Aspectos composicionais da linguagem de Theodoro Nogueira no *Improviso* $n^o 4$ para violão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Laís Domingues Fujiyama Universidade Federal de Goiás - lais dom@hotmail.com

Eduardo Meirinhos

Universidade Federal de Goiás – emeirinhos@gmail.com

Resumo: Este artigo faz parte de uma dissertação em andamento sobre os processos composicionais de Theodoro Nogueira. Através do confronto de uma análise neutra com a estética nacionalista/guarnieriana (a qual o compositor se vincula) e críticas de violonistas sobre sua obra pretendemos definir alguns aspectos de sua linguagem. Acreditamos que tais características darão suporte à concepção de performance de suas peças. Os resultados encontrados aqui podem servir também como motivação à busca de seu repertório violonístico.

Palavras-chave: Theodoro Nogueira. Improviso nº 4. Violão. Linguagem.

Compositional aspects of the language of Theodoro Nogueira in improvisation no 4 for guitar

Abstract: This article is part of an ongoing dissertation on the compositional processes of Theodoro Nogueira. Through the confrontation of a neutral analysis with the nationalist / Guarnieriana esthetic (to which the composer relates) and critics of guitarists about his work we intend to define some aspects of his language. We believe that such features will support the performance design of your pieces. The results found here can also serve as motivation to the search of his repertoire.

Keywords: Theodoro Nogueira. Improviso nº 4. Guitar. Performance.

1. O compositor e sua obra para violão

Ascendino Theodoro Nogueira nasceu em 9 de outubro de 1913, na cidade de Santa Rita do Passa Quatro (SP) e faleceu em 2002. Por sugestão do compositor e regente Souza Lima foi estudar composição com Mozart Camargo Guarnieri (NOGUEIRA, 1977).

Foram apresentados pelo Prof. Camargo Guarnieri diversos trabalhos dos seus alunos de composição: Arlette Marcondes Machado, Silvio Luciano de Campos [...], Oswaldo Lacerda, G. Olliver Toni e **Theodoro Nogueira**.

[...]A revelação autêntica de um talento musical – já que conhecíamos Silvio Luciano desde o concerto sinfônico mencionado – tivemos ontem à noite com **Ascendino Theodoro Nogueira. O Quarteto n. 1 é indicativo sem nenhuma dúvida de uma bela qualidade inventiva musical**. (A GAZETA, 1953, grifo nosso).

O musicólogo Caldeira Filho fez suas considerações acerca de algumas peças de Theodoro estreadas na década de 60 em seu livro Aventura da Música:

[...] foi consagrada à primeira audição da Sinfonia nº 2 (1960) de A. Theodoro Nogueira. Verifica-se nela a facilidade com que o autor maneja o material orquestral, isso desde a apresentação de larga melodia inicial do primeiro tempo, na qual há alguma insinuação nacionalista, depois claramente presente em toda a obra. (FILHO, 1969, p.56).

[...] os **Prelúdios** representam lindas criações do compositor, todos expressivamente bem caracterizados, devendo, porém, pelas suas dimensões, ser tocados sem interrupção. [...] O **Concertino** é peça bem elaborada; escapou-nos, porém, a articulação entre conjunto e instrumento solista, devido à escassa audibilidade deste. (FILHO, 1969, p. 59 e 60).

Ao longo da década de 70 Theodoro escreveu alguns artigos para o Jornal A Gazeta e também conquistou alguns prêmios de composição, entre eles: melhor compositor de música de câmara pela crítica paulista com seu Concertino para piano e coro (1968); considerado pelos críticos melhor compositor de música sinfônica com a Suíte Sertaneja (1970); em 1977 ficou em primeiro lugar no Concurso de composição da Semana Carlos Gomes (Campinas – SP) com a Sinfonia nº 3, e ganhou o Grande Prêmio de Música Erudita da Associação Paulista de Críticos de Arte (1998-1999).¹

Mesmo com os reconhecimentos supracitados seu legado musical sofreu um declínio gradual nas salas de concerto, o musicólogo Luis Roberto Trench comentou esta ausência a respeito da obra de Theodoro, observando a importância deste como compositor e creditando- o uma produção séria na questão da incorporação do folclore paulista à música culta. (TRENCH, 1998, p.60)

O pesquisador Fábio Scarduelli também comentou a ausência da obra de Theodoro Nogueira no repertório para violão ensinado nas universidades brasileiras:

Entretanto, alguns compositores brasileiros de vulto e grande produção ainda aparecem pouco ou sequer são citados. A ausência de Marlos Nobre, Almeida Prado, Edino Krieger, Arthur Kampela, **Theodoro Nogueira** e Carlos Alberto Pinto Fonseca são notáveis. (SCARDUELLI, 2015, p.13, grifo nosso)

Esta volumosa obra supracitada contempla quatro grandes ciclos: as *Brasilianas*, as *Serestas*, os *Improvisos* e as *Valsas-Choro*, garantindo à Theodoro o título de compositor mais prolífico para violão na década de 50. (GLOEDEN, 2002, p. 11-12)

Vale ressaltar que Theodoro não era violonista e essa quantidade de peças para o instrumento é explicada - pelo seu filho João Antonio - como influência dos amigos violonistas Geraldo Ribeiro, Antônio Carlos Barbosa Lima e Ronoel Simões, que frequentavam assiduamente a casa do compositor e o incentivavam a compor para violão (NOGUEIRA, 2017).

O violonista Geraldo Ribeiro gravou quase todas as suas peças para violão, inclusive o ciclo integral dos 12 Improvisos em Long Play pela Fermata em 1971. O crítico J. L. de Carvalho comenta esta gravação no jornal *A Gazeta*:

No lado B do disco, Geraldo Ribeiro comparece sozinho executando 12 Improvisos para violão. Aqui está outro trabalho maravilhoso de Nogueira. Explorando os muitos recursos do instrumento ele consegue construir uma impressionante sequência de esquemas, ao cabo dos quais sentimos que muito pouco falta para esgotar suas possibilidades. No mais, o compositor é brilhantemente auxiliado pela técnica do executante, que parece estar sintonizado com os objetivos almejados. (CARVALHO, 1971)

O violonista Fábio Zanon também fez suas considerações sobre o ciclo dos 12 Improvisos em programa de rádio dedicado ao compositor Nogueira (*Violão com Zanon* – exibido pela rádio cultura FM de São Paulo)

O ciclo de *Improvisos* de Theodoro Nogueira é um dos mais bem realizados em toda a música brasileira para violão, onde ele encontra a medida certa entre variedade e homogeneidade, entre cenas saudosas e momentos de graça e bom humor. (ZANON, 2006)

2. Estética nacionalista e influência guarnieriana

Theodoro Nogueira fez parte da primeira geração de alunos da chamada *Escola de Composição* de Camargo Guarnieri (KOBAYACHI, 2009, p.52) e a estética de suas obras é atribuída ao nacionalismo, como podemos notar nos comentários abaixo:

A música de Theodoro Nogueira, mais ou menos impressionista como estética e como linguagem, pode e deve valer por si, como sugestão e jamais como descrição. Toda ela se reveste de inconfundível caráter nacional pelo ritmo e pela temática; é original e inegavelmente interessante. (FILHO, 1969, p.52)

Podemos afirmar também, que o caminho idiomático-composicional iniciado no *Ponteio* e na *Valsa 1* foi, em muitos aspectos, continuado pelas obras de seus alunos. Isto porque, nos anos cinquenta, Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda, e Sérgio Oliveira de Vasconcellos - Corrêa, iniciam suas produções para o violão e, apesar de poéticas distintas e das individualidades estilísticas, essas obras apresentavam características em comum com as obras de Guarnieri – como o rigor contrapontístico e formal e o mesmo apego à estética *marioandradiana*. (PEREIRA, 2011, p.294)

Podemos notar nas menções acima que características como o rigor contrapontístico e o caráter nacional são associadas à linguagem de Theodoro Nogueira. Em congruência a estas afirmativas o violonista Gilson Antunes, em entrevista dedicada à esta pesquisa, comenta alguns aspectos da obra para violão de Nogueira:

Me chama muita atenção a qualidade do conteúdo musical — especialmente das linhas contrapontísticas, que são extremamente bem escritas - aliada aos aspectos do idiomatismo violonístico. O curioso é que são obras dificílimas, mas que jamais deixam de soar bem. Elas demandam uma destreza técnico-instrumental muito grande e creio que por isso ela vem espantando tanto os violonistas desde sempre. Mas o conteúdo musical é riquíssimo e é o tipo de música que vale a pena o esforço. A recompensa vem em forma de ganho técnico para o violonista, principalmente - tudo parece ficar mais fácil depois de se tocar essas músicas — além, é claro, do ganho musical por se interpretar um compositor que conseguiu aliar de forma fantástica a música rural em uma linguagem intelectual. (ANTUNES, 2017, grifo nosso).

3. Análise neutra do Improviso nº 4

A análise neutra desta peça implica em observar as características do discurso musical aplicado por Theodoro Nogueira compreendendo a peça a partir da relação entre seus próprios elementos. Para a definição de nomenclaturas da nossa análise emprestaremos alguns conceitos de Arnold Schoenberg demonstrados em seu livro Fundamentos da Composição Musical (2012), considerando a premissa de suas análises baseada na inteligibilidade do discurso musical:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: apresentação, o desenvolvimento e a interconexão de ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideais devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 2012, p. 27).

Além disso usaremos a nomenclatura *motivo gerador* derivado da *Grundgestalt* de Schoenberg, que compreende a concretização da ideia, através da variação progressiva, apresentada nos primeiros compassos e composta por fragmentos motívicos de relevante papel estrutural no decorrer da peça. (MAYR, 2015, p.71)

O Improviso nº 4 contém 44 compassos, está na tonalidade de Mi maior e requer um andamento de 92 b.p.m. apresentando a expressão *bem ritmado*. A peça é contrapontística e apresenta logo nos dois primeiros compassos um motivo gerador composto por vozes simultâneas e um contracanto de frase descendente, a repetição desse motivo e desse contracanto nos compassos 3 e 4 demonstram a fluência de uma ideia que se ligará a cada dois compassos, permanecendo assim durante toda a peça.



Figura 01 – Compassos 01-06: Exposição do motivo gerador e contracanto, repetição destes uma 8ª abaixo e primeira variação do motivo e contracanto.

O desenvolvimento da obra ocorre a partir das variações dessa dicotomia entre motivo gerador e contracanto, nos compassos 05 e 06 a primeira variação do motivo gerador aparece com a mudança na superposição intervalar e o contracanto em outra altura, mantendo a célula rítmica e a frase descendente do contracanto (Figura 02). Já nos compassos 09 e 10 a variação ocorre através da alteração do compasso, da célula rítmica do motivo gerador e das notas repetidas no contracanto (Figura 03). A terceira variação aparece nos compassos 13 e 14, com a mudança de compasso e a ideia ascendente tanto do motivo gerador quanto do contracanto, na sequência – compassos 15 e 16 – a quarta variação une motivo gerador (em colcheia) e contracanto (em semicolcheia) e se repetirá em outra altura nos compassos 17 e 18 criando um contraponto cerrado. (Figura 04)

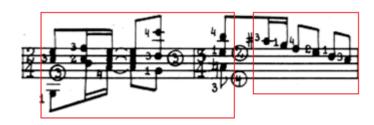


Figura 02 – Compassos 05 e 06: 1ª variação do motivo gerador e contracanto



Figura 03 – Compassos 09 e 10: 2ª variação do motivo gerador e contracanto



Figura 04 - Compassos 13 a 18: 3ª e 4ª variações.

Nos compassos 19 e tético de 20 a variação desenvolvida desde o compasso 15 - em contraponto cerrado das duas vozes - se liquidará, abrindo espaço para uma nova ideia que terá quase a mesma autonomia do motivo gerador da peça.



Figura 05 – Compassos 19, 20 e 21: Liquidação da 4ª variação e novo motivo gerador.

Este novo motivo exercerá uma nova importância estrutural no desenvolvimento de variações dos compassos seguintes, porém vale atentar que este novo material tem um parentesco junto ao motivo gerador do início da peça: ele é constituído pela sequência literal das duas primeiras notas da 1ª voz, 2ª voz e 3ª voz: Dó-Dó-Si-Si-Lá-Sol.



Figura 06 – Parentesco entre o motivo inicial e o novo motivo gerador.

Em sentido estrutural podemos descrever a peça do seguinte modo: Compassos 1 a 4: Motivo gerador/contracanto e repetição literal uma oitava abaixo. Compassos 5 a 8: 1ª variação da frase inicial e repetição literal. Compassos 9 ao 12: 2ª variação e repetição literal. Compassos 13 e 14: 3ª variação com frases ascendentes. Compassos 15 e 16: 4ª variação com mudança rítmica das vozes. Compassos 17 e 18: repetição de 15 e 16 em outra altura. Compassos 19 e tético de 20 expansão e liquidação do material inicial. Compassos 20 a tético de 22: novo material (derivado do motivo gerador). Compassos 22 e 23: repetição de 20 e 21 uma terça acima com acréscimo textural. Compasso 24 e 25: 1ª variação deste novo motivo. Compassos 26 a 29: 2ª variação do novo motivo. Compassos 30 a 33: repetição de 26-29 uma 4ªJ acima com pequena variação do novo motivo. Compassos 30 a 33: repetição de 26-29 uma 4ªJ acima com pequena variação rítmica, acréscimo textural e movimento contrário do contracanto. Compassos 34 a tético de 38: pequena variação dos compassos 9 a 12. Compassos 38 a 41: expansão das variações de frases descendentes e repetidas. Compassos 42 a 44: reexposição do motivo gerador inicial com redução de uma voz.

4. Conclusão

Através da análise neutra elencamos os principais fatores no processo composicional desta peça. Em primeiro lugar a ideia de um motivo gerador, que funciona como embrião estrutural, dando assim, unidade e coerência ao discurso. Neste sentido é possível concatenar o comentário do violonista Geraldo Ribeiro sobre as peças para violão de Nogueira:

O tema é o protagonista principal. Às vezes tem composições que entram um novo tema, não aqui nos 12 Improvisos, mas em outras, mas se observar bem esse novo tema ele se relaciona com o primeiro é como se fosse um primo ou irmão do primeiro, não pode fugir da unidade (RIBEIRO, 2017)

Podemos transpor a ideia de tema (que serve para uma obra maior) para motivo gerador e assim atestar o parentesco entre os dois motivos geradores da peça, reforçando o conceito de unidade. Nogueira também apresenta certa predileção por alguns intervalos: na concomitância de vozes há a sobreposição de 4ªs, 3ªs e 2ª, caracterizando o contraponto cerrado já citado anteriormente à sua linguagem.

As frases descendentes no contracanto também ficam evidentes ao longo da peça; podemos relacioná-las à estética nacionalista de Mário de Andrade, que ressaltou em seu livro Ensaio sobre a Música Brasileira o afeiçoamento de nossa melodia por frases descendentes (ANDRADE, 1972, p. 47).

A insistência de notas repetidas juntamente com o recurso de adição rítmica nas variações também se destaca na estrutura da peça. Fábio Zanon atenta para este traço na obra

violonística de Nogueira: o uso de motivos de notas repetidas aumenta a urgência, a animação e o interesse rítmico, sem perder o desenho oblíquo do contraponto (ZANON, 2007).

Sob a ótica da harmonia a peça transcorre pelo caráter tonal/modal, levando em consideração o aspecto contrapontístico da peça. A escolha pela polifonia remete à estética *guarnieriana*:

Em 1940, Guarnieri afirmava: "quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa. (GROSSI, 2004, p. 30 apud PEREIRA, 2011, P.21).

A atuação das terças paralelas, que é um traço estilístico da música rural paulista, reforça o uso do material folclórico frequentemente utilizado pelo compositor e já mencionada pelo violonista Gilson Antunes. Neste *Improviso 4* ela atua como complemento textural nas variações.



Figura 07 – Compassos 26, 30 e 31: exemplos de terças paralelas.

Outro ponto que merece observação são as constantes mudanças de compassos, que contribuem na inventividade da variação motívica e de certa forma suavizam as células rítmicas muito incisivas, como as do motivo gerador.



Figura 08 – Mudança das fórmulas de compasso.

Como vimos os processos composicionais desta peça atuam dentro da vertente nacionalista à qual o compositor se vincula e neste contexto reafirmamos as posições de Pereira e Antunes com relação ao rigor do contraponto e ao uso do material folclórico como recursos do processo composicional de Nogueira, além disso adicionamos o motivo gerador

como embrião de unidade e desenvolvimento, a predileção intervalar de vozes, as frases descendentes (cerne do contracanto), o tratamento polifônico e as mudanças de compasso.

Todos estes aspectos identificados e relacionados entre si na análise neutra consubstanciam a preparação performática desta peça. Aqui acreditamos que a questão unitária deve guiar o violonista, pois é a característica básica deste Improviso. Recursos como diferenciação de timbres ou intensidade nas repetições literais de trechos são sugestões de performance. Refletir sobre uma articulação que contemple a trajetória do motivo gerador até sua liquidação no compasso 20 (pequenas nuances de dinâmica, por exemplo) também ajuda a definir as subseções e melhorar a fluência do discurso. Observar o caráter contrapontístico, usando conscientemente os ataques arpejo e plaqué, é prática essencial perante os aspectos composicionais de Theodoro Nogueira.

Diante da explanação acima conjecturamos que a investigação do processo composicional de uma peça colabora na preparação consciente da performance. Sob este prisma Gerlling acrescenta: "A análise revela os eventos, hierarquizando-os. Cabe ao intérprete a responsabilidade de como melhor explicitá-los sonoramente, de maneira a tornar estes eventos perceptíveis para os ouvintes" (GERLLING, 1989, p. 31). Esperamos que esta análise possa auxiliar na compreensão do discurso musical de Theodoro Nogueira e consequentemente guiar a construção de sua performance, além de incentivar a busca pelo vasto repertório violonístico deste compositor.

REFERÊNCIAS

A GAZETA. Novos compositores paulistas. Publicado no dia 06 de novembro de 1953.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANTUNES, Gilson. Entrevista concedida em março de 2017 via e-mail.

CALDEIRA FILHO, João da Cunha. Aventura da Música: subsídios críticos para apreciação musical, Ricordi, 1969 - vl. 1.

CARVALHO, J. L. O bom Theodoro Nogueira para quem quiser conhecer. A Gazeta. 27 de outubro de 1971.

GERLING, C. C. A contribuição de H. Schenker para a interpretação musical. 1989 – OPUS - Revista da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Música (ANPPOM) pg. 24-31, vl.1.

JORNAL ARARAQUARA. O Herdeiro musical e Villa-Lobos. Março/abril de 1991.

KOBAYASHI, Ana Lúcia Miwa T. A escola de composição de Camargo Guarnieri. 2009. 228 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009

MAYR, Desirée. *O conceito da Grundgestalt em suas múltiplas perspectivas*. COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFRJ. RIO DE JANEIRO. (14.). Anais ... Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro.: *catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

NOGUEIRA, João Antônio. Entrevista concedida no dia 14 de fevereiro de 2017 via telefone.

PEREIRA, M. F. A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro. São Paulo, 2011, Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes, 403 p.

RIBEIRO, Geraldo. Entrevista concedida pessoalmente na cidade de Tatuí, no dia 20 de janeiro de 2017.

SCARDUELLI, F.; FIORINI, C.F. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.215-234

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical, Edusp. 2012- 3ª ed.

TRENCH, Luis. Roberto. Decano quase esquecido. Viva Música!. Rio de Janeiro, p.60, fev. 1998.

TRIBUNA IMPRESSA ARARAQUARA. APCA dois araraquenses Ascedino Nogueira e Zé Celso. Publicado no dia 29 de dezembro de 1998.

VIOLÃO COM ZANON. Theodoro Nogueira II. São Paulo: rádio cultura FM, 21 de novembro de 2007, programa de rádio. Disponível em http://vcfz.blogspot.com.br/2007/11/99-theodoro-nogueira.html Acesso em 19 de junho de 2016.

VIOLÃO COM ZANON. Theodoro Nogueira e José Vieira Brandão. São Paulo: rádio cultura FM, 19 de julho de 2006, programa de rádio. Disponível em http://vcfz.blogspot.com.br/2006/07/29-theodoro-nogueira-jos-vieirabrando.html. Acesso em 20 de agosto de 201ⁱ6.

¹Informações obtidas nos artigos: O Herdeiro Musical de Villa-Lobos (Jornal Araraquara de 1991); APCA premia dois araraquarenses: Ascendino Nogueira e Zé Celso (Jornal Tribuna, 1998. Todos encontrados no acervo do compositor localizado no Museu Zequinha de Abreu (Santa Rita do Passa Quatro – SP)

_