

# **O Nacionalismo de Vieira Brandão na *Tocata* 1 (Estudo n.4) para piano solo**

Vieira Brandão's Nationalism in his *Tocata* n° 1 (Etude n° 4)  
for solo piano

*Mauren Liebich Frey Rodrigues*  
UFPEL - mauren.frey@gmail.com

*Cristina Capparelli Gerling*  
UFRGS - ccgerling@gmail.com

## Resumo

O presente estudo discute a postura e o engajamento do compositor José Vieira Brandão (1911-2002) frente às correntes nacionalistas brasileiras a partir dos escritos teórico-analíticos do compositor na *Tese de Livre Docência* (1949). Este posicionamento se evidencia na sua prática composicional. A análise da *Tocata n.1 (Estudo n.4)* foca na obra dedicada a Villa-Lobos, acatado como o representante máximo do modernismo nacionalista e com quem Brandão teve uma maior proximidade. Este procedimento analítico leva em consideração alguns dos principais aspectos socioculturais compartilhados por Brandão. Como ferramentas analíticas para o discurso musical, são adotados alguns parâmetros estabelecidos por Agawu (2009) com foco nas tópicas, adaptadas para a música latino-americana por Plesch (1996) e para a brasileira por Piedade (2013). Através desta obra torna-se possível compreender como os “novos rumos estéticos” (BRANDÃO, 1949) retratam em música a construção de um ideário nacional brasileiro. Por fim, é possível compreender como a *Tocata 1* para piano representa a maneira como o compositor apropria-se de elementos musicais característicos desta época para se posicionar quanto ao seu meio cultural e sua visão artística.

**Palavras-chave:** Nacionalismo; Musicalidade Brasileira; Piano; José Vieira Brandão; *Tocata 1*.

## Abstract

This text presents a discussion of Brazilian composer José Vieira Brandão's (1911-2002) attitudes towards the Brazilian nationalist movement as well as his engagement with this trend as shown in his theoretical/analytical writings presented as a Docent Thesis in 1949. Brandão's posture is clearly expressed in his compositions. This particular analysis focuses on *Tocata n° 1 (Etude n° 4)* dedicated to Villa-Lobos, eminent representative of the nationalist modernist aesthetics. Considering how closely Brandão worked with Villa-Lobos as his preferred pianist, we aim at revealing shared sociocultural and musical concerns. With this purpose in mind, we evoke Agawu's (2009) topics adapted to the analysis of Latin American music by Plesch (1996) and to Brazilian music by Piedade (2013). Our analysis of this work seeks to reveal how Brandão's “new aesthetics trends” (BRANDÃO, 1949) is a musical reification of the Brazilian nationalist ideology. Our reading of Brandão's *Tocata n°1* with its characteristic elements of Brazilian music, considers the work not only as a deeply felt homage to his mentor Villa-Lobos but also as a legitimate representative of the political and artistic zeitgeist.

**Keywords:** Nationalism – Brazilian Musicality – Piano – José Vieira Brandão – *Tocata 1*

## Introdução

Manifestações musicais originam-se de culturas, e, sob este viés, pode-se observar que uma obra musical está imbuída de características específicas de tempo, lugar e contexto sociocultural. Neste sentido, admite-se que obras musicais são indicadores de identidades e contribuem para deixar marcas de pertencimento que lhes permitem sobreviver enquanto produções culturais. Entende-se que o significado atribuído a uma obra musical depende não só do contexto cultural, mas do seu grau, ainda que latente, de comunicação e identificação com a comunidade à qual pertence. Vieira Brandão deixou clara sua ligação e sua identificação com a comunidade dos nacionalistas modernistas brasileiros das décadas medianas do século XX, em sua maioria residentes no Rio de Janeiro, tanto através de documentos escritos e entrevistas quanto da sua prática musical enquanto compositor e intérprete.

Olhar para a música do passado auxilia o compositor a estabelecer uma conexão entre a sua música, a tradição à qual pertence ou almeja pertencer e o seu entorno. Squeff (2004) resume a figura de Villa-Lobos como responsável pelas mobilizações em prol do nacionalismo e do Estado Novo. Da sua profissão de fé em favor da música brasileira e da brasilidade surgem manifestações musicais arrebatadoras tanto em composições quanto em performances musicais propriamente ditas. Pode-se dizer que todos os compositores brasileiros pós-Villa-Lobos são de alguma maneira seus efébos. Quer saibam ou não, ao se confrontarem com sua figura agigantada pelo tempo, fama e obras, músicos mais jovens podem reagir com respeito ou com desprezo, mas não têm como ignorá-lo.

A presente análise da *Tocata 1* para piano solo de Vieira Brandão, entendida aqui como produto do mais profundo respeito, leva em consideração a perspectiva derivada dos enfoques da semiótica ou semiologia musical que, por sua vez, derivam de um interesse recorrente no século XX, “pelas maneiras como as pessoas formulam e compartilham significados umas com as outras, buscando analisar de perto como é que determinadas coisas vêm a significar, representar ou referir a outras coisas no âmbito da experiência cognitiva humana” (LIMA, 2000). A música, sob este viés, é entendida como linguagem, mas observa-se que não é idêntica a ela. Fica então o questionamento sobre a formulação de uma descrição do seu material constituinte e dos modos de organização que capture a essência como arte dos sons circunscrita de contextos históricos e estilísticos.

Considerando-se que durante a primeira metade do século XX ocorre a consolidação de gêneros musicais no Brasil, ainda hoje estáveis e operativos como pilares de boa parte da música identificada com os sentimentos e as características de brasilidade, uma abordagem de natureza hermenêutica e que leva em conta a dimensão sociocultural histórica da música torna-se significativa. No caso da música de Brandão, esta análise é pertinente por investigar o tipo de linguagem nacionalista modernista do qual o compositor estava imbuído.

### **O contexto musical da primeira metade do século XX sob uma ótica nacionalista**

A partir dos anos 1940, José Vieira Brandão (1911-2002) mostra-se declaradamente engajado nas correntes nacionalistas brasileiras e escreve sua música para piano, bem

como a *Tese de Livre Docência*, inserido em um contexto fortemente nacionalista. Sob a ótica de Benedict Anderson<sup>1</sup>, o presente artigo procura, através de ferramentas analíticas, refletir sobre esta maneira nacionalista de pensar de Brandão. Além disso, busca entender de que maneira isto pode ser verificado em suas escolhas composicionais. Na visão de Anderson (2008), o nacionalismo é um produto cultural específico, e a nação é entendida como uma “comunidade política imaginada”. O autor explicita:

[A nação] é imaginada porque mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou sequer ouvirão falar de todos os seus companheiros (compatriotas), embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A única coisa que pode dizer que uma nação existe é quando muitas pessoas se consideram uma nação. (ANDERSON, 2008, p. 32).

Este argumento é também defendido por Stuart Hall (2014), para quem as identidades nacionais não são inerentes ao ser humano, nem adquiridas de nascença, mas são socialmente formadas e transformadas por uma representação do intelecto individual (p. 30). Neste caso, a nação é entendida como uma entidade que produz sentidos em “um sistema de representação cultural” e os indivíduos participam da construção desta cultura. Coincidindo com fenômenos ocorridos em vários continentes no decorrer do século XX, uma cultura nacional brasileira tornou-se símbolo da modernidade e uma característica do acelerado processo de industrialização vivenciado no país neste período.

Hall e Anderson concordam sobre vários assuntos relacionados ao fenômeno do nacionalismo. Para ambos, nacionalidades são imaginadas a partir de frutos culturais tais como poesia, monumentos e música (ANDERSON, 2008, p. 200). Desta forma, a ideia de nação pode ser explicada tendo por base fatos históricos partilhados por um grupo de pessoas e que conferem aos indivíduos deste grupo um sentido de pertencimento. Concordam também quanto à invenção da tradição como o conjunto de práticas que busca inculcar valores e comportamentos nos indivíduos. Por último, esclarecem sobre as diferenças entre os indivíduos que são compreendidos como pertencentes a uma mesma nação. Hall (2014), por exemplo, explica que “devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 2014).

Uma significativa característica comum entre os movimentos nacionalistas que mudaram a face do Velho Mundo é que funcionaram a partir de modelos deixados por seus antecessores, incluindo o campo da música. Na Europa, o conceito de “nação” se tornou um objeto de aspiração coletiva a ser conscientemente buscado. Assim, é interessante observar que, apesar da “data de nascimento” do Brasil ser anterior à consolidação de importantes nações europeias, o conceito de nação, invenção sem patente copiada, porém reproduzida várias e várias vezes, foi assumido somente no século XX e incorporado segundo padrões de origem europeia.

A partir das décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade em seus ensaios e críticas visava construir um discurso baseado em uma ideia de brasilidade que dialogasse

---

1 Em seu livro *Comunidades Imaginadas*, escrito em 1983, revisto e ampliado em 2008 (edição mencionada no presente trabalho).

com algumas das técnicas contemporâneas de composição europeia (CONTIER, 2004). Como se sabe, o folclore, como fonte de inspiração, foi endossado por destacados artistas modernistas ativos nesta época. No caso da música de Brandão, podemos verificar que o compositor adota caminhos já trilhados por Villa-Lobos, sem perder uma identidade própria em sua produção.

Os assuntos referentes ao nacionalismo, por assim dizer, intensificaram-se no final do século XIX com a unificação de povos historicamente desunidos na Europa Central. Tanto quanto é possível saber da história humana, a questão do nacionalismo esteve mais atuante do que nunca nos últimos dois séculos nas relações entre as pessoas e nos registros históricos. De acordo com os autores aqui apresentados, conceitos são histórica, social e localmente estabelecidos. No Brasil o nacionalismo, assim como a maioria dos "ismos", também passou a ser um assunto em voga. Na capital federal, na época o Rio de Janeiro, as instituições eram denominadas "nacionais", estabelecendo modelos para todo o resto do território.

Já no início do século XX pode-se identificar um esforço de construção de uma memória dos bens culturais do Brasil, ou seja, um esforço de descoberta do que vem a ser a identidade brasileira. Isto coincide com o apogeu do Nacionalismo na Europa, período em que o conceito de nação ainda estava sendo fortemente discutido e muitas vezes forçosamente estabelecido.

Os conceitos sobre nação adotados para fundamentar as análises da música de Brandão apoiam-se principalmente em Hobsbawm (1990), Anderson (2008) e Plesch (1992, 1996, 2012, 2014), estudiosos das manifestações nacionalistas nas mais diversas áreas do conhecimento, incluindo o campo das artes. Assim, estes escritos refletem contextos nos quais comunidades humanas produzem manifestações artísticas idiossincráticas.

### **Ferramentas analíticas**

As análises dos textos musicais como discurso baseiam-se nas proposições de Agawu (2009), que entende que cada obra demonstra uma forma particular e que seria artificial tentar enquadrar obras em esquemas rígidos preestabelecidos. Para este tipo de abordagem, a composição é compreendida como uma sucessão de eventos, unificados ou segmentados e que, via de regra, são repetidos tanto de forma exata quanto inexata. Para este autor, as associações entre eventos, bem como a natureza da sua sucessão, determinam o significado da construção. Ainda segundo Agawu (2009), para interpretar uma obra não basta a familiaridade com as leis gerais de um estilo musical, torna-se necessário estar familiarizado com a linguagem particular de um compositor.

Agawu (2009), ao analisar os eventos musicais, destaca os seguintes parâmetros no discurso musical: *início-meio-fim*, como uma organização e lógica interna da peça; *ponto culminante*, sendo o clímax ou momento superlativo; *periodicidade*, que diz respeito à inflexão e/ou pontuação do discurso; *modos de fala, canção e dança* ao identificar uma possível proximidade da música instrumental com a expressão vocal e expressões corporais e sociais de dança; *narratividade* ao estabelecer associações metalinguísticas ao discurso; e por fim, as *tópicas* entendidas como associações explícitas

com estilos, gêneros e significados expressivos. Agawu explica ainda que nas análises os parâmetros podem coexistir, bem como podem aparecer individualmente. Ou seja, os parâmetros de análise são adequados às obras individualmente, e não necessariamente todos precisam ser encontrados em todas as peças.

O último dos parâmetros estabelecidos por Agawu – *tópicas* – foi também desenvolvido e ampliado por autores latino-americanos, visto tratar-se de uma ferramenta profícua para a compreensão de músicas compreendidas como nacionalistas. A aplicação da teoria das Tópicas pode ser exemplificada pela abordagem de Plesch (1992, 2012, 2014) no contexto argentino. A autora, por sua vez, propõe a aplicação desta teoria para a compreensão das “soluções musicais” adotadas pelos compositores argentinos para a inclusão da chamada argentinidade na música que chama de acadêmica com tradição europeia. Ao compreender o caso de construção de uma identidade nacional na Argentina, pode-se traçar um paralelo com a realidade brasileira, visto que são comuns as questões centrais da discussão acerca da “identidade” e da viabilidade de gerar um produto original e distinto a partir da linguagem musical herdada da Europa, tanto por parte dos compositores como dos críticos.

Neste panorama, Plesch apresenta a teoria das tópicas como um possível caminho para a compreensão da música dita nacionalista. Uma tópica em música é um “lugar comum”, uma estrutura convencional que funciona como símbolo, mensagens implícitas entre o criador e o ouvinte. As tópicas não são qualidades naturais da música nem são inerentes a ela, mas são construídas culturalmente, ou seja, só têm sentido dentro de seu próprio contexto cultural, que nos permite reconhecer as associações de sentido convencionais com as quais têm sido equipadas.

A autora propõe que as tópicas, entendidas como configurações recorrentes, socialmente aceitas e musicalmente reconhecidas, elucidem a construção dos significados nos idiomas nacionalistas. A autora se integra, portanto, na corrente dos que defendem a teoria construtivista do nacionalismo musical. Suas explicações sobre o funcionamento das *tópicas* seguem o modelo de Monelle (2007) que está situado entre a musicologia e a história cultural como metodologia adotada. Porém, faz-se importante o esclarecimento de que tópicas nacionalistas não são neutras, cada uma evoca um mundo de significados que estão enredados em um sistema cultural maior e coerente. Neste sentido, músicas “nacionais” são integralmente do formato das identidades coletivas e da expressão do sentimento de pertencimento e podem até ser instrumento para produzir reações patrióticas entre os integrantes das comunidades. Plesch afirma também não ter respostas claras para perguntas importantes, tais como o modo segundo o qual o significado de “nacional” é comunicado musicalmente e por que as pessoas reconhecem e respondem a ele. Segundo esta perspectiva, a nação não é uma essência primordial, mas uma construção. A ideia de *estado-nação* é considerada como sendo estreitamente relacionada à transição para a sociedade industrial e à emergência das modernas divisões territoriais. As implicações desta abordagem para a música são significativas. Se as nações, nacionalidades ou nacionalismos são construções, quer dizer que o significado precisa ser constituído como discurso, ou *imaginado*. Nacionalismos musicais, nesta perspectiva, são notadamente caracterizados pela presença de elemen-

tos do folclore, tais como canções indígenas, danças, instrumentos e ritmos. Essa associação entre música tradicional e arte musical tem sido o centro do tratamento musicológico do nacionalismo da/na América Latina e é responsável pelas características da metodologia para interpretação da música em questão.

O nacionalismo musical funcionaria, portanto, como sistemas retóricos nos quais alusões à música tradicional constituem um sistema de tópicos. Isto refere ao ouvinte mundos de significados que foram historicamente sancionados como representativos da identidade nacional e subsequentemente incorporados à consciência nacional através de aparatos ideológicos, e que convencem através de uma eloquência artificialmente construída.

A primeira contribuição da teoria das tópicos para o nacionalismo é uma conexão mais efetiva entre música e produção de significado. Mas os autores mencionados concordam que é importante ter em mente que a tópica nacionalista não é uma citação literal de uma canção folclórica e não é uma ocorrência isolada, mas uma ideia recorrente que perpassa o *corpus* da obra em diferentes níveis de abstração. Como coleções de temas possíveis, as tópicos efetivamente estabelecem fronteiras sobre o que pode ser dito a respeito de alguma coisa.

Na música brasileira, este tipo de abordagem tem sido realizada por Piedade (2007, 2012a, 2012b, 2013, 2015), que define a o termo musicalidade “no sentido de um conjunto de elementos musicais e simbólicos profundamente interligados que constituem uma espécie de sistema sócio-musical que orienta um mundo musical particular, mundo que é produzido, reproduzido e compartilhado por uma determinada comunidade” (PIEADADE, 2015, p. 2). O autor explica que, ao mesmo tempo em que há na musicalidade brasileira este olhar para fora, há este desejo de inventar uma linguagem musical que evoque o nacional a partir das musicalidades regionais, as quais, por sua vez, se alimentam das tradições populares. A musicalidade, neste sentido, é “uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2013, p. 3). A musicalidade é um campo que torna possível o processo comunicativo na composição, performance e audição musical. Seria uma espécie de audição de mundo, “que na performance musical ativa um sistema musical-simbólico o qual, por sua vez re-enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível nos sujeitos” (PIEADADE, 2013, p. 3).

A partir da obra colocada para interpretação e levando-se em consideração a musicalidade em questão, uma das atribuições do intérprete se constitui na identificação de elementos formais que decorrem da segmentação da obra em motivos e frases, sua dimensão harmônica, texturas etc. Através da escuta e da investigação do contexto sociocultural, é possível levantar alguns destes pilares e interpretá-los conforme sua retoricidade e intertextualidade, como tópicos, ou citações, ou alusões, para em seguida recompor uma possível estratégia narrativa e, por conseguinte, interpretativa.

Tal musicalidade é entendida como brasileira e construída a partir do modernismo que serviu como material musical-simbólico para os compositores buscarem a criação de uma música nacional, plena de remissões a musicalidades interiores e constituintes

de uma virtual brasilidade musical conforme idealizada na primeira metade do século XX. Moldadas conforme premissas culturalmente construídas, estas ideias musicais constituem todo um sistema musical-cultural que lhes permite fazer sentido. Qualquer discurso musical reconhecido como significativo por uma comunidade é necessariamente constituído por elementos de um sistema cultural fundado na visão de mundo desta comunidade.

Segundo Piedade, o entendimento do que é tradicional envolve o esquecimento da natureza híbrida que está na base do que é entendido como nosso. “Tradição é uma deformação no passado, sendo o esquecimento um gesto absolutamente necessário. Ou seja, faz parte do nosso processo histórico o esquecimento dos elementos de diversas origens que se fundem em um dado repertório musical, para que ele possa ser entendido como nosso, único” (PIEIDADE, 2013, p. 6). Os compositores misturam elementos de estilos e gêneros para produzir o efeito de reconhecimento de um repertório ou uma referência a uma “musicalidade” específica, tal como valsas, modinhas e serestas. O debate sobre transformações e mudanças no universo da música é, em geral, tratado através do típico discurso das influências, que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura.

Para analisar uma música a partir do ponto de vista do conteúdo das tópicas, é preciso acessar primeiramente o universo de “lugares comuns” do estilo entre compositor e seus intérpretes. Ao aplicar a teoria das tópicas na música brasileira, é preciso levar em conta os contextos sociocultural e histórico. Quando se quer tratar de tópicas nacionais, o problema começa com a noção de nação, como discutido anteriormente.

Portanto, as sugestões de Piedade quanto a um léxico de tópicas que possam vir a dar conta do repertório brasileiro podem ser adaptadas a partir da teoria e utilizadas para a compreensão da música de Vieira Brandão. Segundo o autor, os principais conjuntos de tópicas são: *brejeiro*, *época de ouro*, *caipira*, *cadência nordestina*, *afro-brasileira*, *indígena* e *sons da floresta*. Há também a referência ao *estilo culto* que, neste tipo de abordagem, pode ser considerado uma tópica.

No caso da *Tocata 1* de Brandão, a tópica mais recorrente e significativa é a figura do *indígena*, que está relacionada ao ritmo implacável e severo do mundo selvagem e, na maioria das vezes, imaginado. Caracteristicamente apresentado em forma de ostinato na música de Bartók ou Stravinsky, no Brasil esta analogia torna-se antropologicamente importante no que tange a uma estética primitivista (MOREIRA, 2010).

Já o conjunto de tópicas *época de ouro* evoca um Brasil antigo e inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. Traz curvas melódicas cheias de ornamentações e saltos expressivos ao estilo lírico, diminuendos e suspensões. Remete a estilos como choro, valsa, modinha e seresta, está presente nos compositores modernistas nacionalistas e é bastante recorrente na música de Villa-Lobos. Suas progressões, também muito usadas por Nazareth, retiravam amplo material do lirismo romântico europeu de compositores como Chopin.

Por fim, a influência de um *estilo culto* é a deliberada remissão à musicalidade da modernidade europeia, principalmente a música francesa impressionista, senão a traços mais antigos do pianismo chopiniano.



## A Tese de Vieira Brandão e sua música para piano

José Vieira Brandão nasceu em 26 de setembro de 1911 na cidade de Cambuquira, no interior de Minas Gerais, filho de uma família tradicional, e sua educação lhe proporcionou uma sólida formação musical e literária, de acordo com o projeto cultural da *Belle Époque* carioca. Formou-se em 1929 na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e foi compositor, regente e pianista de mérito reconhecido. Tornou-se conhecido, sobretudo, por sua obra coral e atuação pedagógica ao lado de Villa-Lobos, de quem estreou muitas obras, tais como os *Choros 11* para piano e orquestra (SANTOS, 2003; NEVES, 1981; MARIZ, 1970).

Compôs grande parte de suas obras para piano em meio a uma intensa atividade como pianista em turnês pelo Brasil e Estados Unidos. O trabalho ao lado de Villa-Lobos permitiu que Brandão tivesse um largo contato com suas composições e que fosse influenciado pela estética que vinha sendo proposta pelo seu mentor.

Imbuído dos preceitos do nacionalismo modernista, em 1949 Brandão apresenta a sua tese de Livre Docência. Intitulada *Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*, a tese foi inscrita no Concurso à Docência Livre de Piano da Escola Nacional de Música do Brasil, atual escola de música da UFRJ. Nela, faz uma reflexão sobre os principais compositores da música brasileira e tece comentários analíticos sobre as peças para piano que se enquadravam no seu ideário. Observa-se que as características técnico-musicais discutidas vão ao encontro do que Contier (2004) sinaliza como oriundas de linguagens musicais desse momento histórico na Europa. *Politonalidade, polimodalidade, polirritmia*, entre outros aspectos, foram amplamente absorvidos por compositores do nacionalismo modernista no Brasil.

Segundo Santos (2003), o declaradamente nacionalista Brandão afirma nunca ter se envolvido com outras correntes estéticas. Em sua tese e em asseverações posteriores sobre música, ele parece ter um posicionamento individual e criativo perante os conceitos de nacionalismo vigentes, mantendo-se fiel às suas convicções até as suas últimas obras. Deste modo, acredita-se que tanto a sua produção musical quanto as declarações estejam de acordo com suas escolhas e trabalho ao lado de Villa-Lobos difundindo a estética em que acreditavam, o que ratifica a ideia de que o convite ao nacionalismo deveria ser feito às massas “em uma língua que entendessem” (ANDERSON, 2008, p. 123).

Anderson esclarece que a música, a poesia e as artes plásticas, quando colocadas a favor do nacionalismo, procuram representar um profundo amor à nação, sendo muito difícil encontrar instâncias de ódio e desprezo. Na tese, Brandão discute sobre a obra pianística do Nacionalismo e seus principais representantes, em deliberado detrimento de quaisquer outras correntes estéticas. Como personagem da criação de uma comunidade musical imaginada para ser a “música brasileira”, demonstra a preocupação em conhecer o repertório para piano dos compositores que “já tinham preocupação nacionalista e realizaram tentativas para ‘criar’ uma música brasileira” (BRANDÃO, 1949, p. 2). Esta afirmação demonstra seu zelo em reconhecer tão somente os compositores alinhados com a música genuinamente nacionalista modernista. Assim, engajou-se devotamente no projeto nacionalista de Villa-Lobos até o fim da vida.

As composições de Brandão caracterizam-se pela preferência pela linguagem centrada em uma tonalidade ampliada e uma identificação com as correntes nacionalistas modernistas da música brasileira. A este respeito, Mariz assim se manifesta:

Brandão recebeu muito apoio de Villa-Lobos, e sem ele talvez não tivesse hoje o nome que granjeou. Daí a afirmar que, como apressadamente já se disse que o músico mineiro não passa de um papel carbono dos melhores êxitos do mestre, me parece injustiça clamorosa e julgamento inexato. [...] Não tem preconceitos nem diretrizes rígidas; se alguma vez nele se percebe resquícios de Villa-Lobos, não fez mais do que a maioria dos nossos compositores, todos influenciados de certo modo pelo mestre. (MARIZ, 1970, p. 60).

Por isso, entende-se que esta postura vem ao encontro da discussão proposta por Anderson sobre os conceitos de que a cultura nacional é construída, e os sentidos sobre nação são identidades produzidas nas quais podemos nos identificar.

Em sua tese, Brandão aborda, reconhece e analisa obras para piano de Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, compositores que, segundo Contier (2004), estavam ao lado de Mário de Andrade procurando atribuir novos significados às concepções de música e, como anteriormente discutido, sem deixar de dialogar com as tendências estéticas europeias.

Podendo ser compreendidas como a versão musical de suas reflexões escritas em forma de texto a respeito da música nacionalista para piano, algumas obras para piano de Brandão, além da estética, trazem dedicatórias aos compositores mencionados na tese: *A Suíte Mirim*, escrita em 1957, tem suas três peças *Allegro*, *Valsinha* e *Dança* dedicadas a Lorenzo Fernández, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, respectivamente. Além disso, o próprio Brandão, baseando-se em sua experiência como pianista, procura explicar suas escolhas: “Assim é que vamos tomar a esmo uma parcela de suas obras pianísticas [de Villa-Lobos], nas quais se acham refletidos os sinais evidentes de uma técnica e estética nova, com raízes folclóricas profundas” (BRANDÃO, 1949, p. 19).

A *Tocata 1* (Estudo n.4), analisada a seguir, foi escrita 1959, ano de falecimento de Villa-Lobos. Nesta obra para piano, Brandão presta sua mais deliberada homenagem: compõe a *Homenagem a Villa-Lobos*, subtítulo *Tocata (Estudo n.4)*<sup>2</sup>. Para prestar este tributo ao seu ídolo, Brandão apropria-se de gestos musicais associados às obras de Villa-Lobos, bem como de procedimentos musicais tais como organização autônoma dos níveis da textura.

## **Tocata 1 (Estudo n.4) – Abordagem analítica**

Tendo acesso à maior parte da obra de Vieira Brandão para piano, é possível afirmar que ele assumiu com propriedade e generosidade a influência de seu mentor. Villa-Lobos, que havia absorvido diversos gêneros populares, trabalhava na difusão de constru-

---

2 Esta peça foi revisada em 1981, não foi publicada e a partitura disponível é a revisada, portanto não há evidências sobre quais foram as possíveis alterações realizadas pelo compositor. Além disso, consta no programa do Primeiro Concurso de Piano Vieira Brandão, ocorrido em 1994, que esta tocata tenha sido gravada, mas não encontramos a referida gravação, nem informações sobre quem ou quando teria sido realizada.

ção da Nação através da música. Com uma escola nacionalista de composição, “tornar-se-ia possível atingir a universalidade através da penetração das obras dos modernistas nos principais polos culturais da Europa e das Américas” (CONTIER, 2004).

Salientamos na tese a afirmação de Brandão quanto ao fato de que Villa-Lobos trouxe inovações também para o “plano pianístico” baseando-se na variedade de questões técnicas que incluem rítmica, sonoridade, pedalização e dedilhado, aliados às mudanças súbitas da unidade de movimento. Portanto, o termo “plano pianístico” diz respeito ao âmbito, campo, domínio, esfera da variedade com que Villa-Lobos utiliza elementos da técnica pianística para construir a sua estética, tanto respeitando modelos tradicionais do repertório como trazendo “em grande parte sugestões novas, no que respeita não só aos jogos de sonoridade, mas à própria técnica instrumental” (BRANDÃO, 1949, p. 27).

Sua breve análise da obra pianística de Villa-Lobos toma por objeto as *16 Cirandas* com propostas para novos ambientes sonoros através de jogos de sonoridades e o alargamento da técnica instrumental. Ao compor um estudo dedicado a Villa-Lobos, Brandão faz uma releitura das *Cirandas* e apropria-se de elementos musicais nelas utilizados. Na *Tocata* são encontrados vários elementos recorrentes em Villa-Lobos, porém traduzidos por Brandão para uma linguagem pessoal e que se manifestam concomitantemente. Por exemplo, a técnica de justaposição dos níveis ou planos sonoros é estabelecida por Villa-Lobos principalmente, mas não só nas *16 Cirandas*, sendo estas uma “concatenação de *ostinati* sobre e entre os quais as melodias folclóricas são inseridas” (SALLES, 2009, p. 83).

Na música de Villa-Lobos, a superposição de múltiplas vozes produz certa cacofonia intencional, sendo que para alguns ouvintes o resultado assemelha-se mais a um ruído do que a uma música. Para alguns compositores nacionalistas, tais como Guerra-Peixe, este tipo de “liberdade” muitas vezes era entendida como uma “deficiência de formação acadêmica” (SALLES, 2009). Em contrapartida, para Brandão é “em Heitor Villa-Lobos [que] a música brasileira encontra o seu mais legítimo representante, o verdadeiro líder no movimento de renovação, do qual foi ele o primeiro a lançar os alicerces definitivos, tornando a música brasileira uma realidade no panorama da música universal” (BRANDÃO, 1949, p. 18). Dentre estas múltiplas vozes sobrepostas, destaca-se a utilização de longas linhas de segmentos repetidos, qual seja, os *ostinati*.

Nas *Cirandas*, os *ostinati* constituem um recurso composicional insistente na sua recorrência; em outra série também de 1926, vários níveis de *ostinato* trabalhados estruturalmente agem na definição da forma e textura das canções *Três Poemas Indígenas* (MOREIRA, 2010). Na discussão acerca do uso deste recurso para representação sonoro-imagética do indígena na obra de Villa-Lobos, Moreira aponta para a sua versatilidade atuante em contextos harmônicos quaisquer, mantendo sempre um caráter distintivo de nível sonoro na textura global da peça. Ainda segundo Moreira, esse uso profícuo em diferentes níveis de aplicação, bem como a primazia da textura como linha mestra da composição musical, faz parte da estética que se convencionou chamar *primitivismo* (1910-20). O representante mais célebre da referida estética do *primitivismo* foi Igor Stravinsky, e há diversos trabalhos que relacionam processos composicionais compartilhados (PEPPERCORN, 2000; SALLES, 2009).

Nas peças com piano [de Villa-Lobos], encontramos os ostinati à mão esquerda do pianista. Podem ou não ter significação tonal (sendo acordes), mas sempre possuem uma célula rítmica repetida incessantemente que caracteriza o ostinato. Portanto, o que classifica um ostinato é sua dimensão rítmica, sendo a opção de conduzir uma progressão tonal ou não uma escolha do compositor para a obra que está escrevendo de acordo com sua intenção estética. (MOREIRA, 2010).

A partir desta compreensão, podemos entender o uso de tópicas *indígenas* (PIEDADE, 2013) na obra de Villa-Lobos e, por conseguinte, na obra de tantos compositores brasileiros. Desta forma, Brandão apropria-se deste recurso como origem de periodicidade (AGAWU, 2009). A estrutura da *Tocata* consiste, basicamente, em quatro unidades distintas determinadas pela recorrência e modificação de elementos apresentados no início do estudo. Ou seja, a elaboração dos ostinati desenvolvidos no decorrer da obra apresentam modificações no início de cada uma das unidades, assim como Villa-Lobos escolhe escrever em diversas obras. O ostinato da abertura da *Tocata*, por exemplo, é uma referência clara à peça *Kankikis* das *Danças Características Africanas*, de Villa-Lobos, importantes obras de piano do início da carreira do compositor (1914/1916).



Fig. 1 – Gesto inicial em “Kankikis” das Três Danças Africanas (Villa-Lobos) c.1-4



Fig. 2 – Gesto inicial na Tocatta 1 (Vieira Brandão) c.1-4

O discurso é construído a partir da variedade adotada por Brandão para organizar os três ostinati principais (RODRIGUES, 2017), sem subdivisões que possam interromper o fluxo entre as unidades. Pode-se sugerir a existência de uma narrativa sobreposta a partir de tópicas *indígenas* simultâneas a outros elementos característicos dos processos composicionais de Villa-Lobos.

*Tocata* é uma peça “geralmente livre na forma, concebida basicamente para se ‘tocar’ o teclado, isto é, exibir destreza” (SADIE, 1994, p. 95). A escolha desta forma musical para homenagear Villa-Lobos relaciona-se com a afirmativa de Brandão no que tange à técnica pianística proposta por ele. Os gestos decorrentes dos três ostinati básicos do *Estudo n.4 (Toccatina)* são apresentados por Rodrigues (2012) como nas figuras a seguir.



Fig. 3 – Motivos variados no *Estudo 4 - Ostinato 1*, gesto da m.e., compassos 1 e 2.



Fig. 4 – Motivos variados no *Estudo 4 - Ostinato 2*, gesto da m.d., compassos 17 e 18.



Fig. 5 – Motivos variados no *Estudo 4 - Ostinato 3*, gesto da m.d., compasso 19.

Como material principal para a construção da narrativa da tocata, os ostinati são modificados e combinados de maneiras variadas ao longo da peça. A seguir são mostrados compassos iniciais de modificações dos ostinati, ou partes deles. Cabe observar que na Fig. 3 o ostinato é realizado pela mão direita, enquanto nas Fig. 6, 7, 8, 9, 10 e 11 o ostinato passa de uma mão para a outra.



Fig. 6 – Variação do Ostinato 1 nos compassos 43 e 44

*Meno mosso* ♩ = 84 a 92

Fig. 7 – Variação do *Ostinato 1* nos compassos 59 e 60

Fig. 8 – Variação do *Ostinato 1* nos compassos 71 e 72

Fig. 9 – Variação do *Ostinato 1* nos compassos 114 a 117

Fig. 10 – Variação do *Ostinato 1* nos compassos 123 e 124

Fig. 11 – Variação do *Ostinato 1* nos compassos 132 a 136

Da mesma forma como o *Ostinato 1*, o *Ostinato 2* também é modificado, embora a ocorrência deste segmento seja menos frequente que a do primeiro. O fluxo das notas repetidas é ocasionalmente interrompido pela mudança de oitava de algumas notas (Fig. 12). Esta mudança, porém, não deve interromper a eloquência do discurso.

Fig. 12 – Variação do *Ostinato 2* nos compassos 79 a 81

Fig. 13 – Variação do Motivo *Ostinato 2* nos compassos 91 a 94



Fig. 14 – Variação do Motivo *Ostinato 2* nos compassos 95 a 98

O *Ostinato 3* é variado de duas maneiras: através da utilização de seqüências de quartas descendentes, original do *Ostinato 3* (Fig. 5), porém sem o segmento cromático (Fig. 15); e através da modificação do ritmo que incide sobre o desenho melódico do ostinato e é agrupado em um tempo em quiálteras de seis semicolcheias (Fig. 16).



Fig. 15 – Variação do *Ostinato 3* nos compassos 155 a 157



Fig. 16 – Variação do *Ostinato 3* nos compassos 177 a 179

Em acréscimo aos ostinati, Brandão apresenta duas melodias, contudo é da primeira, apresentada no início da peça, que deriva o motivo melódico de quatro notas em graus conjuntos descendentes e que compõe as intervenções melódicas no decorrer da obra.



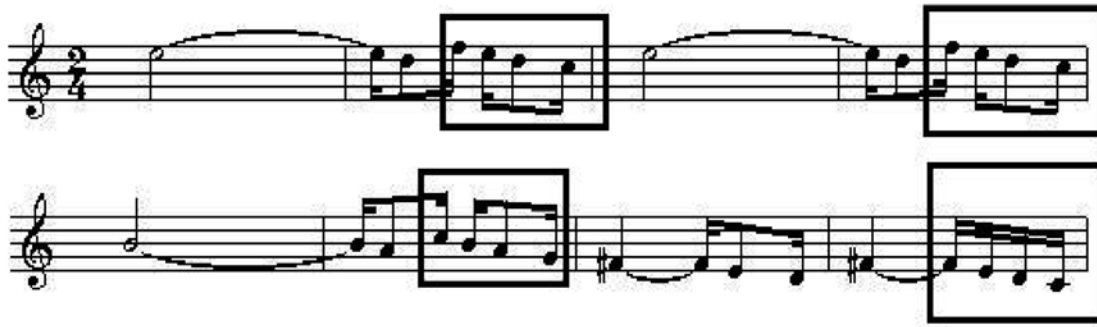


Fig. 17 – Melodia Principal com o motivo de quatro notas em grau conjunto descendente assinaladas

Observa-se que três das quatro seções do Estudo/Tocata iniciam de maneira semelhante: com o primeiro ostinato e a primeira melodia. A quarta seção traz material melódico anteriormente apresentado, modificado e desenvolvido.

Os contornos melódicos, por sua vez, tendem a ocorrer de forma simultânea, isto é, sobrepostos às sonoridades de ostinato, e o modo de canto é evidenciado através da apresentação das melodias de caráter seresteiro. Este tipo de linguagem é próprio dos processos composicionais de Villa-Lobos, principalmente nos anos 1930, como em suas *Bachianas Brasileiras*, em especial o célebre quarto movimento da *Bachianas Brasileiras* n.º2, intitulado *Tocata* (o popular *Trenzinho do Caipira*). Outra citação de Villa-Lobos é apropriada na *Tocata* de Brandão quando o terceiro *ostinato* (c. 29- 31) é construído sobre um fragmento cromático repetido a cada grupo de seis semicolcheias no gesto da mão direita, enquanto uma sequência também cromática de acordes é sobreposta como gesto para a mão esquerda. A mesma estratégia textural é utilizada por Villa-Lobos em contexto melódico não cromático, por exemplo, em partes da peça *Choros* n.º5, *Alma Brasileira* (1925).



Fig. 18 – Contornos cromáticos no *Estudo* n.4, compassos 29-31

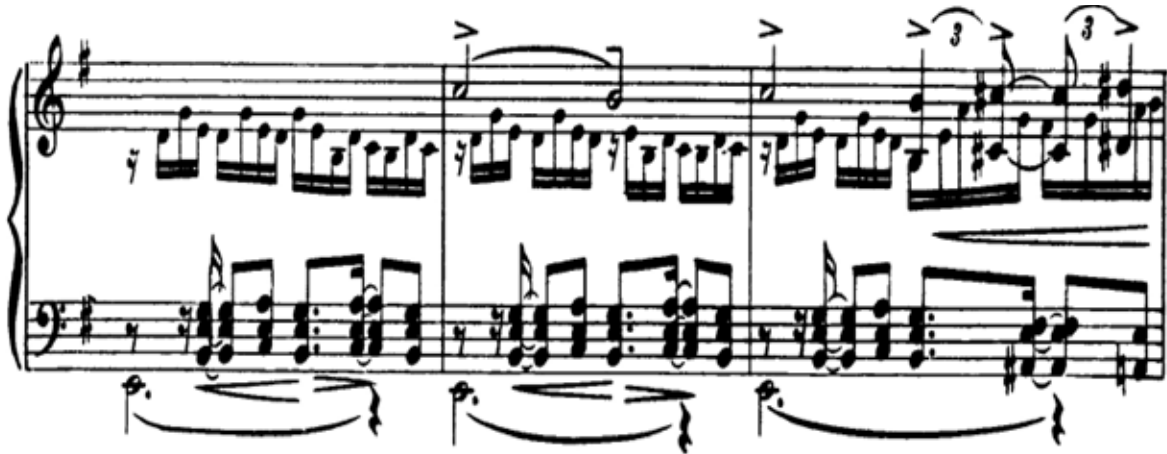


Fig. 19 – *Choros n.5*, compassos 13 a 15

Além disso, tópicos que remetem ao *estilo culto* e que evidenciam a voz do pianista permeiam o estudo e se entrelaçam com outros gestos. No entanto, é com este gesto – o *estilo culto/voz do pianista* – que a obra atinge o *ponto culminante*. Como de praxe na obra de Brandão, este gesto é arquitetado no final da peça com o adensamento da textura e um último rasgo improvisatório.

Assim, a Fig. 20 mostra sinteticamente a maneira escolhida por Brandão para estruturar a sua homenagem a Villa-Lobos, sobrepondo elementos musicais representativos dos processos composicionais do seu homenageado.

UNIDADES	A				A'				A''				A'''				CODA		
	Allegro con molto $\downarrow$ = 100 x 108				Meno Mosso $\downarrow$ = 54 a 93 a tempo I				Meno Mosso				Molto Meno					Poco a poco a tempo	
INDICAÇÃO	MI c.v. (c.1)	DE MI (c.2)	OJ MI (c.27)	VOI MI (c.43)	Transição (c.47)	VOI MI (59)	VOI MI (c.71)	VOI MI (c.75)	VOI MI (c.137)	VOI MI (c.144)	Transição VOI (c.157)	VOI MI (c.158)	VOI MI (c.174)	VOI MI (c.186)	VOI MI (c.192)	93 T.E.C. (c.196)	MI (c.205)		
ELEMENTOS SOBREPÓSITOS																			
CARÁTER/TÓPICAS	Modo de Canto Folclore	Modo de Canto Folclore	Vila-Lobos no estilo cubano	Modo de dança Primitivismo (Inuigerna)	Modo de Dança Indígena	Modo de Canto Folclore (Poldone)	Vila-Lobos no estilo cubano	Vila-Lobos no estilo cubano	Primitivismo indígena	Modo de Canto Folclore	Pianista Folclore	Família Folclore	Família Folclore	Vila-Lobos no estilo cubano	Primitivismo indígena	93 T.E.C. (c.196)	Karibú indígena		
INTERTENTO	Ainéda	Bachianas 2	Alma Brasileira				Homenagem a Chopin												

**LEGENDA:**  
 O = Ostinato  
 M = Melodia / Fragmento Melódico  
 V = Variação

Fig. 20: Esquema formal da Tocata

Os argumentos até aqui apresentados, isto é, a reunião de elementos identificados e discutidos através das ferramentas analíticas, ganham relevo se executados pelo intérprete como unidades que agregam significado. Assim, interrupções nas mudanças de movimento não são desejáveis. Estas mudanças ocorrem normalmente na fórmula de compasso que no início da peça é binário simples (2/4), como comenta o próprio Brandão a respeito das Cirandas. "A preocupação do compositor [Villa-Lobos] é sempre a de manter um equilíbrio perfeito nas mudanças de movimento, de forma a não prejudicar a arquitetura da obra, pelo desajustamento da proporção da unidade de movimento<sup>3</sup>" (BRANDÃO, 1949, p. 21).

Em suma, o processo composicional de Brandão flui através de citações de gestos apropriados do mentor, principalmente os rasgos pianísticos. Como mencionado anteriormente, o uso de segmentos repetidos, ostinati e a sobreposição de níveis e/ou vozes independentes permitem que Brandão articule a sobreposição de modos de canto e dança e tópicas *indígena, estilo culto, época-de-ouro*.

### Considerações finais

Os compositores modernistas procuravam inspiração na temática folclórica ao mesmo tempo em que buscavam o emprego de linguagens musicais contemporâneas a fim de elaborar o "retrato sonoro do Brasil" (CONTIER, 2004). A vernaculização da língua e a imprensa foram, segundo Anderson (2008), determinantes para a criação de uma consciência nacional, sendo que a comunidade imaginada passa pelo texto escrito, incluindo a partitura. Portanto, podemos concordar com a afirmação de que "a escolha da música erudita (arte para uma minoria ínfima de ouvintes) como representação genuína da nacionalidade prendeu-se à tradição letrada (texto escrito) e à tradição oral (arte auditiva)" (CONTIER, 2004, p. 21).

Anderson (2008) afirma que as nações precisam gerar uma narrativa de identidade ao mesmo tempo em que é praticamente impossível criar uma genealogia clara com data de nascimento e morte de uma determinada comunidade. Brandão, na conclusão da sua tese, afirma estar consciente de que a corrente nacionalista da época havia lançado sementes para novos "rumos estéticos", ou seja, tinha plena compreensão de que a estética musical proposta pelo modernismo nacionalista não era absoluta e viria a ser transformada e trabalhada nos anos seguintes.

Partindo desta reflexão, através da análise, apontamos para recorrências de linguagem de Villa-Lobos que permeiam a *Tocata 1* de Brandão. No entanto e apesar da inequívoca influência, Brandão não produz simples imitações. Também através da análise musical é possível reconhecer elementos identitários expressos principalmente pelo virtuosismo de escrita pianística. Por isso, não seria desmesurado reconhecer que a escrita pianística de Brandão é irretocável. Portanto, o ponto mais significativo é a própria obra de Brandão resultante das escolhas do compositor. Este absorve as influências e está inserido na cultura do modernismo nacionalista de tal maneira que seu processo de criação deixa de ser cópia de materiais dos precursores para ser a produção de um estilo

---

3 Neste caso, Brandão se refere ao termo "movimento" como os gestos instrumentais realizados pelo pianista para a realização da obra.

peçoal. Ou seja, a sua própria obra depende das escolhas que o compositor faz dentro da cultura que está inserido.

Tanto uma obra específica quanto um contexto cultural podem fornecer uma ampla gama de possibilidades de influência para a construção de novas obras. Assim, segundo Meyer (1989), o que está envolvido nos processos de influência pode ser visto como materiais que, por sua vez, são elencados como possibilidades de escolha disponíveis para serem contextualizados como alternativas viáveis. No caso de Brandão, sua *Tocata 1* para piano representa sua inserção, seu posicionamento artístico e cultural no seu meio cultural e no seu contexto musical, retrabalhando materiais musicais disponíveis como possibilidades de escolha e desvelando as instâncias de influência observadas como resultado de uma interpretação pessoal do compositor-pianista.

### Referências

AGAWU, V. Kofi. *Music as a Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BRANDÃO, José Vieira. *Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*. Rio de Janeiro, 1949. Não Publicada.

CONTIER, Arnaldo. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista Fenix*, v. 1, ano 1, n. 1, 2004.

GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. London: Basil Blackwell, 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As Estratégias Octatônicas*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, 2000.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PIEIDADE, Acácio T. C. *Música e Retoricidade*. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP, 2012a.

\_\_\_\_\_. Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XX-th-century music. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE, 2012, Edinburgh. *Anais...* Edinburgh: The University of Edinburgh, 2012b.

\_\_\_\_\_. "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música". In: *El oído pensante 1*, 2013. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade. In: TOPICAL ENCOUNTERS AND RHETORICS OF IDENTITY IN LATIN AMERICAN ART MUSIC, 2015, Oxford. *Anais...* Oxford University; UDESC, 2015.

PLESCH, Melanie. La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, AAM, n. 1, p. 57-68, 1996.

\_\_\_\_\_. El Rancho Abandonado: Algunas Reflexiones em Torno a los Comienzos del Nacionalismo Musical en la Argentina. In: JORNADAS DEL 5º CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA, 1992, Buenos Aires. Buenos Aires: UBA, 1992.

\_\_\_\_\_. Topic theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: the Argentine Case. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE, 2012, Edinburgh. *Anais...* Edinburgh: University of Edinburgh, Outubro 2012.

\_\_\_\_\_. Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. In: *Acta Musicologica*. Ed. Bärenreiter. 2014

RODRIGUES, Mauren L. F. *Do Texto ao Som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão*. Tese de Doutorado (Práticas Interpretativas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

\_\_\_\_\_. *Quatro Estudos para Piano Solo de Vieira Brandão: Uma Abordagem Técnico-Interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2012.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

SANTOS, Jane Borges de Oliveira. *Biografia documentada de José Vieira Brandão: pianista, educador, regente coral e compositor*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.