

Estudo n. 4 de José Vieira Brandão: aspectos intertextuais na homenagem musical a Heitor Villa-Lobos.

COMUNICAÇÃO

Daniel Felipe Leite Sanches

Universidade Federal do Rio de Janeiro – danielfsanches@hotmail.com

Lucia Silva Barrenechea

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – lucia.barrenechea@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo verificar a ocorrência do processo de intertextualidade no *Estudo n. 4*, para piano, de José Vieira Brandão (1911-2002), levando em consideração a escrita pianística de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a quem a obra foi dedicada. Objetiva-se oferecer subsídios para a construção de uma possível interpretação desta obra, levando-se em conta a presença de elementos estilísticos do universo de obras do compositor homenageado. Uma breve reflexão sobre o processo de intertextualidade musical é feita à luz dos trabalhos de Joseph Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990); Kevin Korsyn, *Toward a New Poetics of Musical Influence* (1991); e Charles Rosen, *Plagiarism and Inspiration* (1980).

Palavras-chave: Música Brasileira para piano. José Vieira Brandão. Heitor Villa-Lobos. Estudo. Intertextualidade.

ABSTRACT: This article aims to verify the process of intertextuality in *Estudo n. 4*, for piano, written by José Vieira Brandão (1911-2002), considering the pianistic writing of Heitor Villa-Lobos (1887-1959), to whom the work was dedicated. The goal is to offer subsidies for the construction of a possible interpretation of this work, observing the presence of stylistic traits of Villa-Lobos' piano works. A brief reflection about the process of musical intertextuality is presented, based on the writings of Joseph Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990); Kevin Korsyn, *Toward a New Poetics of Musical Influence* (1991); and Charles Rosen, *Plagiarism and Inspiration* (1980).

Keywords: Brazilian Music for Piano. José Vieira Brandão. Heitor Villa-Lobos. Etude. Intertextuality.

1. Introdução.

A obra de José Vieira Brandão representa um amálgama de diversas referências musicais. Vivendo seus anos de formação como jovem músico numa época em que Heitor Villa-Lobos ocupava espaço de destaque no cenário musical brasileiro, Brandão pôde absorver intensamente, em primeira mão, a produção deste compositor. Esta aproximação surgiu em 1932 e perdurou até 1959 - ano de falecimento de Villa-Lobos e data de composição do *Estudo 4ⁱ* -, o que resultou em colaborações variadas, dentre elas a assessoria de Vieira Brandão ao projeto de canto orfeônico e a sua atuação frequente como intérprete de suas obras corais e pianísticas. Acima de tudo, Villa-Lobos exerceu grande influência estética sobre o Vieira Brandão compositor.

Vieira Brandão nasceu em Minas Gerais em 1911 e, ainda criança, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde residiu a maior parte de sua vida. Teve sólida formação musical e

trilhou carreira como pianista concertista, realizando turnês pelo Brasil, América do Sul e Estados Unidos. Após seguir carreira como educador e regente, foi Presidente do Conservatório Brasileiro de Música até seu falecimento em 2002. Como compositor, possui obra relativamente curta. Sua escrita pianística revela um compositor refinado e exímio explorador das possibilidades sonoras e mecânicas do instrumento, tanto nas obras solo quanto nas de câmara. Também é reconhecido pelas transcrições para piano que realizou dos *Prelúdios* e *Estudos* para violão de Villa-Lobos. No período de 1951 a 1965 José Vieira Brandão compôs seus quatro estudos para piano, sendo o *Estudo n. 1* em 1951, o *Estudo n. 2* escrito em 1965, o *Estudo n. 3* em 1955 e o *Estudo n. 4* em 1959. Seus estudos para piano revelam um compositor com profundo conhecimento das exigências técnicas de seu instrumento e adepto da atmosfera nacionalista. O *Estudo n. 4*, que é o foco deste artigo, chama atenção pelo fato de oferecer a possibilidade de se investigar a ocorrência de processos de intertextualidade entre a referida obra e o universo composicional pianístico de Villa-Lobos. A partir dessa investigação pretendemos oferecer subsídios para a construção de uma possível performance a partir dos elementos intertextuais aqui apresentados.

2. Intertextualidade Musical.

Para que possamos entender o conceito de intertextualidade devemos, em um primeiro momento, refletir acerca da concepção de *obra de arte* como entidade autônoma. Para que haja uma discussão no estudo da intertextualidade faz-se necessário a mudança da concepção *obra*, como uma entidade completa em si mesma e autônoma para o conceito *texto* como uma entidade multidimensional e intertextual. “Sendo assim, devemos nos aproximar das teorias de influência musical, pensando na obra como esse espaço formal multidimensional, caracterizado pela interseção de vários estilos.” (Barbosa; Barrenechea, 2003, p.126).

Partindo agora do pressuposto de que obra de arte é um encontro de vários estilos Charles Rosen (1986) elenca uma variedade de tipos de influência: plágio, apropriação, citação, etc. Rosen elucida que todas as influências são de natureza imitativa, sendo que a forma mais importante é aquela que produz trabalhos originais. Rosen também explica que a intertextualidade é um objeto de complexa análise comprobatória e de evidências incertas. Nestas circunstâncias, não é o caso convencer que uma obra sofreu influência, provar conjecturas segundo as regras da evidência, mas sim, levantar considerações hipotéticas.

Embora tenha o repertório do século XX como foco, Joseph Straus (1990) apresenta seu modelo de influência musical baseado na teoria da influência literária de Harold

Bloom, através da qual, segundo Straus, é possível interpretar o relacionamento entre a música do século XX e a música dos períodos anteriores. Como dito acima, Straus apresenta três tipos de influência: ‘influência por imaturidade’, ‘influência por generosidade’ e ‘influência por ansiedade’. Straus também define o que seriam os mecanismos e estratégias utilizados na manutenção destes aspectos intertextuais em música: Motivização, Generalização, Marginalização, Centralização, Compressão, Fragmentação, Neutralização e Simetricização.

Kevin Korsyn (1991) apresenta a influência como ansiedade como um sentimento de chegar tarde, como se tudo já tivesse sido escrito, uma sensação de *belatedness*. Korsyn também apresenta o que seriam proporções revisionárias, termos semelhantes aos utilizados em linguística aplicados no texto musical: Ironia, Sinédoque, Metonímia, Hipérbole, Metáfora e Metalepse.

3. O *Estudo n. 4* – José Vieira Brandão e a homenagem musicalⁱⁱ a Heitor Villa-Lobos.

O *Estudo n. 4* foi composto no Rio de Janeiro em dezembro de 1959, um mês após o falecimento de Heitor Villa-Lobos. Dentro deste contexto, Vieira Brandão compôs esta obra e assinalou em seu título ‘Homenagem a Villa-Lobos’. Entendemos desde já que a presente obra foi concebida com uma homenagem póstuma. A obra pode ser apresentada no seguinte esquema formal:

Tab. 1. Esquema formal do *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão

SEÇÃO A	SEÇÃO A’	SEÇÃO A”	SEÇÃO A'''
c. 1 ao c. 47	c. 59 ao c. 75	c. 112 ao c.151	c. 155 ao c. 205

Ainda no título, encontramos ‘Tocata I’, sugerindo a ideia de se tratar de um ciclo de tocatas, embora não tenham sido localizadas outras tocatas que pudessem integrar este suposto grupo de obras. Outro detalhe é o subtítulo, ‘Estudo n. 4’, que está colocado logo abaixo entre parênteses, o que nos sugere que o compositor objetivava chamar a atenção do executante a uma imediata concepção interpretativa do gênero *tocata* e não propriamente a um estudo técnico-pianístico tradicional (Ex. musical 1):

Homenagem a Villa-Lobos
TOCATA I
 (Estudo nº 4)

José Vieira Brandão
 Rio, Dezembro, 1959
 revisão 1984

Allagra, com moto. $\text{♩} = 100 \text{ a } 108$

Bem ritmado sem precipitar

stan. ped. - c. d.

rit.

Ex. musical 1. Estudo n. 4 de Vieira Brandão. c. 1 ao c. 4. (Fonte: manuscrito)

Tocatas são geralmente obras concebidas para teclado embora se aplique a outros instrumentos. São concebidas basicamente para exibir destreza. O gênero tocata é oriundo do período barroco e entendida como uma forma livre. No caso do *Estudo n. 4*, a justificativa para o título é o “movimento amplamente contínuo em semicolcheias, um aspecto da tocata moderna, em que elementos rapsódicos e fugais são em grande parte abandonados”. (Sadie ed., 1994, p. 51).

Dentro dessa ideia de ‘fluxo contínuo de semicolcheias’ Villa-Lobos compôs tocatas, como o *Trenzinho do Caipira* das *Bachianas Brasileiras n. 2*, o *Pica Pau* das *Bachianas Brasileiras n. 3*, dentre outras. Villa-Lobos também compôs outras obras que apresentam a ideia de fluxo ininterrupto de semicolcheias, ou seja, possuem características de tocatas, embora não sejam intituladas como este gênero, dentre elas *Moreninha* e *Polichinelo* da *Prole do Bêbê No. 1*, *Dansa do Índio Branco* e *Kankikis Op. 65* da coleção *Dansas Características Africanas*. *Kankikis* (Ex. musical 2) chama a atenção por apresentar motivo principal que nos remete ao motivo principal do *Estudo n. 4* de Vieira Brandão (Ex. musical 1).

Allegro ben marcato

ff

martellato

Poco *And.*

A

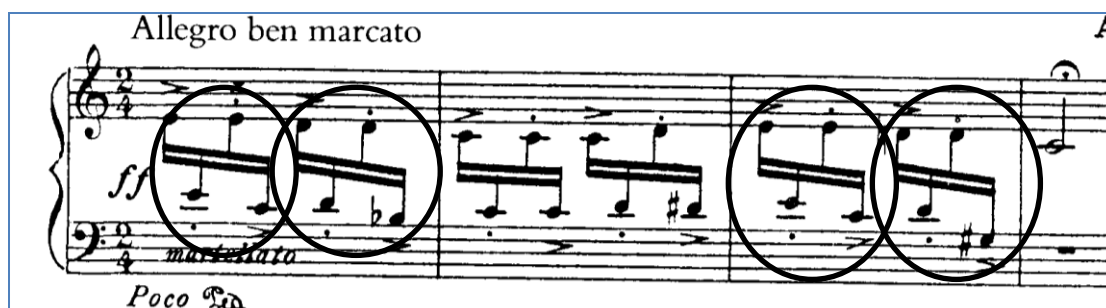
Ex. musical 2. *Kankikis* de Heitor Villa-Lobos, c. 1 e c. 4 (Fonte: Museu Villa-Lobos)

Vieira Brandão estabeleceu nos dois primeiros compassos o motivo que abordou por praticamente quase todo o *Estudo n. 4*. Este motivo é, basicamente, formado por três grupos de semicolcheias sucedido de um grupo de duas semicolcheias e uma colcheia (Ex. musical 3). Os três primeiros grupos de quatro semicolcheias são formados por três notas

iguais e uma desigual. Este formato de inciso é também utilizado por Villa-Lobos em *Kankikis* (Ex. musical 4).



Ex. musical 3. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão, c. 1 e c. 2. (Motivo principal) (Editoração de Cláudio Thompson)



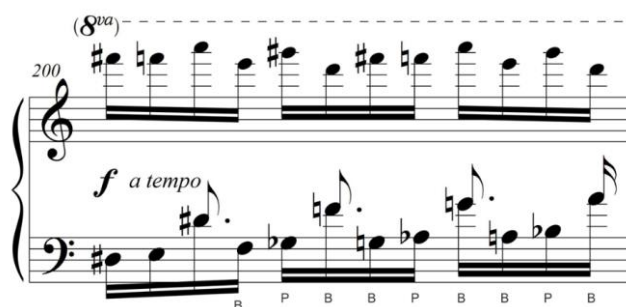
Ex. musical 4. *Kankikis* de Heitor Villa-Lobos, c. 1 e c. 4 (Fonte: Museu Villa-Lobos)

Destacamos outros pontos de familiaridades entre os dois motivos. O primeiro deles é o fato de ambos os motivos estarem na região central do piano e de tessitura pouco extensa. As notas repetidas e a reduzida extensão da tessitura dá a ideia de algo “estático” com uma movimentação melódica reduzida e maior ênfase no motor rítmico.

O segundo ponto baseia-se no fato de ambos os motivos serem apresentados em um fluxo de semicolcheias, mas terminarem em uma espécie de *rallentando* escrito. No caso do *Estudo n. 4*, isso é reforçado pelo ‘*rit.*’ (ritardando) assinalado no segundo compasso, para que não haja a antecipação agógica aludida no primeiro compasso ‘*Bem ritmado, sem precipitar*’. Este mesmo aspecto é encontrado em *Kankikis*. Isto é enfatizado pela nota longa no compasso 4, com indicação de fermata. Em ambos os casos, o material introdutório desenvolve-se e se transforma em motivo condutor, transformando-se em material temático.

Outro aspecto que evidencia a homenagem musical de Vieira Brandão a Villa-Lobos é a utilização direta da topografia do teclado, ou seja, utiliza as teclas brancas e pretas como critério de disposição das notas de uma melodia e sua resultante harmônica (exemplo: uma tecla branca e três pretas, ou uma tecla preta e duas brancas, e assim por diante). Tal recurso foi amplamente explorado por Villa-Lobos, não somente em suas obras para piano,

como também em composições para outros instrumentos e até para orquestra: “Villa-Lobos encontra no próprio teclado os padrões que se transformam em matéria-prima da composição” (Barrenechea; Gerling, 2000, p. 57).



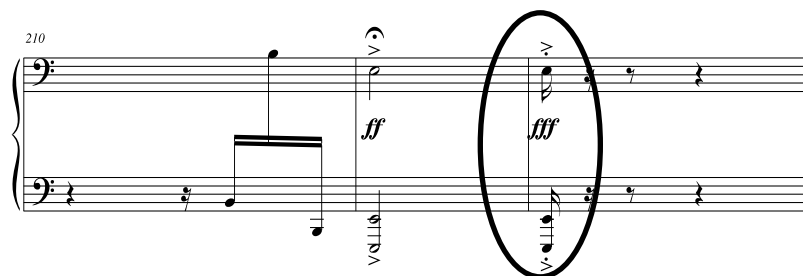
Ex. musical 5. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão c. 200. (Editoração de Cláudio Thompson)

Vieira Brandão utiliza este processo composicional no compasso 200, na mão esquerda (Ex. musical 5). O compositor assinala uma sequência de notas oriundas da topografia do teclado a partir da quarta semicolcheia da mão esquerda. (B – P – B / B – P – B / B – P – B)ⁱⁱⁱ.

Também percebemos neste trecho a formação de uma escala de tons inteiros nas colcheias pontuadas da voz intermediária. Segundo Paulo de Tarso Salles, “a exploração usualmente feita por Villa-Lobos do contraste entre teclas brancas e pretas do piano implica na justaposição da escala diatônica e pentatônica” (Salles, 2009, p. 45).

Nos últimos três compassos percebemos outro aspecto que alude à escrita de Villa-Lobos, a finalização em uníssono. Roberto Duarte aponta essa característica com uma estatística (Ex. musical 6):

Apesar de mestre na harmonia tradicional e também contemporânea, é muito curioso observar o fato de que, na maioria das composições de Villa-Lobos, incluindo movimentos de sinfonias, concertos e suítes, o uníssono está presente em cerca de 80% a 90% dos finais. E muitíssimas vezes é com a nota dó (Duarte, 2009, p. 87-88).



Ex. musical 6. *Estudo. Vieira Brandão*. (c. 210 a c. 212). (Fonte: Editoração de Cláudio Thompson)

Vieira Brandão, além de utilizar o uníssono, explora o registro grave do instrumento, em dinâmica intensa, finalizando o estudo com vigor rítmico e sonoro.

3. Conclusão.

Por meio desta breve análise do *Estudo n. 4*, notamos que José Vieira Brandão utiliza alguns aspectos do universo sonoro pianístico de Villa-Lobos, como o gênero *tocata* e os seus padrões formais; utilização de um fluxo contínuo de semicolcheias; a topografia do teclado como fonte geradora de esquemas melódicos e harmônicos e o final em uníssono. Acreditamos que isso ocorra em decorrência de inúmeros fatores, dentre eles: o profundo conhecimento que Vieira Brandão possuía acerca do idiomatismo pianístico e da linguagem composicional de Villa-Lobos, a partir das experiências nas estreias das obras e na elaboração das transcrições para piano dos *Prelúdios e Estudos* originalmente escritos para violão; devido a reconhecida proximidade que Vieira Brandão mantinha com Villa-Lobos, tanto no âmbito pessoal como no profissional.

A respeito do tipo de influência exercida por Villa-Lobos em Brandão, entendemos que se trata de “influência por generosidade”, dada a maneira como Brandão manuseia os aspectos alusivos à música de Villa-Lobos no seu texto musical. Straus (1990) define este tipo de influência como aquela em que o compositor se encontra em um elevado nível de amadurecimento artístico, constatado na forma em que Vieira Brandão elabora o material composicional, próprio de uma ‘homenagem musical’.

4. Referências.

- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. “A *intertextualidade musical como fenômeno*”. Per Musi 8: 125-136. 2003.
- BARRENECHEA, Lucia S. GERLING, Cristina C. *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades*. Série Estudos 5. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação da UFRG, p. 11-73, 2000.
- DUARTE, R. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Argol, 2009.
- KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. In. *British Journal-Music Analysis*, p. 3-72, 1991.
- ROSEN, Charles. *Plagiarism and Inspiration*. In. *19th Century Music*. v. IV/2, p.87-100, 1980.
- ROWND, Gary R. *Musical Tombeaux and Hommages for Piano Solo*. (Tese de Doutorado), University of Kentucky, 1990.
- SADIE, Stanley (Ed.) *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard University Press: Cambridge, Mass, 1990.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

ⁱ Trata-se de uma obra datada de 1959 e não publicada, tendo somente em disponibilidade o manuscrito revisado pelo autor de 1981.

ⁱⁱ A homenagem musical, especificamente aquela feita de um compositor para outro, é uma prática realizada desde os primórdios da música ocidental. Frequentemente tais obras produzidas nesta concepção são intituladas, ou subintituladas, como Tombeaux e Hommages. Gary R. Rownd, em sua tese *Musical Tombeaux and Hommages for Piano Solo* (1990), obra referencial sobre o assunto, discute profundamente os tributos musicais nestas duas grandes categorias, Tombeaux e Hommage, na obra para piano solo de 1709 até as obras mais atuais. Segundo Rownd (1990), Tombeaux é uma “peça instrumental ou um grupo de peças em caráter de lamento, em celebração a morte de alguma pessoa” (apud Timulth, Sadie ed., 1980, v. 19, p. 37). Além disso, Rownd (1990) também apresenta uma distinção entre os termos Tombeaux e Hommage. Outros termos são utilizados em forma de tributos musicais dentro da esfera póstuma. Alguns deles: apothéose, déploration, dirge, dump, élégie, epicedium, lament, nenia, plainte, planctus, threnody e threnos.

ⁱⁱⁱ A letra “P” significa tecla preta e a letra “B” significa tecla branca.