

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A QUESTÃO RÍTMICA E A DEFASAGEM DOS CÓDIGOS
NO PIANO NACIONALISTA BRASILEIRO

ALINE MARTINS OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2006.

A QUESTÃO RÍTMICA E A DEFASAGEM DOS CÓDIGOS
NO PIANO NACIONALISTA BRASILEIRO

por

ALINE MARTINS OLIVEIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do professor Dr. Luiz Paulo Sampaio.

RIO DE JANEIRO, 2006.

PÁGINA DE APROVAÇÃO

Dedico esta dissertação ao Luiz 100, um grande incentivador dos meus estudos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor orientador Luiz Paulo Sampaio,
Aos colegas de curso com quem tive papos divertidos, inteligentes e instigantes,
Aos professores da UniRio pela excelência no ensino,
Aos funcionários da UniRio,
Aos meus pais,
Aos meus irmãos Flávio e Heitor,
Ao Mauro Durão, parceiro musical, que me animou no estudo do instrumento num período difícil para mim e me fez lembrar do Carpe diem como filosofia de vida,
À Ingrid Barancoski, Wagner Tiso, Roberto Alves, Salomea Gandelman, Antônio Adolfo, Rafael Vernet, Estela Caldi, Jovino dos Santos Neto, Renato Vasconcellos, Maria Teresa Madeira e Daniel Tarquínio, pelas entrevistas concedidas para a pesquisa,
Aos membros das bancas de qualificação e defesa, cujas críticas e sugestões foram de fundamental importância para a versão final do texto,
À tia Jurema, Álvaro, Lauro e Juliana que me hospedaram no período do curso,
A minha avó, tios e primos que tornaram a minha vida no Rio de Janeiro muito mais divertida,
Aos funcionários da Biblioteca Nacional, Biblioteca da UFRJ, Biblioteca do CLA UniRio, Biblioteca do CCBB e Biblioteca do CBM que muito me ajudaram na busca de livros, partituras e discos.

“Para ser o que sou hoje, fui vários homens. E se volto a encontrar-me com os homens que fui, não me envergonho deles. Foram etapas do que sou. Tudo que sei custou as dores das experiências. Tenho respeito pelos que procuram, pelos que tateiam, pelos que erram. E o que é mais importante: estou persuadido de que minha luz se extinguiria se eu fosse o único a possuí-la”.

Goethe

RESUMO

Esta dissertação propõe uma relação com a música popular na interpretação de obras nacionalistas para piano. Na música brasileira para piano, o encontro entre a música de concerto e a música popular evidenciou-se inicialmente na prática das primeiras gerações de pianistas populares brasileiros. Um exemplo disso é a obra de Nazareth e as peculiaridades de sua interpretação: segundo Cazes (1998), por um lado, aos pianistas de escola falta “jeito” na execução dos ritmos; por outro lado, aos pianistas populares falta técnica e sofisticação. Esse impasse evidencia os dois aspectos focalizados nesta pesquisa para análise da interpretação: a questão rítmica e a defasagem dos códigos. Na música nacionalista, os compositores inserem elementos populares para construção de uma identidade nacional. A inclusão desses elementos, submetidos, porém, a uma técnica erudita, resulta em defasagem dos códigos. O referencial teórico se baseia nos seguintes autores: Mário de Andrade (1962) e Sandroni (2001), na questão rítmica; Wisnik (1982) e Naves (1998), na defasagem dos códigos; Harnoncourt (1998) e Nattiez (2005), dentre outros. A investigação empírica consistiu em entrevistas semi-estruturadas com pianistas eruditos e populares. Suas respostas são discutidas e relacionadas às idéias dos autores mencionados. Há também propostas para resolução da questão rítmica na interpretação. O ritmo deve ser executado “de dentro pra fora”, partindo de uma vivência, uma introjeção e os problemas de dissociação na polirritmia podem ser solucionados através da assimilação do “todo”, prática de conjunto, treinamento auditivo, exercício da imaginação orquestral. Sugere-se também aos pianistas que pratiquem a percussão em gêneros populares brasileiros, como o samba. Com relação à defasagem dos códigos, é importante “ir à fonte” e conhecer os estilos, mas devem ser consideradas as múltiplas possibilidades interpretativas e o sotaque de cada intérprete. Finalmente, propõe-se que a formação do pianista seja paralela, abrangendo as duas vertentes.

Palavras-chave: música brasileira – piano – interpretação.

OLIVEIRA, Aline Martins. *The rhythmic problem and displacement of codes in Brazilian nationalistic piano*. 2006. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This master thesis proposes a relationship with popular music in the performance of nationalistic works for piano. In Brazilian piano music, concert and popular techniques initially met in the practice of the first generations of Brazilian popular pianists. An example of this is the work of Nazareth and the peculiarities of its performance: according to Cazes (1998), on one hand, school pianists don't know the "way" to execute the rhythms; on the other hand, popular pianists lack technique and sophistication. This predicament makes evident two aspects focused on this research to the analysis of performance: a the rhythmic problem and displacement of codes. In nationalistic music, composers insert popular elements to build a national identity. The inclusion of these elements submitted, nevertheless, to European techniques, results in displacement of codes. The theoretical framework is based on the following authors: Mário de Andrade (1962) and Sandroni (2001), on the rhythmic problem; Wisnik (1982) and Naves (1998), on displacement of codes; Harnoncourt (1998) and Nattiez (2005), among others. The empirical investigation consisted of semi-structured interviews with concert and popular pianists. Their answers are discussed and brought into relation with the ideas of the authors referred to. There are also propositions to the resolution of the rhythmic problem in performance. Rhythm should be executed "from inside out, from an experience of life, introjection, and the dissociation matters in polyrhythms can be solved through assimilation of the "whole", ensemble playing, ear training, exercise of orchestral imagination. It is also suggested that pianists practice percussion in Brazilian popular genres, like *samba*. As to displacement of codes, it is important to "go to the source" and to get to know the styles, but multiple interpretative possibilities and the accent of each performer should be taken into account. Finally, it is proposed that the pianist's education should be parallel, embracing both tendencies.

Keywords: Brazilian music – piano – performance.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O PIANO NA MÚSICA BRASILEIRA	7
1.1 Breve histórico	
1.2 As primeiras gerações de pianistas populares brasileiros	
1.3 O piano nacionalista	
CAPÍTULO 2 –	
A QUESTÃO RÍTMICA E A DEFASAGEM DOS CÓDIGOS	28
2.1 A questão rítmica	
2.2 A defasagem dos códigos	
CAPÍTULO 3 –	
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO	60
3.1 A questão da autenticidade	
3.2 A questão rítmica	
3.3 A defasagem dos códigos	
3.4 Música de concerto e música popular: um intercâmbio	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS.....	115
Anexo 1 – Glossário	
Anexo 2 – Roteiro das entrevistas	
Anexo 3 – Entrevistas	

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO MUSICAL 1	40
<i>Apanhei-te cavaquinho</i> . Nazareth, c. 1-5.	
EXEMPLO MUSICAL 2	40
<i>Estudo op. 25, no. 11</i> . Chopin, c.5-6.	
EXEMPLO MUSICAL 3	41
<i>Carioca</i> . Nazareth, c.32-33.	
EXEMPLO MUSICAL 4	41
<i>Estudo op.10, no. 3</i> . Chopin, c.44-45.	
EXEMPLO MUSICAL 5	42
<i>Carioca</i> . Nazareth, c.65-72.	
EXEMPLO MUSICAL 6	42
<i>Estudo op. 10, no. 4</i> . Chopin, c.66-71.	
EXEMPLO MUSICAL 7	43
<i>Fon-fon</i> . Nazareth, c.17-20.	
EXEMPLO MUSICAL 8	43
<i>Estudo op. 25, no. 1</i> . Chopin, c. 17-18.	
EXEMPLO MUSICAL 9	44
<i>Gotas de ouro</i> . Nazareth, c.5-18.	
EXEMPLO MUSICAL 10	44
<i>Valsa 9</i> . Chopin, c.1-11.	
EXEMPLO MUSICAL 11	45
<i>Escorregando</i> . Nazareth, c.17-24.	
EXEMPLO MUSICAL 12	45
<i>Grande Valsa Brilhante</i> . Chopin, c.21-29.	
EXEMPLO MUSICAL 13	46
<i>Galhofeira</i> . Nepomuceno, c.1-4.	
EXEMPLO MUSICAL 14	47
<i>O Polichinelo</i> . Villa-Lobos, c.26-45.	
EXEMPLO MUSICAL 15	47
<i>Prelúdio 9 (La Sérénade Interrompue)</i> . Debussy, c. 25-31.	
EXEMPLO MUSICAL 16	48-49
<i>Impressões Seresteiras</i> . Villa-Lobos, c. 6-21.	
EXEMPLO MUSICAL 17	49
<i>Valsa 1</i> . Chopin, c. 24-27.	
EXEMPLO MUSICAL 18	50
<i>Impressões Seresteiras</i> . Villa-Lobos, c.22-31.	
EXEMPLO MUSICAL 19	50
<i>Prelúdio 2 (Voiles)</i> . Debussy, c. 52-57.	
EXEMPLO MUSICAL 20	52-53
<i>Impressões Seresteiras</i> . Villa-Lobos, c. 152-177.	
EXEMPLO MUSICAL 21	57
<i>5ª Valsa de Esquina</i> . Mignone, c. 1-4.	

Oliveira, Aline Martins.
O48 A questão rítmica e a defasagem dos códigos no piano nacionalista brasileiro / Aline Martins Oliveira, 2006.
ix, 142 f.
Inclui anexos.

Orientador: Luiz Paulo Sampaio.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2006.

1. Música popular - Brasil. 2. Música para piano. 3. Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.) - Brasil. 4. Música - Análise, interpretação. 5. Pianistas - Brasil. 6. Métrica e ritmo musical. I. Sampaio, Luiz Paulo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.420981

INTRODUÇÃO

A idéia para esta pesquisa surgiu ao notar uma peculiaridade na interpretação da peça *Impressões Seresteiras* por João Carlos Assis Brasil (2002: faixa 10). O andamento é mais lento, a interpretação dá menos ênfase ao virtuosismo e apresenta uma flexibilidade rítmica peculiar, em comparação com outras interpretações conhecidas da mesma peça (por exemplo, Cláudio Vettori, sd: faixa 2). Estaria Assis Brasil mais próximo da seresta? Sendo ele um intérprete com experiência na execução de música popular, em que medida essa prática modificaria a interpretação de obras de caráter nacionalista?

Apesar de ser possível supor que o conhecimento da música popular é importante para interpretação de obras nacionalistas, parecia-me que a ênfase do intérprete de concerto estava na tradição européia e aspectos virtuosísticos da execução. Por outro lado, quando uma peça é interpretada procurando valorizar os elementos populares, essa interpretação é muitas vezes preconceituosamente classificada como “vulgar”. Parecia-me também que, quando a peça é executada com um tratamento mais próximo da interpretação da música de concerto romântica, falta *ginga*. As colocações de autores como Brandão (1949:10), Araújo (1972) e Cazes (1998:38) a respeito da interpretação de Nazareth respaldam de certa forma essa idéia: falta *suingue* aos intérpretes de concerto.

O estilo de execução do pianista de concerto, questionado por esses autores e derivado em grande medida de sua prática com o repertório do romantismo do século XIX, apresenta flexibilidade rítmica, principalmente na execução em *rubato* das melodias. Porém, é possível

diferenciar subjetivamente esse tipo de flexibilidade rítmica daquele inerente à música popular brasileira a que me referi anteriormente – e ao longo de todo este trabalho – com os termos *ginga* e *suingue*.

Essa avaliação subjetiva das diferenças entre os dois estilos de execução – o *rubato* romântico e a *ginga* popular – pode ser apoiada pelas observações de Sloboda (1985) sobre a percepção rítmica. A partir de uma discussão de experimentos no campo da psicologia cognitiva da música, o autor afirma:

Podemos ouvir imprecisões rítmicas e *rubato* com o treino apropriado, mas diferenças sutis em distribuição temporal são mais frequentemente experimentadas não como tais, mas como diferenças na qualidade (a ‘vida’ ou ‘suingue’) de uma execução. Isso justifica em parte a intangibilidade do estilo de execução. Diferenças em estilo são decorrentes de diferenças reais na execução, mas muitas delas não podem ser conscientemente categorizadas por muitos ouvintes. Muitos de nós temos somente meios globais e imprecisos de capturar nossa experiência da diferença entre estilos (Sloboda, 1985:25)¹.

Essa opção pela valorização de considerações mais globais e subjetivas encaminhou minha pesquisa a uma delimitação de tema mais abrangente e busca de uma metodologia que levasse em conta a experiência de intérpretes com reconhecida capacidade na música brasileira para piano com foco em um ou ambos os repertórios: popular e nacionalista.

A princípio, o foco do trabalho era somente o aspecto rítmico, baseado na suposta falta de *ginga* dos pianistas de concerto. Ao pesquisar sobre nacionalismo musical no Brasil, surgiu um novo problema: havia elementos populares na música de caráter nacionalista, inseridos, entretanto, no contexto de técnicas da música de concerto. Então, será que numa sala de concerto deve-se estabelecer uma relação com o popular ao tocar uma peça de Villa-Lobos, já que os elementos populares estão inseridos em uma técnica de concerto? Foi encontrado, no trabalho de

¹ We can hear rhythmic imprecision and *rubato* with appropriate training, but fine differences in timing are more often experienced not as such, but as differences in the quality (the ‘life’ or ‘swing’) of a performance. This accounts in part for the intangibility of performance style. Differences in style are due to real differences in performance, but many of them cannot be consciously categorized by most listeners. Most of us have only global and imprecise means of capturing our experience of style difference.

José Miguel Wisnik (1982), um conceito apropriado para tratar desse assunto: defasagem dos códigos. O conceito pode também ser associado à hipótese inicial que apontava o preconceito de “vulgarização” quando se estabelece uma relação com o popular na interpretação. A defasagem dos códigos (Wisnik, 1982: 27) ocorre no processo de estilização, devido à tentativa de adequar um código a outro (elementos populares à técnica da música de concerto).

Esta dissertação propõe uma relação com a música popular na interpretação de obras nacionalistas para piano. Os objetivos são: auxiliar os pianistas em questões interpretativas desse repertório, indicar implicações didáticas e estabelecer um diálogo entre o pianismo de concerto e a música popular brasileira. Os principais aspectos enfatizados são: a questão rítmica e a defasagem dos códigos.

Foram localizados dois trabalhos diretamente relacionados ao assunto da pesquisa: *A execução da rítmica brasileira no Rude Poema para piano de Heitor Villa-Lobos*, de Estela Caldi (1985) e *Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular*, de Fernanda Canaud (1991). A dissertação de Caldi enfoca a questão rítmica e pertence a um grupo de trabalhos acadêmicos que analisam obras nacionalistas procurando relacioná-las ao popular, porém claramente sob a ótica da escola da música de concerto. Canaud menciona não só aspectos rítmicos, mas também de caráter e afirma que para executar peças que contêm elementos da música popular, os pianistas de concerto deveriam dar menos ênfase ao virtuosismo.

Há ainda trabalhos que sistematizam aspectos exclusivos do popular, como *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*, de Paulo Henrique Loureiro de Sá (1999) e *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*, de Eliane Salek (1999).

O presente trabalho propõe maior intercâmbio entre as duas áreas. A maior parte dos trabalhos acadêmicos que tratam do piano nacionalista brasileiro, tais como os de Caldi (1985) e Nereida Rangel (1993), afirmam ser necessário o conhecimento da música popular para execução desse repertório, devido a sutilezas rítmicas que não podem ser grafadas, mas não apresentam propostas para solucionar os problemas rítmicos; apontam as dificuldades, mas não alternativas. Mesmo os trabalhos que apontam alternativas, como o de Canaud (1993), parecem não extrapolar a simples constatação das sutilezas rítmicas. Além disso, nenhum dos trabalhos encontrados discute a defasagem dos códigos e o tratamento de materiais populares inseridos em uma técnica da música de concerto.

A metodologia da pesquisa utilizou como instrumento de coleta de dados entrevistas semi-estruturadas (ver roteiro no anexo 2). Os sujeitos são pianistas atuantes em repertório de concerto, popular ou ambos. Essa opção por sujeitos de formações diversas foi proposital, tendo em vista que o objetivo da pesquisa era estabelecer um diálogo entre a visão do pianista de concerto e a visão de músicos populares. A entrevista com pianistas populares foi, portanto, uma tentativa de “ir direto à fonte” do conhecimento de aspectos do tema não sistematizados academicamente.

A terminologia “música de concerto” e “música popular” foi adotada, pelos motivos apontados a seguir, embora saibamos que em determinados contextos seja difícil estabelecer uma fronteira entre os dois termos. Nem mesmo quanto a cada um dos termos há um entendimento preciso. O termo erudito, que é mais comum para designar a música de concerto, é visto por alguns como pejorativo por considerar a música popular inferior e menos elaborada. Em oposição a essa idéia, coloca-se que há músicas populares muito bem elaboradas como o *jazz* e o *choro*. Por isso, muitos preferem a expressão música clássica. Contudo, clássico designa também um período específico: a música composta no século XVIII por compositores como Haydn e Mozart. O termo música de concerto, que não traz a conotação pejorativa nem a referência a um período,

foi, portanto, escolhido. O termo popular também é controvertido, porque pode designar música do povo ou para o povo. Muitas vezes, essa diferença é destacada utilizando a expressão música folclórica para designar a música do povo e música popular para a música divulgada pela mídia. Os limites, nesse caso, também são tênues e discutíveis porque uma música folclórica pode ser incorporada pela indústria cultural. O uso do termo popular traz também o problema da delimitação do povo, que pode se referir a um grupo étnico, classes menos favorecidas ou comunidade nacional. A conclusão a que se chega é que não há apenas uma música popular, mas músicas populares. Como esse trabalho trata apenas da música popular do Brasil, embora haja diversos gêneros, adoto a expressão no singular.

O referencial teórico se baseia em diversos autores: Mário de Andrade, por ser o *Ensaio sobre a música brasileira* (1962) um texto base sobre nacionalismo musical no Brasil; Carlos Sandroni (2001), na questão rítmica, com os conceitos de ritmo cométrico/ contramétrico e de ritmo aditivo; na defasagem dos códigos, Wisnik, o próprio formulador do conceito, e Santuza Cambraia Naves (1998) que menciona a conciliação e tensão que acontece entre o que se considera “simples” e o que se considera “monumental” sob uma ótica eurocêntrica, o “vulgar” e o “sublime”, o “baixo” e o “elevado” quando se inserem elementos populares a uma técnica da música de concerto. O uso desses termos por Naves não é fruto de um preconceito da própria autora, mas cumpre a função de apontar preconceitos arraigados na sociedade brasileira, aos quais a música nacionalista remete.

Os compositores nacionalistas utilizaram, portanto, elementos da música popular para dar idéia de brasilidade. A análise desse recurso levanta o problema da autenticidade. O que é genuinamente brasileiro? Existe de fato uma identidade nacional? Se existe, como se manifesta em música? A questão da autenticidade foi debatida com base nas idéias de Jean-Jacques Nattiez

(2005). Nicolaus Harnoncourt (1998), outro autor que trata da área de práticas interpretativas, foi consultado.

Este trabalho procurou resposta para algumas questões. O pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia? Em que a prática da música popular interfere na execução da música de concerto e vice-versa?

O capítulo I resume a história do piano no Brasil. Expõe aspectos profissionais e interpretativos dos chamados planeiros, considerados importantes mediadores entre a música de concerto e a música popular. Em seguida, os problemas da identidade nacional e da associação entre nacional e popular são apresentados de maneira geral e de maneira específica na área musical. Passa-se então à discussão da estética nacionalista da música em geral e no Brasil. Para finalizar, há um resumo de como o nacionalismo musical se manifestou no Brasil em obras para piano, instrumento abordado neste trabalho.

O capítulo II apresenta conceitos importantes para a compreensão da questão rítmica e da defasagem dos códigos que embasam o debate do capítulo seguinte.

O capítulo III relata o resultado das entrevistas, relacionando as respostas dos entrevistados com autores como Nattiez, Sandroni, Naves, Harnoncourt, dentre outros. Discute como a questão rítmica e a defasagem dos códigos se manifestam na interpretação. Aponta propostas para a resolução da rítmica e analisa em que a prática da música popular interfere na execução da música de concerto e vice-versa.

CAPÍTULO 1 – O PIANO NA MÚSICA BRASILEIRA

1.1 – Breve histórico

Não se sabe a data exata da chegada do piano ao Brasil. Taunay afirma que o instrumento teria desembarcado no país pouco antes da vinda do Príncipe Regente e da Corte Real Portuguesa (apud Fagerlande, 1996:19). Mário de Andrade, por sua vez, situa a chegada dos primeiros pianos em 1808, junto com D. João VI. “Dão João quando regente mandava vir para o palácio de São Cristóvão uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil” (1967:167). Antes da vinda do piano, já havia cravos no Brasil. Esse outro tipo de instrumento de teclado fora introduzido pelos sacerdotes da Companhia de Jesus que os utilizavam no culto, magistério e festas nos colégios (Rezende, 1970:13).

A abertura dos portos e tratados comerciais com a Inglaterra, realizados por D. João VI, foram os fatores que facilitaram o comércio de pianos. A fabricação em série do piano, menos artesanal que o cravo, foi resultado da Revolução Industrial. “Os fabricantes de piano procuraram fazer não alguns exemplares de magníficos instrumentos para alguns eleitos, mas o maior número possível deles” (Schlochauer, 1992:128). Aspectos tais como praticidade e conforto também eram levados em conta. Isto explica a construção de instrumentos de menor porte, os pianos verticais com a mecânica e cordas perpendiculares ao teclado. “Os pianos foram uma sorte de especiaria, com que a Europa, no século XIX, derramou pelos outros continentes a prestidigitação de suas indústrias” (Rezende, 1970:26).

Sigismund Neukomm (1778-1858), músico austríaco que teria sido aluno de Haydn, é citado como primeiro pianista que chegou ao Brasil. Aportou em terras brasileiras em 1816 e tinha sido nomeado mestre da capela real por D. João VI. Foi professor de D. Pedro, Francisco Manoel da Silva, Imperatriz D. Leopoldina e Infanta D. Isabel Maria (Fagerlande, 1996:80).

Outra figura de destaque foi o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que à época da chegada da corte teve seu talento reconhecido como orador, mestre de capela, organista, pianista e improvisador.

Posto em confronto, certo dia, no Paço de São Cristóvão, com o celeberrimo operista lisboeta Marcos Portugal, foi convidado a executar ao piano difícil sonata de Haydn. Hábil na leitura à primeira vista, fê-lo com tal desenvoltura e brilhantismo, que extasiou os ouvintes (Rezende, 1970:25).

Exercia também importante papel como compositor e professor. Escreveu inclusive um livro didático, intitulado *Compêndio de Música e Método de piano-forte*.

No início do século XIX, o piano estava presente apenas em casas de algumas famílias em Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia, sendo raro em outras províncias (Tinhorão, 1976:163). Era símbolo de status e fazia parte da vida social.

Foi sinal de cultura e ornamento de salão; confidente e passatempo; prenda doméstica e dote de casamento; vaidade aristocrática e pasmo caipira; empate de capital e fonte de renda; agente terapêutico e tormento dos neurastênicos. . . Era no lar o confidente diário das sinhazinhas langorosas, o enlevo dos moços românticos. As mucamas o espanavam e poliam respeitosamente (ele também era negro. . .). Por cima dele, muitas vezes, como num altar, um vaso de cristal ou porcelana chinesa descansava sobre finíssimas rendas, sorrindo em flores e perfumes; quando não era o porta-retrato de um ente querido, - até o qual se evolava o incenso das harmonias derramadas pelas teclas de marfim e ébano. . . E para completar o quadro, ocasiões houve em que o piano novato, ao chegar pela primeira vez a uma vila ou cidade, se viu recebido com reverências, como se fosse um Bispo ou alta autoridade, com rojões, acompanhamento popular e até lavratura de um termo, tal qual sucedeu em Porto Feliz e Sorocaba (Rezende, 1970: 10).

O piano participava tanto do sistema sociocultural brasileiro, que “alguns observadores estrangeiros se referem a ele como uma praga” (Freyre, 2000:284). Possuir um piano era “conotação de nobreza, poder, cultura e bom nascimento” (Tinhorão, 1976:163). Rezende

discorda da idéia de que o piano era instrumento apenas para os mais abastados, dizendo que “apesar de caros, e sem poder competir com a guitarra popular, iam sendo aos poucos vendidos a pessoas de todas as classes sociais” (1970:26). A opinião de Tinhorão parece mais consistente, já que o alto custo dos instrumentos, afirmado pelo próprio Rezende, impediria membros das classes sociais menos favorecidas de adquiri-los. Entretanto, é provável que músicos de várias classes pudessem gradativamente ter acesso aos pianos presentes em instituições públicas e privadas como escolas, agremiações carnavalescas, clubes e lojas de música.

Na segunda metade do século XIX, houve um crescimento da atividade musical no Brasil. O aumento do número de salões no Rio de Janeiro incentivou a importação do piano. Em 1856, o poeta Araújo Porto Alegre chama o Rio de “cidade dos pianos” (apud Cazes, 1998:20). Nessa época havia cerca de quarenta professores particulares de piano na cidade (Guedes, 1992:11). O ensino oficial de música ocorreu a partir de 1847 no Conservatório de Música do Rio de Janeiro (Fonseca, 1996:78). A cátedra de piano no conservatório foi inaugurada por Carlos Severino Cavalier Darbilly em 1871 (Cernicchiaro apud Schlochau, 1992:110). Após a proclamação da República, em 1890, Leopoldo Miguez funda o Instituto Nacional de Música e Cavalier perde sua cátedra e a classe de piano passa a ser de Alfredo Bevilacqua. Mais tarde, Gemma Luziani, pianista italiana, ocupa a segunda cadeira (Azevedo, 1956:217).

Ainda na segunda metade do século XIX, começa a prática do pianismo de concerto (Faria, 1996) no Rio de Janeiro. De acordo com Guedes (1992:11), em 1855, o Rio recebe a visita de Sigismund Thalberg (1812-1871), rival de Franz Liszt (1811-1886). Gottschalk (1829-1869), pianista norte-americano, também se apresentou no Rio de Janeiro. “Não é de admirar que havendo esse entusiasmo por cantores, pianistas e violinistas europeus, Gottschalk empolgasse, como empolgou, a gente culta do Rio de Janeiro” (Freyre, 2000:296). Esse entusiasmo por cantores, pianistas e violinistas reflete a visão heróica do artista em que se valoriza o

malabarismo e virtuosismo exibicionista, um dos aspectos da estética romântica. O pianismo de concerto possui um caráter de metáfora do mundo burguês, devido ao individualismo e à idéia do gênio. “O gênio é a glorificação do mundo burguês; o indivíduo dotado das faculdades muito acima da média justifica em si mesmo as desigualdades sociais em que a burguesia é hegemônica” (Squeff, 1982:105).

Antes da vinda dos virtuosos internacionais, a prática de recitais relacionados ao pianismo de concerto era modesta. O pianismo de salão prevalecia. Eram costumeiros saraus e bailes em residências, sociedades particulares de música e salões. O repertório era composto de música vocal acompanhada ao piano, música para dança e música instrumental solista ligeira. As peças de salão eram mais curtas e mais simples do que as de concerto, inacessíveis a amadores. O amadorismo em música em fins do século XIX era sinal de distinção social (Fonseca, 1996: 99).

A dicotomia salão versus concerto é interpretada por Faria (1996) como evidência da divisão de classes: a música de salão seria característica das classes intermediárias enquanto a música de concerto seria apreciada pelas elites. Entretanto, inicialmente, era a elite que freqüentava os salões. A menos que essa interpretação se baseie no momento histórico posterior, em que as classes intermediárias já estavam presentes nos salões, tendo adquirido poder aquisitivo para comprar um piano, a análise sociológica de Faria pode ser considerada equivocada.

Na realidade, os pianismos de concerto e de salão coexistiram e os limites entre as duas práticas eram tênues. A música vocal e a dança serviam de mediadoras entre as duas práticas. Além disso, a música da classe baixa também interagiu com essas esferas. A modinha, por exemplo, gênero vocal que se originou do *bel canto*, era reproduzida nos salões e também absorvida pela classe social baixa. O lundu, música de dança de origem popular, fazia o movimento contrário, sendo incorporado pelos músicos e dançarinos dos salões e, eventualmente,

até pelos compositores nacionalistas de música de concerto. Existia um “movimento cíclico-circular de influências mútuas, que ia dos teatros para os salões, dos salões para as ruas e destas de volta aos salões e aos teatros, muitas vezes por conta das teclas de um piano” (Fonseca, 1996: 66). Nessa citação de Fonseca, os teatros representam a música de concerto; as ruas, a música popular; os salões, a mediação.

Ainda durante o século XIX, o piano tinha grande importância na educação das mulheres. As moças da burguesia não realizavam trabalho doméstico, que era função dos escravos. Estudavam pouco e sua vida era caracterizada pelo ócio. O estudo do piano era visto como prenda, mas a música como profissão era motivo de desgosto. A vida de Chiquinha Gonzaga exemplifica essa questão. Ela havia aprendido piano como um ornamento. Quando decidiu abandonar o marido e sobreviver como professora de piano, foi rejeitada pela família.

Inicialmente, portanto, o piano era privilégio da elite que o utilizava para a educação e lazer. Só mais tarde, o instrumento se torna acessível para as classes intermediárias. Do ponto de vista econômico, a riqueza da cultura do café no vale do Paraíba possibilita que comerciantes, profissionais liberais e burocratas tenham condições financeiras de adquirir pianos (Tinhorão, 1976:164). É importante salientar que esse processo de aumento do poder aquisitivo das classes intermediárias foi originado pelos fazendeiros, que comandavam as atividades econômicas em torno da cultura cafeeira, fato omitido por Tinhorão. O piano realiza uma trajetória descendente das “brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República e inícios do século atual [XX]” (Tinhorão, 1976:163). Assim, o piano é incorporado a grupos instrumentais ao lado da flauta, violão e cavaquinho e surgem assim as primeiras gerações de pianistas populares brasileiros.

No início do século XX, o papel do piano nas práticas musicais brasileiras permanecia destacado. “Curiosamente, constatamos, a partir da pesquisa documental, que a movimentação musical e social em torno do piano nas primeiras décadas do século XX foi semelhante à que teve lugar no século anterior em torno do canto e da ópera” (Fonseca, 1996:122). Essa ênfase no instrumento de teclado, entretanto, foi questionada por Mário de Andrade que criticou a “pianolatria”, elevação do piano em detrimento da música orquestral ou de câmara. Para o líder do modernismo brasileiro, a “pianolatria” limita o repertório, vicia o gosto do público e promove a prática de interpretação sentimentalista.

O piano permanece como instrumento muito apreciado no Brasil até os dias de hoje. Coexistem o pianismo de concerto e o pianismo popular. Embora o contato entre as duas vertentes seja grande, a fronteira entre os dois tipos de intérprete e, conseqüentemente, os dois tipos de formações persistem na maioria das vezes.

1.2 – As primeiras gerações de pianistas populares brasileiros

Os membros das primeiras gerações de pianistas populares brasileiros são muitas vezes designadas como “planeiros”, uma denominação pejorativa, em contraposição aos pianistas de escola atribuída aos executantes de ouvido, indicando poucos conhecimentos de teoria e muito balanço. Embora eu adote a denominação pianista popular, o termo “planeiro” aparece no decorrer do texto, ao citar informações e opiniões colhidas de outros autores.

Essas primeiras gerações de pianistas tocavam em festas íntimas, casamentos, batizados, clubes, casas de música, salas de espera de cinema, confeitarias, cafés-cantantes. Eles ficaram em evidência a partir da incorporação do piano aos grupos de choro. Em artigo publicado originalmente no jornal O Globo (16/04/76), há um elogio aos chamados “planeiros” como bons instrumentistas. O autor procura amenizar o caráter depreciativo da designação, mistificando as habilidades intuitivas desses músicos.

Exímios executantes, sabendo dar a cada música o seu exato valor melódico e rítmico, dispensavam as sinalizações do pentagrama das partituras e valiam-se de sua fiel riqueza auditiva que os fazia excelentes intérpretes. Daí serem conhecidos como planeiros, sem qualquer depreciação (Efegê, 1978:221, v.2).

Segundo Tinhorão (1976:164-5), os dois primeiros “planeiros” foram Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Chiquinha Gonzaga é apontada por Edinha Diniz como “primeira profissional do piano ligada ao choro: primeira planeira e primeira chorona” (1984:105). Ambos receberam formação relacionada à tradição da música de concerto clássica e romântica e são mencionados como criadores de um estilo original que aproximou a sofisticação e técnica requintada da música de concerto a ritmos populares, forjando assim uma arte que costuma ser apontada como particularmente brasileira.

O primeiro compositor a estilizar o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de choro a partir da polca e do lundu, foi o pianista Ernesto Nazareth. Filho de uma família da baixa classe média do

Rio de Janeiro, ele se apresentava – juntamente com Chiquinha Gonzaga – como uma das pessoas mais indicadas a transportar para o piano o novo estilo de interpretação [...] (Tinhorão, 1991:71).

Essa citação de Tinhorão pode dar a entender uma equivocada proximidade geográfica e artística entre Chiquinha e Nazareth. Além disso, há discos gravados por diversos pianistas dedicados ao repertório de ambos os compositores, como as gravações de Antônio Adolfo (*Antônio Adolfo abraça Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga*, 1991) e o disco *Ernesto Nazareth/ Chiquinha Gonzaga* (1971) da coleção Abril Cultural, embora o encarte do segundo traga um texto que menciona as diferenças de mentalidade e produção musical dos compositores. É preciso enfatizar, como Verzoni, o fato de que os dois trabalharam de maneira independente.

O fato de serem tantas vezes citados conjuntamente parece-nos fruto de um pensamento intelectual construído posteriormente à época em que viveram; pensamento esse, em nossa opinião, equivocado. Entendemos que esse erro deva-se ao fato de essas estruturas terem sido construídas, em sua maior parte, por intelectuais de visão musical acadêmica que, ao examinarem outras músicas (que não o repertório de concertos), consideradas menos importantes de antemão, tendessem a uma visão simplificadora (2000:75).

Segundo Verzoni (2000), enquanto Chiquinha se empenhou em transformar a sociedade, Nazareth desejava ascender socialmente. Chiquinha renunciou aos privilégios da sua classe em troca da liberdade. Após se separar do marido, em 1868, chegou a passar necessidade, mas conseguiu seu sustento dando aulas particulares de piano. Começou a freqüentar o ambiente musical boêmio onde conheceu Joaquim Callado Jr., líder do conjunto *Choro Carioca*. Quando o grupo passou a tocar em casas com piano, Chiquinha foi convidada a ser pianista do conjunto e dessa forma, começou a tocar em bailes. Mais tarde, publica suas composições, primeiro pela editora da Viúva Canongia e depois, a partir de 1868, pela editora Arthur Napoleão & Miguez. Foi ativista política na abolição da escravatura e proclamação da república. Além disso, foi uma das fundadoras da Sociedade Brasileira de Direitos Autorais. Chiquinha Gonzaga cultivava sem preconceito diferentes gêneros musicais: dueto recitativo, lundu, dobrado carnavalesco, modinha,

chula, maxixe, fado português, samba. Ainda segundo Verzoni, Nazareth teve trajetória bem diferente: vinha de uma classe baixa e desejava ter uma carreira de concertista. Seu plano de estudar na Europa não se concretizou, gerando uma frustração. Como intérprete e compositor, tinha restrições quanto a gêneros. Nazareth não sabia reivindicar seus direitos, tendo sido muito explorado pelas editoras. Suas peças eram tecnicamente complexas, muitas vezes inacessíveis a amadores, ao contrário das peças de Chiquinha, que eram tecnicamente mais simples.

Este tipo de escolha faz-nos automaticamente separar Ernesto Nazareth de outros compositores de polcas, valsas e tangos. Nesse aspecto, Francisca Gonzaga é uma representante mais típica dos pianistas que dedicavam-se (*sic*) a esses gêneros, ficando Nazareth numa posição mais próxima dos compositores de formação acadêmica (Verzoni, 2000: 71).

Assim, Verzoni aponta muitas diferenças de personalidade, mentalidade e produção musical de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. É curioso observar que embora ambos fossem músicos profissionais que moravam na mesma cidade e na mesma época, sequer chegaram a se conhecer pessoalmente.

Para Baptista Siqueira, Nazareth não deveria ser comparado aos chamados “planeiros” por ter uma técnica apurada capaz de executar peças de concerto, não sendo apenas um executante de oitava ou “orelhudo”, como se dizia na gíria carioca. Segundo Tinhorão, “quando o piano desce nos últimos anos do século XIX às salas de visita de famílias mais modestas e clubes recreativos, surgem planeiros de formação autodidata, desligados da boa técnica” (1976:165). Essa afirmativa parece implicar que anteriormente havia pianistas populares com boa técnica e formação básica na escola pianística de concerto. O termo “planeiro” parece designar, portanto, pianistas populares com formações diversas, incluindo os que sabiam ler partituras, como é o caso de Ernesto Nazareth, que tocava peças de concerto, mas atuava profissionalmente como músico popular. Tanto que esses profissionais são apontados como sistematizadores das características

rítmico-melódicas dos conjuntos populares. Se não tivessem domínio da notação européia, não poderiam sistematizar e escrever essas características.

Vemos, por conseguinte, que foi através do piano, e da música escrita para piano, que conseguimos, em processo de transposição, grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas. Realizaram essa tarefa os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados, e que, na época, eram conhecidos por planeiros (Pinto, 1963:26) ².

Nazareth é citado como importante compositor no processo de transposição de elementos populares para o piano.

Certa vez Oscar Rocha, [...] um dos homens que melhor conhece a vida e obra de Ernesto Nazareth, perguntou-lhe como é que ele tinha chegado a compor os seus tangos, com esse caráter rítmico tão variado e tão inédito, naquela época, entre os compositores de música popular. Nazareth respondeu com simplicidade que ele ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Callado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundus (Itiberê, 1946:310).

Diversos processos rítmicos curiosos, autenticamente nacionais, mas que pela primeira vez recebiam a consagração da pauta, foram utilizados por esse compositor de músicas de dança, bem como sugestões provenientes do instrumental típico do choro, que ele habitualmente reproduzia no piano (Azevedo, 1956:151).

Tinhorão menciona a escassez de documentação como obstáculo para determinar em que medida essa geração de pianistas populares teria contribuído para a sistematização.

Como o interesse da indústria do disco tardou muito em interessar-se pela música dos planeiros enquanto solistas - antes de Nonô, Gadé e Carolina Cardoso de Menezes, poucos pianistas populares chegaram ao disco, a não ser como acompanhadores, e o próprio Ernesto Nazaré (*sic*) só deixou exemplo de sua interpretação em quatro ou cinco discos – pouquíssima documentação resta hoje para se determinar em que grau esse tipo de artista teria contribuído para “sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas” (Tinhorão, 1976:169).

Tinhorão aponta quatro gerações de pianistas populares que participaram do processo descrito acima. Da primeira geração, fazem parte J. Cristo, Alexandre G. de Almeida, o Xandico,

² O foco dessa citação de Pinto (1963) é a atribuição da sistematização de características da música popular aos chamados “planeiros”. O uso do termo na época é, entretanto, questionável. Parece mais provável que a expressão tenha surgido posteriormente e acabou sendo aplicada anacronicamente aos pianistas populares do fim do século XIX.

Aurélio Cavalcanti, Azevedo Lemos, Américo Fonseca da Costa, Azeredo Pinto, Chirol, Chico Porto, Maneco Leal, Júlio Barbosa, J. Bulhões, Escobar, Porfírio da Alfândega, Benedito Monte, Carlo T. de Carvalho e Júlio Reis. Temos também algumas mulheres: D. Maria José, D. Vivinha e D. Naninha.

Para o autor, a segunda geração foi influenciada por ritmos norte-americanos como o *one-step*, *rag-time* e o *fox-trot*. Sua carreira aconteceu até o advento das orquestras de rádio, fábricas de discos e orquestras de dança.

De acordo com Tinhorão, a terceira geração trabalhava em casas de música, clubes recreativos e orquestras de salas de espera de cinema. Dentre os nomes apontados pelo autor estão Sinhô, Henrique Vogeler, José Francisco de Freitas, Eduardo Souto, Augusto Vasseur, Ari Barroso, Romualdo Peixoto, Osvaldo Chaves Ribeiro, o Gadé.

Conforme destaca Tinhorão, muitos pianistas eram atraídos para o Rio de Janeiro pela oportunidade de se profissionalizar tocando música popular. Na quarta geração, há músicos de outros estados, como o gaúcho Radamés Gnattali, o paraense Carlito, o baiano Lauro Paiva, os mineiros Hervê Cordovil e Waldir Calmon, o pernambucano Elpídio Salles Pessoa, o Fat's Elpídio, o cearense José Luciano e o maranhense Luís Reis. Outros nomes são os de Lírio Panicalli, Osvaldo Gagliano, o Vadico, Leo Perachi, Gabriel Migliori, Custódio Mesquita, Mário Cabral, Carolina Cardoso de Menezes, Ribamar, Bené Nunes, Farnésio Dutra, o Dick Farney e Lindolfo Gaia. Além de tocarem piano, esses artistas também trabalharam como arranjadores e componentes de orquestras de estúdio e dança numa época (fins da década de 1930 e inícios de 1940) marcada pelo apogeu do rádio. Ainda de acordo com o historiador da música popular brasileira, essa geração se estendeu até o advento da bossa-nova, que teve João Alfredo, o Johnny Alf, como primeiro pianista de destaque. É possível apontar ainda outros importantes pianistas da bossa-nova: Luizinho Eça, Amilton Godoy, César Camargo Mariano, João Donato e Sérgio

Mendes. As gerações iniciais, apontadas por Tinhorão, também foram sucedidas por outros pianistas populares atuantes até os dias de hoje como Hermeto Pascoal, Jovino dos Santos Neto, Egberto Gismonti, Leandro Braga, Delia Fisher, Wagner Tiso.

O mercado de trabalho para as primeiras gerações de pianistas populares que também eram compositores tinha imposições, tais como pressão das editoras. O conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis, ilustra essa questão: Pestana, o protagonista da peça literária, tinha que compor polcas, o gênero da moda. Depois, ele não tolerava ouvir suas composições de sucesso tocadas ou assobiadas à exaustão por pessoas na rua. Além disso, fechava contratos com prazos apertados para compor certa quantidade de polcas. Outro fato curioso presente na ficção de Machado de Assis, mas também na biografia de pianistas do período em questão, era a escolha de títulos que a editora assumia, visando o sucesso comercial da peça (Verzoni, 2000).

Um aspecto também referente à vida profissional dos chamados “pianeiros” é o seu permanente estado de sonolência, devido aos cachês que os obrigavam a virar a noite acordados.

Aurélio Cavalcanti tornou-se a partir de 1890 o mais disputado pianeiro profissional do Rio de Janeiro. Apesar de cobrar 60 mil-réis por baile em casa de família, Aurélio tinha sua agenda comprometida por quase todos os dias da semana, o que o levava a viver em estado de sonolência permanente, pois seu cachê o obrigava a tocar normalmente até 4 horas da manhã (Tinhorão, 1976:167).

O estilo de execução das primeiras gerações de pianistas populares brasileiros foi descrito por Itiberê: o “dengo, macieza, espírito frajola, humor, graça ágil desses maestros populares fizeram o encanto dos salões cariocas no começo deste século” (1946:312). Para o autor, o brutal piano do jazz retirou do pianista popular brasileiro de épocas mais recentes a maciez e dengo dos “pianeiros”, incapazes de violentar o piano.

Na bibliografia, encontram-se comentários referentes à execução de artistas específicos. Sobre Sinhô, foi dito que “embora tirasse com bastante nitidez no violão os sambas de sua

autoria, era no piano que os apresentava com todos os efeitos melódicos e rítmicos num dedilhado próprio de ‘músico de ouvido’” (Efegê, 1978:126). Sinhô “tocava de ouvido mas o fazia com técnica especial. Tinha um fraseado bem seu e corria o teclado com entusiasmo, gingando, como fazem hoje os pianistas de jazz e bossa nova” (Alencar, 1968:20). Itiberê comenta a respeito da execução de Gadé com entusiasmo.

Gadé é absoluto (. . .) O domínio do teclado, a beleza do toque, a facilidade de transposição, o senso rítmico- quase diria metronômico - a faculdade de colocar a melodia em equilíbrio instável, fazendo-a escorregar ou antecipar uma fração de segundo, com uma paradoxal regularidade - todas essas qualidades conferem a Gadé credenciais de artista raro. Ouvindo-o tocar a própria música o meu prazer e o meu “suspense” aumentam, tão caprichosas e imprevisas são as suas modulações (1970:38).

No jornal O Globo, há referências também a Oswaldo Cardoso de Menezes, que “tocando de oitiva, de ouvido, ou sendo um orelhudo, na classificação que a gíria carioca dá aos executantes sem conhecimento de música ou mesmo de cabeça de nota, era um exímio pianeiro” (Efegê, 1978:194). Luis Nunes Sampaio, o Careca é visto como “pianista de apurada execução, sabendo tirar das teclas o ritmo convidativo (provocante, pode-se dizer)” (Efegê, 1978: 69 O Globo 27/01/72). Bequinho, ainda vivo numa época em que os profissionais dessa categoria já estavam desaparecendo, é mencionado como “um remanescente da época dos famosos pianeiros”.

Entre os famosos pianeiros da época (anos 1915 a 1931) estava o Bequinho, Alberico de Souza (este o seu nome civil). Rivalizava com Cardoso de Menezes (Oswaldo), Bulhões, Manoel da Harmonia, Sinhô, Costinha, Masson (Luiz), Pestana, Freitas, Pequenino e outros. Todos dominando o teclado, tirando das teclas brancas e pretas saltitantes chorinhos e maxixes que alternavam com valsas lânguidas ou rodopiantes, proporcionavam aos dançarinos exibirem sua perícia coreográfica (Efegê, 1978, v. II).

O aspecto comum, explícito em muitos desses textos sobre as primeiras gerações de pianistas populares brasileiros, é um tipo de tratamento rítmico diferenciado. “Exímios executantes, eles tanto faziam os pares rodopiar suavemente ao ritmo das clássicas valsas lentas

para piano, como se agitarem no andamento febril das também clássicas 'polca amaxixada'" (Efegê, 1978:202).

A polca, a valsa, o maxixe, o nosso tango – [...], dado o ritmo que lhe imprimiu Nazareth – sincretizaram, brasileiroamente nesses dois gêneros urbanos: o choro e o samba. E o pianeiro passou a interpretá-los com uma nova técnica e novos meios de expressão (Itiberê, 1970:36).

Ora, as edições musicais que o mercado oferecia privilegiavam o piano – instrumento mais nobre – eram a ele destinadas. É fácil entender que o músico popular, executante “de ouvido”, ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento obtivesse um resultado diferente. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música européia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade; estava criado algo original. Mesmo quando retornava ao piano já estava modificada. A interferência operada na estrutura da música mostrava-se irreversível (Diniz, 1984:100).

É preciso ler com reservas as conclusões empreendidas aqui por Diniz no campo da interpretação musical, por não ser a autora especialista em música. As observações são, entretanto, interessantes e ilustram o fato de que os pianistas populares brasileiros tinham estilo diferenciado de execução.

Portanto, os ritmos populares, executados pelos chamados “pianeiros” de maneira peculiar, com bossa, balanço, ou *ginga* é que são apontados como nacionais, autenticamente brasileiros. Esse ponto-de-vista foi, inclusive, incorporado por compositores de música de concerto que utilizaram esses elementos em suas obras de caráter nacionalista.

1.3 – O piano nacionalista

Ao falar de nacionalismo, deve-se questionar: o que é autenticamente ou genuinamente brasileiro? Na verdade, não existe uma única identidade nacional, mas várias identidades. Devemos ter em mente que a identidade nacional é uma construção simbólica, visto que diferenciações da sociedade são eliminadas e determinados elementos são legitimados como símbolos nacionais.

A sociedade capitalista nega abstratamente suas divisões construindo pólos imaginários de identificação: o direito, a lei, o povo soberano, a nação soberana, o Estado Nacional, a família, a ciência, a arte, a religião, a organização, etc (Chauí, 1983:37).

Ainda tratando a identidade como construção simbólica, há uma tendência de se igualar o nacional ao popular. No entanto, ambos são conceitos de difícil tratamento. O que é o nacional? O que é popular? Os conceitos costumam ser elaborados de acordo com o contexto, muitas vezes relacionados a fatores políticos e ideológicos na representação de um interesse particular como se fosse de todos.

A dificuldade de construir uma identidade consiste em promover uma integração na diversidade. O Brasil possui um território extenso, onde vivem pessoas diferentes em termos de habitat, ocupação, classe social e raça. Na construção de identidade, precisa ser encontrada uma coesão entre o pobre favelado e o rico empresário, população rural e urbana, baiano e gaúcho, negro, índio, branco e mestiço. Como responder a esse impasse?

Os intelectuais brasileiros inicialmente responderam a essa questão através das noções de meio ambiente e raça, oriundas do positivismo de Comte. “Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da européia” (Ortiz, 1994:17). A raça e o meio não apenas exprimem a especificidade brasileira, mas explicam o atraso do país, tendo como fundamento o evolucionismo. Segundo o evolucionismo, as

sociedades humanas evoluem do mais simples (povos primitivos) para o mais complexo (sociedades ocidentais). O inglês Buckle atribuía o atraso brasileiro aos ventos alísios. Sílvia Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, embora considerem a interpretação de Buckle incompleta, aceitam o argumento do meio ambiente como fundamento do discurso científico, relacionando-o à questão racial. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha é uma obra exemplar nesse sentido, pois insere a “sub-raça nordestina” no seu meio, a caatinga.

O aspecto racial relacionado à construção de identidade surgiu primeiramente em obras de escritores românticos, como José de Alencar e Gonçalves Dias. Eles tentaram promover o índio à condição de símbolo nacional, apresentando um modelo idealizado, associado às idéias do “bom selvagem” de Rousseau. Nessa época, o negro era ignorado por ser escravo, mas após a Abolição, o debate da questão racial torna-se mais complexo. Para Sílvia Romero e Nina Rodrigues, o negro adquire maior importância do que o índio. A partir deste momento, começa a ser propagado o mito das três raças: o brasileiro é produto da fusão do branco, negro e índio.

A noção de mestiçagem no Brasil é tanto real como simbólica, pois se refere à mistura étnica e à aspiração nacionalista de construção de uma identidade. Para os intelectuais de fins do século XIX e início do século XX, ao mesmo tempo em que a mestiçagem aponta para a formação de uma identidade, também explica o atraso brasileiro. O negro e o índio seriam um entrave ao processo civilizatório e o Brasil teria perspectivas melhores no futuro após passar por um processo de “branqueamento”. O intelectual brasileiro responsável por colocar a mestiçagem como algo positivo foi Gilberto Freyre.

Mas, a operação que Casa Grande e Senzala realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pôde difundir-se

socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (Ortiz, 1994:41).

Apesar do pensamento de Gilberto Freyre libertar a ideologia da mestiçagem das teorias racistas, ele encobre os conflitos raciais. “O mito das três raças não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais” (Ortiz, 1994:44).

A construção de identidade no Brasil é alicerçada no mito da mestiçagem. No processo de criação de uma música nacional, essa noção também está presente. Há uma relação positivista entre o biológico e o cultural, evidenciada pela idéia de “musicalidade das raças”. A música expressaria as características da raça que a criou. No *Ensaio sobre a música brasileira*, as idéias de “musicalidade das raças” e de mestiçagem estão explícitas. “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). Na citação a seguir, quando Andrade se refere a “elementos puros” e à ausência de uma fusão satisfatória na música, fica evidente que o autor defende a idéia de mestiçagem simbólica – que tem como pano de fundo o mito da “musicalidade das raças” – como fundamento para a criação de uma música genuinamente brasileira.

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior a nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de alem, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (Andrade, 1962:13).

Quando Diniz se refere à nacionalização da música, a idéia de mestiçagem e musicalidade das raças se manifesta nos termos “cultura melaninada” e “elemento negro”.

Enquanto o Rio se modernizava, a música popular percorria um caminho que levaria à nacionalização. Ainda não era brasileira; apenas esboçava formas que só neste século iriam tornar-

se mais definidas. Portanto, é a partir da década de 1870 que podemos falar de uma cultura melaninada, onde o pigmento fundamental a singularizá-la foi o elemento negro (1984:87).

As noções discutidas anteriormente de identidade como construção simbólica, nacional associado a popular e musicalidade das raças fundamentam a análise crítica que Sandroni faz das constantes referências à síncope como especificidade musical brasileira. “Essa insistência das sínopes não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com ‘Brasil’, com ‘negro’ e com ‘popular’, três coisas que parecem por sua vez estar associadas entre si” (2001:47).

A estética nacionalista da música é formada por compositores de música de concerto responsáveis por “inventar a tradição” (Quintero-Rivera, 2000). Dar um sentido de unidade perante a percepção de heterogeneidade é uma das dificuldades que se impõe a estes 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). 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).

Bartók (*apud* Quintero-Rivera, 2000), como Mário de Andrade, defendia que a pesquisa da música folclórica era importante para o compositor captar a essência da alma nacional. Segundo Bartók, o aproveitamento do folclore teria três estágios: harmonização de uma melodia sem modificá-la; melodias criadas pelo próprio compositor imitando as folclóricas; composições com atmosfera folclórica, sem melodias nem imitações delas. Nesse último estágio, o compositor atingiria uma expressão nacional inconsciente.

Dentre as primeiras tentativas de criação de obras com caráter nacional para o piano, instrumento abordado neste trabalho, 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). Ambas as peças possuem constâncias da rítmica popular, sendo que a primeira possui desenhos sincopados e a segunda, ritmo de habanera. A *Sertaneja* cita a melodia de “Balaio meu bem balaio”, canção folclórica em voga naquela época. Alberto Nepomuceno (1864-1920) manifesta sua preocupação nativista em *A Galhofeira* e na *Série Brasileira*, peça orquestral que possui redução para piano. Barroso Neto (1881-1941) procura criar uma atmosfera brasileira em *Minha Terra*. Para Brandão, Itiberê, Levy, Nepomuceno e Barroso Neto “chegaram a soluções nativas dentro de uma maneira de ser européia, com estrangeirismos flagrantes” (Brandão, 1949: 4). Ainda segundo o autor, mais tarde, Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandes (1887-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Camargo Guarnieri (1907-1993) trariam inovações do ponto de vista técnico e estético, na construção de uma música nacionalista.

O *Cucumbizinho* (1931) e a *Congada* (1928) de Mignone apresentam dificuldades rítmicas que exigem muita independência entre as mãos. Nas *Valsas de Esquina* (1938), Mignone usa procedimentos dos pianistas populares de sua época, transportando para o piano características da execução dos seresteiros.

Brandão (1949) descreve a criação de uma obra com preocupações nacionalistas por Lorenzo Fernandez, destacando as características de algumas peças: *Três Estudos em Forma de Sonatina* (1929), *Valsa Suburbana* (1932) e nas *Suítes Brasileiras* (1936 e 1938). Nos *Estudos*, Lorenzo emprega o abaixamento do sétimo grau, uma das constâncias melódicas do folclore nordestino, rítmica de dança popular e contraponto que lembra os violões e violas sertanejas. A *Valsa Suburbana* utiliza efeitos violonísticos baseados no choro carioca. Nas *Suítes* estão presentes gêneros e danças tipicamente brasileiras tais como Moda, Cateretê, Jongo, Seresta e Toada.

A obra de Villa-Lobos é considerada um marco da construção da identidade nacional na música, sendo muito conhecida a sua declaração de que “o folclore sou eu”. Uma outra frase que teria dito ao chegar a Paris em 1923 seria “não vim aqui para aprender. Vim mostrar a minha música”. Concepções associadas ao mito das três raças e à melancolia, como um traço da sensibilidade brasileira estão presentes na sua obra, ficando evidentes em títulos de peças como *Alma Brasileira* (1925), *A Lenda do Caboclo* (1920), *Valsa da Dor* (1932), *Dança do Índio Branco* (1936). Segundo Brandão (1949), a obra pianística de Villa-Lobos possui inovações técnicas e estéticas, devido à variedade de complexidades musicais – rítmicos e de sonoridade – e pianísticas – pedalização e dedilhado. São obras importantes o *Choros nº5* (1925), também conhecido como *Alma Brasileira*, o *Ciclo Brasileiro* (1936), as *Cirandas* (1926), os onze álbuns do *Guia Prático* (1931, 1932, 1935 e 1949), *Prole do Bebê no.1* (1918), *Cirandinhas* (1925), *Suítes Infantis* (1912 e 1913), *Suíte Floral* (1917), *Rudepoema* (1921).

Na música de Guarnieri, observam-se sugestões nativas em diversas obras, como por exemplo, *Toada pra piano* (1929), os dois primeiros cadernos de *Ponteios* (1931-35, 1947-49), *Choro Torturado* (1930), *Maria Lúcia* (1944), *Cavalinho da perna quebrada* (1932), *Ficarás sozinha* (1939), *Dança Negra* (1946), *Tocata* (1935).

Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra Peixe (1914-1993) também adotaram procedimentos nacionalistas em importantes porções de sua produção. Guerra Peixe é mencionado como compositor que “mais sistematicamente estudou o folclore” (McLeish, 1998:46). Dentre os compositores atuais que adotam a estética nacionalista podemos destacar Osvaldo Lacerda (1927-), Ernani Aguiar (1950-) e Ronaldo Miranda (1948-).

Vários trabalhos acadêmicos já abordaram a presença de elementos populares em obras nacionalistas para piano, por exemplo, *O nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez* de Nereida Rangel (1993) e *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no*

piano brasileiro de Alexandre Zamith Almeida (1999). Os autores desses trabalhos apontam a presença de aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos provenientes de determinado gênero nas peças analisadas. O presente trabalho, por outro lado, não pretende identificar elementos rítmicos ou melódicos de determinado gênero em peças ou compositores específicos, mas discorrer a respeito de aspectos estruturais e interpretativos mais abrangentes relativos à questão rítmica e à presença de elementos da música popular na música nacionalista brasileira para piano.

CAPÍTULO 2 – A QUESTÃO RÍTMICA E A DEFASAGEM DOS CÓDIGOS

Este capítulo trata de dois aspectos: da questão rítmica, principal elemento musical na construção da identidade nacional brasileira e da defasagem dos códigos que ocorre na transposição de elementos populares para a música de concerto.

2.1 – A questão rítmica

Para Mário de Andrade, o ritmo é “um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina” (1962:21). Segundo ele, a síncope é uma das constâncias, mas não uma obrigatoriedade. Todavia, para Andrade, muito do que nós chamamos de síncope, não corresponde ao conceito vindo dos dicionários musicais. Daí ele defender a idéia de que no Brasil há uma rítmica oratória, oriunda dos conflitos da rítmica européia com a africana e a ameríndia.

Me parece (*sic*) possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada (*sic*) e quadrada que Portugal trouxe da civilização (*sic*) europeia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano (1962:30).

Para Mário de Andrade, a rítmica da música popular brasileira é, por vezes, prosódica, livre, feita por adição de tempos, como na rítmica grega e não por subdivisão como no compasso europeu. Muito do que chamamos de síncope é ritmo livre ou polirritmia. Há a idéia de pulsação e medida, *arsis* e *thesis*, mas não de compasso.

Sandroni (2001) propõe uma interessante explicação para a questão da rítmica brasileira no livro *Feitiço Decente*. A síncope é um consenso para indicar “especificidade” musical brasileira e

na expressão de Sandroni, ela se tornou uma “categoria nativa importada” (2001:27). A palavra se tornou tão comum que é utilizada tanto por musicólogos, como por músicos populares e leigos. Os dicionários musicais definem a síncope como irregularidade, como ruptura da métrica convencional, que pressupõe a existência de uma recorrência regular e periódica das acentuações, chamada compasso. Entretanto, tanto a síncope quanto o compasso são noções formuladas dentro da teoria musical clássica ocidental, não sendo, portanto, conceitos válidos universalmente. Na música brasileira, por exemplo, a recorrência da síncope é freqüente e não chega a ser uma exceção. O questionamento do conceito de síncope foi feito, pela primeira vez, por estudiosos da música africana ao perceberem que na polirritmia desta música não havia a periodicidade de tempos fortes, mas uma grande liberdade nas acentuações. Para estudar a música africana, os estudiosos decidiram abandonar o conceito de síncope e formularam outros conceitos mais adequados para o contexto.

Kolinski (*apud* Sandroni, 2001:21) utilizou os termos “cometricidade” e “contrametricidade”, para designar os ritmos que estão, respectivamente, de acordo com a métrica, ou contradizendo-a. Kolinski postulou a existência do ritmo métrico e do ritmo propriamente dito. “Numa valsa, por exemplo, a métrica seria o $\frac{3}{4}$ que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real” (Sandroni, 2001:21). O ritmo pode contradizer (contramétrico) ou confirmar (cométrico) o fundo métrico, que é constante. Sandroni menciona a neutralidade como vantagem dos conceitos de Kolinski: “nem co- nem contrametricidade seriam a priori mais normais ou mais regulares que a outra” (Sandroni, 2001: 22). Portanto, é através de síncofes que a nossa contrametricidade se apresenta na música escrita.

Outro importante conceito é o de pulsação aditiva (Jones *apud* Sandroni, 2001). Como citado acima, Mário de Andrade já afirmava que nossa rítmica³ é muitas vezes construída pela adição de tempos e não pela sua divisão, como no compasso europeu. Em geral, os livros de teoria musical ensinam que uma semibreve equivale a duas mínimas, uma mínima a duas semínimas e assim consecutivamente (Jones *apud* Sandroni, 2001:24). Os compassos 2/4, 3/4, e 4/4 pressupõem uma divisão binária, a não ser no caso das quiálteras. Já os compassos compostos pressupõem uma divisão ternária, não existindo, dentre esses, um tipo de compasso que misture sistematicamente agrupamento de duas e três pulsações (Jones *apud* Sandroni, 2001:24). Na rítmica aditiva, coexistem unidades binárias e ternárias, gerando ritmos como 3+3+2, que podem ser subdivididos em $(2+1) + (2+1) + (2)$ ou $(1+2) + (1+2) + (2)$. Segundo Sandroni, “figuras rítmicas do tipo descrito acima, embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental - em particular na chamada música contemporânea, só o fazem a título de exceções e são consideradas de execução difícil” (2001:25).

Com base nessa noção de ritmo aditivo, Sandroni destaca o “paradigma do *tresillo*”, uma célula rítmica construída pelo padrão de pulsações 3+3+2. O nome *tresillo* foi originalmente adotado por musicólogos cubanos. Segundo Sandroni, esse padrão ocorre em algumas manifestações musicais brasileiras (o partido-alto carioca, o coco nordestino, o samba-de-roda baiano) e foi grafado, ora explicitamente, ora implicitamente, em partituras impressas por Ernesto Nazareth e compositores nacionalistas, como Villa-Lobos e Guerra Peixe.

O fator social está envolvido nessa questão da rítmica brasileira. Quando tratamos do piano, esse fator pode ser percebido facilmente. No Brasil, o piano inicialmente (primeiras décadas do

³ Sempre que falarmos de “nossa rítmica” e “rítmica brasileira”, reportamo-nos à identidade como construção simbólica e nacional associado a popular. Ver capítulo 1, item 1.3, páginas 21 a 23.

século XIX) era considerado instrumento de elite. Posteriormente, o piano é incorporado à música popular.

Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficlíde, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro (Tinhorão, 1991:60).

Existia, e em certa medida ainda existe, um fenômeno de hierarquização dos instrumentos. Nessa hierarquia, o piano e o violão representavam a música de concerto e a música popular, respectivamente. O piano, instrumento com conotação de nobreza, aproximou-se da baixa cultura com a mediação das primeiras gerações de pianistas populares brasileiros.

Chiquinha Gonzaga tornou-se também uma figura emblemática, ao fazer a mediação entre os mundos “baixo” e “elevado”. Sua própria condição de planeira favorece essa mediação. Ela recorre ao piano, considerado um instrumento nobre; mas o utiliza para executar composições “ordinárias”, associadas ao universo da baixa cultura (Naves, 1998:27).

Já o violão, foi utilizado como mediador, no movimento modernista, para fazer a transição entre os mundos “de baixo” e “de cima”. Nesse processo, a “pianolatria” foi rejeitada por representar a tradição romântica e o violão foi utilizado para buscar a aproximação da música de concerto com a música popular.

Os ideólogos modernistas tentam afrouxar as distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular, as quais, no plano musical, correspondiam ao cultivo do piano ou do violão. Ao primeiro costumava-se reservar o teatro, enquanto o violão era confinado ao espaço circense. [...] Rejeita-se o piano, por um lado, por associá-lo à tradição romântica que se quer superar e, por outro, por se tratar de um instrumento que se prestou como nenhum outro à prática virtuosística. [...]. À recusa do piano sucede-se portanto a incorporação do violão, o que ilustra um outro aspecto da discussão modernista – compartilhada por algumas vanguardas européias e latino-americanas: a valorização das culturas populares e/ou primitivas. Nesse esforço modernista de aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular), o violão ganha força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos (Naves, 1998: 25-26).

Esse debate sobre a questão social relacionada à música brasileira para piano, coloca em evidência o compositor Ernesto Nazareth, pois em sua obra são misturados elementos

provenientes das camadas populares com elementos cultos: ritmos de gêneros urbanos e o pianismo de Chopin. A própria personalidade de Nazareth ilustra a questão, pois vindo de uma classe baixa, tinha o objetivo de estudar na Europa e ser um concertista, meta que não conseguiu atingir. Em determinado período da sua vida, ficou oito anos sem ter um piano. Devido a isso, considerava a si próprio inferior, denominando “suas obras não de maxixes, mas de tangos, querendo acentuar com isso suas aspirações eruditas” (Wisnik, 1982:43)⁴.

A figura de Ernesto Nazareth é, portanto, exemplar da dicotomia entre música de concerto e música popular e da dificuldade de estabelecer fronteiras entre as duas. Bruno Kiefer (1983) não o classifica como popular, afirmando que a sua música é mais elaborada. Utiliza, inclusive, o termo “semierudito” para denominar Nazareth e outros compositores, cujas obras apresentem o mesmo problema.

Em artigo da *Revista Brasileira de Cultura*, Araújo afirma que os pianistas de escola não interpretam bem a obra de Nazareth devido ao gosto deformado pela rotina didática, preconceitos *snoobs* de estética musical (1972). A rotina didática parece se referir aos estereótipos de interpretação da música de concerto que podem ser assimilados durante a formação acadêmica tradicional⁵. Os preconceitos *snoobs* nada mais são do que o reflexo do fator social envolvido no aprendizado do instrumento. Por outro lado, no mesmo artigo, o autor afirma que os pianistas populares apresentam dificuldades técnicas ao executar Nazareth, pelos recursos pianísticos derivados da obra de Chopin que o compositor brasileiro utiliza.

⁴ Wisnik (1982) afirma, portanto, que o nome tango não se referia a um gênero musical conhecido, mas era usado apenas para encobrir o preconceito, pois na verdade era o maxixe. Já outros autores, como Tinhorão (1991), admitem que o gênero tango brasileiro é distinto do maxixe, embora o termo tango tenha sido muitas vezes utilizado para designar um maxixe e burlar o preconceito. Para Verzoni (2000), o tango brasileiro foi um gênero importante na obra de Nazareth, enquanto o maxixe não pode sequer ser caracterizado como um gênero musical, mas sim como um tipo de dança.

⁵ Ver capítulo 3, páginas 84 e 85.

Esses preconceitos parecem evidentes em alguns eventos em que a obra de Nazareth foi apresentada em ambientes considerados exclusivos da música de concerto. Luciano Gallet organizou um recital de compositores brasileiros no Instituto Nacional de Música e incluiu Nazareth no programa, executando seus tangos *Brejeiro*, *Nenê*, *Bambino* e *Turuna*. No programa colocou as seguintes palavras: “Para que conheçamos o que é nosso” (*apud* Lamas, 1987-88: 62). A apresentação de peças de Ernesto Nazareth gerou protestos do público, através de tumultos, sapateados e vaias. Foi necessária até a intervenção da polícia no salão do Instituto Nacional de Música. Na imprensa, houve críticas como a de Oscar Guanabara que afirmou ser uma “verdadeira profanação levar Nazareth – o gênero capadócio – para dentro de um templo de música” (*apud* Lamas, 1987-88: 63). Brasília Itiberê dá outro exemplo que evidencia o preconceito. Quando menino, tocou dois tangos de Nazareth, *Brejeiro* e *Bambino*, em um sarau lítero-musical na casa de amigos. No programa também constavam Beethoven, Grieg e Chaminade. Segundo ele, “houve pânico e um escândalo formidável no auditório. Esse desacato artístico me causou sérios dissabores: fiquei por algum tempo privado da mesada” (1946:311).

Enio Squeff destaca a presença do fator social na rítmica brasileira, ao apresentar a noção do ritmo como oriundo do gesto (1982:43-44). Segundo ele, é através de sua gestualidade que o negro impõe sua cultura. Afirma que não sabe se poderia definir um povo através de seu gesto, mas que foi o gesto do negro, sua música e danças que ficaram caracterizadas como brasileiras. O gesto do negro está presente no Brasil naquilo que chamamos de *ginga*, através da qual diferenciamos, por exemplo, jogadores de futebol brasileiros dos estrangeiros. É também devido a isso que costumamos mencionar a dificuldade de um estrangeiro para sambar. Para o autor, a presença do gesto do negro na música de concerto (no final do século XIX e início do século XX) chocava por acabar denunciando a escravidão, por ser o gesto a manifestação física do negro, cuja sobrevivência era assegurada pelo trabalho braçal. A gestualidade sexual da dança também

escandalizava o homem “civilizado”. Exemplo disso é o maxixe que era considerado vulgar, chulo, baixo. Após a libertação do trabalho escravo, gesto, cultura e música dos negros passaram a fazer parte do contexto brasileiro. Estranhamente, o escravo e sua cultura, que eram excluídos, foram elevados à condição de símbolo nacional (Frota, 2003). Segundo Frota (2003), a atribuição do samba ao negro é uma “forçação de barra da mídia”, que mascara a realidade da exclusão social do negro. “Está faltando muito para que os afro-brasileiros de hoje sejam respeitados como seres humanos” (Frota, 2003:164). O trabalho de Hermano Vianna (1999) deixa claro que a associação entre samba, negro e povo é socialmente construída, ao analisar a interação entre diversos grupos e classes na invenção do samba.

No nacionalismo brasileiro, há um projeto construtivo de identidade que adota uma prática incluyente (termo utilizado por Naves, 1998) com relação ao popular, anteriormente excluído da arte “cultura” ou “civilizada”. Antes disso, as autoridades policiais proibiam os batuques, um procedimento que pretendia excluir a “barbárie”.

A repressão ao entrudo no final do século XIX e aos batuques africanos no início deste século, é bastante representativa dessa atitude que tende a eliminar o que não se enquadra no modelo de contenção então hegemônico, adotando como prática a rejeição a vários tipos de manifestações da chamada “baixa cultura”, vistas como bárbaras e associadas a um Brasil arcaico (Naves, 1998:36).

A polícia prendia quem tocasse violão ou cantasse um samba. Muito se tem discutido a respeito do samba como símbolo nacional: como algo que era totalmente marginalizado passou a representar a identidade nacional? Todavia, toda identidade é uma construção simbólica. Não se pode esquecer a diversidade do país e eleger um gênero musical como representante único da identidade nacional. Neste trabalho, não se pretende examinar por que o samba se tornou símbolo nacional. Essa discussão foi citada como exemplo da questão rítmica relacionada ao fator social e da construção simbólica de identidade na música e na cultura brasileira.

A noção de popular como primitivo decorre de uma visão evolucionista da história. “Uma visão evolucionista da história subjaz, por certo, a essa idéia de submeter o elemento popular a um desenvolvimento erudito” (Naves, 1998:23). Mário de Andrade abraça a ideologia evolucionista para fundamentar a estética nacionalista: “Música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste” (1962:37). Segundo Andrade, as características musicais da raça estão na música popular e cabe ao artista “dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (1962:16). Os termos “artística” e “desinteressada” referem-se a uma música supostamente desvinculada de funções sociais, que “não tem cabimento numa fase primitiva” (Andrade, 1962:18) ⁶.

2.2 – A defasagem dos códigos

“Defasagem dos códigos” é um conceito utilizado por Wisnik em *O coro dos contrários* (1982:27). Wisnik 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. Cria-se, então, um estilo esquizofrênico, em que o distanciamento do homem urbano do mundo rural é percebido claramente e o autor parece ter o objetivo de reforçar a dualidade entre o seu mundo e o do seu personagem exótico. 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.

⁶ O conceito de primitivismo (primitivo *versus* civilizado) reflete a influência de teorias evolucionistas inglesas na obra de Mário de Andrade. O autor procura evitar as possíveis críticas ao emprego dessa terminologia com a idéia de primitivismo psíquico, recorrendo a conceitos de Lévy-Bruhl e Artur Ramos (Travassos, 1997:167). Há em seus escritos uma equivalência entre “mentalidade popular”, “mentalidade primitiva” e “mentalidade primária” (Travassos, 1997:164), interligada ao inconsciente e à espontaneidade. Embora tenha pretendido dar um sentido positivo ao primitivismo, manteve um posicionamento evolucionista.

Em relação à música, Wisnik cita o exemplo das “peças características”, composições da produção musical nacionalista, em que ocorrem motivos sincopados (que seriam “brasileiros”) fundidos com trêmulos e floreios pianísticos estranhos aos elementos populares. Na inserção de elementos populares na música de concerto ocorre um processo de estilização e na tentativa de adequar um código a outro (elementos populares à técnica da música de concerto) ocorre a defasagem.

Para Squeff, no nacionalismo brasileiro, propõe-se um projeto “modernizador” com a elaboração de uma música que encontre reconhecimento no exterior. Se o Brasil possui muita matéria prima, a Europa possui a técnica mais “avançada”. O autor afirma de maneira contundente que “o nacionalismo brasileiro nunca passou de um esforço de modernização nos parâmetros em que o Brasil seria modelado à imagem e semelhança dos países desenvolvidos” (Squeff, 1982:54).

Na época da Semana de Arte Moderna (1922), o fascínio que a Europa exercia sobre o Brasil era muito grande. A assimilação da cultura francesa evidenciava-se nos meios musicais brasileiros. As obras executadas, nos concertos do Rio de Janeiro, eram de compositores como Debussy, Ravel, d’Indy, Roussel, Chausson. Wisnik cita dois compositores, Milhaud e Villa-Lobos, para ilustrar a predominância da noção de “superioridade” européia. Milhaud, quando veio ao Brasil em 1917-1918, ficou encantado com as obras de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá e criticou a dependência do Brasil em relação à música francesa e a falta de utilização do folclore brasileiro na música de concerto. Segundo Milhaud, as obras dos compositores brasileiros de diferentes gerações, mesmo quando utilizavam elementos nacionais, não deixavam de refletir as tendências composicionais européias. Milhaud descreve sua relação com a música brasileira da seguinte forma:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncope uma respiração molenga, sutil parada, que me era muito difícil assimilar. Eu comprei então uma porção de maxixes e tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncope que passam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse “quase nada” tão tipicamente brasileiro (*apud* Wisnik, 1982:43).

Wisnik destaca o aproveitamento de materiais brasileiros por Milhaud em peças como *Le boeuf sur le toit* e *Saudades do Brasil*. A utilização de características rítmico-melódicas de Nazareth interessavam a Milhaud, devido à sua procura de novos materiais. O baixo característico do maxixe, construído sobre funções harmônicas básicas, e o cromatismo melódico do tango brasileiro, realizado dentro de uma harmonia estável, chamado por Mário de Andrade de “pererequite melódica difícil”, eram adequados à utilização como material na politonalidade de Milhaud. Além disso, o emprego de materiais populares e a exploração do humor faziam parte da ideologia do Grupo dos Seis, do qual Milhaud participava⁷.

O Grupo dos Seis surgira num clima nacionalista pós-guerra, pretendendo desvincular a música francesa das influências alemãs e russas. Procurava uma resposta para a crise do sistema tonal, mas negando o cromatismo de Wagner, com suas frases longas e contínuas modulações, que na música alemã desembocou no sistema de doze sons. A solução encontrada por Milhaud foi a politonalidade, ou seja, a utilização de duas ou mais tonalidades simultaneamente. O Grupo dos Seis também tinha como atitude musical o anti-debussismo, opondo-se aos sutis pianos e a seus efeitos harmônicos. A oposição do Grupo dos Seis a Debussy é mais um motivo que justifica Milhaud ter exaltado Nazareth e Tupinambá e não Gallet e Villa-Lobos, que, em sua produção, aplicavam técnicas derivadas do impressionismo francês. O Grupo dos Seis também pretendia construir uma música polifônica com frases simples, em oposição à “melodia infinita” de Wagner. O contraponto deveria ser despojado e reduzido muitas vezes a duas vozes. A

⁷ Os outros membros eram Auric, Durey, Honegger, Poulenc, Tailleferre.

valorização do contraponto em detrimento da harmonia também explica sua oposição ao estilo de Debussy, pois na obra desse compositor predomina justamente a manipulação da harmonia.

Enquanto Milhaud procurava material em Nazareth, Villa-Lobos explorava técnicas composicionais derivadas de Debussy. O que Milhaud e Villa-Lobos têm em comum é a utilização de um material dentro de uma técnica que lhe é estranha e em ambos os compositores, nota-se a idéia de superioridade européia. Milhaud buscava matéria-prima para inserir a sua técnica, enquanto Villa-Lobos procurava a técnica mais “avançada” para expressar sua matéria-prima.

Enio Squeff chama atenção para um exemplo de aplicação de técnica européia a materiais locais. Segundo o autor, “as incursões que Villa-Lobos e Guarnieri fazem ao mundo caipira, ou sertanejo, traem sempre a mesma tendência de supervalorizar o próprio sistema adotado (tonal) em contraposição com o que encontram e o modalismo saído da música eclesiástica” (Squeff, 1982:55). Essa análise remete ao conceito de defasagem dos códigos: melodias modais (elementos populares) harmonizadas no sistema tonal (técnica da música de concerto).

O projeto “modernizador” de Andrade, que foi aceito por diversos compositores como uma proposta estética para a música de concerto brasileira, preconizava o emprego da harmonia européia, pois “a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia” (Andrade, 1962:49). Para o autor, a harmonia seria neutra e ditada por leis naturais, não sendo traço definidor do nacional.

A harmonização europeia é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populario persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepção harmônica, pluritonalidade, atonalidade, quartos-de-tom, já estão se desenvolvendo e sistematizando na Europa. E mesmo que

um processo novo apareça por aqui: é invenção individual, passível de se generalizar universalmente. Não poderá assumir carácter nacional (1962:50-51).

Assim, Andrade procura justificar o ritmo como elemento musical predominante na caracterização do nacional. Embora o ritmo definisse a brasilidade, era considerado selvagem, primitivo e vulgar. Segundo Sandroni, os instrumentos afro-brasileiros eram associados a “uma musicalidade por assim dizer selvagem” (2001:138).

A obra de Ernesto Nazareth será utilizada aqui para exemplificar a defasagem dos códigos e a sistematização das características populares que também aparecem em parte da obra de compositores nacionalistas, como Levy e Nepomuceno. A defasagem dos códigos em Nazareth é 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, portanto, a defasagem ocorre pela utilização desses procedimentos pianísticos junto com células rítmicas populares. As células rítmicas de Nazareth, segundo Sandroni (2001), fazem parte do paradigma do *tresillo*. A transcrição da célula rítmica 3+3+2 para a notação divisiva também gera, portanto, uma defasagem pela imprecisão daquela notação para representar um ritmo aditivo.

A defasagem dos códigos pode ser exemplificada a partir de comparações de trechos de obras de Nazareth com trechos de obras de Chopin. Os cromatismos melódicos de Nazareth, chamados de “pererequite melódica difícil” por Mário de Andrade, presentes em várias peças a exemplo de *Apanhei-te Cavaquinho* (exemplo musical 1), também fazem parte da obra de

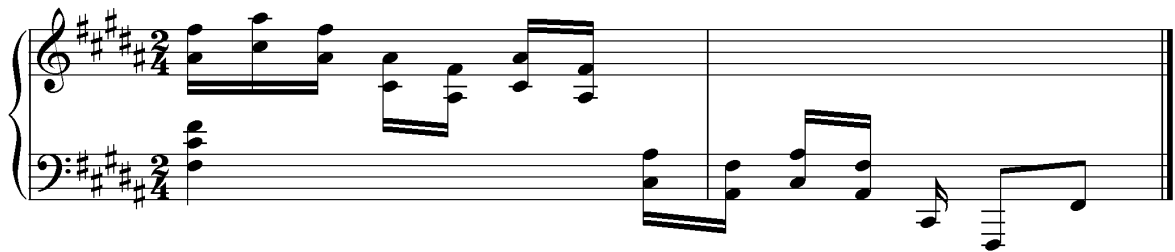
Chopin, como podemos observar no *Estudo op. 25, n. 11*, (exemplo musical 2). Wisnik explica que a palavra *cromatismo* utilizada por Andrade não tem o mesmo sentido do cromatismo que afeta as relações harmônicas como o wagneriano. Refere-se “a um cromatismo melódico, superfície de um movimento cadencial estável e não modulatório” (1982: 48). Essa análise pode ser estendida ao trecho de Chopin apresentado no exemplo musical 2. No caso de *Apanhei-te cavaquinho* trata-se de bordaduras, no *Estudo op. 25, n. 11*, notas de passagem.



Exemplo musical 1. *Apanhei-te cavaquinho*. Nazareth, c.1-5.

Exemplo musical 2. *Estudo op. 25, no. 11*. Chopin, c. 5-6.

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. O trecho do exemplo musical 3 possui uma escrita semelhante à passagem do *Estudo op. 10, n. 3*, conhecido por *Tristesse* (exemplo musical 4), combinando cruzamentos sucessivos das mãos numa mesma direção, acordes quebrados e notas duplas.



Exemplo musical 3. *Carioca*. Nazareth, c. 32-33.



Exemplo musical 4. *Estudo op. 10, no. 3*. Chopin, c. 44-45.

Num trecho de *Carioca* (exemplo musical 5), 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 6. 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.

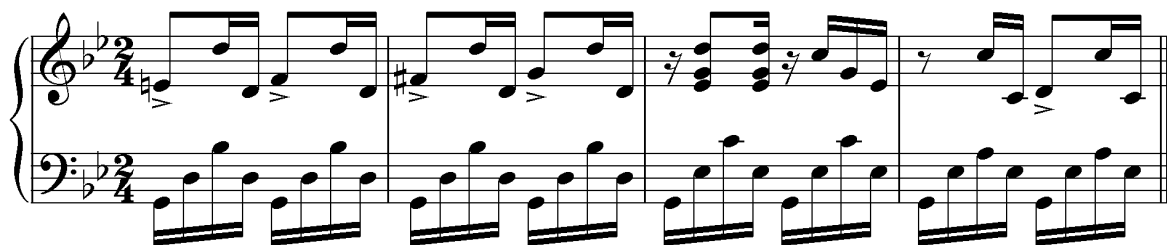


Exemplo musical 5. *Carioca*. Nazareth, c.65-72.



Exemplo musical 6. *Estudo op. 10, n. 4*. Chopin, c. 66-71.

Os arpejos da mão esquerda no trecho de *Fon-fon* apresentado no exemplo musical 7 formam um padrão de acompanhamento semelhante ao presente em um trecho do *Estudo op. 25, n. 1* (exemplo musical 8). Ambos utilizam intervalos largos, nonas a décimas primeiras em Nazareth e oitavas a décimas segundas em Chopin.



Exemplo musical 7. *Fon-fon*. Nazareth, c.17-20.



Exemplo musical 8. *Estudo op. 25, no. 1*. Chopin, c.17-18.

O acompanhamento da valsa *Gotas de Ouro* (exemplo musical 9), pode ser comparado à *Valsa 9* de Chopin (exemplo musical 10). As semelhanças incluem a estrutura rítmica e a linha descendente do baixo.

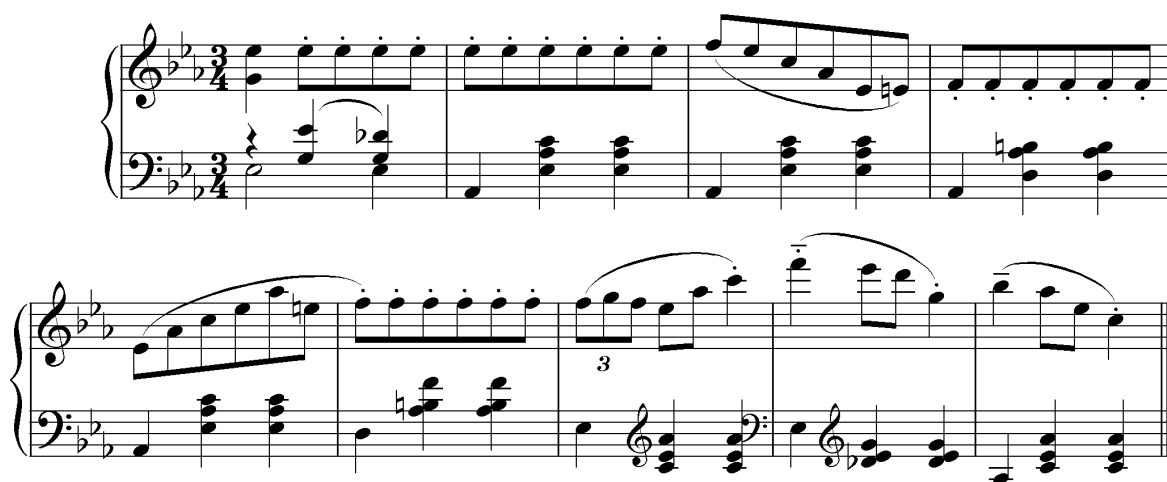
Exemplo musical 9. *Gotas de ouro*. Nazareth, c.5-18.

Exemplo musical 10. *Valsa 9*. Chopin, c. 1-11.

A repetição de notas em *Escorregando* (exemplo musical 11) também era um recurso utilizado por Chopin, como na *Grande Valsa Brilhante* (exemplo musical 12). A repetição de notas é um recurso muito utilizado também pelos músicos populares brasileiros, sendo típica do bandolim.



Exemplo musical 11. *Escorregando*. Nazareth, c. 17-24.



Exemplo musical 12. *Grande Valsa Brilhante*. Chopin, c.21-29.

As células rítmicas grafadas por Nazareth e outros pianistas populares contemporâneos a ele, foram transpostas para a música de concerto por compositores da estética nacionalista. Um exemplo disso é a peça *Galhofeira*, de Alberto Nepomuceno (exemplo musical 13).



Exemplo musical 13. *Galhofeira*. Nepomuceno, c. 1-4.

A defasagem dos códigos 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 14). Esse é um dos movimentos mais usados pelo compositor brasileiro em obras para piano, mas é também um recurso utilizado por Debussy, como no trecho do *Prelúdio 9, La Sérénade interrompue* apresentado no exemplo musical 15. 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 européia.



Exemplo musical 14. *O polichinelo*. Villa-Lobos, c.29-36.



Exemplo musical 15. *Prelúdio 9 (La Sérénade Interrompue)*. Debussy, c.25-31.

Ainda tratando da defasagem dos códigos na obra de Villa-Lobos, a questão pode ser exemplificada em *Impressões Seresteiras*. A peça reúne diversos aspectos, dentre os quais: virtuosismo derivado de técnicas da música de concerto romântica (século XIX); recursos de sonoridade pianística do impressionismo; relação com a música popular brasileira. O impressionismo e o popular são sugeridos pelo próprio título da peça.

Em Villa-Lobos, os aspectos que podem ser comparados com técnicas da música de concerto romântica européia incluem os arpejos que percorrem todo o teclado com caráter improvisatório e o acompanhamento de valsa com escrita semelhante à de Chopin. Essa comparação pode ser verificada ao confrontar o exemplo musical 16 (trecho de *Impressões Seresteiras*, de Villa-Lobos) com os exemplos musicais 10 e 17 (trechos de valsas de Chopin). Na obra de Chopin, as passagens com notas grafadas em tipo menor (exemplo musical 17) sugerem improviso e toque mais leve (função ornamental). Esse aspecto da obra de Chopin pode ser considerado uma característica antecipadora do impressionismo, na medida em que explora possibilidades timbrísticas alternativas do instrumento⁸.



Exemplo musical 16 (continua...)

⁸ Há um nome específico para as notas grafadas em tipo menor com função ornamental na obra de Chopin: enfiaturas.



Exemplo musical 16. *Impressões Seresteiras*. Villa-Lobos, c.6-21.



Exemplo musical 17. *Valsa 1*. Chopin, c.24-27.

O impressionismo está presente na escrita em planos sonoros independentes e nos arpejos com notas grafadas em tipo menor, sugerindo “manchas sonoras”, efeito ornamental e de preenchimento (exemplo musical 18). As ligaduras de duração que passam de um compasso a outro sem conexão com outras figuras sugerem a continuidade da nota ou acorde a partir do uso do pedal de sustentação ao longo do compasso seguinte. Esse recurso pode ser comparado a características da escrita de Debussy observadas no trecho do *Prelúdio n. 2(Voiles)* apresentado no exemplo musical 19.

Exemplo musical 18. *Impressões Seresteiras*. Villa-Lobos, c.22-31.

Exemplo musical 19. *Prelúdio 2 (Voiles)*. Debussy, c.52-57.

Em *Impressões Seresteiras*, a relação com a música popular é evidenciada pela “seresta”, sugerida pelo próprio título, que era um tipo de cantoria popular de caráter sentimental, executada à noite por boêmios. Inicialmente, o principal gênero cantado nas serestas era a modinha. Mais tarde, a modinha foi influenciada pela valsa. As serestas eram acompanhadas por músicos de choro com flauta, violão e cavaquinho⁹.

A palavra seresteiras tem como origem a palavra seresta, nome popular dado às serenatas nas cidades brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro; as impressões evocadas pelo compositor são aquelas sugeridas por suas próprias lembranças de juventude, numa época em que, tocando violão, acompanhava as canções desesperadamente sentimentais daquele grupo de músicos noturnos cujos passos ele seguia através das ruas tranquilas da cidade adormecida (Guedes, 1992:130).

O caráter seresteiro nessa peça de Villa-Lobos é evidenciado pela tonalidade menor, muito utilizada em canções sentimentais e por chorões. A valsa de *Impressões Seresteiras* pode ser tocada de uma maneira “chorona”. Choro é um termo que causa controvérsias por designar tanto um gênero quanto um estilo de tocar. Aqui o termo choro se refere a uma maneira de tocar, pois o gênero é a valsa, que pode ser tocada à maneira dos chorões, com flexibilidade rítmica característica de seu estilo de interpretação. A forma é a mesma utilizada com maior frequência no choro instrumental (esquema A-B-A-C-A), outro dado que identifica a peça com o choro.

No trecho do exemplo musical 20, a célula rítmica  é repetida por 11 compassos (153-163), culminando numa difícil passagem de polirritmia (164-177). Segundo Souza Lima, “é de bastante dificuldade a passagem em grupo de quartinas, quando a mão esquerda se mantém no 6/8, o que exige grande independência das mãos, cada uma com sua missão” (1969:92). Embora essa interpretação – principalmente a afirmativa de que a mão esquerda executaria um 6/8 – seja discutível, Lima parece sugerir a resolução da questão rítmica do trecho a partir do agrupamento de cada compasso, a partir do de número 164, em duas pulsações, com três subdivisões na mão

⁹ Informações obtidas no verbete “seresta” da Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular (Marcondes, org., 1998).

esquerda e quatro na mão direita. Essa leitura pode ser justificada pela forma de escrita nos compassos 166 e 168.

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 166-167) begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with a quintuplet (marked '5') and a sextuplet (marked '6'). The left hand plays a complex accompaniment with many beamed notes. The second system (measures 167-168) continues the dense texture with complex rhythmic patterns. The third system (measures 168-169) includes octaves (marked '8va') and sixteenth-note runs. The fourth system (measures 169-170) shows further development of the textures, with a measure marked with a circled '8' and a final measure with a repeat sign. The score is characterized by a high density of notes and complex rhythmic groupings.

Exemplo musical 20 (continua...)



Exemplo musical 20. *Impressões Seresteiras*. Villa-Lobos, c.152-177.

A relação dessa obra com a música popular pode ser debatida à luz do conceito de identidade como construção simbólica. Trata-se de um caso, no contexto da estética nacionalista da música de concerto brasileira, em que um estilo popular urbano, a seresta, mais especificamente do Rio de Janeiro, é utilizado pelo compositor para dar caráter nacional ao seu trabalho. Ou seja, pretende-se que um elemento particular, que representa uma das possibilidades de criação musical do país seja tomado como representante da nacionalidade brasileira como um todo.

Santuzza Naves propõe outra 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 includente com relação ao popular para ter uma produção diferente da européia. Todavia, os elementos populares são considerados “primitivos” e precisam de um tratamento “civilizado”.

Na fase anterior à eclosão da atitude modernista, as manifestações culturais legadas pelo passado colonial escravocrata, associadas à barbárie e ao primitivismo, eram rejeitadas em nome do branqueamento do país. O que caracteriza o modernismo, mesmo na versão ordenadora do projeto musical brasileiro, é justamente o esforço de superar essa oposição, adotando porém um tom absolutamente elevado e monumental para articular o erudito e o popular (Naves, 1998:76).

Segundo Naves, a estética monumental, associada às técnicas de composição e execução da música de concerto européia, era utilizada por Villa-Lobos. Em sua obra, coexistem “primitivismo” e “grandiosidade”.

Esse momento coincide com a difusão das inovações ocorridas na Europa no início do século, em particular a “descoberta” das músicas folclóricas russa (Stravinski) e húngara (Bartók), com seus ritmos irregulares e harmonias inusitadas. Em particular, o primitivismo brutalista do primeiro Stravinski - o da Sagração da Primavera (1913) e As bodas (1923) - parece singularmente adequado para conotar a idéia de pujança étnica, de virilidade não corrompida pelos refinamentos da civilização. Essa mescla de primitivismo e grandiosidade deixou marcas no Villa-Lobos que compôs obras como os choros Rasga coração (Choro n. 10, 1926) e Pica-pau (Choro n. 3, 1925) (Naves, 1998:71-2).

Se o nacionalismo musical brasileiro inspirou-se em grande medida nos elementos populares, a estética monumental dos compositores de música de concerto associados ao modernismo também influenciou a música popular. Compositores de música de concerto, como Villa-Lobos, adotaram elementos populares, mas o caminho contrário também aconteceu: a adoção de padrões da música de concerto na música popular, com resultados esteticamente questionáveis.

Há ainda um ponto que gostaria de rediscutir, relativo à incorporação, por alguns compositores populares, de padrões fornecidos pela cultura erudita, como o romântico e o parnasiano. Esse procedimento, como vimos, leva-os a ornamentar a linguagem musical com letras difíceis e empoladas e com interpretações plangentes, tanto vocais como instrumentais. Esses autores aspiram a um estilo poético erudito e, impossibilitados de se atualizarem sobre os rumos desse tipo de estética, acabam desenvolvendo um arremedo de classicismo fora de época. Este é o caso de Catulo, que exhibe esse tipo de sensibilidade desde o início do século; de Cartola, que se mostra influenciado, no início de sua carreira, pela linguagem floreada de Olavo Bilac e de outros poetas parnasianos; de Ari Barroso, que utiliza formas difíceis na confecção da letra de *Aquarela do Brasil*, e de vários outros músicos. E não seria possível deixar de citar *Chão de Estrelas*, canção composta em 1937 por Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, que leva esse ideal de rebuscamento às últimas conseqüências (Naves, 1998:172-173).

O “semi-eruditismo” (termo utilizado por Naves) acontecia por parte de compositores de formação na música de concerto que passavam a trabalhar com música popular (Radamés Gnattali, por exemplo) e também com compositores populares que utilizavam padrões derivados

das produções artísticas de elite, como Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e Cândido Neves (1899-1934). O “arremedo de classicismo fora de época” denunciado por Naves remete à defasagem dos códigos de Wisnik, em que se evidencia a dificuldade dos artistas de assimilar padrões estranhos a sua própria cultura.

A intenção de elevar a música popular levou arranjadores a utilizarem a estética do excesso. A simplicidade dos regionais é, muitas vezes, preterida em favor de orquestrações exuberantes. Esse processo também está relacionado à influência das *big bands* e do *jazz*.

Os ritmos norte-americanos contribuem, portanto, para a conformação da estética do excesso em nossa música popular. A influência do *jazz-band* sobre os músicos brasileiros concorre principalmente para dotar nossos arranjos daquela profusão de sopros e metais característica das orquestrações norte-americanas. Muda-se a concepção de acompanhamento musical, passando-se a valorizar orquestrações exuberantes, e não mais a simplicidade que vigorava até então. As formações pequenas de instrumentos, que constituíam os “regionais” predominantes até o momento, são substituídas pelo padrão sinfônico, para o qual concorrem os mais diversos tipos de cordas, metais, teclados e percussões (Naves, 1998:176).

Naves também destaca em contraposição à estética monumental, a estética da simplicidade, adotada pelos escritores modernistas que recusavam a linguagem bacharelesca, como Oswald de Andrade, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. Existe, na obra desses escritores a associação entre modernismo e despojamento. Na música, o exemplo de estética da simplicidade é o Grupo dos Seis, na França. No Brasil, os compositores de música de concerto estavam mais relacionados à estética monumental, adotando procedimentos de correntes composicionais européias – romantismo e impressionismo. Por outro lado, a música popular se baseava na estética da simplicidade, utilizando o monumental de modo parodístico. Existe também nesse caso um paralelo com uma vertente européia, o Grupo dos Seis que utilizava o monumental de modo parodístico, muitas vezes “profanando” composições românticas.

O procedimento estético que se pauta pela simplicidade - ou pelo estilo humilde - tende a recortar de outra maneira o repertório cultural, selecionando num mesmo movimento tanto as peças que se aproximam do ideal de despojamento quanto as associadas aos elementos africanos e orientais,

outrora expurgados pelo processo civilizador. Quando se lida, através do procedimento metalingüístico, com informações culturais que se afastam desse padrão e se aproximam do monumental, ou do sublime, a paródia passa então a ser usual. É comum, por exemplo, entre os músicos que comungam no ideal de simplicidade, a recorrência a textos operísticos com o único intuito de profaná-los e de expor sua suposta vinculação com um passado estético melodramático. As composições românticas também se prestam a esse tipo de apropriação parodística (Naves, 1998:82).

Na Semana de Arte Moderna, a apresentação do monumental de modo parodístico se manifestou com a execução de *D'Edriophthalma* de Eric Satie (1866-1925) por Ernani Braga (1898-1948). A peça contém uma citação paródica da “Marcha Fúnebre” de Chopin. No Brasil, o procedimento estético relacionado ao humor e ao sarcasmo de Satie foi empregado mais na literatura do que na música. Oswald de Andrade, por exemplo, fez paródia da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias¹⁰. No *Polichinelo* de Villa-Lobos há humor, embora não haja apresentação do monumental de modo parodístico, pois a melodia é uma cantiga de roda.

A partir dos conceitos propostos por Naves, é interessante retomar a discussão sobre *Impressões Seresteiras*, peça na qual a tensão entre o simples e o monumental na música nacionalista pode ser exemplificada. Lima menciona a simplicidade do tema: “queremos salientar muito especialmente o tema principal desta peça que é tão significativo, tão simples e tão nosso”

¹⁰ Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá
Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra
Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

(in Poesias Reunidas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971).

(1969:92). (Ver exemplo musical 19). 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. Segundo Lima, *Impressões Seresteiras*

é a mais procurada pelos pianistas, a mais popular da série [ciclo brasileiro] e uma espécie assim de ‘Scherzo’ de Chopin, pela sua importância, pelo seu interesse pianístico e pelas passagens de virtuosismo. É uma peça que seduz o intérprete, que nela encontra oportunidade para uma execução de alto nível instrumental (1969:92).

Por outro lado, a 5ª *Valsa de Esquina*, de Mignone é um exemplo de predomínio da simplicidade (exemplo musical 21).

Cantando e com naturalidade

Exemplo musical 21. 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. Esse procedimento pode ser associado ao despojamento do Grupo dos Seis que valorizava, em detrimento da harmonia, o contraponto muitas vezes reduzido a duas vozes, e construía frases com contornos melódicos e implicações tonais claras. Mesmo enfatizando a estética da simplicidade, a 5ª *Valsa de Esquina* concilia o “simples” com o “sublime”. Naves apresenta um exemplo análogo na literatura: o procedimento estético de Manuel Bandeira.

“Manuel Bandeira, sem dúvida, adota um tom humilde, porém compatível com o sublime”
(Naves, 1998:186).

Em *Impressões Seresteiras*, a utilização de procedimentos do romantismo, do impressionismo com a inserção de elementos populares exemplifica a concepção de Naves sobre a estética de Villa-Lobos. Para a autora, trata-se de uma estética do excesso, com a fusão de vários elementos.

Quando se toma a estética de Villa-Lobos como exemplo de estética que se realiza pelo excesso, observa-se que um recurso particularmente importante é a diversidade de informações musicais utilizadas, provenientes das mais diferentes tradições – européia, indígena e africana; urbano-cosmopolita e rural-regional (Naves, 1998:71).

No Brasil, a antropofagia oswaldiana, na literatura e o tropicalismo, na música popular também adotaram a inclusão de elementos de diferentes origens como procedimento. Nesses casos, a defasagem dos códigos pode acontecer não apenas entre o que Naves denomina de “baixo” e “elevado”, mas também entre elementos populares diversos.

A defasagem dos códigos pode ser pensada 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. Pode ser que a intenção de Villa-Lobos fosse justamente a exploração do humor, como ocorre na obra de Milhaud. Em toda a *Prole do Bebê nº 1*, suíte da qual *O Polichinelo* faz parte, o compositor utiliza procedimentos derivados do impressionismo, dentre os quais a escrita em plano sonoros. As melodias do folclore são inseridas em um dos planos sonoros. Para quem não conhece as melodias folclóricas, as peças poderiam soar impressionistas, a não ser pela questão rítmica. Segundo Wisnik, Villa-Lobos adota um padrão

estético que procura o prazer do efeito e, no caso do *Polichinelo*, há uma brincadeira com a “desafinação”.

O exemplo de excelência é o do “Polichinelo”, conhecida peça para piano, onde a melodia em dó maior de “Ciranda, cirandinha”, pulsada em acordes perfeitos paralelos, é perseguida por uma cauda vibrátil de notas atritivas, criando aglomerados de segundas menores numa harmonia que não obedece senão ao desejo lúdico de brincar com a “desafinação”. Nele, a dissonância não significa angústia, como na exasperada lógica atonal de Viena pré-guerra, mas prazer. As intensidades freqüentemente não são elementos de contraste construtivo: os fortíssimos não aparecem como tensão, mas como extravasamento de energia, excesso de juventude (Wisnik, 1982: 168).

A questão rítmica e a defasagem dos códigos são, portanto, elementos de destaque na estruturação das composições e fatores decisivos para compreensão da relação entre música de concerto e música popular no repertório brasileiro para piano discutido neste capítulo.

CAPÍTULO 3 – O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO

Este capítulo contém um debate sobre o problema relativo à interpretação do repertório nacionalista para piano a partir dos dois pontos mencionados no capítulo anterior: a questão rítmica e a defasagem dos códigos. A relação entre a música de concerto e a música popular nesse repertório propicia discussões sobre a interferência recíproca na execução. O debate se baseia nas respostas às entrevistas realizadas para esta pesquisa e em textos de alguns musicólogos selecionados: Sandroni e Gramani na questão rítmica; Naves, na oposição entre “estética monumental” e “estética da simplicidade” – oposição que remete ao conceito de defasagem dos códigos (Wisnik); Nattiez e Harnoncourt, em aspectos da área de práticas interpretativas, tais como sonoridade e autenticidade, dentre outros.

Os entrevistados foram 11 pianistas, atuantes em repertório de música de concerto, música popular ou ambos. O quadro 1 apresenta um resumo de informações sobre os entrevistados. Seus nomes aparecem na ordem em que foram realizadas as entrevistas. As transcrições das entrevistas aparecem na íntegra no anexo 3 deste volume. A fonte de material colhido em entrevistas será indicada entre parênteses ao fim de cada citação.

Entrevistado	Formação	Atividade profissional	Observações
Ingrid Barancoski	Acadêmica, música de concerto.	Docente de piano da UniRio.	Ministra a matéria Piano Complementar aberta a todos os cursos de graduação em música e lida com alunos de música popular.
Wagner Tiso	Começou a aprender o instrumento com a família – música popular. Aos 25 anos, começou um estudo formal, passando a tocar também peças de concerto.	Suas primeiras experiências profissionais foram com a execução de música popular em bailes, orquestras e casas noturnas. Hoje, seu repertório abrange as duas vertentes.	Segundo ele, seu interesse é trabalhar na fronteira entre a música popular e a música de concerto.
Roberto Alves	Discípulo de Luiz Eça. Estudou harmonia com Ian Guest, improvisação e arranjo no CIGAM.	Pianista popular e professor do CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical).	Atua no grupo de música instrumental <i>No Olho da Rua</i> e já gravou com Marisa Monte.
Salomea Gandelman	Acadêmica, música de concerto.	Professora aposentada da UniRio.	Pesquisa música brasileira e pedagogia do piano, com várias publicações nessas áreas.
Antônio Adolfo	Pianista popular, mas também estudou música de concerto.	Atualmente se dedica a sua escola de música, o Centro Musical Antônio Adolfo.	Segundo ele, seu “repertório atual abrange a chamada música popular, mas inclui elementos do estudo de harmonia e composição de caráter erudito” (2005).
Rafael Vernet	Pianista popular com formação também na música de concerto: fez dois anos de bacharelado em piano na UFRGS.	Seu repertório abrange a música popular.	Toca peças de concerto em casa. Considerado um dos mais consistentes pianistas do Brasil. Gravou com Ed Motta.
Estela Caldi	Argentina, naturalizada brasileira, com formação acadêmica na música de concerto e música argentina.	Professora aposentada da UniRio, atua com grupo familiar dedicado à execução de Piazzola.	Contato com a música popular através dos filhos.
Jovino dos Santos Neto	Começou a tocar piano aos 12 anos de idade em aulas particulares e continuou como autodidata tocando de ouvido <i>rock, blues e jazz</i> .	Atua em apresentações de música popular, tocando piano, escaleta e teclado. Dá aulas particulares de piano.	Fez parte do grupo de Hermeto Pascoal.
Renato Vasconcellos	Formação inicialmente intuitiva, através da família. Estudou na Universidade de Brasília (UnB) e na Universidade de Louisville/Kentucky.	Professor do Departamento de Música da UnB. Atua em apresentações de música popular brasileira e <i>jazz</i> .	Na infância e adolescência costumava tirar música de ouvido no violão, junto com o pai, que era músico prático.
Maria Teresa Madeira	Formação acadêmica, música de concerto. Algumas aulas com Luizinho Eça.	Professora do Conservatório Brasileiro de Música. Tem atuação intensa como camerista.	Seu repertório inclui peças de compositores como Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Sinhô e Radamés Gnattali.
Daniel Tarquínio	Acadêmica, música de concerto.	Professor do Departamento de Música da UnB.	Executa e pesquisa obras de compositores nacionalistas, como Guarnieri e Santoro.

Quadro 1. Formação, atividade profissional dos entrevistados.

As entrevistas foram conduzidas como conversas informais e as citações apresentadas neste capítulo mantêm as características da linguagem oral e/ou coloquial. Não devem ser lidas como argumentações acadêmicas, mas sim como expressão de opiniões dos entrevistados ao serem confrontados com as questões. A leitura deve também levar em conta a maneira peculiar de cada indivíduo se expressar. A relevância do conteúdo das entrevistas é evidenciada quando as respostas são relacionadas entre si e com o referencial histórico e teórico deste trabalho.

A escolha de pessoas de diferentes formações propiciou o levantamento de opiniões de intérpretes da música de concerto, da música popular ou de ambas. Há professores de formação e repertório de concerto, como Barancoski, Gandelman, Caldi, Madeira e Tarquínio. Entre os pianistas populares existem quatro categorias: formação e repertório populares (Alves); formação de concerto e contato posterior com o popular (Adolfo, Vernet); aprendizado intuitivo e estudo formal posterior (Tiso, Vasconcellos); aprendizado intuitivo e de leitura paralelamente (Neto).

3.1 – A questão da autenticidade

Ao propor uma relação com a música popular na interpretação de obras nacionalistas para piano, a questão da autenticidade se impõe. Trata-se de uma questão explorada academicamente na área de práticas interpretativas. Entre os intérpretes da música do passado, essa discussão vem acontecendo há algum tempo e há vários pontos de vista sobre o assunto. Jean Jacques Nattiez (2005) divide as correntes de pensamento em relação à autenticidade em quatro posições e introduz uma quinta. Para Nattiez, os enfoques se dão em relação aos três níveis semiológicos, que compõem o seu modelo tripartite de análise musical. Os três níveis da tripartição abrangem a perspectiva do compositor (o nível poiético), as estruturas da obra (o nível imanente) e a perspectiva do ouvinte (o nível estésico). O intérprete se coloca sob a perspectiva do estésico,

pois vai executar a obra, como um intermediário entre esta e o ouvinte. Sendo assim, as quatro correntes delimitadas por Nattiez são:

1- A que ele denomina corrente positivista, onde a significação da obra está centrada no ponto de vista do compositor (poiético). Essa vertente está ligada ao historicismo. Os conhecimentos da musicologia histórica ocasionaram o aparecimento da interpretação “autenticista” da música antiga.

2- A estruturalista, que se concentra no nível imanente e considera que a obra em si possui um sentido independente do contexto.

3- A que se concentra na percepção do ouvinte (estésico) e se subdivide em duas vertentes: uma rejeita o universo poiético e não aceita a existência de fidelidade; a outra transfere a idéia de autenticidade do universo poiético para a atitude do intérprete. Segundo Nattiez, “neste novo contexto, a palavra autenticidade mudou razoavelmente de sentido, tornando-se sinônimo de sinceridade do intérprete, da qualidade do engajamento estético e artístico. O conceito deslocou-se do universo poiético do compositor para concentrar-se na atitude estésica do intérprete” (2005:149).

4- A quarta, chamada de dialógica, procura estabelecer um diálogo entre a música do passado e os intérpretes de hoje.

Nattiez critica as quatro concepções. Segundo ele, a primeira corrente, positivista/historicista, não pode reconstituir o passado tal como ele era, mas procura, através de hipóteses, selecionar certos fatos. Para o autor, a corrente positivista/historicista “congela o fluxo do tempo, ao nível dos encadeamentos históricos e dos processos criadores, em uma imagem monista e petrificada” (2005:151). Além disso, sob a perspectiva do compositor (nível poiético), a obra possui várias significações e não apenas uma. Já a respeito da posição estruturalista (segunda corrente), Nattiez coloca que a significação de uma obra não pode ser reduzida às

estruturas da partitura, pois para compreender uma obra é necessário ir além do texto. Além disso, essa concepção exclui as significações referenciais e emotivas da música. Quanto à terceira corrente, a crítica do autor se baseia no fato de que não se pode concentrar a interpretação apenas no estésico, negando completamente o compositor e a época em que a obra foi concebida. E por fim, a posição dialógica (quarta corrente) coloca “seriamente em dúvida a possibilidade de manter um discurso verdadeiro sobre o passado” (2005:152), surgindo um problema semelhante à posição positivista/historicista, pois essa corrente também recorre à história. Diante do relativismo das correntes histórica e dialógica, incapazes de reconstituir o passado, Nattiez elabora o seguinte questionamento: “se não posso pretender dizer a ‘Verdade do Outro’, mas somente travar com ele um diálogo, de que posição transcendente, fora da história e de minha cultura, posso me colocar para afirmar como verdade que tudo é relativo?” (2005:152).

Após criticar as quatro concepções, Nattiez propõe uma quinta, que caracteriza paralelamente como *pluralista*, devido às múltiplas significações que há na música; *construtivista*; e *semiológica*, porque procura não concentrar as significações musicais em apenas um dos pólos da tripartição – o ponto de vista do compositor, da obra em si, da percepção auditiva ou do intérprete.

Neste trabalho, o questionamento relacionado ao problema da autenticidade é abordado inclusive por alguns entrevistados: existe uma maneira autenticamente brasileira de tocar? Se existe, seria razoável concluir que essa maneira está relacionada à música popular, pois, conforme a discussão apresentada no capítulo 1, a construção simbólica da identidade nacional é estreitamente vinculada à cultura popular. Deve-se levar em conta o processo dinâmico da música, pois mesmo dentro de um estilo, como o samba, por exemplo, há mudanças e variantes. Sandroni, em *Feitiço Decente*, estuda as transformações do samba num período delimitado (1917-1933). Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna (1995) questiona muito o conceito de

autenticidade. Considera que, na realidade, a autenticidade é uma construção, assim como a identidade nacional. Segundo ele, os próprios sambistas quiseram “depurar” o samba.

O interessante é que o “autêntico” nasce do impuro, e não o contrário (mas em momento posterior o “autêntico” passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos de mais próximo das “raízes”). O primeiro samba misturou muitas “expressões” musicais, logo foi “amaxiado” e, depois, “depurado” pelos compositores do Estácio. Quem tem a verdade do samba? Verdade, raiz: esse não é o mistério de qualquer tradição? Toda tradição não exige sempre a formação de “hermeneutas” que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza? (1995: 122- 123).

Com relação a esse dinamismo na música brasileira, Barancoski diz:

Um entendimento falho também que nós temos muitas vezes é de que a música brasileira é estanque. [...] Ela também sofre influências de todos os outros estilos, de todas as músicas que estão pelo mundo. Os nossos compositores viajam, eles ouvem e conhecem muitas outras coisas (Barancoski, entrevista, 2005).

Os argumentos de Nattiez e Vianna colocam o conceito de “autenticidade” em xeque. Entretanto, não descartam a necessidade de conhecer os diversos elementos presentes na música como parte do processo de construção da interpretação. Assim, o questionamento sobre a maneira autenticamente brasileira de tocar, apresentado acima, pode ser reformulado: qual o papel do conhecimento da música popular na construção da interpretação da música nacionalista para piano?

Essa pergunta sintetiza a investigação desenvolvida neste trabalho a partir da metodologia de entrevistas. A formulação da pergunta decorre dos diversos aspectos históricos e teóricos explorados nos capítulos 1 e 2. Além disso, a relevância da questão foi confirmada nas próprias entrevistas: alguns entrevistados afirmaram a importância de “ir à fonte”.

3.2 – A questão rítmica: “de dentro pra fora” ¹¹

Devido à limitação da notação e à falta de contato do pianista com as práticas da música popular, Brasília Itiberê diz que “sendo a nossa rítmica cheia de sutilezas, era comum o caso de alunos laureados sentirem dificuldade em dar [executar] com precisão uma peça brasileira” (1946:319). Brandão e Cazes mencionam uma “falta de jeito” do pianista ao se deparar com problemas rítmicos relacionados à música brasileira, popular ou nacionalista.

É muito comum observar-se a surpresa que se apodera do estudante de piano, a sua “falta de jeito”, ao defrontar-se com problemas técnicos da música brasileira, não havendo ele passado por um estágio preparatório no conhecimento da estrutura rítmico-melódica da música popular (Brandão, 1949:10).

Um problema à parte é a falta de jeito que os pianistas brasileiros têm para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados planeiros (como a suíngadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando o toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o *suíngue* (Cazes, 1998:38).

É interessante notar que dois autores distantes cronologicamente e de formações bem distintas (Brandão – pianista de concerto e professor universitário; Cazes, instrumentista de choro) tenham destacado a dificuldade do pianista de concerto em lidar com os elementos peculiares da música brasileira. A suposta falta de “sofisticação” na interpretação dos pianistas populares apontada por Cazes, entretanto, é questionável. Nesse caso, o autor parece usar esse argumento para construir uma comparação estereotipada entre o pianista de concerto e o pianista popular. Esses estereótipos perpassam também as opiniões de Araújo (1972) sobre a interpretação da obra de Nazareth, além de terem ficado em evidência em algumas respostas dos entrevistados.

¹¹ Expressão utilizada por alguns entrevistados e também por Gainza (1988) para se referir a uma execução musical realizada intuitivamente a partir de uma prática, vivência, assimilação, introjeção (“de dentro pra fora”) independente de padrões impostos formalmente (“de fora pra dentro”). O termo “de dentro pra fora” pode gerar controvérsias, pois a introjeção pressupõe o contato com elementos externos. Todavia, a distinção entre dois tipos de aprendizagem de um estilo musical permanece: de um lado, o caminho intuitivo, a partir da experiência e, de outro, os métodos formais, baseados na notação tradicional e transmissão verbal de informações. É a esse último caso que se refere a expressão “de fora pra dentro” aqui utilizada.

Brandão aponta uma utilidade didática nas peças de Nazareth: ajudariam na execução de obras nacionalistas brasileiras. A produção de Nazareth, “no trato pianístico, constitui esplêndido estudo para conhecimento dos processos rítmicos, melódicos e harmônicos usados na música popular” (Brandão, 1949:9). Esse conhecimento abarca não apenas células isoladas, mas também a compreensão do macro-ritmo e estrutura da peça.

O célebre “Apanhei-te cavaquinho” é um excelente estudo para piano, do mesmo modo que, quase a totalidade de seus “Tangos”, são de grande proveito para a educação rítmica e formação de uma consciência da unidade de movimento, essenciais na execução da música transcendente para piano de Lorenzo Fernandez, Mignone, C. Guarnieri e Villa-Lobos (Brandão, 1949:10).

Apesar de Brandão ver uma utilidade didática na obra de Nazareth, o processo proposto pelo autor para superar as dificuldades rítmicas da interpretação é questionável. A execução da própria obra de Nazareth já confronta o pianista com essas dificuldades que não podem ser resolvidas pelo simples contato com a partitura – argumento que deve ser válido tanto para as peças escritas por compositores nacionalistas quanto para aquelas produzidas por compositores populares.

A questão rítmica e propostas para sua resolução na interpretação da música brasileira, popular ou nacionalista para piano foram abordadas diretamente em três perguntas das entrevistas (perguntas 4, 7 e 8; ver anexos 2 e 3). Quanto à primeira delas – o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira?¹² – os entrevistados manifestaram opiniões diversas.

Wagner Tiso afirmou que o pianista de concerto não resolve muito bem a questão da rítmica brasileira por distanciamento do popular e falta de diálogo entre as duas áreas.

O pianista erudito, embora com muita técnica, muito bom gosto, romântico principalmente, está muito distanciado, talvez por preconceito, da coisa da linguagem popular. [...] Eu acho que os pianistas eruditos deveriam se aproximar mais do que se faz na música popular [...]. Quando os pianistas eruditos vão tocar música popular, não muito raro eles correm muito e não acompanham

¹² O termo “rítmica brasileira” é usado aqui com base nos conceitos de identidade como construção simbólica e nacional associado a popular. Ver capítulo 1, item 1.3, páginas 21 a 24.

o *suingue* da música. [...] Quer dizer, isso é um problema mesmo da falta de diálogo entre as duas áreas (Tiso, entrevista, 2005).

Tiso, assim como Cazes (1998), menciona a falta de *suingue*. Com relação à escolha de andamentos, ele afirma que o pianista de concerto costuma “correr”. Severiano tem opinião semelhante no que se refere à escolha de andamentos em interpretações de peças de Ernesto Nazareth. Ele assim escreve sobre *Apanhei-te cavaquinho*: “De andamento rápido (o autor recomendava ♩=100 para as polcas e ♩=80 para os tangos) é muitas vezes executada em velocidade vertiginosa por músicos exibicionistas, que presumem assim mostrar habilidade virtuosística” (Severiano, 1997:40).

Essa discussão sobre a escolha de andamentos na interpretação de Nazareth remete a questões de autenticidade. O texto do encarte do disco *Ernesto Nazareth/ Chiquinha Gonzaga* (Abril Cultural, 1971) comenta sobre uma gravação feita pelo próprio Nazareth e confirma o que Severiano afirma sobre o andamento de *Apanhei-te cavaquinho*.

Há quem afirme que Nazareth pretendeu, com esta página, provar que o piano – seu instrumento por excelência – batia em velocidade interpretativa o cavaquinho (instrumento predileto dos músicos populares da época). A hipótese, todavia, é desmentida pela anotação feita pelo compositor na partitura primitiva – ‘muito próprio para serenata’ –, do que se deduz ter sido a música escrita com intenção romântica e não virtuosística. A faixa aqui apresentada – de notável valor documental – comprova a natureza tranqüila desta composição. A gravação foi feita pelo próprio Nazareth, ao piano, para o selo Odeon (disco nº 10718), a 10 de setembro de 1930 (Tinhorão, 1971).

Essas informações sobre a gravação histórica com o próprio Nazareth ao piano são importantes, embora Tinhorão adote uma concepção relacionada à corrente chamada por Nattiez (2005) de positivista, que centra a autenticidade da execução na reconstituição do poiético (ponto de vista do compositor). Essa idéia evidencia que existe uma corrente autenticista no que diz respeito à interpretação da música brasileira. O texto do encarte do disco *Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth* (Sinter, s.d) representa mais uma evidência da existência dessa corrente:

Os saudosistas encontrarão nesta coletânea um motivo para doces recordações, e a nova geração, o privilégio (sic) de ouvir a música brasileira na sua mais pura forma. A Sinter encontrou em Carolina Cardoso de Menezes a intérprete ideal para estas músicas, por ter sido considerada pela crítica como uma de suas mais fiéis intérpretes (Sinter, s.d.).

Ao falar dos saudosistas e das novas gerações, o autor apresenta uma concepção historicista em que o passado será apresentado de maneira autêntica e fiel (“na sua mais pura forma”). Nattiez estabelece uma distinção entre fidelidade e autenticidade. Autenticidade está relacionada a uma época e estilo, enquanto fidelidade, às intenções do compositor. Todavia, ele menciona que a autenticidade também é uma forma de fidelidade a uma época e a um estilo. No caso do texto citado acima, há tanto a idéia de fidelidade ao compositor quanto à época. Cazes e Aratanha também adotam uma posição historicista e centrada no poiético. “Salvou-se um momento privilegiado da história da música brasileira: o melhor testemunho do estilo original de Nazareth, através do pianismo genial dos irmãos Gnattali” (Aratanha, Mário & Cazes, Henrique, 1993).

Retomando as respostas dos entrevistados sobre a resolução da questão rítmica pelo pianista de concerto, Antônio Adolfo concorda com Tiso. Para ele, o pianista erudito não resolve bem a questão rítmica dos elementos populares inseridos na música brasileira nacionalista porque “tem dificuldade em executar o ritmo sincopado, principalmente quando a síncope transcende o pulso”. Ao utilizar a expressão, “síncope transcende o pulso”, Adolfo parece se referir a nuances rítmicas impossíveis de serem grafadas, cuja execução não pode ser calculada mediante a contagem exata dos tempos e suas subdivisões, com imposição de parâmetros metronômicos.

Para Santos Neto, a resolução depende da concepção rítmica de cada um, mas a muitos faltam balanço, *suingue* e incorporação do ritmo.

Há excelentes pianistas que têm uma técnica apurada, mas nunca conseguiram incorporar (ou seja, colocar no corpo) os padrões rítmicos que constituem a base de nossa música. Basta ouvir as obras

de Ernesto Nazareth, Lorenzo Fernandes, Villa Lobos, Radamés Gnattali e muitos outros para entender que sem sentir internamente as levadas do batuque, do lundu e do maxixe não há maneira de compreender a sofisticação avançada do samba e do baião. [...] No caso do piano brasileiro, acho fundamental a prática do choro, do batuque e do maxixe como elementos que facilitam a igualdade das notas, a leveza das frases e os acentos sincopados sem os quais a música fica prostrada no chão, sem vida. Já ouvi choros de Ernesto Nazareth tocados por pianistas famosos mundialmente, mas sem nenhum balanço e *suingue*, elementos que embora difíceis de definir teoricamente, são o que há de mais importante nessas peças (Santos Neto, entrevista, 2005).

A abordagem proposta por Neto nessa resposta remete ao conceito antropológico de “encorporamento” (*embodiment*)¹³, utilizado para se referir às sociedades em que o texto não tem prioridade e sim, a comunicação por meios visuais, auditivos e gestuais. Enquanto o aprendizado na música de concerto acontece por meio de signos escritos, em contextos populares de tradição afro-brasileira, como escolas de samba, o aprendizado acontece por meio da imitação, improvisação e gestualidade corporal. Os músicos populares costumam recomendar aos músicos de concerto, que não tentem executar os ritmos populares de maneira “cerebral”, calculada a partir de contagens de pulsações e subdivisões, mas procurando “sentir” e incorporar a música.

Renato Vasconcellos afirma: se o pianista fica preso apenas à formação clássica, sem vivenciar a rítmica popular, sua interpretação será limitada.

A rítmica brasileira é filha da África e portanto difere da tradição européia. Se o pianista cresce ouvindo e estudando os clássicos sem dar ouvidos e asas à sua imaginação folclórica e popular, ele terá sempre dificuldades com a rítmica brasileira. Tome o exemplo de um estrangeiro, super bem formado tecnicamente, com relativo conhecimento do vasto repertório pianístico e que queira tocar a música brasileira. Ele terá com certeza grandes dificuldades de entender o que é um “Batuque” ou um “Apanhei-te cavaquinho” porque os ritmos não estão completamente escritos, eles fazem parte dos arquétipos da cultura brasileira, eles têm que ser trazidos de dentro pra fora. [...] É preciso vivenciar a música pois existe muita coisa além do que está escrito numa partitura. Acho que devemos ouvir o máximo que pudermos, a nossa música que é riquíssima, para assimilarmos os trejeitos e as nuances de interpretação de determinados elementos rítmicos (Vasconcellos, entrevista, 2005).

A importância da vivência e prática na construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista para piano é também destacada no trecho do encarte do disco *Os pianeiros*

¹³ Entre congadeiros e sambistas: etnografias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. Revista da FUNDARTE, Ano III, vol. III, n.5, jan/jun. 2003.

(FENAB, 1986), citado a seguir. A “naturalidade do criador”¹⁴, mencionada por Pinto remete ao nível poiético, enquanto o “domínio maduro de quem estuda” alude ao nível estésico.

Para tocar o repertório desses criadores talentosos não basta ter estudos musicais. É preciso aquela vivência, a espontaneidade de uma execução fluida. A complexidade dessa expressão, então se torna mais evidente. Ela só é possível pela naturalidade do criador ou pelo domínio maduro de quem estuda; o ponto de chegada parece estar sempre adiante (Pinto, 1986).

Para outros dois entrevistados, Barancoski e Alves, o pianista de concerto muitas vezes não resolve bem a questão rítmica de uma maneira geral e não apenas na música brasileira. O leitor pode se perguntar: que pianista de concerto é esse? Estudante? Concertista? Todos os estudantes? Todos os concertistas? Depara-se com um problema de generalização. Contudo, o que se aborda aqui é a dicotomia concerto-popular e não o “nível” do instrumentista. A generalização é falha, mas é uma maneira de abordar a dicotomia, embora saibamos que um pianista pode ser simultaneamente de concerto e popular e que os limites entre as duas vertentes podem ser tênues em alguns casos.

Na minha percepção pessoal o pianista erudito hoje muitas vezes não resolve bem a questão da rítmica. Eu acho que tem poucos instrumentistas que prezam uma precisão rítmica na sua execução, não só na música brasileira. Até a rítmica brasileira em si não é a mais complexa que se possa encontrar. Na música contemporânea tem coisas muito mais complexas do que a rítmica brasileira. Eu sou muito adepta da precisão rítmica, uma coisa que eu sempre procuro prezar na minha interpretação e procuro trabalhar com meus alunos. Eu acredito que uma clareza, um entendimento rítmico de qualquer estilo que seja, mesmo um Bach, é essencial para clareza da interpretação, para clareza sonora do que se está executando. Acho que muitas vezes, genericamente, a nossa formação deixa a desejar neste aspecto (Barancoski, entrevista, 2005).

Para Alves, muitos pianistas apresentam “uma absurda dificuldade rítmica. Entre muitos que tocam música erudita, apenas poucos tocam ritmicamente correto. Desde as figuras mais simples. Quanto mais as figuras mais complexas” (entrevista, 2005). Pelo contexto da entrevista de Alves (ver anexo 3), o músico utiliza a expressão “tocar ritmicamente correto” não como uma

¹⁴ O termo *naturalidade do criador* parece se referir ao fato de que pianistas populares como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth vivenciavam os estilos que tocavam. Não havia separação entre compositor e intérprete.

suposta definição de exatidão absoluta, mas sim para se referir a uma execução convincente do ponto de vista artístico subjetivo. De qualquer maneira, o propósito principal dessa citação é salientar a concordância de Alves e Barancoski com relação à rítmica na prática interpretativa do pianista. Para ambos, trata-se de um problema musical geral presente em qualquer estilo e não apenas na música brasileira, popular ou nacionalista.

Além da opinião de Vasconcellos (página 70), que sugere a experiência com os diversos gêneros e estilos como caminho para resolução da questão rítmica, outros entrevistados também defendem essa linha. Para Gandelman, a resolução da rítmica depende da vivência auditiva com determinado gênero ou estilo. Caldi defende que a vivência da música popular deve incluir a participação e não apenas o ouvir.

Em geral, o pianista erudito resolve bem a rítmica brasileira, se ele estiver ligado, ou se ele tiver ouvido muito. Se desde criança ele é acostumado a ouvir música popular. Eu vou dar um exemplo do tango. Ninguém me ensinou como é que eu tenho que tocar tango. Mas como eu ouvi tango desde que eu nasci, na minha casa, eu adorava tango, meus pais adoravam tango, todo mundo ouvia tango, então você fica tão impregnado. [...] A grafia não vai conseguir dizer tudo o que você tem que fazer. Se não houver realmente uma introjeção, ou seja, uma assimilação. É como aprender a falar, aprender a andar, a dialogar. [...] O ouvir é fundamental e o participar também. Não necessariamente tocando um instrumento, mas cantando, batucando, seja na mesa, acompanhando (Caldi, entrevista, 2005).

Madeira concorda com Caldi, defendendo que o pianista de concerto deve “ir à fonte” e participar para se familiarizar com o material rítmico, citando um interessante exemplo concreto da sua prática de ensino do instrumento.

Muitas vezes ele tem que ir lá à cultura popular e se basear de onde aquele compositor tirou aquela idéia, ir lá à fonte para entender melhor. [...] Num desses festivais, em que dei aula, teve um aluno que foi tocar um frevo [...] do Marlos Nobre, se não me engano. [...] Aí eu me lembro que tinha um aluno de percussão que tocava zabumba. [...] Ele [o pianista] estava tocando um frevo, respeitando o que estava escrito, mas estava faltando um conhecimento maior [...]. E aí eu o fiz tocar com o percussionista. Ele tinha que respeitar um pouco mais e entender as antecipações (Madeira, entrevista, 2005).

Para Tarquínio, a capacidade de resolução da questão rítmica na música brasileira, popular e nacionalista, por parte do pianista de concerto não pode ser definida de maneira simplista, nem positivamente, nem negativamente.

É possível que o pianista erudito resolva bem os problemas rítmicos da música brasileira. Conhecer as fontes primárias, tanto populares como folclóricas, de onde surgem os ritmos brasileiros e aproximar-se delas através de alguma praxis é um caminho, provavelmente o mais eficaz, para a resolução dos problemas rítmicos da música brasileira (Tarquínio, entrevista, 2005).

A resposta de Vernet funciona como uma síntese das anteriores, porque menciona a falta de *suingue*, a rítmica como problema geral nas práticas interpretativas do pianista e a impossibilidade de responder à questão de maneira objetiva. Além disso, menciona questões teóricas apresentadas anteriormente neste trabalho: defasagem dos códigos e autenticidade. Isso ilustra a relevância e interligação entre os conceitos e problemas práticos abordados.

O Nazareth, por exemplo, coloca umas células rítmicas da música popular. Acho que há uma certa dureza do pianista erudito. [...] E se você vai tocar um Villa-Lobos, pode ser que existam elementos de popular, mas dentro de um contexto erudito. Acho que o músico pode acrescentar uma interpretação. Você não precisa tocar um choro como você toca na Lapa. [...]Aí aparece uma questão que o pessoal sempre levanta com relação à música antiga: a autenticidade. [...] Acho que há interpretações. Há possibilidades de interpretação. Essa palavra “resolver” é meio complicada. Esta pergunta é meio capciosa. O ritmo é um problema geral em qualquer estilo. Em todas as músicas está presente esta questão do ritmo (Vernet, entrevista, 2005).

Nessa resposta, a alusão à defasagem dos códigos ocorre quando Vernet se refere à inserção de elementos populares num “contexto erudito”. Ao afirmar que não é preciso tocar um choro escrito por compositor nacionalista como se toca na Lapa¹⁵, o entrevistado toca na questão da autenticidade e das possibilidades interpretativas. A Lapa, nesse caso, representaria o autêntico.

Quanto à questão rítmica, as perguntas das entrevistas abordam mais dois aspectos específicos: a compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e a independência das mãos na polirritmia.

¹⁵ Bairro do centro do Rio de Janeiro, onde se reúnem, em casas noturnas, intérpretes de samba e choro.

Para Itiberê, a interpretação da síncope brasileira representa uma rebeldia em relação ao compasso. O autor baseia seu argumento em um comentário da execução do pianista popular Gadé:

E como é árdua a sua tarefa! Porque a melodia do samba é rebelde, insubordinada, avessa à unidade de movimento, inimiga do método e da ordem, escamoteando o compasso, sempre que pode, e resvalando para a sincopa, procurando fugir à grafia. Essa melodia do choro e do samba é bem a imagem da alma brasileira – sestrosa e complicada, indo do cafageste (*sic*) ao épico (Itiberê, 1970:38).

Conforme esclarecido no capítulo 2, o conceito de síncope, usado por Itiberê, não é o ideal para compreender teoricamente o estilo de interpretação que ele discute. Na polirritmia da música brasileira, popular e nacionalista, não há o emprego periódico de tempos fortes, mas grande liberdade nas acentuações e agrupamentos das notas. O conceito teórico que Sandroni propõe é a contrametricidade, que pode ser associado à questão da compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso. Ao aplicar esse conceito à questão da interpretação musical, o autor sugere uma ligação entre posições sociais dos instrumentistas e sua capacidade de lidar com a contrametricidade. Quanto mais associado à elite, menos contramétrico (Sandroni, 2001:215). De acordo com essa hipótese, pode-se supor que o pianista, por executar um instrumento associado à elite, apresentaria essa limitação.

Contudo, nas entrevistas, a compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso não foi tratada como problema específico da rítmica brasileira, mas como um problema geral da execução musical.

Se você tocar algumas peças do Villa-Lobos, vai se deparar com este problema. Se tocar o *Mikrokosmos* de Béla Bartók, também. O mesmo vai acontecer em uma peça de Almeida Prado. (Gandelman, entrevista, 2005).

Para outros, a construção de uma interpretação que leva em conta a estrutura rítmica para além da barra de compasso está associada ao entendimento fraseológico e formal. “A libertação

da barra de compasso, eu acho que, na medida em que você desde o início trabalhe com o aluno, entendendo uma frase, ele não vai ter problema nenhum em eliminar a barra de compasso” (Caldi, entrevista, 2005).

Barancoski e Tarquínio concordam com Caldi.

A libertação da barra de compasso não vem só da métrica, mas eu diria de duas coisas: desse entendimento métrico maior, do hiper metro e também do fraseado que vai dar essa idéia maior e de continuidade da música. Isso não só em música brasileira, como em qualquer música, qualquer estilo (Barancoski, entrevista, 2005).

A questão da libertação da barra de compasso está ligada a questão do tamanho das frases, de suas entonações e dos seus direcionamentos (“para aonde vai a frase?”) e seus pontos de apoio. (Tarquínio, entrevista, 2005).

Outros entrevistados trataram a questão da compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso de forma distinta. Santos Neto fez observações não apenas gerais, como os anteriores, mas procurou mencionar aspectos específicos à rítmica brasileira, popular e nacionalista:

As barras de compasso são um artifício que se usou a princípio para obter uma organização musical quando do advento da polifonia. Hoje em dia, são importantes, mas quando se trata de música ritmicamente rica como a nossa, o mais importante é determinar os acentos e as síncopes, que quase sempre caem ao redor das barras de compassos, sem encostar nelas (Santos Neto, entrevista, 2005).

Para Alves, trata-se de uma questão de tratamento das acentuações, que devem ser executadas com flexibilidade e assimiladas “de dentro pra fora”.

A questão da acentuação eu não acredito que o professor de música erudita tenha condições de só com a música erudita fazer o aluno entender como pulsos podem ser mantidos, mas acentuando em locais diferentes. Porque uma coisa é o aluno saber por que perguntou pro professor. [...] Mas ele está fazendo de fora pra dentro. Outra coisa é ele conseguir realizar entendendo como que faz e ele então toca um trecho onde você muda as acentuações. Aí sim. Ele vai fazer de dentro pra fora. Eu acho que a música popular é fundamental pra que isso aconteça (Alves, entrevista, 2005).

Ao utilizar as expressões “de dentro pra fora” e “de fora pra dentro”, os entrevistados parecem se referir à importância da experiência prática no processo de aprendizagem musical.

Assim, o aluno poderá realizar as idéias musicais assimiladas ao longo de vivências significativas (de dentro pra fora), independente de indicações verbais isoladas do professor (de fora pra dentro). A expressão “de dentro pra fora”, com sentido de aprendizagem por introjeção ou assimilação de vivências, foi mencionada diretamente por Alves, Caldi e Vasconcellos. Outros entrevistados usaram expressões diferentes com sentido semelhante: “balanço rítmico natural” (Barancoski), incorporação e “colocar no corpo” (Santos Neto). As expressões “de dentro pra fora” e “de fora pra dentro” também foram utilizadas por uma importante autora no campo da educação musical, Violeta Gainza. A autora utiliza as expressões ao criticar a formação musical que privilegia a leitura e despreza o treinamento auditivo.

A educação musical tradicional geralmente concebia os seres humanos como máquinas decodificadoras de uma linguagem escrita e dedicava a maior quantidade de energia ensinando a decifrar as notas para que fosse possível transferi-las ao instrumento. Desse modo, as pessoas funcionavam num nível mental muito pobre, embora fossem treinadas e chegassem a ser excelentes leitores, pois ao proceder assim deixavam de lado um dos aspectos mais importantes na música: a participação do ouvido. A técnica consistia, freqüentemente, numa série nem sempre coerente de indicações sobre a maneira de tocar, quase sempre referida a aspectos parciais que se inculcavam de fora pra dentro. O pedagogo contemporâneo, em troca, objetiva que o processo educativo-musical se realize de dentro pra fora (Gainza, 1998:116-117).

Gainza critica a formação centrada apenas na notação em favor de uma formação que leve em conta a vivência e o “ouvido”. As respostas dos entrevistados apresentam um paralelo com essa crítica, valorizando a experiência prática no processo de construção de execuções musicais. Assim, a discussão sobre o problema da compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e das formas de trabalhar esse aspecto com alunos, retomou um tema que já aparecia em respostas anteriores: a relevância do contato com a música popular no processo de construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista, para piano.

A questão da independência das mãos na polirritmia também foi abordada nas entrevistas. Vários trabalhos acadêmicos anteriores mencionam essa dificuldade, mas não propõe soluções gerais para o seu tratamento interpretativo e didático. Souza Lima, por exemplo, menciona a

passagem de *Impressões Seresteiras* em que é exigida grande independência entre as mãos (exemplo musical 20). Brandão (1949:7-8) menciona o *Cucumbizinho* e a *Congada* de Mignone como peças que exigem independência entre as mãos. Mas as perguntas permanecem: como adquirir essa independência? Como trabalhar isso com o aluno?

Um grupo de entrevistados ressalta a importância do aspecto auditivo. Barancoski explica como trabalha a polirritmia com seus alunos.

A polirritmia, eu trabalho tocando junto com o aluno. Ele toca uma voz, eu toco outra, a gente troca. Seria um trabalho como tocar Bach. Eu tento fazer trabalho a quatro mãos também desde o início, porque quando você toca junto com alguém a métrica, aí aparecem as imprecisões todas. Eu acho muito útil, porque o aluno aprende a ouvir e aí ele realmente busca entender o que ele está ouvindo e se encaixar nisso tudo (Barancoski, entrevista, 2005).

A afirmação de Barancoski concorda com o que Caldi (1985:51) escreve e o que Gandelman relatou em sua entrevista com relação à dificuldade da polirritmia: trata-se de um problema mais auditivo do que motor. Para Alves, ouvir é muito importante. “Eu acho que um dos maiores problemas é que o músico está tão compenetrado com as preocupações técnicas, com a arte de tocar em si que ele esquece de se ouvir. O músico tem que aprender a tocar se ouvindo que é a última coisa que ele faz” (entrevista, 2005).

A prática de tocar junto com o aluno, proposta por Barancoski, trabalha com a sensibilidade para ouvir linhas independentes e remete à prática de conjunto na música popular. Vasconcellos trabalha em conjunto o aprendizado da rítmica. “Eu proponho alguns exercícios em grupos de estudantes para que fique mais fácil a execução” (Vasconcellos, entrevista, 2005). A partir dessa experiência, o pianista tem fundamentos auditivos e motores para recriar a polirritmia em sua execução solo.

Madeira propõe o exercício da imaginação orquestral para resolução das dificuldades de independência das mãos na polirritmia. Essa imaginação tem que se basear em alguma experiência anterior.

E a questão da independência das mãos eu acho que muitas vezes é um exercício de imaginação, como se você estivesse tocando um instrumento com uma mão e um instrumento diferente com a outra. A nossa imaginação funciona muito quando você tem informação dentro dela. [...] É mais fácil você imaginar do que você imaginar do nada. [...] Quando a gente imagina de uma maneira mais orquestral ritmicamente o que está acontecendo, muitas vezes é mais fácil de entender (Madeira, entrevista, 2005).

Outras respostas colocam em evidência a oposição entre duas possibilidades de estudo do ritmo: a primeira a partir de um ponto de vista mais matemático¹⁶ e vertical e a segunda a partir de uma maneira mais horizontal e orgânica de compreensão da polirritmia. Essa discussão remete às propostas de Gramani para o estudo da rítmica: “Apesar de existir aquela relação vertical, sem a qual não haveria possibilidade de uma perfeita medição das durações, a frase rítmica não se subordina ao tempo; ela acontece sobre ele, horizontalmente, conservando assim suas características básicas” (Gramani, 2002:11).

Tarquínio propõe o estudo da polirritmia a partir de princípios de Heinrich Neuhaus (1888-1964)¹⁷.

Com os alunos, pode-se inicialmente, e somente inicialmente, fazer um estudo métrico para o entendimento da sincronia entre as notas em diferentes mãos. Mas depois disso deve-se estudar os movimentos das mãos separadamente sempre subordinados a movimentação das frases, que devem ser diferentes em ambas as mãos. Deve-se notar que existem sempre pontos de apoio que coincidem. [...] Delimitando-se um pequeno trecho musical polirrítmico, que tenha no início e no final simultaneidade de execução entre as duas mãos, deve-se inicialmente estudar separadamente cada uma das mãos (sempre levando-se em conta o movimento musical, ou seja o movimento das frases) até a segurança de execução. Depois pode-se alternar a execução do trecho, [...] e tentar juntar, sempre (eu insisto) atentamente ao movimento musical de cada mão (Tarquínio, entrevista, 2005).

¹⁶ Gramani (2002) critica a concepção de ritmo como elemento matemático, baseado na contagem e somatória de tempos. Sua proposta didática tem como fundamento despertar a sensibilidade de escuta das diferentes linhas rítmicas.

¹⁷ Célebre professor russo. Lecionou no Conservatório Tchaikovsky e escreveu o livro *Kunst der Klavier Spielen*. Foi professor do grande pianista Sviatoslav Richter.

Embora tenha sugerido um estudo métrico apenas no início, a resposta de Tarquínio pode ser relacionada à concepção contrapontística do ritmo, proposta por Gramani. Para o entrevistado, “deve-se notar que existem sempre pontos de apoio que coincidem”, destacando, assim a existência de relações verticais. Todavia, sua ênfase é no movimento musical de cada mão, privilegiando o aspecto horizontal da estrutura rítmica. A preocupação com o direcionamento das frases se opõe ao conceito matemático de ritmo e ao estudo meramente mecânico da polirritmia. Essa preocupação possibilita que os movimentos estejam sempre relacionados a uma intenção musical.

Alves diz que o exercício da polirritmia não deve receber uma abordagem mecânica e matemática.

O que não pode é que se transforme num exercício meramente mecânico. Porque não pode ser um estudo meramente matemático. O aluno tem que saber fazer a polirritmia e buscar acentuações diferentes. Aí eu vou entender que ele realmente sabe fazer polirritmia. Ele não está apenas repetindo o mecanismo (Alves, entrevista, 2005).

Vernet diferencia entre a execução da polirritmia calculada a partir da notação, que ele observa em pianistas de concerto, e um tipo de execução mais intuitiva de padrões polirrítmicos da música popular brasileira.

Há alunos que tocam 3 contra 4 em Rachmaninoff e quando você fala pra ele fazer uma levada de samba, ele não consegue fazer. Tem uma aluna minha que estava se formando em piano clássico. Eu pedi pra ela fazer uma levada de samba, ela não fez. Eu falei: Cadê? E ela dizia: é difícil! Bate aí. Você acabou de tocar Rachmaninoff que é uma coisa bem mais complicada. O aluno não sabe como aquilo acontece espontaneamente. Ele fez o exercício do 3 contra 2, 3 contra 4 nos livros de técnica, mas não sabe transpor aquilo para uma situação prática. [...] Você pode até escrever uma levada de samba, mas o aluno pode criar o jeito dele de fazer. Mas o problema disso não está no piano. Você pede para o aluno. Bate aí na perna. Se ele conseguir fazer na perna, ele vai fazer também no piano. [...] Os melhores músicos são aqueles que já fizeram ritmo na caixa de fósforos, batucaram numa mesa (Vernet, entrevista, 2005).

Tiso também diferencia os tratamentos dados à polirritmia pelo pianista de concerto e pelo pianista popular em termos da importância assumida pela notação em cada um dos casos: “A

polirritmia no piano erudito está escrita, ele estuda aquilo. No popular ele faz isso independente de estar escrito ou não” (Tiso, entrevista, 2005).

Alguns entrevistados retomaram temas abordados outros momentos das entrevistas, principalmente, a relevância da vivência com a música popular e do aspecto auditivo. Para Antônio Adolfo “um pouquinho de treinamento de percussão brasileira resolve o problema”. Caldi dá sugestão semelhante à de Adolfo quanto à importância da prática de percussão. Para ela, independência não é uma questão só de movimentos e de manejo do instrumento, mas de ouvido também.

Se o acento rítmico for muito complicado, o que você tem como trabalho pianístico, é muito complicado com uma abordagem mecânica. [...] Então, eu acho que você deve aprender percussão mesmo. Você deve ser capaz de fazer uma coisa com uma mão, uma coisa com outra. Para isso, é muito bom tocar bateria. Você tem que necessariamente se tornar independente em muitos movimentos. O que não é só uma questão de movimentos. É uma questão de ouvido também. O ouvido tem que estar atento a tudo aquilo. Combinação, enfim. E ver onde está essa dificuldade. De onde vêm essas dificuldades. Como eu vou lidar com isso, para depois levar para o instrumento [piano] também (Caldi, entrevista, 2005).

Santos Neto e Vasconcellos, por sua vez, destacam a necessidade de assimilar “o todo” na execução de trechos complexos de polirritmia.

Sobre a polirritmia e independência das mãos, na realidade o que me ajudou muito foi entender que há sempre uma relação proporcional entre dois ritmos, e o corpo pode calcular essa relação normalmente. Por exemplo, uma das peças mais complexas que o Hermeto escreveu para mim tem uma mão tocando sesquiálteras e a outra em semicolcheias [6 contra 4], depois invertendo. Enquanto eu tentava imaginar os dois padrões separados ao mesmo tempo, não conseguia alcançar a execução ideal, que só veio depois que eu amalgamei os dois desenhos num só ritmo complexo, e passei a me concentrar na relação entre as duas mãos, ao invés do que cada uma delas fazia. [...] O mais importante é saber aprender, estabelecer uma estratégia para ir aos poucos incorporando as idéias musicais numa unidade de corpo e mente (Santos Neto, entrevista, 2005).

Quando toco algo muito complicado gosto de estudar mãos separadas, mas por outro lado fica mais fácil compreender determinados ritmos por inteiro, ou seja, com ambas as mãos ao mesmo tempo. Acredito que as síncopas e a polirritmia da música brasileira podem ser mais naturais se pudermos ouvir a interpretação original. [...] Os músicos que executam essas composições rítmicas bastante complexas nunca leram essas frases, eles simplesmente aprendem tocando e sentindo. Parece um contrasenso, mas só ouvindo é que será possível entender essa fluência (Vasconcellos, entrevista, 2005).

Essas respostas, pela sua ênfase na compreensão da junção entre as linhas rítmicas, parecem introduzir uma contradição com a concepção mais horizontal de Gramani (2002), que foi relacionada às respostas de outros entrevistados. Seria a concentração na relação entre as mãos e não no que cada uma delas faz uma forma de privilegiar o vertical em detrimento do horizontal? Na verdade, a relação entre as mãos resulta em uma linha rítmica imaginária, composta, que sintetiza os movimentos e acentos das linhas originais. E a expressão “relação proporcional” que aparece na resposta de Santos Neto? Não seria resultado de uma concepção matemática de ritmo? A leitura da resposta completa deixa claro que o entrevistado refere-se a outro tipo de proporcionalidade – a corporal, concepção que está de acordo com as idéias expressas por Santos Neto em outras respostas.

Levando em conta essa síntese entre os dois aspectos da compreensão da polirritmia – o domínio das linhas independentes e a assimilação do “todo” – o estudo de trechos polirrítmicos deve incluir tanto a prática de mãos separadas, como a execução em conjunto e a percepção auditiva da junção dos diferentes elementos da estrutura rítmica.

Finalmente, outra categoria de respostas parece apontar para um aspecto mais subjetivo na construção da interpretação da rítmica da música brasileira, popular e nacionalista. Segundo Adolfo, para compreender a estrutura rítmica para além da barra de compasso e demonstrar independência das mãos na polirritmia, “temos que voar um pouco. O samba, bem tocado representa, talvez, a essência do que você está colocando. Não dá pra dar chance ao pensar. Tem que se tocar naturalmente, assim como um percussionista bem treinado” (entrevista, 2005). Caldi também destaca um aspecto subjetivo ao afirmar que “não dá para ficar intelectualizando” (entrevista, 2005).

Esta seção abordou diversos aspectos teóricos e práticos da concepção e estudo do ritmo no processo de construção da interpretação musical de pianistas. As propostas dos entrevistados são

baseadas em sua experiência e procuram contemplar aspectos gerais e aspectos específicos da música brasileira, popular e nacionalista. Aplicações didáticas sistemáticas decorrentes das discussões aqui apresentadas podem ser objetos de futuros estudos.

3.3 – A defasagem dos códigos

A polêmica sobre a execução de Nazareth por pianistas de diferentes formações é muito importante no debate sobre a defasagem dos códigos e a sua relevância na construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista, para piano.

Músico fundamental para a linguagem chorística, Ernesto Nazareth curiosamente não foi um chorão como os outros de seu tempo. Sua música e trajetória artística foram extremamente pessoais. A maneira refinada como construiu seu estilo, entre o sofisticado e o espontâneo, entre o balanço rasgado de um maxixe e as sutis fermatas de uma valsa chopiniana, fizeram dele um músico único e que, a meu ver, ainda não foi bem compreendido pelos intérpretes, sejam oriundos da música popular ou de concerto (Cazes, 1998:36).

A defasagem dos códigos se manifesta pela coexistência do que Cazes chama de “sofisticado” e “espontâneo”, ilustrados respectivamente pelas “sutis fermatas da valsa chopiniana” e o “balanço rasgado do maxixe”. Radamés Gnattali é apontado por Cazes como o melhor intérprete de Nazareth, pois “assim como o autor, Radamés somara técnica apurada da música de concerto com o balanço do Choro. Assim como Nazareth, Radamés extrapolava desde jovem o conceito de popular e erudito” (1998:39). “Mais tarde, já no final da vida, Radamés lamentou jamais ter gravado um disco solo com peças de Ernesto Nazareth. Ouvia os pianistas tocando e achava que eles não interpretavam da maneira que tinha ouvido das mãos do próprio compositor” (Canaud, 1991:48). Radamés não gostava de ouvir nem os pianistas de concerto nem os pianistas populares tocando Nazareth.

O passatempo predileto do gaúcho Radamés Gnattali ao chegar ao Rio de Janeiro em 1924 era ouvir Nazareth tocar na casa Stephan. Era seu fã incondicional e foi certamente seu melhor intérprete. Não concordava com a leitura “chopiniana” de Nazareth, nem com as simplificações

harmônicas e exageros rítmicos dos pianeiros. Quando teve a chance de tocar para Nazareth, na própria casa Stephan, arrancou dele um elogio entusiasmado. “Finalmente alguém que toca do jeito que eu gosto” (Aratanha & Cazes, 1993).

Curiosamente, a apreciação de gravações do próprio Radamés Gnattali, em duo com sua irmã Aída, ilustra a polêmica da oposição estereotipada entre as características do pianista de concerto e do pianista popular. O registro de 1960 foi lançado em CD pelo selo Kuarup Discos sob o título *Radamés e Aída interpretam Nazareth e Gnattali*. No encarte, aparece a afirmativa: “Aída, cuja formação era mais acadêmica, ficava com a função mais melódica e virtuosística, enquanto Radamés segurava o balanço e o *suingue* do acompanhamento rítmico” (Aratanha & Cazes, 1993).

Severiano situa a obra de Nazareth no limite entre música de concerto e música popular, embora não faça alusão à defasagem dos códigos. Segundo ele, a obra “transita à vontade pelas duas áreas”.

Ernesto Nazareth ouviu os sons que vinham da rua, tocados por nossos músicos populares, e os levou para o piano, dando-lhes roupagem requintada. Sua obra se situa, assim, na fronteira do popular com o erudito, transitando à vontade pelas duas áreas. Em nada distoa se interpretada por um concertista, como Arthur Moreira Lima, ou um chorão como Jacó do Bandolim. O espírito do choro estava sempre presente, estilizado nas teclas do primeiro e voltando às origens nas cordas do segundo (Severiano, 1997:29).

A defasagem dos códigos está presente na obra de Nazareth, devido à relação com Chopin. Essa relação abre caminho para execuções construídas a partir das práticas interpretativas da música de concerto. Segundo a *Enciclopédia da música brasileira*, as interpretações da obra de Nazareth por pianistas de concerto como Eudóxia de Barros, Arnaldo Rebelo, Homero Magalhães, Ana Stella Schic, Roberto Szidon e Arthur Moreira Lima dão a sua música uma dimensão nova (1998:556).

A relação música de concerto *versus* música popular e sua relevância na construção de possibilidades interpretativas da obra de Nazareth estão em evidência nas citações de Cazes,

Severiano e da *Enciclopédia da música brasileira*. Neste trabalho, propõe-se uma abordagem análoga para a música nacionalista brasileira para piano. Entretanto, nesse caso, a intenção estética do compositor parece exigir uma abordagem distinta. Embora existam elementos populares na obra nacionalista, eles foram tratados com técnicas da música de concerto. Qualquer proposta de elaborar a interpretação desse repertório a partir do conhecimento da música popular parece contradizer a concepção pela qual a composição foi construída, com a idéia de “elear” os materiais “primitivos”.

A diferença entre a obra de Nazareth e a produção dos compositores nacionalistas reside no fato de que sua obra está no limite entre as duas vertentes e não apresenta inserção deliberada de elementos populares, como na obra de Villa-Lobos, por exemplo, em que esses elementos têm a função estética de construir uma identidade simbólica brasileira na música. Apesar dessa diferença, persiste o fato de que, nos dois repertórios, há elementos populares coexistindo com técnicas da música erudita. Ao adotar uma abordagem construtivista da interpretação (Nattiez, 2005), o intérprete deverá lidar com os dois aspectos, as relações que se estabelecem entre eles e as conseqüências para a realização sonora de cada composição.

Nas respostas dos entrevistados, as implicações da defasagem dos códigos para a construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista, foram discutidas principalmente em termos dos estereótipos sonoros associados a práticas interpretativas de pianistas de concerto e pianistas populares.

Para Vernet, cada composição está associada a um contexto e a dicotomia concerto e popular se manifesta no estilo interpretativo.

A dicotomia existe até por uma questão de mercado. O músico popular e o erudito lidam com públicos diferentes. Não tem jeito. Existe essa dicotomia e oposição entre música séria e música popular. Música cerebral e música intuitiva. E isso se reflete até na maneira de tocar. Chega lá no Municipal pra tocar rasgando tudo e vê se eles vão gostar (Vernet, entrevista, 2005).

Os estereótipos de interpretação da música de concerto e da música popular colocam a defasagem dos códigos em evidência e remetem a aspectos sociais de classe e ambiente. A declaração de Vernet, “chega lá no Municipal pra tocar rasgando tudo e vê se eles vão gostar” é uma expressão que destaca a especificidade social das formas de execução. Sandroni (2001) explica o sentido da palavra “rasgado” empregada em fontes do século passado (XX). Referia-se inicialmente a uma técnica de execução da viola em que o instrumentista tocava todas as cordas ao mesmo tempo com todos os dedos e não uma com cada dedo, como no ponteadado. Ao utilizar a viola como instrumento de concerto, tocava-se com o ponteadado enquanto no repertório popular, empregava-se o “rasgado”. Além de se referir à técnica, a palavra indica também caráter expressivo.

A descrição do “rasgado” do ponto de vista técnico é perfeita. Ao mesmo tempo, o que é a “perdição de muita gente séria” não é a técnica em si, mas a expressão afetiva que dela se desprende. A origem dessa expressão afetiva é a carga semântica conferida ao “rasgado” pelo repertório que (no Brasil) lhe é peculiar. A palavra “rasgado” designa ambas as coisas. É por causa dessa associação com um repertório já ele mesmo associado aos negros (fado, cateretê e samba) que a presença da palavra no início da Modinha pode ser significativa (Sandroni, 2001: 50-51).

Há vários estereótipos sonoros no meio musical e como exemplo disso, Charles Rosen menciona a oposição entre a bela sonoridade romântica e a seca sonoridade contemporânea.

Existe um ideal de bela sonoridade ao qual os pianistas aderem sem discernimento, e no qual envolvem todas as obras, sejam elas de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schoenberg ou Stravinsky... Porém, certas obras exigem sonoridades não tão bonitas e legatos menos cantados. Enquanto se ouve com frequência uma bela sonoridade usada de modo indiferente, eu já sofri a consequência do preconceito contrário por ocasião de uma gravação. Estávamos começando a gravar Schoenberg e, como teste, toquei uma página; fui ouvir, estava horroroso! Perplexo, pedi uma explicação, e o engenheiro disse que mudava a posição do microfone em obras contemporâneas, para obter uma sonoridade mais moderna e seca. Tive que explicar que desejava gravar o Schoenberg com a mesma sonoridade romântica que ele havia conseguido para o Schumann, desejo esse que o próprio Schoenberg compartilharia, ao contrário, talvez, de Stravinsky. O engenheiro foi muito amável e me restituiu a sonoridade romântica desejada (Rosen, 1993:68-69).¹⁸

¹⁸ Il existe un idéal de belle sonorité auquel les pianistes adhèrent sans discernement, et dont ils enrobent toutes les œuvres, qu'elles soient de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Schoenberg ou de Stravinsky. . . Or,

Um tipo de composição remete a um estilo interpretativo. Santuza Naves exemplifica isso através do que chama de “semi-eruditismo” da produção de alguns compositores populares, que adotavam uma linguagem excessiva e rebuscada nas letras das músicas. Em *Divina Dama*, de Cartola, o estilo adotado pelo intérprete e o arranjo orquestral se adaptam à composição.

A linguagem excessiva de *Divina Dama*, a propósito, é perfeitamente adequada à interpretação impostada que lhe foi dada por Francisco Alves, assim como o arranjo orquestral da Odeon, bastante convencional, que deu pouca ênfase ao ritmo que entende como samba. Esse tipo de composição – e a forma como é apresentada ao público – atesta a distância que separa a linguagem musical de Cartola da coloquialidade do dia-a-dia (Naves, 1998:155).

Naves também exemplifica essa questão com *Aquarela do Brasil*. “O estilo monumental de *Aquarela do Brasil* não se restringe à letra. A música, tal como o arranjo que a acompanha, corrobora o clima solene que lhe empresta o texto” (Naves, 1998:163), o que talvez explique seu sucesso internacional. Por outro lado, ao interpretar *A malandragem* de Bide¹⁹, “Francisco Alves parece se dar conta de que a composição pede um registro mais coloquial, diferente do tom grave que costuma adotar em diluições do *bel canto*” (Naves, 1998:99). Além da própria temática da malandragem, “a letra – carregada de gírias e construída sem maiores preocupações com coerência – e a música não apresentam nenhuma sofisticação, nem tampouco trazem marcas de uma autoria individual, assemelhando-se às criações coletivas que caracterizam os sambas produzidos no terreiro da Tia Ciata” (Naves, 1998:98-99). Nos exemplos de Naves, a sugestão do

certaines ceuvres exigent des sonorités moins belles, des legatos moins chantants. Alors qu’il est fréquent d’entendre une belle sonorité appliquée indifféremment, il m’est arrivé de subir la conséquence du préjugé inverse lors d’un enregistrement. On commence à enregistrer Schoenberg et, pour faire un essai, je joue une page; je l’écoute C’est affreux! Perplexe, je demande une explication et l’ingénieur m’explique qu’il change le placement du micro pour les œuvres contemporaines afin d’obtenir une sonorité plus moderne, plus sèche. Il a fallu que je lui explique que je souhaitais enregistrer le Schoenberg avec la même sonorité romantique qu’il avait réussi à obtenir pour le Schumann, um souhait que Schoenberg lui-même aurait partagé, par opposition peut-être à Stravinsky. L’ingénieur a été très aimable et m’a rendu la sonorité romantique espérée.

¹⁹ Alcebiades Barcelos (1902-1975), sambista do Estácio. Fez parte do grupo responsável pela modernização do samba que até aquele momento era amaxiado. Junto a Mano Edgar, Ismael Silva, Brancura e Baiaco fundou, em 1928, a Deixa Falar, primeira escola de samba do Brasil. Foi o primeiro sambista do Estácio a ter um samba gravado (*A malandragem*, em 1927 por Francisco Alves) e isto o incentivou a deixar a profissão de sapateiro e atuar no meio artístico. Passou a trabalhar como ritmista da Rádio Nacional no fim da década de 1930, ao lado de Marçal, seu principal parceiro musical.

estilo interpretativo se deve mais ao texto. Em músicas instrumentais, como o repertório enfocado neste trabalho, a partitura pode sugerir um estilo interpretativo para o músico.

É um erro bastante difundido acreditar que, para um músico, a partitura, a apresentação gráfica, seja meramente uma indicação que lhe mostra que notas devem ser tocadas, a que velocidade, com que intensidade e com que nuances expressivas. A notação, tanto das vozes separadas quanto da partitura complexa, possui, além do conteúdo puramente informativo, uma irradiação sugestiva, uma magia à qual nenhum músico sensível pode escapar, querendo ou não, tendo ou não, consciência disso (Harnoncourt, 1998:224).

A sugestão do estilo interpretativo implícito em uma partitura, conforme aponta Harnoncourt, pode ser ilustrada em exemplos musicais discutidos no capítulo 2 deste trabalho. Nesse contexto, essa apreciação pode ser feita em termos da oposição entre estética “monumental” e estética da “simplicidade” proposta por Naves. Em alguns trechos de *Impressões Seresteiras* (exemplos musicais 18 e 20), os arpejos, acordes, oitavas e a escrita em planos sonoros sugerem um estilo interpretativo “monumental”, enfatizando as técnicas de execução do pianismo de concerto. Já na 5ª *Valsa de Esquina* (exemplo musical 21), a escrita remete à estética da “simplicidade”. Em *Impressões Seresteiras*, há procedimentos pianísticos associados ao “monumental”, mas está presente também a seresta, o gênero “capadócio” (Guanabara *apud* Lamas, 1987- 88:63). É justamente a ocorrência dessa defasagem dos códigos em diversas composições brasileiras, populares e nacionalistas, para piano, discutidas do ponto de vista teórico e analítico no capítulo 2, que fundamenta a formulação de questionamentos sobre o tratamento que deve ser dado a esse aspecto no processo de construção da interpretação. Como construir a interpretação, levando em conta a defasagem dos códigos? Deve-se privilegiar as técnicas da música de concerto? O pianista deve se aproximar do estilo interpretativo da música popular?

Alguns entrevistados retomaram as afirmativas sobre relevância de conhecer as fontes primárias dos elementos populares. Para Barancoski, o músico precisa conhecer os gêneros que estão inseridos no repertório que irá executar.

Principalmente na música brasileira, todo aquele repertório que tem influência direta do popular, seja uma estilização de uma dança, ou seja uma coisa mais direta, é importante o intérprete conhecer. Por exemplo, vai tocar um jongo, um batuque, tem que ter uma idéia sonora do que é aquilo (Barancoski, entrevista, 2005).

Caldi recorre à analogia com o aprendizado de línguas estrangeiras para descrever o processo e o resultado que podem ocorrer quando o intérprete busca fontes primárias e secundárias de conhecimento sobre os materiais com os quais terá que lidar na execução. Essa analogia é interessante no caso de Caldi que, sendo argentina, guarda um sotaque ao falar português.

Você tem que ouvir, tem que estar perto da fonte. Quando você faz um trabalho você tem várias fontes: as fontes primárias e as fontes secundárias. [...] De que maneira as pessoas cantam? De que maneira as pessoas tocam? Eu tenho que me impregnar disso durante muito tempo. É como aprender a falar uma língua. Primeiro você vai ouvir, você não vai conseguir falar. Depois, mesmo guardando um sotaque como o meu, você começa a falar. [...] Enquanto você não fizer, não vai chegar a lugar nenhum. Tem que por a mão na massa e fazer. Se você ficar como observador apenas ou digamos assim, tirando conclusões de fontes secundárias, isso pode ser muito bom. Algumas pessoas podem chegar a conclusões interessantes. Mas em se tratando de prática, a gente tem que ir à fonte primária (Caldi, entrevista, 2005).

Vasconcellos concorda que se deve ir à fonte primária. O “arremedo” e a “imitação desconjuntada” mencionados por ele manifestam a defasagem dos códigos na interpretação.

Sempre sugiro que se beba na fonte do original para pegar o "espírito da coisa". Se um pianista tem que tocar algo que se baseie na música popular é bom que ele conheça aquela linguagem pois de outra forma pode soar como um arremedo, uma imitação desconjuntada. Não quero dizer que todo mundo tem que tocar a música popular, mas pode ser um grande recurso de interpretação se essa pessoa puder vivenciar esse estilo (Vasconcellos, entrevista, 2005).

Santos Neto também utiliza a analogia com o falar em várias línguas e enfatiza que a pessoa é capaz de se expressar, mesmo com sotaque. Dentro dessa visão, as limitações do

pianista de concerto ao lidar com materiais populares inseridos em peças do seu repertório (defasagem dos códigos) podem ser superadas e uma interpretação convincente pode ser construída.

Sobre a diferença dos “códigos”, é como falar várias línguas; a partir do momento em que se tem uma base definida, podemos nos expressar em qualquer delas, respeitando sua sintaxe e gramática, mas sem abrir mão do sotaque que caracteriza a individualidade. Tenho muita experiência em trabalhar com músicos de formações muito diversas, e posso afirmar que, se a mente estiver aberta, não há obstáculo (Santos Neto, entrevista, 2005).

Renato Vasconcellos menciona um exemplo interessante, embora restrito à própria área popular de implicação estética do sotaque musical do intérprete. Segundo ele, ao tocar com norte-americanos, conseguia atrair interesse para sua execução quando inseria elementos da música brasileira no *jazz*. “Os gringos não ligavam muito para o fato de eu ter dificuldades na leitura a primeira vista, eles gostavam da minha fluência na linguagem do Jazz e como eu trazia os elementos da MPB para o Jazz” (Vasconcellos, entrevista, 2005).

Outro aspecto do tratamento da defasagem dos códigos na interpretação que foi discutido por alguns entrevistados é a própria relevância de se recorrer à fonte primária do elemento popular inserido em cada obra. Para Gandelman, “é preciso distinguir quando realmente você precisa recorrer ao popular e quando você não precisa. Depende muito de quem é o compositor que você está tratando, que obra você está tocando” (entrevista, 2005). Para Madeira, o próprio intérprete deve estabelecer essa distinção. “Eu acho que o limite é o próprio intérprete que vai saber. Porque depende muito do que ele tenha de informação anterior. Porque esses códigos são diferentes para cada pessoa. Até o entendimento desses códigos é diferente” (entrevista, 2005). A ênfase de Gandelman recai sobre os níveis poiético (compositor) e imanente (obra em si) e a de Madeira sobre o nível estésico (intérprete).

Antônio Adolfo também enfatiza a intenção do intérprete, conferindo-lhe liberdade e responsabilidade pela decisão de como tratar a defasagem dos códigos. Para o entrevistado, recorrer ao popular é um recurso disponível, mas não obrigatório. “Depende do seu objetivo, porque ninguém precisa se aproximar do popular. [...] O popular, quando realmente vindo do convívio com as diferentes culturas populares, tem uma execução espontânea e pode ajudar muito quando se executa peças construídas sobre motivos populares” (Adolfo, entrevista, 2005).

A discussão sobre o tratamento da defasagem dos códigos evidencia a natureza polissêmica da interpretação. Embora a relevância de “ir à fonte” e conhecer os estilos não possa ser desprezada, existem várias possibilidades. Rosen exemplifica as possibilidades de interpretação, mencionando os estilos alemão e francês do século XVIII.

Eu acho que é importante ter conhecimento histórico, poder situar o compositor em sua época, conhecer os instrumentos daquele tempo, e que o intérprete deve ser influenciado por estes conhecimentos quando toca; eu considero entretanto que não é razoável exigir uma reconstituição exata das interpretações e das sonoridades da época. A música sempre foi criada visando diversas interpretações. No século XVIII havia maneira francesa e alemã de tocar. Não havia razão para considerar inaceitável uma execução francesa de uma obra de Bach! Mais tarde, sabemos que Brahms estava perfeitamente satisfeito em escutar suas sinfonias dirigidas por regentes franceses. Dizem mesmo que certa ária de uma ópera de Haendel, foi escrita para tal soprano ou tal tenor, mas houve sempre os substitutos que se permitiam cantá-las diferentemente. Seria falsificar completamente a função da música, pretender que só há uma interpretação histórica, imutável e definitiva (Rosen, 1993:50).²⁰

Por vezes, a obra de Villa-Lobos tem sido interpretada estabelecendo relações explícitas com a música popular. O Projeto Aquarius realizou um concerto na praia de Copacabana apenas com peças de Villa-Lobos (2005). As peças foram apresentadas com arranjos que inseriam

²⁰ Je trouve qu’il est important d’avoir des connaissances historiques, de pouvoir situer le compositeur dans son époque, de connaître les instruments du temps, et que l’interprète doit faire intervenir ces connaissances dans son jeu; je considère cependant qu’il n’est pas raisonnable d’exiger une reconstitution exacte des interprétations et des sonorités de l’époque. La musique a toujours été créée en vue d’interprétations diverses. Au XVIII siècle il y avait des façons française et allemande de jouer. Aucune raison de tenir pour inacceptable une exécution française d’une œuvre de Bach! Plus tard, on sait que Brahms était parfaitement satisfait d’entendre ses symphonies dirigées par des chefs français. On a beau dire que tel air dans un opéra de Haendel a été composé pour telle soprano ou tel ténor, il y a toujours eu des remplaçants qui permettaient d’entendre le même air, chanté autrement. C’est fausseté entièrement la fonction de la musique que de prétendre qu’il n’existe qu’une seule interprétation historique, immuable et définitive.

instrumentos da música popular, ausentes na instrumentação de Villa-Lobos. No *Canto do Pajé*, por exemplo, foi utilizada a zabumba. Na execução dos *Choros no. 1*, foram inseridos um piccolo, pandeiro e violão. Havia diferenças entre os momentos executados somente pela orquestra e os momentos executados pelos músicos populares. Os músicos Mingo de Araújo, percussionista, e Mauro Senise, no piccolo, improvisaram ao longo da execução, inserindo trechos de *Apanhei-te cavaquinho*, *Um a zero* e outros choros conhecidos. Quando a orquestra retomou, a defasagem dos códigos se manifestou pelo diferente tratamento rítmico e pela sonoridade dos instrumentos. A associação entre determinados instrumentos e estilos também influencia essa percepção. O choro, por exemplo, é associado a violão, cavaquinho, pandeiro, saxofone, flauta e não a um som de orquestra sinfônica. E, por fim, foram executadas duas peças com a participação do grupo de percussão baiano Olodum: o *Choros n. 10* e *Invocação em Defesa da Pátria*. Ao mesmo tempo em que as batidas do Olodum geravam uma sensação de estar mais próximo da fonte, havia uma certa estranheza. Sem dúvida, a música ficou muito vibrante, mas foi difícil conciliar as batidas rítmicas do Olodum com a orquestra. A própria presença do Olodum no palco com seus tambores coloridos, roupas informais e movimentos corporais ao lado de uma orquestra uniformizada com roupas sociais e músicos “parados” deixaram evidentes as diferenças. Essas diferenças podem ser vistas com estranheza, mas também como algo positivo, por abrirem novas possibilidades interpretativas, estabelecendo diálogos e quebrando preconceitos.

O intérprete, assim como o compositor, pode adotar o caminho da experimentação, chegando até mesmo a extrapolar estereótipos sonoros. Dependendo do que quer expressar, o intérprete pode “chegar ao Municipal rasgando tudo”. Harnoncourt discorda da concepção da música apenas como algo “belo”, um ornamento. Para ele, “não se trata de se deixar envolver pelos sons, mas sim de escutar ativamente” (Harnoncourt, 1998:105). O ouvinte não deve se ater

à beleza ou feiúra²¹, mas à compreensão da obra como um todo. Segundo Harnoncourt, “[hoje em dia] não queremos mais ser transformados pela música, mas unicamente gozar belas sonoridades” (1998:113). Para Harnoncourt, tanto o intérprete como o ouvinte precisam conhecer as várias linguagens da música e assim o intérprete poderá construir um discurso, cuja significação será compreendida²².

O domínio técnico da música por si só não é suficiente. Creio que quando conseguirmos que os músicos aprendam a linguagem, ou melhor, as várias linguagens dos vários estilos musicais e que, na mesma medida, os ouvintes possam ser levados, por sua formação, a compreender esta linguagem, esta prática musical embrutecedora e estetizante não será mais aceita, bem como a monotonia dos programas de concertos... Como consequência, a separação entre “música popular” e “música séria”, assim como entre a música e seu tempo, desaparecerá, e a vida cultural irá encontrar novamente a sua unidade (Harnoncourt, 1998:33).

Se bem que oposição entre sonoridades “refinada” ou “rasgada”, “monumental” ou “simples”, remete à dicotomia música de concerto e música popular e o ouvinte compreende as implicações dos dois tipos de sonoridade, sob o ponto de vista social. O próprio conceito de defasagem dos códigos, conforme definido por Wisnik (1982), enfatiza o aspecto social, em que se verifica a dificuldade de compreender o outro, ou seja, a dificuldade de lidar com as manifestações estéticas de outra classe social.

Dentro dessa perspectiva social, a construção da interpretação do repertório da música brasileira para piano, nacionalista e popular, examinado neste trabalho pode ser considerada um esforço no sentido de diminuir a dicotomia entre os estereótipos de execução e apreciação da música de concerto e da música popular, apregoado por Harnouncourt.

²¹ Mas o que é belo? O que é feio? Chega-se aqui a um debate estético interminável. Mas o belo utilizado por Harnoncourt neste contexto é um padrão sonoro difundido e aplicado em todas as obras desde Bach até Bartók.

²² Pode ser que o leitor discorde de Harnoncourt, por considerar que não é possível normatizar a escuta. Se bem que Harnoncourt, a meu ver, não tem uma postura elitista de “educar o povo para ouvir a boa música”. Podemos aprender a ouvir diferentes estilos, independente de preferências estereotipadas.

3.4 – Música de concerto e música popular: um intercâmbio.

O propósito central dessa pesquisa foi discutir o processo de construção da interpretação do repertório da música brasileira para piano, popular e nacionalista, que apresenta a coexistência de elementos da música de concerto e da música popular. Entretanto, a discussão mais geral sobre a dicotomia entre música de concerto e música popular perpassa todos os capítulos deste trabalho. Nas entrevistas, esse tema também foi muito abordado. Mas o que é música de concerto? O que é música popular? A dificuldade de estabelecer uma fronteira ou mesmo conceituar os termos é evidenciada nessa declaração, em que o entrevistado parece considerar o grau de definição dos elementos da execução na partitura como critério para estabelecer a fronteira, ao mesmo tempo em que questiona o uso do termo “popular”:

É engraçado quando se fala em chorinho. Eu considero o chorinho uma música clássica brasileira. É um negócio bem simples. É uma peça escrita. O que que é uma música popular? Por que aquilo é considerado música popular? Nunca entendi isso. Você pega uma harmonia e toca de maneira popular. Agora uma forma escrita como o choro, por exemplo. [...] Chiquinha Gonzaga... Cara, se tiver escrito é uma peça escrita. Ritmicamente tem os mesmos elementos. Popular por quê? Porque veio, sei lá, do povo. Mas a música erudita veio de onde? Marciano? Veio de Vênus? (Alves, entrevista, 2005).

Santos Neto não aceita a separação entre música de concerto e música popular, que, para ele, é um mito.

Prefiro não pensar nestas divisões da música, que são artificiais e não correspondem à realidade universal da linguagem musical. [...] Da maneira com que vejo a música, as influências são constantes e naturais. [...] Creio que enquanto o músico continuar acreditando no mito do “erudito” e do “popular”, ele vai estar se enganando e perdendo tempo (Santos Neto, entrevista, 2005).

Madeira também enfatiza a dificuldade de estabelecer limites entre concerto e popular, na música. “Eu acho que um assunto vai entrando por dentro do outro. Não tem muito como você delimitar. A gente às vezes é obrigado a estabelecer um limite até por conta da nossa didática e do próprio limite que nós temos” (entrevista, 2005).

Dois entrevistados, que são pianistas de formação na música popular, apontaram outro tema relacionado à discussão sobre a dicotomia entre música de concerto e música popular. Para eles, pode existir preconceito do pianista de concerto em relação à música popular, uma consequência da falta de diálogo entre as duas áreas. O preconceito também é mencionado por Alves.

Eu acho que existe um preconceito muito grande do músico erudito com o popular porque o músico erudito não consegue tocar bem música popular. A não ser raras pessoas. Por quê? Existe uma escola de música popular. Assim como tem uma escola de música erudita. [...] Não é uma questão de “ah! Eu não dou pra isso”. É uma questão de estar preparado (Alves, entrevista, 2005).

Este trabalho não pretende investigar a existência desse preconceito, como na época de Nazareth e quanto já diminuiu, até por ser difícil medir o nível de um preconceito. Embora, as respostas de Alves e Tiso mencionem o preconceito, os intérpretes eruditos, como Gandelman e Barancoski não mencionam. Admitiram, inclusive, seu desconhecimento da área de popular.

Tiso considera banal a dicotomia concerto-popular e afirma que trabalha na fronteira entre os dois. Para ele, é viável estabelecer um diálogo entre as duas áreas: o pianista de concerto se aproximar da música popular e vice-versa.

Hoje em dia o que me interessa é o trabalho nessa fronteira entre a música popular e a música erudita que eu acho até banal no Brasil ter essa discussão porque a música popular brasileira é tão forte tanto na questão folclórica do povo quanto na formação dos seus compositores populares [...] A música popular brasileira é pródiga em compositores que conhecem, que sabem harmonizar e que sabem fazer melodias. [...] Mas é claro que um pianista erudito teria que se aproximar dos músicos populares. [...] Então, eu acho que é viável um pianista erudito se aproximar do popular e o popular se aproximar do erudito, porque o pianista popular também precisa da técnica para mostrar sua música (Tiso, entrevista, 2005).

Nas respostas dos entrevistados, aparece a noção da música de concerto associada à técnica e da música popular associada à espontaneidade, improvisação e criação. Alves, que é pianista popular, afirmou ter estudado “técnica erudita”. O entrevistado parece se referir ao estudo dos tipos de toque (ex: staccato de dedo, staccato de pulso, portato, legato) e de movimentos (de dedo, de mão, antebraço, braço inteiro) transmitidos sistematicamente através de livros e aulas de

pianistas da música de concerto²³. Barancoski reforça essa idéia quando afirma que antes de estudar seriamente o piano, tinha uma relação lúdica com o instrumento e improvisava um pouco. Segundo ela, a improvisação seria uma atividade atualmente relacionada à música popular. Para Antônio Adolfo, quando se toca música popular, “sem dúvida, o prazer de poder improvisar, de poder ‘errar’ uma nota, de poder variar, compor, etc... é inigualável, já que é bem mais espontâneo” (entrevista, 2005). Curioso é notar que Bach, Beethoven, Mozart e Liszt eram grandes improvisadores. Hoje em dia seriam considerados músicos populares? Para Tiso, “o piano erudito já vem com a frase pronta. Embora Chopin e Bach fossem grandes improvisadores, o que ficou deles foi o que está escrito nas partituras. E são coisas difíceis de tocar, muito bem elaboradas e precisam de um estudo técnico” (entrevista, 2005).

Para Alves, música de concerto é uma peça escrita, em que os elementos da execução são em grande medida pré-definidos, enquanto que na música popular existe a criação. Ainda segundo o entrevistado, a criação em música de concerto seria uma atividade restrita aos compositores. A análise de Elisabeth Travassos sobre o tema virtuosismo na obra de Mário de Andrade tem um paralelo com as afirmações de Alves. Há, nos escritos de Andrade, uma oposição entre criação e interpretação, com valorização do primeiro termo (1997:74). A criação nesse caso torna-se sinônima de composição e improvisação. “O cantador não é um intérprete da mesma forma que Guiomar Novaes ou Lúcia Branco porque desconhece a separação entre criar e interpretar, que tantos problemas causava na música culta” (1997:185). Segundo Harnoncourt, “o espaço criador do intérprete, através do qual cada execução tornava-se um acontecimento único, não renovável, é hoje em dia totalmente estranho ao músico” (1998:47-48). A expressão “espaço criador do intérprete” parece sugerir a prática da improvisação.

²³ Por exemplo, livros como *Princípios racionais da técnica pianística*, de Alfred Cortot; *A técnica pianística: Uma abordagem científica*, de Cláudio Richerme e *A moderna execução pianística*, de Karl Leimer.

Contudo, para outros autores há uma recriação na interpretação de uma peça musical, mesmo quando escrita na íntegra. Em certas artes, como escultura, arquitetura e cinema, a criação ocorre definitivamente. Por outro lado, as artes chamadas de temporais precisam ser constantemente recriadas, como uma peça de teatro, música ou dança. Cada execução é única, podendo ter semelhanças com execuções da mesma obra, mas nunca idêntica. Nattiez concorda com a noção de recriação ao adotar uma posição *construtivista* no que diz respeito à interpretação. “Da mesma maneira que o processo composicional leva progressivamente à existência de alguma coisa que antes dele não existia, os atos de interpretação e enunciação do juízo crítico engendram formas simbólicas que modificam as configurações da paisagem cultural, intelectual e estética” (2005:153). Não há o termo “recriação” na análise de Travassos, mas a seguinte frase abre um precedente para admitir-se o papel criativo do intérprete: “ele [o virtuose] não é – ou não é completamente – um criador” (1997:65). A recriação não foi, portanto, ignorada, mas preferiu-se adotar o termo criação para improvisação e composição.

Segundo Alves, as peças de Nazareth e Chiquinha Gonzaga que os pianistas tocam em recitais não podem ser consideradas música popular por serem peças escritas. Todavia, não é possível traçar uma linha divisória entre música de concerto como peças escritas e música popular como peças em que há improvisação. Vernet comenta essa questão:

Não sei qual o motivo de se considerar a espontaneidade, criação e improvisação como algo que vem do popular. Na música barroca existia uma cifragem. A cifragem determinava uma harmonia, mas sobre esta harmonia havia uma liberdade de improvisação. Eles criavam ornamentações. O que são as cadências nos concertos clássicos? (Vernet, entrevista, 2005).

Será que estudo formal e conhecimento da partitura diferenciariam músico popular e músico de concerto? Na época das primeiras gerações de pianistas populares brasileiros, havia essa distinção, embora houvesse músicos que mesmo tendo estudado eram chamados de *pianeiros*, por tocarem composições populares.

O termo “pianeiro”, com um teor originariamente depreciativo, é usado no Rio de Janeiro do final do século [XIX] para designar o músico que toca o instrumento sem a formação exigida, em que se requer tanto o conhecimento musical quanto o uso de partituras. O termo remete também ao músico que, mesmo possuindo formação musical – como é o caso de Chiquinha – dedica-se a interpretar ao piano composições populares, que permitem a prática do improviso (Naves, 1998:27).

O uso do verbo “permitir” na citação acima dá a entender que na música popular há a prática do improviso, enquanto que na música de concerto, não. Vários exemplos podem ser usados para argumentar a favor ou contra essa opinião. Embora, realmente a prática do improviso não seja muito comum entre os intérpretes da música de concerto, há casos que ilustram a continuidade dessa prática. Na interpretação da música barroca, é essencial o conhecimento da improvisação. As cadências dos concertos clássicos são um momento do solista improvisar. Embora a maior parte dos intérpretes atualmente toque cadências escritas, existem aqueles que executam em instrumentos de época (“forte-piano”) e improvisam suas cadências. Alguns professores, ainda hoje, exigem que seus alunos criem suas próprias cadências ao estudarem concertos clássicos. Por outro lado, em algumas situações a prática do improviso não é bem aceita. Conta-se que Luiz Eça era desclassificado de concursos de piano, quando improvisava na execução de sonatas de Mozart. Nessas situações, um dos argumentos contra o improviso é a questão de adequação estilística.

Na música de concerto, a liberdade do intérprete diminuiu na medida em que a escrita se tornou gradativamente mais detalhada, com informações bastante precisas, sem necessidade de improvisação para realização do resultado sonoro esperado. Esse processo remete a outro aspecto da discussão sobre os estereótipos associados à formação do intérprete de concerto e do intérprete popular: a importância dada ao conhecimento da notação musical.

Para Vernet, esse não seria um bom critério de diferenciação entre músicos de concerto e músicos populares, embora adote uma posição bem clara na polêmica.

A leitura de partitura e estudo não diferencia músico erudito e popular. Pode haver um bom músico intuitivo na música popular. Já no meio erudito isto não existe porque se trabalha de outra forma. Ainda existe essa imagem de músico popular como boêmio, que acorda tarde, como músico que já nasce pronto. Se você quer ser músico erudito tem que estudar, ter um aprendizado formal, mas para ser músico popular, não (Vernet, entrevista, 2005).

Neste trabalho foi proposto um intercâmbio entre as duas áreas. Em que o conhecimento da música popular influencia o intérprete da música de concerto e vice-versa? Aqui é importante repetir que, embora a proposta da pesquisa fosse restringir esse questionamento ao processo de construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista, para piano, os entrevistados deram respostas de características mais generalizantes. São recorrentes em suas declarações as seguintes associações: música de concerto – técnica, refinamento, disciplina e bom gosto interpretativo; música popular – espontaneidade, liberdade, improvisação, riqueza rítmica. Essas associações, embora estereotipadas, foram pontos de partida para comentários que destacam os diversos aspectos que devem estar presentes na formação do músico, independente do repertório que ele interprete.

Para Adolfo, sua formação como intérprete resultou da interação entre características que ele associa à música de concerto ou à música popular. “A disciplina do erudito valorizou a espontaneidade da música popular e vice-versa” (entrevista, 2005). Para Vernet, que teve formação na música de concerto e atua como pianista popular, essa é uma questão complicada de abordar por não ser tão objetiva, mas “em algum momento, haveria uma transposição entre essas duas linguagens” (entrevista, 2005). Tarquínio afirma que a prática do popular ajuda se o intérprete perceber certos aspectos que também estão presentes na música de concerto e de que maneira são utilizados.

As questões práticas que você levanta estão presentes tanto na música popular quanto na erudita. A prática popular pode ajudar um intérprete ao executar uma peça erudita desde que ele perceba estas questões na prática popular e de que maneira estas práticas estão sendo utilizadas na obra erudita. Ao perceber uma determinada característica popular em uma obra erudita o intérprete deve ainda

contextualizar esta prática relacionando-a com outros parâmetros como harmonia, polifonia, forma, caráter da obra (Tarquínio, entrevista, 2005).

Barancoski enumera elementos das influências que podem ocorrer entre práticas da música de concerto e da música popular.

Eu diria que aspectos dos dois lados se interferem mutuamente. A prática de erudito dá ao músico popular um refinamento maior, com detalhamento grande quanto a sutilezas refinadas do toque pianístico que teriam relação com agógica, articulação, refinamento da sonoridade. Quem vem do popular pro clássico, acho que tem uma intimidade maior com o instrumento, uma desenvoltura maior na prática de improvisação e tem um balanço rítmico natural [...] Quem vem do popular tem facilidade nesse tipo de coisa, tem também uma facilidade de entendimento harmônico, porque lida muito com cifra. E isso é primordial até pra entender a estrutura de uma obra, de uma sonata, do que seja. Prática de conjunto também é de grande contribuição. No caso do piano, pelo contrário. O pianista trabalha muito sozinho. [...] Mas a prática de conjunto, de tocar com outras pessoas, eu acho que dá inclusive uma precisão rítmica maior. Eu não digo nem só em música brasileira (Barancoski, entrevista, 2005).

Roberto Alves concorda com Barancoski. Para ele, seus alunos que vêm da música de concerto possuem muita dificuldade rítmica e harmônica.

Eu tenho alunos de música erudita, estudando popular comigo que vêm com uma dificuldade rítmica e harmônica absurda. Harmonia não existe. Eu não consigo entender como é que o músico erudito estuda escala, estuda as teclas e não consegue entender o que a escala tem a ver com as teclas (Alves, entrevista, 2005).

Embora Alves tenha se expressado de maneira exagerada (“harmonia não existe”), generalizante (“o músico erudito”) e até mesmo pitoresca (“estuda as teclas e não consegue entender o que a escala tem a ver com as teclas”), é possível entender as questões abordadas em sua resposta. O entrevistado parece se referir aos problemas de articulação teoria e prática na formação do pianista de concerto, como, por exemplo, a dificuldade de relacionar a execução de escalas com suas implicações harmônicas.

Para Vernet, a prática do popular é enriquecedora, é outro tipo de aptidão. Sua resposta enfatiza o entendimento harmônico, aspecto já mencionado por Barancoski e Alves.

Acho que a prática do popular é enriquecedora e todos deveriam fazer. Você vai trabalhar com cifras, funções harmônicas, improvisação, uma outra forma de representação. [...] Os professores de erudito no estudo de uma sonata não falam das funções. [...] Até fala, mas só em relação aos temas e o aluno não tem consciência daquela harmonia e do uso das escalas (Vernet, entrevista, 2005).

Kodama, autora da área de educação musical, também aponta a falta de entendimento harmônico como lacuna na formação do músico de concerto.

A grande maioria dos estudantes de música do Brasil não gosta de teoria musical, pois geralmente não lhes é dado o conhecimento da sua utilidade no aprendizado no instrumento. Um exemplo típico é as escalas. Os alunos são muitas vezes obrigados a aprender todas as escalas maiores e menores, mas mal sabem o que são escalas, por que elas são importantes e muito menos como e quanto elas facilitam o estudo, por isso não dão a devida importância à prática destas (Kodama, 2000:88).

Para Alves, a prática do popular liberta de estereótipos interpretativos da música de concerto, em termos de fraseado, timbre e dinâmica.

Eu acho que quando você pega os elementos populares você sai principalmente de uma maneira estética de tocar. Porque quando você pega o repertório erudito, passa por um caminho que já foi experimentado e fica ritmicamente muito limitado. Eu acho que a música popular [...] abrange mais caminhos. [...] As regras não são absolutas (Alves, entrevista, 2005).

Essa resposta pode ser relacionada à afirmativa de Barancoski sobre a intimidade que o pianista popular desenvolve com o instrumento. Essa intimidade com o instrumento pode decorrer de práticas de experimentação e improvisação. Para Guest, “deitar a mão no instrumento impunemente e arriscar é o começo de tudo... e a linha de chegada” (1996:5).

Madeira e Caldi destacam aspectos em que o estudo da música de concerto pode contribuir para o crescimento do pianista: uso do pedal e controle das sonoridades. Enfatizam também que a prática do popular proporciona liberdade e riqueza rítmica ao músico.

Entre os alunos que trabalharam comigo que tocam música popular, eles fazem um diferencial, porque tiveram formação erudita muito boa. Desenvolveram um pianismo muito bom, têm uma variação de sonoridade, de trabalho com pedal. [...] A música popular dá uma riqueza e uma liberdade e um trabalho rítmico muito rico [...] É uma coisa que é aprendida, que é trabalhada, mas que não é tão simples como parece (Caldi, entrevista, 2005).

O pianista popular que trabalha a maior parte do tempo com isso, mas que tem uma formação erudita, geralmente ele tem uma sonoridade melhor e sabe usar o pedal melhor. E o pianista erudito que tem esse gosto pela música popular, ele às vezes consegue ter um suingue mais natural para essas obras que são ritmicamente complexas. Vamos resumir desta maneira. Mas isso tem muitas variantes (Madeira, entrevista, 2005).

As afirmativas de Tiso sobre o uso do pedal na música popular contradizem as observações anteriores sobre esse aspecto da execução pianística. Para ele, o pedal é evitado pelo pianista popular por razões estilísticas.

O uso do pedal é mais da música erudita. O suingue do piano brasileiro, por exemplo, ele pede o não uso do pedal. Mas é claro que o pianista para fazer duas mãos, por exemplo, com suingue, ele deve evitar o pedal para não ficar legato o tempo todo. Em compensação, ele tem que ter técnica bastante para fazer o máximo de legato na mão direita (Tiso, entrevista, 2005).

Santos Neto foi o único entrevistado que se recusou a aceitar a dicotomia concerto *versus* popular, na música. O repertório da música brasileira, popular e nacionalista, para piano abordado nesse trabalho aponta para a necessidade de um intercâmbio entre as duas vertentes para que o músico possa construir a sua interpretação de maneira mais rica. Entretanto, o ensino formal de música atualmente dá pouco espaço para esse tipo de intercâmbio. Embora o preconceito tenha diminuído, a dicotomia ainda existe e o pianista de concerto, mesmo sem preconceito, acaba não tendo oportunidades e orientação para tocar popular. O ensino de popular já existe em muitas escolas de música, mas, em geral, o que se observa é que o estudante tem que optar por uma das áreas. Na EMB (Escola de Música de Brasília), por exemplo, o pianista tem que escolher entre a música de concerto ou música popular. Se o aluno optar por piano popular, terá que fazer alguns semestres de “erudito”, reforçando o estereótipo de que no piano de concerto há mais técnica, que nesse contexto, refere-se a determinadas capacidades mecânicas e utilização de sonoridades específicas.

Caldi e Vasconcellos defendem que o pianista deveria ter uma formação paralela. “Houve uma separação muito radical entre o que é popular e o que é erudito. Então, eu acredito que hoje a formação de um músico tem que ser paralela. Acho que não deve existir separação” (entrevista, 2005). “Embora não seja o meu caso, sou um defensor da formação pianística que desenvolva a bilateralidade, ou seja, que deixe toda a intuição de um jovem fluir, mas que também o incentive a ler e conhecer os clássicos” (Vasconcellos, entrevista, 2005).

Para concluir toda essa discussão sobre a construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista, para piano, levando em conta os aspectos da questão rítmica e da defasagem dos códigos e as opiniões dos entrevistados, é importante retomar a questão da dicotomia entre música de concerto e música popular e os estereótipos de interpretação associados a cada uma delas. Para Harnoncourt, deve haver uma libertação da maneira “estetizante”²⁴ de tocar e uma preocupação em conhecer as diversas linguagens da música. Para o autor esse seria o caminho para que a vida cultural possa reencontrar novamente sua unidade, deixando de existir a separação entre música de concerto e popular e também entre a música e seu tempo. As afirmativas de dois entrevistados podem ser relacionadas diretamente com essas conclusões de Harnoncourt: Alves (entrevista, 2005) afirmou que a prática do popular liberta de uma maneira “estética” de tocar e abrange mais caminhos, enquanto que, para Vernet (entrevista, 2005) praticar o popular é um outro tipo de aptidão, uma outra linguagem.

A discussão do presente capítulo procurou estabelecer um diálogo entre música de concerto e música popular, no que se refere à busca de alternativas e sugestões para o processo de construção da interpretação de um repertório em que a relação entre as duas vertentes foi

²⁴ A expressão “estetizante”, utilizada por Harnoncourt, relaciona-se à idéia de que os pianistas tendem a aderir ao ideal da bela sonoridade romântica independente da obra ser de Bach, Mozart, Chopin, sem levar em conta o estilo e época em que a obra foi concebida.

explorada pelos compositores. Pretende-se, assim, incentivar o enriquecimento da formação do músico e contribuir para que a vida cultural encontre a unidade apregoada por Harnoncourt.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como finalidade discutir o processo de construção da interpretação do repertório nacionalista brasileiro para piano, destacando a relevância do conhecimento e prática da música popular nesse processo. Essa abordagem se justifica pelo fato de que na estética nacionalista havia um projeto de construção de uma identidade nacional pela inserção de elementos populares na produção dos compositores de música de concerto. Na verdade, a discussão incluiu não apenas o repertório nacionalista, mas também outros exemplos de música brasileira para piano que apresentam características populares grafadas, como as obras de Ernesto Nazareth.

Inicialmente foi feita uma revisão bibliográfica sobre o piano na música brasileira e o processo histórico de interação entre música de concerto e música popular, nesse instrumento. Esse levantamento pode ser resumido em três pontos: O piano primeiramente era considerado instrumento elitista, mas logo foi absorvido pela música popular; as trocas entre os dois tipos de execução pianística aconteceram com a mediação das primeiras gerações de pianistas populares do Brasil; os compositores nacionalistas passaram a inserir elementos rítmicos da música popular para criar uma música com identidade nacional.

Os focos para a análise do processo de construção da interpretação desse repertório foram a questão rítmica e a defasagem dos códigos. O ritmo, como afirmado anteriormente, é o aspecto musical que identifica a obra como nacional. A defasagem dos códigos acontece devido à

inserção de elementos populares numa obra de concerto ou no caso de Nazareth, devido à relação que sua obra possui com a música de Chopin.

A questão rítmica foi abordada a partir dos conceitos de cometricidade-contrametricidade e de pulsação aditiva. Esses conceitos são mais adequados para se referir à rítmica brasileira do que a idéia de síncope (Sandroni, 2001). Foram abordadas também as implicações sociais da questão rítmica, principalmente no fim do século XIX, evidenciadas nos casos de preconceitos contra a música popular, como o escândalo do maxixe nos salões que abria espaço para o gestual do negro se manifestar num ambiente elitista.

A defasagem dos códigos (Wisnik, 1982) foi exemplificada nas obras de Nazareth e Villa-Lobos em paralelo com Chopin e Debussy. O projeto estético do nacionalismo musical continha uma concepção evolucionista da utilização dos elementos populares, os quais seriam tratados como matéria prima, mas lapidados com a técnica da música de concerto européia. A defasagem dos códigos se caracteriza pela coexistência do “monumental” e do “simples”, do “sublime” e do “vulgar”.

A questão rítmica e a defasagem dos códigos e suas implicações para o processo de construção da interpretação da música brasileira, popular e nacionalista, para piano nortearam a discussão empreendida em onze entrevistas com pianistas de formação e experiência variadas, na música de concerto e/ou na música popular.

Quanto à questão rítmica, os entrevistados responderam perguntas sobre três aspectos: resolução da rítmica brasileira em geral, compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e polirritmia. O pianista de concerto resolve bem a rítmica brasileira? Essa pergunta não encontrou resposta simplista. A dureza, a falta de *suingue*, de balanço e de “sentir” no corpo foram apontadas como características presentes em determinados intérpretes. Alguns entrevistados disseram que as dificuldades de resolução da rítmica estão em qualquer estilo e não

apenas na música brasileira. Outros afirmaram que a resolução depende do envolvimento auditivo e prático com um determinado estilo. Quanto à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso, houve praticamente um consenso: trata-se de um problema interpretativo geral e não específico da rítmica brasileira, devendo ser solucionado pelo entendimento fraseológico. Um dos entrevistados deu uma resposta mais particular, advertindo que, no caso da música brasileira, deve-se dar atenção às sínopes (ou trechos contramétricos, já que síncope não é um conceito adequado²⁵) e acentos. Já para a independência das mãos na execução da polirritmia são sugeridos a prática de conjunto e o exercício de imaginação orquestral. Assim, seria possível assimilar tanto as partes separadas, como o “todo” que elas compõem. A polirritmia é um problema não apenas motor, mas também auditivo; seu estudo não deve receber uma abordagem mecânica. Em trechos polirrítmicos, uma das propostas é o estudo com alternância das mãos, o que propicia a associação entre o ouvido e os movimentos. No caso da polirritmia e compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso os entrevistados apresentaram propostas de soluções gerais que poderiam ser utilizadas em qualquer estilo e não apenas na música brasileira. O estudo baseado na alternância de mãos, por exemplo, é uma proposta de Heinrich Neuhaus que pode ser utilizada em qualquer música e que foi colocada como aplicável no caso particular da nossa rítmica. Em relação à rítmica brasileira, é importante o contato com a fonte, a experiência direta, a assimilação e a prática para que o ritmo seja executado a partir da vivência significativa e não mecanicamente, com base em explicações verbais isoladas do contexto musical. Os entrevistados sugerem a prática de percussão no samba e outros gêneros populares brasileiros.

Quanto à defasagem dos códigos, a discussão permite concluir que o intérprete deve “ir à fonte” e conhecer os estilos, mas há diversas possibilidades de interpretação. Em *Impressões*

²⁵ O entrevistado usou o termo “síncope”. Para rever o conceito de contrametricidade, ver capítulo 2, página 28-29.

Seresteiras, por exemplo, há elementos românticos, impressionistas e da música popular, o que pode gerar várias interpretações, enfatizando ora um aspecto, ora outro. Os entrevistados propuseram uma analogia interessante da defasagem dos códigos com a prática de falar vários idiomas. Mesmo com sotaque, a pessoa é capaz de se expressar. Ao explicitar essa analogia no campo da interpretação musical, não seria razoável esperar que um único pianista domine completamente todos os estilos da música de concerto e da música popular. Entretanto, o intérprete pode estabelecer contatos com estilos nos quais não é especialista e construir interpretações convincentes, mesmo mantendo as características básicas de sua formação principal.

Neste trabalho, foi proposto um intercâmbio entre a música de concerto e a música popular por considerar necessário estabelecer um diálogo entre as duas áreas no caso específico da construção da interpretação do repertório abordado. Nas respostas dos entrevistados, entretanto, havia a tendência à generalização e são recorrentes associações estereotipadas: música de concerto está relacionada à técnica, ao refinamento, ao cuidado na elaboração da interpretação, à disciplina, ao uso minucioso do pedal e à sonoridade meticulosamente planejada; música popular está relacionada à espontaneidade, à liberdade, ao entendimento harmônico, à intimidade com o instrumento, à riqueza rítmica, à improvisação, à criação e à intuição. Apenas um dos entrevistados rejeita a dicotomia, afirmando que a distinção entre concerto e popular é um mito. Os estereótipos aparecem de maneira secundária nas respostas dos entrevistados. Em minha opinião, todas as características mencionadas devem estar presentes na formação do pianista, independente do repertório no qual ele venha a se especializar.

Ao responder perguntas sobre a relação entre música de concerto e música popular, os entrevistados mantiveram tendência a generalizações, optando por não restringir suas respostas à

música brasileira. Assim, o caso particular dos pianistas de concerto e populares do Brasil conduziu à discussão de aspectos mais gerais.

As hipóteses iniciais deste trabalho – falta de *ginga* do pianista de concerto e existência do preconceito de “vulgarização” quando os elementos populares são enfatizados na execução de obras nacionalistas – mostraram-se relacionadas aos estereótipos generalizantes de dicotomia entre música de concerto e música popular. Essas questões revelaram-se bem mais complexas, tendo em vista a discussão teórica (autores) e empírica (entrevistas) apresentada nos capítulos 2 e 3. Embora alguns entrevistados tenham apontado “falta de *ginga*” até em concertistas renomados, a questão das supostas limitações do pianista de concerto na interpretação da música brasileira deve ser vista sob uma ótica mais ampla. A rítmica não é um problema presente apenas na música brasileira, pois outros estilos como valsa vienense, *polonaise* ou *mazurka* também exigem conhecimento de suas particularidades rítmicas. O fato é que qualquer que seja o repertório ao qual o intérprete decida se dedicar, ele deverá buscar vivências que permitam a construção do conhecimento necessário dessas particularidades. A hipótese do preconceito de “vulgarização” em interpretações que enfatizam os elementos populares remete à discussão sobre os estereótipos sonoros relacionados à música de concerto e à música popular. Em algumas situações, a sonoridade “rasgada” do popular em um contexto de concerto pode incomodar o ouvinte, da mesma maneira que a entrada do maxixe nos salões do século XIX incomodava por remeter à figura do escravo e tudo que ela representava socialmente, guardando-se as devidas proporções.

Para concluir, apesar de este trabalho tratar de vários assuntos, a questão rítmica, a defasagem dos códigos e o intercâmbio (entre concerto e popular) se articulam. Essa articulação pode ser exemplificada por meio do tema da falta de *ginga* do pianista de concerto na interpretação da música brasileira, popular e nacionalista. A falta de *ginga* evidencia limitações na questão rítmica. Mas por que não se tem suíngue? Devido à formação não ter propiciado o

contato com o outro código. Como solucionar essa dificuldade? Estabelecendo um diálogo mais amplo e próximo entre as práticas interpretativas da música de concerto e da música popular.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Pequena história da música*. 8^o ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

ANTÔNIO ADOLFO. *Antônio Adolfo abraça Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Imagem, 1991. 1 digital 4,8 pol.

ARATANHA, Mário de & CAZES, Henrique. In: *Radamés e Aída interpretam Nazareth e Gnattali*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1993. Gravação realizada por Radamés Gnattali e sua irmã Aída na Rádio Ministério da Educação e Cultura, 20 de junho de 1960.

ARAÚJO, Mozart de. Ernesto Nazareth. In *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, ano IV, n.14, outubro/dezembro, p. 13-28, 1972.

AZEVEDO, Luiz Heitor de. *150 anos de música no Brasil (1800- 1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BRANDÃO, José Vieira. *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.

CALDI, Catalina Estela. *A Execução da rítmica brasileira no Rude Poema para piano de Heitor Villa-Lobos*. 1985. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Nacional de Música, UFRJ.

CANAUD, Fernanda Chaves. *Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular*. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola Nacional de Música, UFRJ.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira/ Seminários*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

CHOPIN, Frédéric. *Valsas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955.

_____. *Etüden*. München: G. Henle Verlag, 1983.

CLÁUDIO VETTORI. Impressões Seresteiras (6 min 9 s). Villa-Lobos [compositor]. In: Villa-Lobos. Manaus: Sonopress, s.d. 1 CD (38 min).

COHEN, Sara. *A obra pianística de Ernesto Nazareth: uma aplicação didática*. 1988. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRJ.

DEBUSSY, Claude. *Préludes. Erstes Heft*. Wien: Urtext edition, 1985.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

_____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978. v. 1 e 2.

ERNESTO NAZARETH. *Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Sinter 19—(s.d). 1 33 1/3 rpm Vinil 10 pol.

ERNESTO NAZARETH/ CHIQUINHA GONZAGA. São Paulo: Abril Cultural. (N. 40), 1971. 1 33, 113 rpm, Stereo, Vinil 10 pol. Texto de José Ramos Tinhorão.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Rioarte, 1996.

FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX*. 1996. Dissertação.(Mestrado em Música)- Escola Nacional de Música, UFRJ.

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *História Social do Piano-Nacionalismo/Modernismo Rio de Janeiro 1808/1922*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração: piano) – Escola Nacional de Música, UFRJ.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. 5ª ed. Editora Record. Rio de Janeiro, 2000.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: ed. ANNABLUME, 2003.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HARNONCOURT, Nicolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HEMSKY DE GAINZA, Violeta. *Estudos de psicopedagogia musical*. Tradução de Beatriz A. Cannabrava - São Paulo: Summus, 1988.

ITIBERÊ, Brasília. Ernesto Nazareth na música brasileira. In *Boletim latino-americano de música*. Tomo VI, abril de 1946.

_____. *Mangueira, Montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

JOÃO CARLOS ASSIS BRASIL. Impressões Seresteiras (8 min 29s). Villa-Lobos [compositor]. In: Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 2002. 1 CD (70 min).

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KODAMA, Márcia Kadue. *Tocando com concentração e emoção*. São Bernardo do Campo: M. Kadue Kodama, 2000.

LAMAS, Dulce Martins. A música popular e Villa-Lobos. In *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, v.XVII, p. 55-65, 1987-1988.

_____. Luciano Gallet e a escola de música da UFRJ. In *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, v. XVIII, p. 14-19, 1989.

LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

LUCAS, Maria Elizabeth & ARROYO, Margarete & STEIN, Marília & Prass, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. In *Revista da Fundarte*. Ano III, vol. III, n. 5. jan/jun. 2003.

MARCONDES, Antônio Marcos (org.). *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*. Apresentação de Ricardo Ribenboim – 2.ed.rev.ampl. – São Paulo: Art Editora, 1998.

MCLEISCH, Kenneth e Valerie. Compositores brasileiros. In *Guia do ouvinte de música clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 46 a 48.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4 ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MIGNONE, Francisco. *5ª valsa de esquina*. Rio de Janeiro, Mangione & filhos cia Ltda, 1968. 1 partitura (4 p.) Piano.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAZARETH, Ernesto. *Gotas de ouro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939. 1 partitura (4 p.). Piano.

_____ *Escorregando*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940. 1 partitura (3 p.) Piano.

_____ *Carioca*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão S.A, 1958. 1 partitura (3 p.) Piano.

_____ *Apanhei-te cavaquinho*. São Paulo: Mangione & filhos, 1968. 1 partitura (2.p.) Piano.

_____ *Fon-Fon*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda, 1968. 1 partitura (3 p.) Piano.

NEPOMUCENO, Alberto. *Galhofeira*. Edição Bevilacqua. 1 partitura (7 p.) Piano.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4ª. edição. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

PINTO, Aloysio de Alencar. Ernesto Nazareth- Flagrantes. In: *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, ano II, nº5, abril-jun, p.13-33, 1963.

_____ In: *Os pianeiros*. Rio de Janeiro: FENAB, 1986. 2 33 1/3 rpm Vinil 12 pol.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação*. São Paulo: FAPESP, ANABLUME, 2000.

RANGEL, Nereida de Assis Nogueira de Moura. *O nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Nacional de Música, UFRJ.

REZENDE, Carlos Penteado. Notas para uma história do piano no Brasil. In *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro, v.6, outubro/dezembro, p.9-35, 1970.

ROSEN, Charles & TEMERSON, Catherine. *Plaisir de jouer, plaisir de penser*. Paris: Editions Eshel, 1993.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Ed. UFRJ, 2001.

SCHLOCHAUER, Regina Beatriz Quariguasy. *A presença do piano na vida carioca no século passado*. 1992. Dissertação (Mestrado em artes) - Departamento de música da escola de comunicação e artes. Universidade de São Paulo.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997. vol 1:1901- 1957.

SIQUEIRA, João Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Aurora, 1967.

SLOBODA, John A. *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: edições Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6ª. ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VERZONI, Marcelo de Oliveira. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, UniRio.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed. UFRJ, 1999.

VILLA-LOBOS. Projeto Aquarius. *Alma Brasileira*. Participação do Olodum e Sandy. Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Maestro Luis Gustavo Petri. Coro Sinfônico do Rio de Janeiro e Meninas Cantoras de Petrópolis. 2005.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Impressões Seresteiras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941.

_____. *O Polichinelo*. Prole do bebê n. 1. 8 peças para piano. São Paulo: Fermata do Brasil, 1968.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANEXOS

Anexo 1 – Glossário

Arsis e thesis - termos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempo fraco e tempo forte (dicionário Grove: 2001).

Compasso - divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos (Med, 1996:114).

Contratempo - são notas executadas em tempo fraco ou parte fraca de tempo, sendo os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausas. Omissão de notas nos tempos fortes do compasso ou nas partes fortes do tempo. O contratempo desloca os acentos naturais (Med, 1996: 146).

Modinha - canção lírica, sentimental, derivada da moda portuguesa, em voga no fim do século XVIII e no século XIX. É considerada junto ao lundu um pilar na formação da música popular brasileira (dicionário Grove, 2001).

Ritmo - ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia. (Med, 1996: 11). Relação entre as durações de sons. Organização do tempo. (Med: 20). Maneira como se sucedem os valores na música (Med: 114). Distribuição ordenada dos valores; relação entre as durações das notas executadas sucessivamente (Med, 1996: 128).

Ritmo aditivo - atinge uma determinada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3) (Sandroni, 2001: 24).

Polirritmia - sobreposição de ritmos combinados. Pluralidade de ritmos combinados. Com ritmos homogêneos ou complementares: a divisão é a mesma e os ritmos se confundem um com

outro. Com ritmos heterogêneos ou contraditórios: os ritmos conservam, cada um, sua personalidade.

Polirritmo - superposição de diferentes ritmos ou métricas, é característica, de algumas polifonias medievais e comum na música do século XX (dicionário Grove, 2001).

Síncope - som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte do tempo. Suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca de tempo para o tempo forte ou parte forte do tempo. Produz o efeito de deslocamento das acentuações naturais. Caracteriza-se pela desarticulação dos acentos normais do compasso e resulta numa tensão causada pela ausência do acento esperado (Med, 1996: 143).

Anexo 2 – Roteiro das entrevistas

- 1 - Fale-me resumidamente sobre a sua formação musical e influência em seu trabalho.
- 2 - Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?
- 3 - Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.
- 4 - Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?
- 5 - Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?
- 6 - Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?
- 7 - Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?
- 8- De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor) Esta pergunta fica dependendo da sétima, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Anexo 3 – Entrevistas.

Ingrid Barancoski. Entrevista realizada na Unirio no dia 27 de março de 2005.

1-Fale-me resumidamente sobre a sua formação musical e influência em seu trabalho.

Bom, minha formação musical é completamente erudita. Fiz a graduação em piano, mestrado e doutorado também em piano. Comecei tardiamente um estudo formal, com 22 anos. Antes disso eu lia, tinha uma atividade até lúdica com o instrumento. Lia muito, até improvisava um pouco de música popular. E a partir daí, comecei a estudar música seriamente, me dedicando ao repertório erudito. Trabalhei um pouco de tudo, como toda formação. Hoje trabalho muito com música contemporânea.

Sou docente de piano e piano complementar aqui na universidade, mas só da parte erudita, embora tenha alguns alunos de MPB que optam por ter um pouco de formação erudita. Eu também atendo, mas deixando claro que a gente trabalha a parte de erudito, que eu não tenho formação pra ensinar música popular. Faço tanto solo como câmara como musicista.

2-Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Apenas a música de concerto.

3-Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Talvez a experiência de ter improvisado música popular quando adolescente me deu uma maior desenvoltura no instrumento.

4-Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Eu não sou muito adepta a generalizações. Cada pianista tem seus pontos fortes e pontos fracos. Mas eu acho que muitos pianistas eruditos hoje não resolvem bem a questão da rítmica de maneira geral. Eu acho que tem poucos instrumentistas que prezam uma precisão rítmica na sua execução, não só na música brasileira. A rítmica brasileira em si não é a mais complexa que se possa encontrar. Na música contemporânea tem coisas muito mais complexas do que a rítmica brasileira. Eu sou muito adepta da precisão rítmica, que eu sempre prezo na minha interpretação e procuro trabalhar com meus alunos. Eu acredito que uma clareza, um entendimento rítmico de qualquer estilo que seja, mesmo de uma obra de Bach, é essencial para a clareza da interpretação, para a clareza sonora disso que se está executando. Acho que muitas vezes, genericamente, a nossa formação deixa a desejar neste aspecto.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Principalmente na música brasileira, todo aquele repertório que tem influência direta do popular, seja uma estilização de uma dança, ou seja uma coisa mais direta, é importante o intérprete conhecer. Por exemplo, vai tocar um jongo, um batuque, tem que ter uma idéia sonora do que é

aquilo. Mesmo que não tenha identificação folclórica daquilo, mas tem que conhecer. Até que ponto. . . Acho que tem que se familiarizar, principalmente esses gêneros que têm influência no repertório que ele vai fazer.

6-Em que medida a prática do popular interfere em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Eu não tenho experiência própria, porque eu não tenho suficientemente a prática do popular. Eu tenho alguns alunos que estudam erudito comigo, que têm uma certa prática, não só do popular, mas também de tocar em igreja. Eu diria que aspectos dos dois lados se interferem mutuamente. A prática de erudito dá ao músico popular um refinamento maior, com detalhamento grande quanto a sutilezas refinadas do toque pianístico que teriam relação com agógica, articulação, refinamento da sonoridade.

Quem vem do popular pro clássico, acho que tem uma intimidade maior com o instrumento, uma desenvoltura maior na prática de improvisação e tem um balanço rítmico natural, que muitas vezes o músico erudito, ele olha menor, ele olha nota por nota, ele não consegue sentir a rítmica maior, ou macro-ritmo, de compasso a compasso. Quem vem do popular tem facilidade nesse tipo de coisa, tem também uma facilidade de entendimento harmônico, porque lida muito com cifra. E isso é primordial até pra entender a estrutura de uma obra, de uma sonata, do que seja. Prática de conjunto também é de grande contribuição. No caso do piano, pelo contrário. O pianista trabalha muito sozinho. São poucos pianistas, aliás, meus alunos posso dizer que são poucos que se interessam por fazer música de câmara. Embora a gente todo semestre diga que é importante, mas alguns realmente gostam muito da situação do solista no piano que cativa muita gente, que alimenta o ego ou talvez até uma idéia meio romântica. Mas a prática do conjunto, de tocar com outras pessoas, eu acho que dá inclusive uma precisão rítmica maior. Eu não digo nem só em música brasileira. Em Bach, em Brahms, em Beethoven quando toca sozinho. Muitas vezes o intérprete coloca um rubato fora do lugar. Mas nem sabe por que está pondo. Nem percebeu que está pondo, mas tocando em conjunto se toma consciência maior da rítmica.

7-Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?

Bom, eu diria que antes da libertação da barra de compasso vem uma precisão rítmica absoluta, porque senão acaba-se até distorcendo um pouco a idéia rítmica. Acho que só a partir de uma divisão muito exata é que você pode partir pra uma certa libertação da barra de compasso. Eu acho que aí a libertação da barra de compasso não vem só da métrica, mas eu diria de duas coisas: desse entendimento métrico maior, do hiper metro e também do fraseado que vai dar idéia maior e de continuidade da música. Isso não só em música brasileira, como em qualquer música, qualquer estilo.

8- De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor)

Eu procuro trabalhar com rítmica desde o início da formação pianística. Existem peças, por exemplo, algumas peças do Widmer que são peças motoramente simples, desde técnica dos cinco dedos, mas que já trabalham com assimetrias métricas, mudanças de compasso, polimetrias. Eu trabalho isso sempre paralelamente a um *Ana Madalena*, um *Álbum pra Juventude* de Schumann. Trabalho essas duas coisas: trabalho a métrica completamente simétrica, uma quadratura perfeita e também a assimetria e a mudança de compasso, de métrica. Não precisa ter um aluno adiantado pra começar a trabalhar com coisas com métrica mais elaborada. Eu trabalho isso desde o começo. Eu acho que uma coisa complementa a outra. Por exemplo, o aluno aprender a tocar um

ritmo em compasso de 7, num ostinato muito simples quando, numa posição estável, de 5 dedos, essa proporção exata de 3 mais 4 bem precisa, vai ajudar ele a fazer um 4/4 completamente estável e vice-versa. Como trabalhar isso? De diversas maneiras. Bom, contagem é essencial, metrônomo, também, enfim, é banal, mas é necessário. Tento mostrar sempre para os meus alunos qual a melhor maneira de contar, porque às vezes você tem que contar em semínimas, às vezes em colcheias. E às vezes você tem que mudar a maneira de tocar, de contar durante a peça. Você está tocando num valor e passar a contar em outro.

A polirritmia eu trabalho muito tocando junto com o aluno. Ele toca uma voz, eu toco outra, a gente troca. Seria um trabalho como tocar Bach. Eu também tento fazer trabalho a quatro mãos também desde o início, porque quando você toca junto com alguém, aí aparecem as imprecisões rítmicas todas. Eu acho muito útil, porque o aluno aprende a ouvir e aí ele realmente busca entender o que ele está tocando e se encaixar nisso tudo. Eu acredito que somente esse tipo de formação vai propiciar um pianista habilitado a encarar mais tarde um repertório contemporâneo com uma métrica elaborada, como Carter, Boulez etc. Acho que é um grande erro que se incorre muitas vezes de um pianista adiantado ter um primeiro contato com uma música mais moderna com uma rítmica complexa e já começar por uma peça difícil, quando ele não teve um preparo rítmico anterior. Por exemplo, muitas vezes um aluno adiantado não consegue tocar umas peças fáceis que mexe muito com a métrica. Motoramente aquilo é muito fácil para ele, mas entender a métrica é muito difícil. Eu acho que esse trabalho tem que vir de base para as coisas irem caminhando juntas. Eu acredito também que o ritmo tem que entrar em tudo, por exemplo, não sei como é aqui na escola, mas a minha formação, na minha graduação, eu me lembro da aula de percepção e a gente trabalhava principalmente percepção melódica e percepção harmônica. Percepção rítmica ficava muito a desejar ou foi tratado muito rapidamente como se isso não fosse tão importante. Eu acho que é uma percepção que tem que ser desenvolvida também desde o início.

No mestrado, eu tinha uma bolsa pra pianista acompanhadora e toquei muito com cordas, sopros etc. E aí um dia, me pediram pra acompanhar um concerto pra percussão e orquestra, onde eu fazia a redução pra piano. E aí eu realmente percebi que a gente se baseia muito na linha, no contorno melódico das alturas. E de repente eu não tinha mais isso como referência. Tinha só o ritmo para me basear e tocar junto. Em geral, na formação dos alunos que eu recebo, eu sinto esta necessidade de desenvolver mais o entendimento e a clareza rítmica e a música brasileira estaria aí dentro. Porque para o balanço do jongo, do maxixe, não é apenas deixar a coisa um pouco livre. Eu acho que deve ter uma precisão métrica, um entendimento métrico pra depois a coisa soar natural e acoplado também a um entendimento do que é essa dança, como se dança, como isso acontece.

Um entendimento falho também que nós temos muitas vezes é de que a música brasileira é estanque. Ela não é estanque. Ela também sofre influências de todos os outros estilos, de todas as músicas que estão pelo mundo. Os nossos compositores viajam, eles ouvem coisas, eles conhecem muitas outras coisas. Então eu acho que também pra entender a música brasileira é importante conhecer o que está se fazendo, o que já foi feito em outros estilos. Desde Bartók. Ele também tem muita influência do popular, por isso há coisas próximas, parecidas. Enfim, Villa-Lobos teve muita influência de Stravinsky, a gente sabe. Muitas vezes a gente estuda Villa-Lobos e não conhece Stravinsky. Acho que devemos ter um conhecimento mais abrangente para poder entender a própria música brasileira. Estudar o outro para poder entender a nós mesmos.

1-Fale-me resumidamente sobre a sua formação musical e influência em seu trabalho.

A minha formação é autodidata que eu venho de uma família de músicos e aprendi a tocar junto com a família e depois fui pra Belo Horizonte, continuei a tocar em bailes e orquestras. Vim pro Rio também tocando em bailes, orquestras e boites noturnas. E aí comecei a estudar, mas já com mais de 25 anos. E aí comecei a estudar, estudar música mesmo. Estudar o piano, estudar música. E até hoje que eu estou quase com 60 anos e já faz bastante tempo.

2-Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Sim. Hoje em dia o que me interessa é o trabalho nessa fronteira entre a música popular e a música erudita que eu acho até banal no Brasil ter essa discussão porque a música popular brasileira é tão forte tanto na questão folclórica do povo quanto na formação dos seus compositores populares, porque a maioria deles tem uma formação, formação que eu digo assim, têm uma intenção musical de fazer o melhor possível, como se fosse mesmo a música erudita. A música popular brasileira, MPB, ela é pródiga em compositores que conhecem, que sabem harmonizar e que sabem fazer melodias. Então, eu trabalho bastante nessa fronteira e tenho tocado. Tenho tocado música clássica. Inclusive gravei um LP de Debussy, Fauré, com quarteto de violoncelo e piano e tenho gravado muito Villa-Lobos. Já fiz vários concertos com a Rapsódia em Blue, de Gershwin. Essa fronteira é o que me interessa. A proximidade da música popular, a música do povo, folclórica e como ela se traduz numa música mais erudita.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Isso é da maior importância. Não vê os compositores do Leste Europeu, todos se basearam no popular, principalmente os românticos. Não estou falando aqui de altas pesquisas musicais, estudos avançados de harmonias e dodecafonias. Estou falando da música romântica do século passado. A formação do Leste Europeu toda foi baseada nas canções folclóricas dos seus países, desde a Ucrânia, descendo pela Hungria e a mesma coisa aqui no Brasil. Vê que Villa-Lobos viajou o Brasil inteiro de trem, vendo as pessoas cantarem na rua, anotando coisas do povo e fez uma obra erudita muito significativa em cima disso. Lorenzo Fernandez, todos trabalharam sob a perspectiva da música, dos ritmos nordestinos. O Guerra Peixe. O Radamés Gnattali sobre o choro, fazendo um choro com linguagem erudita. Então eu acho que é muito próximo essa coisa. Existe essa influência mesmo. Os grandes autores eruditos no Brasil foram buscar na fonte do povo uma maneira peculiar de fazer suas músicas.

Quando a gente vai tocar, o erudito contribui com a técnica e o popular com a espontaneidade.

4- Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Não muito por falta de diálogo. O pianista erudito, embora com muita técnica, muito bom gosto, romântico principalmente, ele está muito distanciado, talvez por preconceito, da coisa da linguagem popular. O pianista, eu estou dizendo o pianista, não os compositores eruditos. Eu acho que os pianistas eruditos deveriam se aproximar mais do que se faz na música popular, mesmo para poder ter uma rítmica melhor. Quando os pianistas eruditos vão tocar música popular, não muito raro eles correm muito, eles não acompanham o swing da música. Por outro lado, eles têm uma técnica, um bom gosto interpretativo maravilhoso. Quer dizer, isso é um problema mesmo da falta de diálogo entre as duas áreas.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Primeiro, ele não pode abandonar a técnica que ele tem. Mas é claro que um pianista erudito. Eu até já falei. Ele teria que se aproximar dos músicos populares. O Arthur Moreira Lima faz muito bem em pedir partituras pra o Laércio de Freitas, por exemplo. Ou para mim mesmo. Eu já fiz umas partituras para o Arthur Moreira Lima. Porque aí o diálogo pode ficar mais próximo. O João Carlos Assis Brasil também que em princípio era um pianista apenas erudito, ele se aproximou do jazz, se aproximou da música brasileira popular e também é um pianista que corre nessa área. O pianista do Zimbo Trio, maravilhoso ele, o Amilton Godoy, ele inicialmente era um pianista erudito. Há uns 50 anos atrás, que ele já tem mais de 70. Mas ele logo jovem, logo moço, ele se aproximou também do jazz e da música popular brasileira e para mim, ele é o grande pianista brasileiro. É fantástico o trabalho dele. Então, eu acho que é viável um pianista erudito se aproximar do popular e o popular se aproximar do erudito, porque o pianista popular também precisa da técnica para mostrar sua música.

6- Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

O uso do pedal é mais da música erudita. O suingue do piano brasileiro, por exemplo, ele pede o não uso do pedal. Mas é claro que o pianista para fazer duas mãos, por exemplo com suingue, ele deve evitar o pedal para não ficar legato o tempo todo. Em compensação, ele tem que ter técnica bastante para fazer o máximo de legato na mão direita. Isso é uma discussão que tem que ter um fórum pra isso.

Fraseado é típica do improvisador, porque o piano erudito já vem com a frase pronta. Embora Chopin e Bach fossem grandes improvisadores, o que ficou deles foi o que está escrito nas partituras. E são coisas difíceis de tocar, muito bem elaboradas e precisam de um estudo técnico. Já o improvisador, ele tem que conhecer o maior número possível de escalas dentro dos acordes e dentro da seqüência de acordes. Isso é um trabalho do improvisador. Ele tem que conhecer os modos gregos, ele tem que conhecer o máximo de escalas que existem no mundo: escala oriental, escala cigana, tem um monte. Bom, o improvisador que não conhecer nada disso é um cara genial realmente, ele consegue criar um clima maravilhoso. Mas o improvisador, no modo geral, ele deve conhecer essa técnica de escalas aplicadas dentro dos acordes e dentro da seqüência harmônica.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?

A polirritmia no piano erudito está escrita, ele estuda aquilo. O popular ele faz isso independente de estar escrito ou não. Isso é usual na música popular. Aliás, é usual no piano popular. Porque no piano popular, uma mão é independente da outra. Por isso é que é o único instrumento em que se trabalha dois caminhos. O violonista você vê que ele usa a mão esquerda junto com a direita. As duas coisas caminham juntas. Ele faz um ritmo, ele faz o acorde e o ritmo com a mão direita, as duas coisas ligadas. Ou faz uma frase com o dedo da mão esquerda e a mão direita ele dá ênfase àquilo que está sendo tocado com a mão esquerda. O piano não. Ele acompanha com a mão esquerda e fraseia com a mão direita. É independente. Parecem dois instrumentos tocando juntos. Por isso eu acho o piano o instrumento mais difícil na música popular. Nos outros instrumentos, no saxofone, por exemplo, as duas mãos trabalham com uma idéia só. No trompete também. Todos trabalham com a mesma idéia nas duas mãos. A não ser no piano em que são duas histórias diferentes. Uma é a mão esquerda acompanhadora e outra, é a mão direita solista.

Roberto Alves. Entrevista realizada no CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical) no dia 09 de maio de 2005.

1-Fale-me resumidamente sobre a sua formação musical e influência em seu trabalho.

Minha formação musical foi com a primeira professorinha, toquei minha primeira escala, coisa e tal. Eu já tocava violão popular eu fui passando isso para o piano. Logo com um ano e meio de piano, eu comecei meio tarde, com 19 anos, eu logo em seguida conheci o Luizinho Eça que é um compêndio de harmonia e ritmo. E a minha grande formação veio através dele, ou seja, harmonicamente eu tenho a influência com ele. Depois eu me formei em harmonia, harmonia contemporânea com o Ian Guest, Fiz improvisação, fiz arranjo no CIGAM que era baseado em Berkeley, no fim da década de 80 e início da década de 90. Eu estudei técnica erudita pela questão de som, mas a minha formação é essencialmente popular. Popular no sentido de harmonia, harmonia funcional.

2-Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Meu repertório é apenas popular. Por ter estudado técnica erudita, utilizo muitos elementos. Abrange dinâmica, questão de sonoridade. Mas o repertório mesmo é essencialmente popular.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Tem que ressuscitar o Luizinho Eça, porque ele teve toda uma formação, estudou em Viena e tocava música popular. Ele teve toda uma formação e levou tudo isso para o popular. O Luizinho responderia isso.

4-Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Eu acho o seguinte. Nos pianistas que eu já vi tocando, eu só vejo problemas na rítmica brasileira quando você usa compassos alternados que algumas obras de Villa-Lobos possuem. Eu acho que quando o pianista tem uma boa técnica, ele executa. Porque a coisa mais difícil da execução, é a parte rítmica. A questão do suingue, acentuação. Se você explicar para o pianista como faz, ele acaba fazendo. Agora, tecnicamente, inclusive, é que entre muitos que tocam música erudita, apenas poucos tocam ritmicamente correto. Desde as figuras mais simples. Quanto mais as figuras mais complexas. A música erudita tocada no Brasil é um repertório da Europa. Se a coisa estiver muito bem escrita e o pianista tiver um ritmo bom, acho que ele consegue executar bem. Já vi pianista erudito que não tem a menor intimidade com música popular tocando bem uma peça de Villa-Lobos. É engraçado quando se fala em chorinho. Eu considero o chorinho uma música clássica brasileira. é um negócio bem simples. É uma peça escrita. O que é uma música popular? Por que aquilo é considerado música popular? Nunca entendi isso. Você pega uma harmonia e toca de maneira popular. Agora uma forma escrita como o choro, por exemplo. Uma coisa considerada repertório popular. Chiquinha Gonzaga. . . Cara, se tiver escrito é uma peça escrita. Ritmicamente tem os mesmos elementos. Popular por que? Porque veio, sei lá, do povo. Mas a música erudita veio de onde? Marciano? Veio de Vênus? Essa é a forma como eu vejo. A grande qualidade que música erudita tem é a parte de interpretação e a parte técnica. Porque a criação não existe. A não ser que seja um compositor. A harmonia da música erudita chegou a um ponto que acabou não evoluindo. O músico erudito de origem européia, para ele harmonia é

acorde perfeito maior, acorde perfeito menor, acorde diminuto e acorde dominante. E tem que resolver na tônica. É a coisa mais careta que existe harmonicamente.

6- Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Eu acho que quando você pega os elementos populares você sai principalmente de uma maneira esteticista de tocar. Porque quando você pega o repertório erudito, passa por um caminho que já foi experimentado. Acho que ele fica ritmicamente muito limitado. Eu acho que a questão popular é mais uma questão diferenciada, do que não se está acostumado, ou seja, abrange mais caminhos. Se você busca acentuações em música popular, você vai ter maneira de tocar, fraseados completamente diferentes. O legato vai ser diferente. O próprio staccato portato que é uma coisa muito rígida na música erudita, ele vai saber dosar, misturar o staccato, portato, entender até na sonoridade que os crescendos podem ser alternados. Você não precisa crescer exatamente o tempo inteiro. Você pode vir crescendo e quase que ocultar uma nota. Fica um timbre totalmente diferente. O decrescendo e crescer de repente. As regras não são absolutas. E a música popular, ela te dá a possibilidade de você criar. Mesmo a tua interpretação. Eu acho que seria de uma importância muito grande. Eu vejo, eu tenho alunos de música erudita, estudando popular comigo que vêm com uma dificuldade rítmica e harmônica absurda. Harmonia não existe. Eu não consigo entender como é que o músico erudito estuda escala, estuda as teclas e não consegue entender o que a escala tem a ver com as teclas. É isso que acontece. E quem vai ensinar isso pra eles? Os professores deles também não entendem. Nós estamos no século XXI. Qual o problema? Eu não posso ensinar a tocar Beethoven. Eu acho que um dos maiores problemas é que o músico está tão compenetrado com as preocupações técnicas, com a arte de tocar em si que ele esquece de se ouvir. O músico tem que aprender a tocar se ouvindo que é a última coisa que ele faz.

Você está muito treinado em repetir o que está escrito. E a interferência sua é só de intérprete. Mas intérprete de que? Intérprete com algumas regras. Eu não posso tocar Bach suingado. Eu posso tocar Bach de várias maneiras, mas de várias maneiras que estão ali pré-estabelecidas.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?

Essa questão do pulso é muito interessante. Porque o músico erudito entende que você tem que ter uma acentuação fixa, periódica. Eu vejo que exceto compositores como Villa-Lobos e também Prokofiev. Eu vi e fiquei maravilhado. Eu entendi a pouca cultura que tenho nesse aspecto da música erudita. Um pianista russo A música russa é completamente diferente. Eles têm rítmica. A escola de onde a gente vem, que seria a parte da Europa. Que chegou a nós. Não tem ritmo. Ritmo é uma coisa extremamente básica, ou seja, eu acho inclusive que muitas peças por causa de carecerem de uma rítmica melhor, de uma acentuação melhor, eles exageraram na parte técnica. Uma dificuldade absurda. Eu fico assim. Por que essa dificuldade cresceu tanto? É minha opinião. Por que não tinha mais pra onde correr. Harmonicamente era pobre, em termos de acentuação era pobre. Saiu pra parte técnica. Tem peça que tem que ter uma habilidade técnica incrível. Ao passo que pelo menos essas peças que eu vi de Prokofiev, eu vi um piano completamente diferente. Parecia que era piano popular. O piano popular de jazz. Talvez por que a música russa tenha muita influência do folclore russo. A questão da acentuação eu não acredito que o professor de música erudita tenha condições de só com a música erudita fazer o aluno entender como pulsos podem ser mantidos, mas acentuando em locais diferentes. Porque uma coisa é o aluno saber por que perguntou para o professor: isso aqui é o que? Isso aqui é o que?

Mas ele está fazendo de fora pra dentro. Outra coisa é ele conseguir realizar entendendo como que faz e ele então toca um trecho onde você muda as acentuações. Aí sim. Ele vai fazer de dentro pra fora. Eu acho que a música popular é fundamental pra que isso aconteça. E popular que eu refiro, não é samba, pagode, é o que tem de mais moderno em termos de harmonia. Você pode pegar um trecho, você pode improvisar num trecho e tecnicamente sem um absurdo de dificuldade, você pode usar harmonias complexas, politonalismo, bitonalidade. Eu acho a polirritmia de Villa-Lobos muito legal. Eu acho que assim como tem a dificuldade técnica na música erudita que é uma coisa fantástica. A técnica chegou a um ponto assim, digamos virtuosismo. Por que não trabalhar da mesma forma a parte rítmica? Eu acho que os alunos têm que entender como se faz um compasso de 3 com a mão esquerda e um compasso de 4 com a mão direita. Eu acho que uma das coisas mais legais pra entender isso é tocando samba. Existe um compasso 2/4 ou $\frac{3}{4}$ e você procura encaixar quiálteras com colcheias. Esse é um tipo de polirritmia. Uma polirritmia complicada é você colocar a mão esquerda num compasso e a mão direita no outro. Você tocando 5 na mão direita e 4 na mão esquerda. Isto não é uma questão de repertório. Tem que se pegar exercícios e utilizar com o aluno. Dependendo do tipo de repertório, ele utiliza. Agora, é claro que você pode pegar peças que têm essa questão. O que não pode é que se transforme num exercício meramente mecânico. Porque não pode ser em estudo meramente matemático. O aluno tem que saber fazer a polirritmia e buscar acentuações diferentes. Aí eu vou entender que ele realmente sabe fazer polirritmia. Ele não está apenas repetindo o mecanismo. Então faz 5 com a mão esquerda e 3 com a mão direita. Você tem um compasso de 3 tempos e faria uma quiáltera de 5 e buscando acentuações diferentes. Aí não é uma questão de repertório, é uma questão de exercício mesmo. O que é um repertório? É uma peça composta com aqueles elementos. Você não pode destacar os elementos e dar para o aluno estudar.

Eu acho que existe um preconceito muito grande do músico erudito com o popular porque o músico erudito não consegue tocar bem música popular. A não ser raras pessoas. Por que? Existe uma escola de música popular. Assim como tem uma escola de música erudita. Quando você pega um dos maiores pianistas do mundo, o Nelson Freire, ele diz que a improvisação do jazz é uma coisa impressionante que ele adoraria fazer e não faz idéia como se faz aquilo. E com a técnica que ele tem, ele faria aquilo muito bem. Não é uma questão de “ah! Eu não dou pra isso.” É uma questão de estar preparado. Na parte rítmica, a mesma coisa.

Saloméa Gandelman. Entrevista realizada no dia 6 de junho de 2005.

1-Fale-me resumidamente sobre sua formação musical e influência em seu trabalho.

Minha formação musical influenciou muito meu trabalho, porque meu trabalho também é seletivo, no sentido de que eu não vou fazer o que eu não sei fazer. Por aí eu posso ser muito mais responsável pelo que eu estou fazendo.

2-Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a música popular?

Só a música de concerto.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa?

Eu não pratiquei a música popular. Logo eu não fiz essa transição.

4-Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Depende do quanto ele ouviu. Por exemplo, a Stela é Argentina e, no entanto, resolveu a questão da rítmica muito bem. Porque ela ouviu, porque ela pensou, porque ela estudou. É possível resolver.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Eu acho que quando necessário, é um bom caminho. É preciso distinguir quando realmente você precisa recorrer ao popular e quando você não precisa. Como eu estou dizendo, as suítes do Marlos Nobre, ele trata do coco, eu acho que não faz falta. Depende muito de quem é o compositor que você está tratando, que obra você está tocando.

6-Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Eu só posso dizer que dentro do meu desconhecimento da área de popular, como qualquer outro estilo que tenha características próprias, você vai abordar uma peça, digamos que tenha uma clara e nítida influência da música popular, você tem que levar em conta as características desse gênero. Você vai usar o pedal de acordo com isto. Vai usar provavelmente as articulações indicadas para cumprir aquilo que está lá. Do ponto de vista de performance, quando você está falando de uma performance cuidadosa, o mesmo olho atento que você tem quando estuda uma obra de concerto, você tem que ter para uma obra popular. Certa diferenciação na abordagem quem estabelece, é quem está tocando. É como se dissesse: bom, eu pra uma obra de concerto, vou tomar uma certa atenção e numa obra popular, não vou. Não, não é assim. Eu acho que um trabalho popular, uma obra popular, merece tanto cuidado quanto qualquer outro. Só que cada um tem um cuidado que lhe é peculiar, que é, digamos, próprio do gênero e do estilo. Neste sentido, eu não vejo diferença de tratamento entre a música de concerto e a música popular.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?

Este é um problema que afeta a música de concerto também. Este não é absolutamente da música popular. Este problema, se você vai tocar algumas peças do Villa-Lobos, você vai ter esse problema. Se você for tocar o Microkosmos do Béla Bartók, você vai ter esse problema. Se você for tocar peça do Almeida Prado, você vai ter esse problema. Então essa pergunta não se aplica à solução de problemas rítmicos da música popular. Se aplica, em geral, à solução de problemas da música.

8- De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor).

Isso é uma história muito comprida. Desde o princípio, se você pra um aluno tocar, por exemplo, o Béla Bartók número 1, desde o princípio o que você vai procurar fazer é que eles obedeçam as articulações que estão indicadas. Então começa que a mão direita tem um tipo de uma articulação e a esquerda tem outra. Então desde o princípio o aluno tem que entender o fraseado de cada uma das mãos e executar simplesmente o que está escrito. Tudo é uma questão de formação. Se um aluno desde o momento em que começa a tocar, ele se dá conta que ele precisa observar as indicações da peça. E por que ele precisa seguir as indicações da peça? Não por que ele é obediente. Não é uma questão de obediência. É por que as indicações da peça dão um sentido naquela peça. Se ele tocar diferente, ele vai modificar o sentido daquela peça. É a mesma coisa quando você está lendo um texto. Se você pontua de uma maneira, você está entendendo de uma

maneira. Se você pontua de outra maneira, você está entendendo de outra maneira. E você entendendo de maneira diferente, você transmite o seu pensamento de maneira diferente para as pessoas que estão te ouvindo. Quer dizer que a questão da notação musical, a observação da notação musical não é uma questão de obediência e disciplina. É uma questão de compreensão. Obedecer às indicações da peça, significa compreender o sentido daquilo que está escrito. Neste sentido, desde o princípio quando os alunos começam a tocar as peças mais elementares, o professor pode dialogar com o aluno e levar o aluno a entender o sentido da peça. Então, essas coisas não acontecem de repente. Quando o aluno está tocando uma sonata de Haydn, de repente o professor acorda e bom dia!!!! Vamos tratar do fraseado. Está com muito atraso. Isto começa desde o princípio.

Antônio Adolfo. Entrevista realizada por e-mail dia 08 de junho de 2005.

1- Fale-me resumidamente sobre a sua formação musical e influência em seu trabalho. Filho de uma violinista da Orquestra do Teatro Municipal do Rio, carioca de Santa Teresa, aquariano da classe de 47, o pianista Adolfo aos 16 anos já pertencia ao fechado clube da bossa-nova acantonado no Beco das Garrafas, à frente de grupos como o Samba a Cinco e o Trio 3-D. No último, ele participou da peça musical Pobre menina rica, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, e começou a acompanhar ases do setor. Mas a partir de 1967, em dupla com o letrista Tibério Gaspar, Adolfo, o compositor, transformou-se num dos detonadores da ala da toada moderna, que produziu sucessos como Sá Marina e Juliana. Ao mesmo tempo, pilotando o grupo Brazuca, instaurou um tônus de modernidade eletrônica no pop da época (Teletema, Ana Cristina) até desaguar na autopista abrasiva da BR-3, que causou polêmica e sacudiu as estruturas festivaescas. Integrante da banda que acompanhou Elis Regina em duas excursões à Europa, um estágio com a erudita Nadia Boulanger, em Paris (além dos aperfeiçoamentos com os brasileiros Guerra Peixe e Esther Scliar), Antonio Adolfo estava pronto para mais um grande salto. Em 77, num ato de coragem e pioneirismo, lançava o disco Feito em casa em seu próprio selo Artesanal. Era o pontapé inicial de uma tendência libertária, a do disco independente, que motivaria o aparecimento de artistas divergentes das leis do mercado tradicional. Adolfo gravou neste sistema tanto material próprio (até música para crianças, a peça Astrofolias e Passa passa passará) quanto promoveu revisões de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, de pianeiro para pianeiros. Era o sinal de que como intérprete (vide sua incrível participação no III Free Jazz, no comando de três módulos de diferentes escolas da música instrumental), ele atingiu uma posição rara: a do criador contemporâneo que domina a linguagem da atemporalidade. (Tárik de Souza) Desde 1985, Adolfo vem se dedicando a sua escola de música, o Centro Musical Antonio Adolfo, além de participar em eventos internacionais como músico e educador, sem deixar de lado sua carreira como intérprete. Recebeu dois Prêmios Sharp por seus trabalhos Antonio Adolfo e Chiquinha com jazz, respectivamente. Como autor de material didático, lançou no Brasil sete livros pela editora Lumiar, além de um vídeo-aula e um livro sobre música brasileira no exterior. Há seis anos é o representante do IAJE (International Association For jazz Education) para a América Latina.

2-Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Meu repertório atual abrange a chamada música popular, mas inclui elementos do estudo de harmonia e composição de caráter erudito.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Uma influenciou a outra: a disciplina do erudito valorizou a espontaneidade da música popular e vice-versa.

4-Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê? Não, porque tem dificuldade em executar o ritmo sincopado, principalmente quando a síncope transcende o pulso (a pulsação do ritmo musical). Um pouquinho de treinamento de percussão brasileira resolve o problema.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Isso depende do seu objetivo, pois ninguém tem que se aproximar do popular. Mas, sem dúvida, o prazer de poder improvisar, de poder “errar” uma nota, de poder variar, compor, etc...é inigualável, já que é bem mais espontâneo.

6-Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

O popular, quando realmente vindo do convívio com as diferentes culturas populares e, por conseguinte, a execução passa a ser espontânea, pode ajudar muito quando se executa peças construídas sobre motivos populares.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia? Temos que voar um pouco. O samba, bem tocado representa, talvez, a essência do que você está colocando. Não dá pra dar chance ao tempo do pensar. Tem que se tocar naturalmente, assim como um percussionista bem treinado.

8-De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor).
Procuro passar o que foi dito acima.

Rafael Vernet. Entrevista realizada por telefone no dia 16 de junho de 2005.

1-Fale-me resumidamente sobre a sua formação musical e influência em seu trabalho.

A minha formação inicial é de piano clássico. Eu sou gaúcho do interior do Rio Grande do Sul, comecei estudando piano clássico e estudei até vinte anos atrás como estudo formal. Cheguei até a fazer dois anos de bacharelado em piano clássico na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Hoje em dia, a música clássica faz parte da minha vida, mas não como um estudo formal, dedicação. A cultura da música clássica, a audição e até a técnica do piano clássico estão presentes na minha formação.

2- Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Profissionalmente falando, meu repertório abrange só a música popular. Eu toco em casa música clássica, alguns alunos meus tocam. Eu acho super importante que os alunos toquem Bach. Para estudar piano clássico você tem uma dedicação para aquilo, programática. Tem que estar

envolvido com aquilo, ter um repertório. Estudar um concerto. Atualmente eu não faço mais, mas faz parte da minha vida com certeza.

3-Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Eu acho essa questão bem complicada da gente abordar. Ela não é tão objetiva pra gente chegar a uma conclusão. Existe uma bibliografia para a música popular? Existe uma técnica que a gente poderia chamar de técnica popular? Existe uma técnica que a gente poderia chamar de música clássica? Eu diria que no caso do piano, sim. A gente tem uma bibliografia que foi direcionada para o estudo da música clássica e para o preparo mecânico e técnico e até emocional da execução duma obra clássica. Vou chamar de clássico aí o erudito, a música de concerto. E realmente você não encontra. Você não tem nenhum paralelo no piano popular que você encontre. O piano popular ainda não tem essa sistematização que você tem, até porque: primeiro, a música popular é uma música circunscrita a cada país e a cada região do mundo, cada lugar. A música popular daqui não é igual à música popular do Azerbaijão. E os instrumentos típicos. Você pega a música popular brasileira, você tem instrumentos que não existem em nenhuma outra cultura: cavaquinho, pandeiro. E o piano, não. O piano é um instrumento europeu, instrumento que cruzou aí a história da música. O repertório vastíssimo. Então eu te diria assim. Em algum momento, haveria uma transposição entre essas duas linguagens.

4-Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

O Nazareth, por exemplo, coloca umas células rítmicas da música popular. Acho que há uma certa dureza do pianista erudito.

Isso é meio complicado de responder porque até a época clássica, o ritmo era preciso e no romantismo já se criou uma certa liberdade com os rubatos. E se você vai tocar um Villa-Lobos, pode ser que existam elementos de popular, mas dentro de um contexto erudito. Acho que o músico pode acrescentar uma interpretação. Você não precisa tocar um choro igual você toca na Lapa. Às vezes a gente vê músico tocando Trenzinho Caipira como baião. Será que aquilo é mesmo um baião? Villa-Lobos insere elementos do popular, mas com uma roupagem da música européia. Então não sei se você teria que tocar um choro de Villa-Lobos como você toca choro na Lapa.

Aí aparece uma questão que o pessoal sempre fala com relação à música antiga. A autenticidade. Bach, por exemplo, tem o debate de se a música dele deve ser tocada tentando imitar o cravo ou utilizando os recursos do piano moderno. Acho que há interpretações. Há possibilidades de interpretação.

Essa palavra “resolver” é meio complicada. Esta pergunta é meio capciosa. O ritmo é um problema geral em qualquer estilo. Em todas as músicas está presente esta questão do ritmo.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Isso é meio complicado, mas me ocorreu uma idéia aqui agora. Quando Villa-Lobos insere elementos populares na música, aquilo não é mais a cantiga de roda, nem uma música erudita. Não é nem a música folclórica, nem uma música erudita. Criou-se aí uma terceira linguagem. Essa é que é a graça da música. Ela não pode se limitar ou se prender a padrões, normas, tem que se extrapolar e criar novas linguagens. Há sempre o caminho da experimentação. A música popular foi a matéria-prima que ele utilizou, mas com uma roupagem européia.

Lembrei-me agora também das Valsas de Esquina do Mignone. Aquela quinta é linda. Quem já ouviu chorinho, vai saber que aquele contracanto é um violão, o violão de 7 cordas. Se você escrever aquilo pra flauta e violão, aquilo vai ser o contracanto do violão.

Radamés Gnattali é um músico que fez muito bem a transição entre as duas áreas. Compunha música popular e música de concerto. Mas ele dizia que gostava de compor a música de concerto e fez música popular por uma questão de sobrevivência. Ele tocava muito bem o erudito e o popular.

Um outro exemplo no Brasil é Ernesto Nazareth. Ele compunha as músicas populares e chamava de tango. Isto é ridículo. Até parece que o nome ia mudar o que a música era. Só para atenuar a entrada daquele estilo de música nos salões. Era um escândalo. Na época dele o preconceito era bem maior. Agora não. O preconceito já diminuiu. Há muitos exemplos de pessoas que atuam nas duas áreas. O Keith Jarrett que é um excelente pianista de jazz, também dá concertos. E existem muitas outras pessoas que tocam as duas coisas. Mas a dicotomia existe até por uma questão de mercado. O músico popular e o erudito lidam com públicos diferentes. Não tem jeito. Existe essa dicotomia e oposição entre música séria e música popular. Música cerebral e música intuitiva. E isso se reflete até na maneira de tocar. Chega lá no Municipal pra tocar rasgando tudo e vê se eles vão gostar. Em música tudo é contexto. Eu costumo dizer isso para os meus alunos. Tem um contexto. Tem contrabaixistas que tocam no concerto da orquestra e depois vão para a noite tocar jazz. O pessoal de metais também. Tocam à tarde na orquestra e à noite vão tocar jazz. Música está ligada a um contexto.

6-Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Acho que a prática do popular é enriquecedora e todos deveriam fazer. Você vai trabalhar com cifras, funções harmônicas, improvisação, uma outra forma de representação. A cifra é uma outra forma de representação. Representa os acordes, as funções harmônicas. Os professores de erudito no estudo de uma sonata não falam das funções. Este trecho foi pra ré menor, agora é o V grau. . . Quem é que fala? Até fala, mas só em relação aos temas e o aluno não tem consciência daquela harmonia e do uso das escalas.

Não sei qual o motivo de se considerar a espontaneidade, criação e improvisação como algo que vem do popular. Na música barroca existia uma cifragem. A cifragem determinava uma harmonia, mas sobre esta harmonia havia uma liberdade de improvisação. Eles criavam ornamentações. O que são as cadências nos concertos clássicos?

No popular, há um outro tipo de talento. Talento também é uma palavra complicada, porque alguns dizem que existe e que a pessoa nasceu pra aquilo e acabou. Outros já dizem que isto não existe. É só uma questão de aprender. Então eu não diria talento, mas aptidão. No popular há um outro tipo de aptidão.

Ainda existe essa imagem de músico popular como boêmio, que acorda tarde, como músico que já nasce pronto. Se você quer ser músico erudito tem que estudar, ter um aprendizado formal, mas para ser músico popular, não. Olha que legal! Ele está tocando tudo de ouvido. Não precisa estudar. Já o outro quer tocar violino e aí tem que estudar, ter um aprendizado formal. Mas não tem nada a ver. Por que existe a partitura? A partitura é apenas uma representação. A música é uma linguagem e como qualquer linguagem possui uma representação. Se você fala, você quer ler, escrever. Então o conhecimento da partitura e leitura não diferencia o popular e erudito. É importante para os alunos de popular saber ler. Se ele está fazendo música, é natural que conheça como se representa. Meus alunos têm curiosidade em ler Cramer, Bach, Beethoven. Se ele não souber ler, pode ser comparável ao analfabetismo. Vai limitá-lo de ter acesso a muitas músicas.

Faculdades fizeram pesquisas e chegaram à conclusão de que há muitas pessoas que sabem ler e escrever, mas não compreendem. A pessoa tem a ferramenta, mas não sabe usá-la. Isso é também um tipo de analfabetismo. Com a partitura também acontece isso. Muitos sabem ler, mas não compreendem a música. A leitura de partitura e estudo não diferencia músico erudito e popular. Pode haver um bom músico intuitivo na música popular. Já no meio erudito isto não existe porque se trabalha de outra forma. Não adianta também querer apelar com o cânon, querendo descartá-lo. É válido o conhecimento da música daquela época.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?

A barra de compasso poderia ser até abolida. Mas ela ajuda a fixar as pulsações e acentuações. No samba, por exemplo, no segundo tempo tem a acentuação do surdo. A forma de representação é uma coisa ligada diretamente à cultura. Nos Estados Unidos, eles não gostam de usar semicolcheias e por isso, escrevem os sambas e bossas-novas em 4/4. Um texto tem suas pontuações: vírgulas, pontos, mas cada pessoa que ler vai dar uma interpretação. Em música, acontece da mesma forma. Todos vão ler as frases, motivos, mas cada um vai dar a sua própria interpretação.

Agora com relação à independência, eu tenho que mencionar o nome do Egberto Gismonti. Ele faz muito bem a polirritmia e estuda muito a independência. É um pianista muito bom e está aí também na fronteira entre as duas áreas.

A independência entre as mãos no erudito e popular é diferente. Tem alunos que tocam 3 contra 4 em Rachmaninoff e quando você fala pra ele fazer uma levada de samba, ele não consegue fazer. Tem uma aluna minha que estava se formando em piano clássico. Eu pedi pra ela fazer uma levada de samba, ela não fez. Eu falei: Cadê? Bora!!!!!! E ela dizia: é difícil! Bate aí. Você acabou de tocar Rachmaninoff que é uma coisa bem mais complicada. O aluno não sabe como aquilo acontece espontaneamente. Ele fez o exercício do 3 contra 2, 3 contra 4 nos livros de técnica, mas não sabe transpor aquilo para uma situação prática. Você não estuda técnica só pra fazer o exercício. Tem que saber de onde veio aquilo e como funciona na prática. A palavra técnica não significa habilidade mecânica, mas capacidade de resolver problemas. Ela teria que criar uma maneira dela de fazer isso. Não vou falar disso agora porque é uma história muito comprida. Vou voltar a falar de representação. A gente aprende a ler e escrever, porque a gente já fala. Agora imagina se você resolve fazer o caminho inverso. Aprender primeiro a ler e escrever para depois falar. Você só vai falar o que está escrito? Você precisa ter consciência de que aquilo que está representado acontece na prática antes de ir para o papel. Você pode até escrever uma levada de samba, mas o aluno pode criar o jeito dele de fazer. Mas o problema disso não está no piano. Você pede pro aluno. Bate aí na perna. Ela bate. Se ele conseguir fazer na perna, ele vai fazer também no piano. É uma questão cerebral. Na independência estariam envolvidos aí os hemisférios do cérebro. Os melhores músicos são aqueles que já fizeram ritmo na caixa de fósforos, batucaram numa mesa. Está envolvida até uma questão psicológica. No ritmo está envolvida até uma questão psicológica de se a pessoa desde a infância teve liberdade de se expressar. Se não teve, pode haver um bloqueio.

Estela Caldi. Entrevista realizada no dia 21 de junho de 2005.

1-Fale-me sobre sua formação musical e influência em seu trabalho.

Bom, eu não sou brasileira. Sou brasileira naturalizada. Quando eu cheguei aqui, eu tinha dois cursos, realizados no conservatório, cujo diploma era assim: professora nacional de música especializada em piano e professora superior de piano. As duas especializações eram no instrumento. Fiz o repertório tradicional que se faz em conservatório. Quando eu vim aqui pela primeira vez, eu conheci um professor que se tornou meu marido, chamado --- Magalhães, uma pessoa que sabia muito, muito sobre brasileiro, especificamente sobre Villa-Lobos. Então, primeiro foi meu professor e depois foi meu marido durante vinte anos. Aprendi muito sobre música brasileira. Tanto que quando eu fiz meu mestrado, eu fiz minha defesa sobre o Rude Poema de Villa-Lobos, abordando um estudo de caso de um trecho específico. E eu fiquei mais ligada à música popular, não como, digamos assim, pianista de música popular, mas pelo fato de dois dos meus quatro filhos que são músicos e fazem música popular. Um é o Marcelo Caldi, pianista também. Ele toca com o Garganta Profunda atualmente. Ele fez formação pianística comigo, mas toca música popular. E o outro filho, saxofonista, toca todos os saxofones e flauta. Então meu contato com a música popular praticamente foi através dos meus filhos. Tenho um grupo com meus filhos e a gente toca Piazzolla. Então em relação à música popular, entre aspas, eu trabalho com a música do meu país. Mas música popular brasileira, eu nunca me atrevi a tocar.

2- Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a música popular?

A música popular eu toco do meu país. A música brasileira de compositores contemporâneos, eu tenho tocado muito. De alguma maneira, por alguma questão de escolha, tem a influência da música popular naquilo que eles compõem. Mas nada além disso.

3-Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Esta é uma boa pergunta. Houve uma separação muito radical entre o que é popular é o que é erudito. Então, eu acredito em duas coisas. Primeiro: hoje a formação de um músico tem que ser paralela. Acho que não deve existir separação. Entre os alunos que trabalharam comigo que tocam música popular, eles fazem um diferencial, porque tiveram formação erudita muito boa. Desenvolveram um pianismo muito bom, têm uma variação de sonoridade, de trabalho com pedal. O pedal, que músico popular, assim secamente falando, não tem. A música popular dá uma riqueza e uma liberdade e um trabalho rítmico muito rico que vai realmente apresentar música naquilo que você faz na música erudita também. Vai te proporcionar um material da rítmica que não é tão comum nos músicos em geral. É uma coisa que é aprendida, que é trabalhada, mas que não é tão simples como parece. As pessoas têm mais dificuldades rítmicas do que elas aparentam, em linhas gerais.

4-Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Em geral, o pianista erudito resolve bem a rítmica brasileira, se ele estiver ligado, ou se ele tiver ouvido muito. Se você estiver falando de rítmica brasileira, como rítmica ligada à música popular. Quando você fala de rítmica brasileira, automaticamente você está falando de rítmica popular. Se desde criança ele é acostumado a ouvir música popular. Por exemplo, eu vou dar um exemplo do tango. Ninguém me ensinou como é que eu tenho que tocar tango. Mas como eu ouvi tango desde que eu nasci, na minha casa, eu adorava tango, meus pais adoravam tango, todo mundo ouvia tango, então você fica tão impregnado. Se eu pegar uma partitura, ninguém vai ter que dizer: é assim que se faz. Você tem um outro tipo de batida como a música folclórica na Argentina é riquíssima. Você tem coisas que a própria escrita não resolve. A grafia não vai

conseguir dizer tudo o que você tem que fazer. Se não houver uma realmente uma introjeção, ou seja, uma assimilação. É como aprender a falar, aprender a andar, a dialogar. É uma linguagem. Não é impossível de você aprender, mas é mais difícil sim, porque não é comumente uma coisa que vem “de dentro pra fora”. É alguma coisa que vai “de fora pra dentro”. O ouvir é fundamental e o participar também. Não necessariamente tocando um instrumento, mas cantando, batucando, seja na mesa, acompanhando. A criança do morro, você não ensina ela a dançar, a tocar violão. Ela aprende convivendo. Não dá para intelectualizar estas coisas. Quando eu fui o ano passado, ou foi há dois anos atrás, no teatro Carlos Gomes o que mais me chamou atenção foi o seguinte: eles colocavam as crianças para dançar. Algumas ficavam desengonçadas, tentando imitar. Um menino de uns sete, oito anos, parou, olhou, observou o cara fazendo. Ele observou. E nesse observar, ele imitou aquilo e foi fazendo. Então essa questão é o seguinte: aquilo que você mama desde que você é criança. Não que depois você não possa fazer isso. Depois de adulto. Eu já adulta, ouvi muita música brasileira, muito choro. Ouvi muito choro quando eu fiz meu trabalho do Villa-Lobos, porque a influência do choro é muito grande.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Você tem que ouvir, tem que estar perto da fonte. Quando você faz um trabalho você tem várias fontes: as fontes primárias e as fontes secundárias. Sabe o que é isso? Alguém lhe falou que disse, numa fonte secundária. E acontece de você ir direto ao assunto. Bom, eu quero estudar esse assunto, eu procuro lá onde é que se faz. Por que como é que isso funciona? De que maneira as pessoas cantam? De que maneira as pessoas tocam? Eu tenho que me impregnar disso durante muito tempo. É como aprender a falar uma língua. Primeiro você vai ouvir, você não vai conseguir falar. Depois, mesmo guardando um sotaque como o meu, você começa a falar. E aí você vai frasear. Isso é fundamental. Segundo, enquanto você não fizer, não vai chegar a lugar nenhum. Tem que por a mão na massa e fazer. Se você ficar como observador apenas ou digamos assim, tirando conclusões de fontes secundárias isso pode ser muito bom. Algumas pessoas podem chegar a conclusões interessantes. Mas em se tratando de prática, a gente tem que ir à fonte primária.

6-Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Em tudo. Claro que vai influenciar.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência das mãos na polirritmia?

A libertação da barra de compasso, eu acho que, na medida em que você desde o início trabalhe com o aluno, entendendo uma frase, ele não vai ter problema nenhum em eliminar a barra de compasso. Isto não pode ser encarado como um problema. A questão pedagógica se trata de você colocar as dificuldades uma a uma. Se você colocar cinco dificuldades juntas, ele não vai resolver. Se você colocar uma, dentro daquilo que ele já tem, e você vai trabalhar em cima daquilo que ele já tem. Se o acento rítmico for muito complicado, e o que você tem como trabalho pianístico, é muito complicado com uma abordagem mecânica. Se você tem uma abordagem mecânica, você está colocando essa pessoa num problema muito sério. Então, eu acho que é você aprender percussão mesmo. Você ser capaz de fazer uma coisa com uma mão, uma coisa com outra. Para isso, é muito bom tocar bateria. Você tem que necessariamente se independentizar em muitos movimentos. O que não é só uma questão de movimentos. É uma

questão de ouvido também. O ouvido tem que estar atento a tudo aquilo. Combinação, enfim. E ver onde está essa dificuldade. De onde vêm essas dificuldades. Como eu vou lidar com isso, para depois levar para o instrumento também. Eu acho fundamentalmente isto.

Jovino dos Santos Neto. Entrevista realizada por e-mail em 2005.

1- Fale-me resumidamente sobre sua formação musical e influência em seu trabalho.

Comecei a tocar o piano aos 12 anos de idade, primeiro com uma professora particular por uns 6 meses, e depois de ouvido, aprendendo músicas que ouvia no rádio e em discos. Com a professora, entrei em contato com Bach, e continuo até a apreciar essas peças. De ouvido, comecei a tocar blues e rock. Depois passei a ouvir e tocar rock progressivo, jazz, e depois, ao iniciar meu trabalho com o grupo de Hermeto, desenvolvi a concepção de música universal que ele me ensinou.

2- Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Prefiro não pensar nestas divisões da música, que são artificiais e não correspondem à realidade universal da linguagem musical. Escrevo e toco com orquestras, grupos de câmara, big bands, grupos de jazz, cantores, músicos de todo o mundo, sem preconceitos ou barreiras. Basta saber falar os dialetos musicais que se resumem a detalhes de notação, gramática harmônica e sensibilidade rítmica e reflexos bem afiados.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vive-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Creio que já expliquei. Da maneira com que vejo a música, as influências são constantes e naturais. Ouço Stravinsky, Jackson do Pandeiro e Miles Davis entendendo que o que eles expressam são cores distintas do mesmo arco-íris musical. Acima de tudo, meu aprendizado com Hermeto me preparou para ter os ouvidos e a mente bem abertos.

4- Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Tudo depende da concepção rítmica de cada um. Há excelentes pianistas que têm uma técnica apurada, mas nunca conseguiram incorporar (ou seja, colocar no corpo) os padrões rítmicos que constituem a base de nossa música. Basta ouvir as obras de Ernesto Nazareth. Lorenzo Fernandes, Villa-Lobos, Radamés Gnattali e muitos outros para entender que sem sentir internamente as levadas do batuque, do lundu e do maxixe não há maneira de compreender a sofisticação avançada do samba e do baião. É tudo o mesmo espectro.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Creio que enquanto o músico continuar acreditando no mito do “erudito” e do “popular”, ele vai estar se enganando e perdendo tempo. Basta ver que quando Bach escreveu suas cantatas e suítes, estas peças eram consideradas músicas para batizados, casamentos e aniversários, ou seja, eram música de baile. Todos os nossos grandes compositores perceberam que sem ter consciência das raízes folclóricas e populares do nosso chão, da nossa riqueza rítmica e melódica, o exercício da composição musical torna-se fútil e vazio, sem perspectiva, sem cabeça e (principalmente) sem pé. Villa-Lobos e Pixinguinha compartilharam muito mais do que os “professores” gostam de

admitir. Sobre a diferença dos “códigos”, é como falar em várias línguas; a partir do momento em que se tem uma base definida, podemos nos expressar em qualquer delas, respeitando sua sintaxe e gramática, mas sem abrir mão do sotaque que caracteriza a individualidade. Tenho muita experiência em trabalhar com músicos de formações muito diversas, e posso afirmar que, se a mente estiver aberta, não há obstáculo.

6- Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, tais como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

No caso do piano brasileiro, acho fundamental a prática do choro, do batuque e do maxixe como elementos que facilitam a igualdade das notas, a leveza das frases e os acentos sincopados sem os quais a música fica prostrada no chão, sem vida. Já ouvi choros de Ernesto Nazareth tocados por pianistas famosos mundialmente, mas sem nenhum balanço e suingue, elementos que embora difíceis de definir teoricamente, são o que há de mais importante nessas peças.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência entre as mãos na polirritmia?

As barras de compasso são um artifício que se usou a princípio para obter uma organização musical quando do advento da polifonia. Hoje em dia, são importantes, mas quando se trata de música rítmicamente rica como a nossa, o mais importante é determinar os acentos e síncopes, que quase sempre caem ao redor das barras de compassos, sem encostar nelas. Sobre a polirritmia e a independência das mãos, na realidade o que me ajudou muito foi entender que há sempre uma relação proporcional entre dois ritmos, e o corpo pode calcular essa relação normalmente. Por exemplo, uma das peças mais complexas que o Hermeto escreveu para mim tem uma mão tocando sesquiálteras e a outra em semicolcheias, depois invertendo. Enquanto eu tentava imaginar os dois padrões separados ao mesmo tempo, não conseguia alcançar a execução ideal, que só veio depois que eu amalgamei os dois desenhos num só ritmo complexo, e passei a me concentrar na relação entre as duas mãos, ao invés do que cada uma delas fazia.

8- De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor)

Em primeiro lugar, busco dar a meus alunos, mesmo os mais jovens, um conhecimento básico de como a música é percebida pela mente. Hoje em dia há trabalhos científicos que mostram as relações entre ritmos e certas áreas do cérebro, ou entre harmonia e o sistema nervoso. O mais importante é saber aprender, estabelecer uma estratégia para ir aos poucos incorporando as idéias musicais numa unidade de corpo e mente.

Renato Vasconcellos. Entrevista realizada por e-mail em 2005.

1- Fale-me resumidamente sobre sua formação musical e influência em seu trabalho.

A minha formação é fundamentalmente na música popular. Eu comecei no violão que era o instrumento de formação que tínhamos em casa. Vivíamos em Cabo Frio, onde na década de 60, não havia escolas de música, portanto aprendia-se de ouvido. Meu pai era um músico prático que estudou piano durante dois anos somente, quando tinha dez anos. Eu como quinto de uma prole de seis aprendi tirando músicas com meus irmãos e irmãs mais velhas. Com o auxílio da vitrola e dos discos dos Beatles e da Bossa-nova aprendi os primeiros passos rumo ao conhecimento da harmonia. Somente aos 14 anos quando nos mudamos pra Brasília e tivemos o primeiro piano em casa, eu comecei a ter contato com a música escrita, e daí minha formação foi como a de

qualquer garoto em Brasília: Escola de Música e depois UnB. A grande diferença talvez tenha sido a oportunidade de desenvolver meu ouvido e minha intuição antes de conhecer a teoria musical. Na UnB acabei me direcionando para o lado educacional e me formando em educação artística.

2- Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

Existe uma grande lacuna na minha formação como pianista. Talvez por ter desenvolvido o hábito de ouvir mais do que ler, eu não me dediquei ao repertório clássico. Não que eu não gostasse, eu amo Bach, Beethoven, Debussy, Chopin e vários outros, apenas não tive a oportunidade de me iniciar nessa linguagem. Meu repertório é baseado na música popular brasileira e no Jazz e meu treinamento principal foi o de improvisar sobre progressões de acordes e acompanhar cantores e cantoras na noite. Após concluir minha graduação na UnB fiz um Mestrado em Piano Jazz nos EUA, onde tive que ralar bastante porque tocava em big bands, acompanhava grupos vocais, e tocava em pequenos grupos onde se tem a necessidade de ler bastante embora seja o Jazz. Os gringos não ligavam muito para o fato de eu ter dificuldades na leitura a primeira vista, eles gostavam da minha fluência na linguagem do Jazz e como eu trazia os elementos da MPB para o Jazz.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa? Esta pergunta fica dependendo da primeira, pois o entrevistado pode já ter explicado isso.

Embora não seja o meu caso, sou um defensor da formação pianística que desenvolva a bilateralidade, ou seja, que deixe toda a intuição de um jovem fluir mas que também o incentive a ler e conhecer os clássicos. Meu filho que é baterista primeiramente, está estudando piano com uma professora maravilhosa que será minha eterna mestra: a Maria Francisca Aquino. Com ela eu tento até hoje desvendar os caminhos das invenções e das fugas de Bach. A formação que o Lourenço tem com ela é exatamente aquela que eu desejava ter tido: Villa-Lobos, Tom Jobim, Bach, Chick Corea e tudo que é bom, em resumo.

4- Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

A rítmica brasileira é filha da África e portanto difere da tradição européia. Se o pianista cresce ouvindo e estudando os clássicos sem dar ouvidos e asas à sua imaginação folclórica e popular, ele terá sempre dificuldades com a rítmica brasileira. Tome o exemplo de um estrangeiro, super bem formado tecnicamente, com relativo conhecimento do vasto repertório pianístico e que queira tocar a música brasileira. Ele terá com certeza grandes dificuldades de entender o que é um "Batuque" ou um "Apanhei-te cavaquinho" porque os ritmos não estão completamente escritos, eles fazem parte dos arquétipos da cultura brasileira, eles têm que ser trazidos de dentro pra fora. É preciso conhecer e respeitar a música folclórica e popular brasileira para interpretá-la além da pauta.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Acho que já respondi essa questão na resposta anterior. É preciso vivenciar a música pois existe muita coisa além do que está escrito numa partitura. Acho que devemos ouvir o máximo que pudermos, a nossa música que é riquíssima, para assimilarmos os trejeitos e as nuances de interpretação de determinados elementos rítmicos.

6- Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Como já disse , em tudo! Se um pianista tem que tocar algo que se baseie na música popular é bom que ele conheça aquela linguagem pois de outra forma pode soar como um arremedo, uma imitação desconjuntada. Não quero dizer que todo mundo tem que tocar a música popular mas pode ser um grande recurso de interpretação se essa pessoa puder vivenciar esse estilo.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência entre as mãos na polirritmia?

Quando toco algo muito complicado gosto de estudar mãos separadas mas por outro lado fica mais fácil compreender determinados ritmos por inteiro, ou seja, com ambas as mãos ao mesmo tempo. Acredito que as síncopas e a polirritmia da música brasileira pode ser mais natural se pudermos ouvir a interpretação original. Por exemplo:1) no maracatu existe uma orquestra de percussão formada por pelo menos um tambor alfaia, uma espécie de agogô, e um tipo de chocalho. O resultado deste conjunto de percussão soa como um corpo único que é preciso ser assimilado quase que intuitivamente. 2)no bumba-meu-boi existe um grupo de "matracas" que toca um ostinato de duas semínimas enquanto o pandeirão toca um ritmo em quíalteras de três contra esses dois. Essa fusão é extremamente "negociada", e o que se ouve é uma rítmica extremamente relaxada e quase frouxa porém sempre precisa. Os músicos que executam essas composições rítmicas bastante complexas nunca leram essas frases, eles simplesmente aprendem tocando e sentindo. Parece um contrasenso, mas só ouvindo é que será possível entender essa fluência.

8- De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor)

Eu proponho alguns exercícios em grupos de estudantes para que fique mais fácil a execução, e sempre sugiro que se beba na fonte do original para pegar o "espírito da coisa". Espero que eu tenha sido objetivo nas minhas opiniões e que tenha ajudado você. A minha experiência de ensinar música brasileira para americanos está documentada num vídeo que fiz da Brazilian Ensemble que foi dirigida por mim durante dois anos na Universidade de Louisville/Kentucky. Havia praticamente todos os instrumentos incluindo o piano, e eles fizeram um bom trabalho praticando, e ouvindo referências gravadas a que foram expostos. Valeu Aline! Um abraço do Renato Vasconcellos.

Maria Teresa Madeira. Entrevista realizada em 2005.

1-Fale-me resumidamente sobre sua formação musical e influência em seu trabalho.

A minha formação musical é bem tradicional, porque eu comecei a aprender piano como parte da educação e fiz conservatório, faculdade de música, mestrado. Só que eu sempre gostei de música popular, de ouvir. Sempre tive muito material de música popular para ouvir. Sempre frequentei show, porque eu gosto muito de samba. Sempre gostei desde a adolescência. Choro. Então daí é que eu comecei. A primeira vez em que eu ouvi uma música do Nazareth eu lembro que me despertou assim um sentimento diferente com relação aos outros repertórios que eu já tocava. Esse repertório me chamou muita atenção. Foi antes de eu começar a fazer a graduação. Foi uma coisa assim num estilo que me chamou muito a atenção. Mas a minha formação é como a de muitos pianistas. A mais tradicional possível. É essa mesmo.

2- Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?

A música popular para mim, eu nunca tive um ensino formal de música popular. Nunca fiz um curso de música popular. Eu tive há muitos anos atrás algumas aulas com o Luizinho Eça, na época em que ele parou de tocar na noite. Eu leio cifra, mas eu não leio tão bem quanto eu leio partitura. Mas eu já melhorei muito, porque eu sou curiosa. Porque eu acho que é uma maneira também de tocar que acrescenta em determinadas músicas que você faz no repertório erudito. E por eu gostar. Quando você gosta você acha um meio, você busca e acha. Agora o meu repertório atual, às vezes ele é meio limítrofe. Por exemplo, eu gosto dessa música de salão. Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Carolina Cardoso de Menezes, Sinhô. Para mim é um repertório que fica no limite. No popular e no erudito. Tem coisas de Radamés Gnátali que ficam bem assim no caminho. Até Mignone às vezes. Eu já toquei coisas do Leandro Braga que escreve muito bem pra piano, é um compositor popular. Já toquei também Antônio Adolfo, Gilson Peranzetta, Rildo Hora. Todos são pessoas envolvidas com música popular. Então a maioria das coisas que eu faço é música erudita, música de câmara. Eu estou muito envolvida com o repertório do Nazareth ultimamente. Eu gravei muita coisa dele. Mas volta e meia eu estou fazendo essas coisas que ficam em cima do muro. Eu gosto muito. E que são de muito bom gosto e então eu me identifico muito.

3- Caso a formação tenha sido em música de concerto em que esta influenciou a música popular e vice-versa?

Eu acho que tem muita coisa no repertório erudito para piano principalmente que é um instrumento muito centralizador. Eu acho que até na nossa própria cultura. É um instrumento que faz parte da nossa história de uma forma muito viva, de uma forma muito presente. Desde que ele chegou ao Brasil. Com a vinda da família real ele se estabeleceu como um instrumento centralizador das casas. Eu acho que dentro do repertório do piano, a gente vê essa influência assim sem limites. Por exemplo, Lorenzo Fernandes que é um compositor erudito. Mas a gente vê uma rítmica muito complexa, a gente vê coisas da cultura popular envolvidas ali. E tantos outros. Camargo Guarnieri que é um compositor mais recente. Aqueles ritmos todos que os compositores usam, quando a gente ouve coisas do folclore, ouve, por exemplo, uma bateria duma escola de samba. Aquela complexidade daqueles ritmos todos ali. Ou a gente vê um grupo de chorinho tocando. A gente começa a entender que a complexidade rítmica de muito daquelas obras, você passa a entender de uma maneira mais natural quando você tem uma referência de uma outra coisa que você já ouviu. Toda aquela complexidade como Villa-Lobos já escreveu, mas que quando você ouve é muito genuíno. É como se fosse uma coisa vindo da terra mesmo. É como se fosse explosão da cultura popular. Eu acho que um assunto vai entrando por dentro do outro. Não tem muito como você delimitar. A gente às vezes é obrigado a fazer um limite até por conta da nossa didática e do próprio limite que nós temos. Igual eu falei pra você. Eu leio muito melhor partitura do que cifra. Então cada um de nós tem os nossos limites pessoais dentro do nosso campo. Mas eu acho que é uma coisa que entra por dentro da outra. Por exemplo, o pianista popular que trabalha a maior parte do tempo com isso, mas que tem uma formação erudita, geralmente ele tem uma sonoridade melhor e sabe usar o pedal melhor. E o pianista erudito que tem esse gosto pela música popular, ele às vezes consegue ter um suingue mais natural pra essas obras que são ritmicamente complexas. Vamos resumir desta maneira. Mas isso tem muitas variantes.

4- Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Muitas vezes ele tem que ir lá à cultura popular e se basear da onde que aquele compositor tirou aquela idéia, ir lá à fonte para entender melhor. Eu já tive vários exemplos com os alunos e comigo mesma dessas fontes darem sinais de clarear a interpretação. Num desses festivais em que eu dei aula, teve um aluno que foi tocar um frevo. Um frevo do Marlos Nobre, se eu não me engano. É uma leitura rítmica bem complexa, porque é antecipada, como é a síncope na música brasileira. É em dois, mas tem várias antecipações, várias coisas que dificultam a execução e principalmente pra uma pessoa que não tem muita prática com aquele material rítmico ali. Aí eu me lembro que tinha um aluno de percussão que tocava zabumba. E eu expliquei para esse aluno pianista o ritmo. Aí eu perguntei: você já ouviu algum frevo? Ele falou: não. Aí eu falei: então você vai ouvir. Aí eu senti que ajudou muito na execução dele. Porque ele estava tocando um frevo, respeitando o que estava escrito, mas estava faltando um conhecimento maior daquilo ali. E aí eu o fiz tocar com o percussionista. E aí ele tinha que respeitar um pouco mais e entender as antecipações. Enfim, eu acho que a gente tira muito proveito se a gente tiver uma mente aberta para essas informações. Informação, se não vale pra nada, você esquece, mas não custa você buscar. Depois você vê se você tira proveito ou não daquilo. Se você não buscar, você nunca vai saber. Então eu sou a favor que a gente busque as informações.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Eu acho que o limite é o próprio intérprete que vai saber. Porque depende muito do que ele tenha de informação anterior. Porque esses códigos são diferentes para cada pessoa. Até o entendimento desses códigos é diferente. Por exemplo, tem alunos que a gente costuma dizer que tem um pensamento harmônico mais definido tocando. Quando eu digo isso, é o aluno que tem uma percepção harmônica melhor. Geralmente é o aluno que decora logo porque ele vê tudo em bloco. Ele não se perde. Porque tem aquele que decora, mas não entendeu muito bem. Mas aquele que decora porque entendeu harmonicamente o material com o qual ele está lidando, ele provavelmente vai entender a questão da cifra muito bem. Porque a cifra é um bloco harmônico. Esse limite é cada um que vai determinar.

6- Em que medida a prática do popular influencia em aspectos práticos, como fraseado, articulação, pedal, agógica, sonoridade?

Eu acho que influencia em muitas coisas, mas principalmente você resolver os problemas de uma maneira mais natural. Quando você tem a referência do popular às vezes essa complexidade rítmica que se apresenta para você interpretar, ela depois que você destrincha aquele emaranhado rítmico, você consegue fazer com que aquilo soe de uma maneira mais natural. E não de uma maneira sofrida. Para quem ouve: ai, que coisa complicada! Mas na verdade aquilo não dá informação nenhuma. Só para complicar. E às vezes não é bem a intenção do compositor. Ele quer que você tire alguma coisa além daquela complicação. A gente tendo uma noção de como é a agógica do popular, da fonte que ele tirou, principalmente das acentuações rítmicas. Eu acho que a gente aprende a fazer de uma maneira mais natural, com que aquilo soe melhor.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência entre as mãos na polirritmia?

A melhor maneira de resolver problema rítmico é subdividindo, como se fosse uma equação matemática. E a questão da independência das mãos eu acho que muitas vezes é um exercício de imaginação como se você estivesse tocando um instrumento com uma mão e um instrumento com outra. A nossa imaginação funciona muito quando você tem informação dentro dela. Eu já

ouvi alguma coisa, eu já vi. É mais fácil você imaginar do que você imaginar do nada. Por exemplo, você imaginar como funciona uma bateria de uma escola de samba sem você nunca ter visto ou nunca ter ouvido num CD ou qualquer coisa. Você não sabe como acontece, mas aquilo tem uma memória dentro de você de alguma maneira. Quando a gente imagina de uma maneira mais orquestral ritmicamente o que está acontecendo, muitas vezes é mais fácil de entender. Como resolver determinados problemas específicos, vai depender do grau de dificuldade daquela música. De repente, tem que fazer uma coisa mais simples, aquele problema de uma maneira menos complicada para você chegar a resolver coisas rítmicas mais complexas. Em Villa-Lobos, por exemplo, para você resolver aquelas polirritmias, aquelas coisas gigantescas que tem nas partituras, você já tem que ter resolvido outros problemas antes para poder chegar a uma obra daquelas e não se assustar e não conseguir fazer. Qualquer coisa rítmica quando a gente subdivide, a gente organiza um pouco melhor. Porque na verdade o ritmo é uma organização. E quando a gente entende aquela organização, a gente consegue fazer melhor. E para a gente entender, eu posso dizer que na maioria das vezes, quando você subdivide as porções, você vai entender melhor. Isso não é uma regra, mas na maioria das vezes resolve.

Daniel Tarquínio. Entrevista realizada por e-mail no dia 31 de julho de 2005.

1- Fale-me resumidamente sobre sua formação musical e influência em seu trabalho.

Aline para a primeira parte da primeira pergunta, eu mando um pequeno currículo em anexo e continuo:

Pianista formado pela Universidade de Brasília (UnB) na classe de Elza Kazuko Gushiken em 1986 e pelo Conservatório Rimsky-korsakov da cidade de São Petersburgo-Rússia onde permaneceu durante sete anos com bolsa de estudos do governo russo. Pertencendo a classe de Piano solo de Nadeszda Eismont, estudou Correpetição com H. Serova e Música de Câmera com T. Varonina. Em 1996 obteve no referido Conservatório o grau de Mestre em Artes com as especialidades de Pianista Concertista, Camerista, Co-repetidor e Pedagogo.

Iniciou seus estudos musicais na Escola de Música de Brasília (1971-1977) pertencendo a classe de piano de Dalila Matos prosseguindo-os no Conservatório Estadual de Música de Uberaba – MG (1978-1980) sob orientação do pianista Sylvio Cruz Robbazy. Constam ainda na sua formação estudos de composição com Emílio Terraza, regência com Cláudio Santoro na Universidade de Brasília e Master Class de piano com M. Glantschnig (Áustria) e Maria José Carrasqueira São Paulo.

Apresentou-se em recitais na Sala Glinka do Conservatório Estatal de São Petersburgo, na Casa da Amizade entre os Povos em São Petersburgo, em Nova Sibirsky e Pskov (Rússia) em Tallin - Estônia, Estocolmo-Suécia, no Teatro Nacional de Brasília - Sala Martins Pena, na Embaixada da Rússia no Brasil, no Auditório do Departamento de Música da Universidade de Brasília, na Casa Thomas Jefferson- Brasília –DF, na sala de concertos “Sergio Magnani” da Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte pela série de concertos do BDMG-Cultural e em várias cidades brasileiras. Em 2004 atuou no espetáculo “Cirandas” com o Balet “Vórtice” executando as cirandas de Villa-Lobos no Circuito Cultural-Minas em Uberlândia-MG. Atuou como solista frente a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro na Sala Villa-Lobos, frente a Orquestra Filarmônica de Brasília, Orquestra Sinfônica Jovem de Brasília, Orquestra da UnB, com Orquestra Sinfônica do Conservatório Estatal de São Petersburgo, com os maestros Júlio Medaglia, Joaquim França, Glicínia Mendes, Gustavo Sterenberg (regente do Teatro Kirov de São Petersburgo).

Realizou palestras e seminários na Universidade de Brasília e Escola de Música de Brasília incluindo os temas: “Os 24 Prelúdios e Fugas de D. Schostakovich”; “H. Neuhaus- A Arte da Execução Pianística”; A Forma Sonata Beethoveniana e a Dialética Hegeliana”; “Os 24 Estudos de F. Chopin”; “Os Ponteios de C. Guarnieri”; “ A formação do pianista na Rússia”; “ A Obra para Piano de Cláudio Santoro”.

Em 2000, 2001, 2002, 2004 e 2005 foi professor de piano e concertista convidado dos Cursos Internacionais de Verão da Escola de Música de Brasília.

Desde 1996 é professor de piano, correpetição, música de câmara e matérias teóricas na Universidade de Brasília passando a integrar, através de concurso público, o quadro permanente desta instituição em dezembro de 2000.

A formação musical é sempre contínua. Mesmo depois da formação em escolas o músico está sempre se aperfeiçoando e desta maneira tanto os trabalhos atuais como a formação adquirida em escolas e universidades influenciam no trabalho. Desta maneira então a formação influencia na forma de compreender a música; na forma de passar a compreensão tanto dos problemas artísticos quanto sua realização técnica; influencia na maneira de perceber o desenvolvimento do aluno.

2- Seu repertório atual abrange tanto a música de concerto quanto a popular?
Não, meu repertório atual abrange a música clássica (erudita).

4- Você acha que o pianista de concerto resolve bem a questão da rítmica brasileira? Por quê?

Dizer simplesmente sim ou não é difícil. Mas é possível que o pianista erudito resolva bem os problemas rítmicos da música brasileira.

5- Como tratar a defasagem dos códigos na interpretação? O intérprete deve se aproximar do popular?

Conhecer as fontes primárias, tanto populares como folclóricas, de onde surgem os ritmos brasileiros e aproximar-se delas através de alguma praxis é um caminho, provavelmente o mais eficaz, para a resolução dos problemas rítmicos da música brasileira.

6- As questões práticas que você levanta estão presentes tanto na música popular quanto na erudita. A prática popular pode ajudar um intérprete ao executar uma peça erudita desde que ele perceba estas questões na prática popular e de que maneira estas práticas estão sendo utilizadas na obra erudita. Ao perceber uma determinada característica popular em uma obra erudita o intérprete deve ainda contextualizar esta prática relacionando-a com outros parâmetros como harmonia, polifonia, forma, caráter da obra.

7- Como resolver os problemas da rítmica brasileira no que diz respeito à compreensão da estrutura rítmica para além da barra de compasso e independência entre as mãos na polirritmia?

A questão da libertação da barra de compasso está ligada a questão do tamanho das frases, de suas entonações e dos seus direcionamentos (“para aonde vai a frase?). seus pontos de apoio. Entendido isso o movimento das mãos na polirritmia deve estar relacionado ao que foi dito logo acima.

8- De que forma você realiza esse trabalho com seus alunos? (para quem for professor).

Com os alunos, pode-se inicialmente, *e somente inicialmente*, fazer um estudo métrico para o entendimento da sincronia entre as notas em diferentes mãos. Mas depois disso deve-se estudar os movimentos das mãos separadamente sempre subordinados a movimentação das frases, que devem ser diferentes em ambas as mãos. Deve-se notar que existem sempre pontos de apoio que coincidem.

Delimitando-se um trecho musical pequeno polirrítmico, que tenha no início e no final simultaneidade de execução entre as duas mãos, deve-se inicialmente estudar separadamente cada uma das mãos (sempre levando-se em conta o movimento musical, ou seja o movimento das frases) até a segurança de execução. Depois pode-se alternar a execução do trecho, por exemplo : 4 vezes mão direita, 4 vezes mão esquerda, 3 vezes mão direita, 3 vezes mão esquerda e assim por diante até alternar algumas vezes as mãos e tentar juntar, sempre (eu insisto) atentamente ao movimento musical de cada mão. Este é um conselho para estudar polirritmia do N. Neuhaus (A Arte de tocar piano) que funciona muito bem para a riqueza da nossa polirritmia.