

Tensão e conciliação entre música popular e música de concerto no piano nacionalista brasileiro

Aline Oliveira Martins
Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Palmas
e-mail: aline.piano@gmail.com

Resumo:

A discussão sobre tensão e conciliação entre música de concerto e música popular apresentada por Naves (1998) foi aplicada à análise pianística de partituras de Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos, comparando-as respectivamente a Chopin e Debussy, quanto às técnicas de escrita para o instrumento. Esse aspecto é elemento de destaque na estruturação das composições, fator decisivo para compreensão do repertório nacionalista brasileiro para piano levantando questionamentos sobre a formação e atuação do intérprete.

Palavras-chave: piano, nacionalismo, música popular.

A estética nacionalista da música é formada por compositores de música de concerto que adotam uma postura de “inventar a tradição” (Quintero-Rivera, 2000). Dar um sentido de unidade perante a percepção de heterogeneidade é uma das dificuldades que se impõe a esses compositores. Segundo Mário de Andrade, “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (1962:15-16). De acordo com essa proposta estética, portanto, o compositor deveria “ler na música folclórica os traços do povo e projetar uma síntese de tais elementos na composição erudita” (Quintero-Rivera, 2000:201).

No nacionalismo musical brasileiro, cujo mentor intelectual foi Mário de Andrade, a construção simbólica de identidade foi alicerçada no mito das três raças: o brasileiro é produto do negro, índio e branco. Há uma relação positivista entre o biológico e o cultural, evidenciada pela idéia de “musicalidade das raças”. No *Ensaio sobre a música brasileira*, Andrade defende as idéias de “musicalidade das raças” e de mestiçagem. “O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado (sic), reflete as características musicais da raça” (Andrade, 1962:20).

Vários compositores brasileiros criaram obras com caráter nacional para o piano, instrumento abordado neste trabalho. Entre as primeiras tentativas estão *A Cayumba – dança dos negros* (circa 1857), de Carlos Gomes (1836-1896), *A Sertaneja* (1869), de Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), e o *Tango Brasileiro* (1890) de Alexandre Levy (1864-1892). Outros compositores com produção de caráter nacionalista para piano incluem Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Barroso Neto (1881-1941); Francisco Mignone (1897-1986) e Lorenzo Fernandes (1887-1948); Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Camargo Guarnieri (1907-1993); Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra Peixe (1914-1993); Osvaldo Lacerda (1927-), Ernani Aguiar (1950-) e Ronaldo Miranda (1948-).

O presente trabalho não pretende apenas identificar elementos rítmicos ou melódicos de determinado gênero em peças ou compositores específicos, mas discorrer a respeito de aspectos estruturais mais abrangentes relativos à presença de elementos da música popular na música nacionalista brasileira para piano.

Santuza Naves (1998) propõe uma construção teórica acerca da inserção de elementos populares em produções artísticas da elite. Para Naves, que enfatiza a proposta estética da música

nacionalista modernista brasileira, há uma constante tensão e conciliação entre o “simples” e o “monumental”, o “vulgar” e o “sublime”, o “baixo” e o “elevado”. Esse é o impasse do modernismo no Brasil. Adota-se uma prática incluyente com relação ao popular para ter uma produção diferente da européia. Todavia, os elementos populares são considerados “primitivos” e precisam de um tratamento “civilizado”.

“Defasagem dos códigos” é um conceito elaborado por Wisnik (1982:27) que pode ser relacionado a esse debate. O autor cita o exemplo do regionalismo literário de Coelho Neto, em que, no discurso indireto, o autor escreve na linguagem culta e no discurso direto, coloca a maneira de falar do caipira. Dessa maneira, é reforçada a dificuldade do homem culto de assimilar a cultura do povo e de compreender o outro, a não ser nos limites da própria classe. Na inserção de elementos populares na música de concerto ocorre um processo análogo: estilização de elementos populares pela sua inserção em obras produzidas a partir de técnicas da música de concerto. Nessa tentativa de adequação entre o que Wisnik chama de diferentes códigos ocorre a defasagem.

Este artigo é a adaptação de um trecho da dissertação de mestrado intitulada *A questão rítmica e a defasagem dos códigos no piano nacionalista brasileiro*. O foco é a tensão e conciliação entre música popular e música de concerto exemplificada através da análise de aspectos pianísticos de partituras.

A obra de Ernesto Nazareth será utilizada aqui para exemplificar a tensão e conciliação entre música popular e música de concerto no piano brasileiro, decorrente da coexistência de células rítmicas populares e de aspectos do pianismo de Chopin. Em sua dissertação de mestrado, Sara Cohen (1988) organiza a obra de Nazareth em diferentes “formas de tocar piano” para utilização didática: notas duplas, arpejos, oitavas, acordes quebrados, cruzamento das mãos, acordes, trinados, saltos, acordes repetidos e outros. A classificação de maneiras de tocar piano proposta por Cohen é derivada da literatura pianística tradicional, citando autores como Beringer, Haberbier, Chopin, Moszkowski, Pishna, Cortot, Debussy, Hanon, Liszt, Czerny, Clementi. Na obra de Nazareth, esses procedimentos pianísticos coexistem com células rítmicas populares. As células rítmicas de Nazareth, segundo Sandroni (2001), fazem parte do paradigma do *tresillo* (3+3+2).

Carioca é considerada obra de difícil execução para pianistas populares ou amadores, devido à tonalidade de sol sustenido menor e trechos que utilizam uma técnica específica, evidenciando o problema de estabelecer limites entre a música de concerto – particularmente o pianismo chopiniano – e a música popular na obra de Nazareth. Num trecho de *Carioca* (exemplo musical 1), a escrita baseada em escalas com cromatismos na mão esquerda e acordes na mão direita pode ser comparada ao trecho do *Estudo op.10, n.4* apresentado no exemplo musical 2. O paralelo entre os dois trechos se estende também ao contorno melódico da mão esquerda (movimento ascendente seguido de movimento descendente) e à estrutura harmônica da frase. O diferencial do trecho de Nazareth é a utilização do paradigma do *tresillo* na mão direita, adicionando a *ginga* considerada brasileira.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The top system consists of a treble clef staff with a melody featuring triplets and a 'ginga' rhythm, and a bass clef staff with a chromatic ascending and descending line. The bottom system continues the same piece, showing similar rhythmic and melodic patterns. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

Exemplo musical 1. *Carioca*. Nazareth, c.65-72.



Exemplo musical 2. Estudo op.10, no. 4. Chopin, c.66-71.

A superposição de elementos da música popular e da música de concerto pode também ser verificada numa obra de Villa-Lobos: *O Polichinelo*, que cita a melodia da cantiga de roda *Ciranda, Cirandinha*. Em termos de execução, a peça é realizada com movimentos alternados de mão (exemplo musical 3). Esse é um dos movimentos mais usados pelo compositor brasileiro em obras para piano, mas é também um recurso utilizado por Debussy no trecho do *Prelúdio 9* (exemplo musical 4). Além disso, o movimento das mãos nos dois trechos, alterna teclas pretas e brancas. Se em Debussy, o recurso é utilizado de forma relativamente comedida, criando uma polarização que se resolve dentro do próprio trecho, em Villa-Lobos, o recurso é utilizado de forma mais radical para criar uma textura densa. De qualquer forma, a analogia entre os dois trechos é válida. Assim, no *Polichinelo*, a citação da cantiga de roda (elemento popular) é tratada com técnicas de execução e textura da música de concerto europeia.



Exemplo musical 3. O polichinelo. Villa-Lobos, c.29-36.



Exemplo musical 4. Prelúdio 9 (*La Sérénade Interrompue*). Debussy, c.25-31.

A tensão entre o “simples” e o “monumental” na música nacionalista pode ser exemplificada em *Impressões Seresteiras*. Lima menciona a simplicidade do tema: “queremos salientar muito especialmente o tema principal desta peça que é tão significativo, tão simples e tão nosso” (1969:92). (Ver exemplo musical 5). Apesar da simplicidade do tema, há planos sonoros, arpejos que percorrem todo o teclado, oitavas, que costumam receber um tratamento monumental por parte dos intérpretes. (exemplo musical 6).



Exemplo musical 5. *Impressões Seresteiras*. Villa-Lobos, c.6-21.



Exemplo musical 6. *Impressões Seresteiras*. Villa-Lobos, c.22-31.

Por outro lado, a 5ª *Valsa de Esquina*, de Mignone é um exemplo de predomínio da simplicidade (exemplo musical 7).



Exemplo musical 7. 5ª *Valsa de Esquina*. Mignone, c. 1-4.

Mignone utiliza escrita de acompanhamento semelhante às valsas de Chopin em certos trechos. A partir da textura basicamente homofônica desse tipo de acompanhamento, o compositor cria linhas secundárias que, em frases curtas, interagem contrapontisticamente com a melodia principal.

A tensão e conciliação entre música popular e música de concerto podem ser pensadas não apenas na estruturação da partitura, como a discussão até esse ponto enfatizou, mas também em termos auditivos. No *Polichinelo*, por exemplo, a aparição de *Ciranda*, *Cirandinha* com harmonização em estilo politonal, pode gerar, para quem conhece a cantiga de roda, um efeito cômico ou até irônico. Para quem a melodia folclórica é desconhecida, talvez não.

A tensão e conciliação entre música popular e música de concerto é, portanto, elemento de destaque na estruturação das composições e fator decisivo para compreensão do repertório brasileiro para piano discutido neste artigo. Essa análise fundamenta questionamentos significativos sobre o processo de construção da interpretação desse repertório.

Referências Bibliográficas

- Andrade, Mário de. (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins.
- Brandão, José Vieira. (1949). *O nacionalismo na musica brasileira para piano*. Tese de concurso à Docência-livre de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, Agosto de 1949.
- Chopin, Frédéric. (1983). *Etüden*. München: G. Henle Verlag.
- Cohen, Sara. (1988). *A obra pianística de Ernesto Nazareth: uma aplicação didática*. Dissertação de Mestrado em Música. Escola de Música da UFRJ.
- Debussy, Claude. (1985). *Préludes. Erstes Heft*. Wien: Urtext.
- Lima, Souza. (1969). *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos.
- Mignone, Francisco. (1968). *5ª valsa de esquina*. Rio de Janeiro, Mangione & Filhos. 1 partitura (4 p.) Piano.
- Naves, Santuza Cambraia. (1998). *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- Nazareth, Ernesto. (1958). *Carioca*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão. 1 partitura (3 p.) Piano.
- Quintero-Rivera, Mareia. (2000). *A cor e o som da nação*. São Paulo: FAPESP, ANABLUME.
- Villa-Lobos, Heitor. (1941). *Impressões Seresteiras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- . (1968). *O Polichinelo*. Prole do bebê n. 1. 8 peças para piano. São Paulo: Fermata do Brasil.
- Wisnik, José Miguel. (1982). *O coro dos contrários*. São Paulo: Brasiliense.