

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Michel Barboza Maciel

**Ritmata de Edino Krieger:
uma reflexão sobre processos vanguardistas na
literatura do violão brasileiro**

Belo Horizonte (MG)

2010

Michel Barboza Maciel

**Ritmata de Edino Krieger:
uma reflexão sobre processos vanguardistas na
literatura do violão brasileiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof Dr Flávio Barbeitas

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte (MG)

2010

M152r Maciel, Michel Barboza.

Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro / Michel Barboza Maciel.
--2010.

102 fls., enc.; il.

Acompanha um Digital Video Disc.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas.

1. Compositores brasileiros – séc. XX. 2. Música – análise e interpretação. 3. Música para violão. I. Título. II. Krieger, Edino, 1928- III. Barbeitas, Flávio Terrigno. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

787.61

Agradeço a:

Meu orientador Flávio Terrigno Barbeitas, pela oportunidade e suporte disponibilizado para a realização desse trabalho;

Márcia Taborda, por me incentivar e colaborar para meu ingresso no mestrado;

Guilherme Paoliello, grande amigo e solidário a essa pesquisa;

Humberto Junqueira, pela amizade e ajuda durante o curso;

FAPEMIG, que através da concessão de bolsa tornou possível a realização do trabalho;

Meus pais, José Maciel e Mariza Maria M. Barboza, pela ajuda e apoio incondicional;

Adriana Abid Mundim, que além de ajudar na elaboração da pesquisa, é minha companheira inseparável e grande amiga.

RESUMO

O trabalho tem como eixo principal a peça *Ritmata* de Edino Krieger. Ao lidarmos com a idéia de que foi uma obra inovadora no contexto do violão brasileiro, pareceu-nos necessário abordar quais tradições estavam sendo rompidas. Para tanto, investigamos a formação, o desenvolvimento e os principais elementos identitários presentes nesse repertório. Procuramos demonstrar que a *Ritmata* possui uma linguagem ligada aos conceitos de vanguarda, voltada para o ideal de universalidade, transpondo as barreiras do nacionalismo encontrado largamente na literatura do violão brasileiro de concerto. Para qualificar a peça como arte de vanguarda, distinguimos alguns valores e conceitos pertencentes a essa classificação, confrontando esses ideais com o texto musical da *Ritmata*. Para finalizar, fizemos algumas sugestões técnicas e, baseado na grafia usual do instrumento e na entrevista com o compositor, a correção de notas editadas incorretamente.

Palavras - chave: Violão brasileiro, Edino Krieger, *Ritmata*, nacionalismo musical, vanguarda musical.

ABSTRACT

The main focus of the present work is the piece *Ritmata* by Edino Krieger. When dealing with the idea that Krieger's *Ritmata* was innovative in the context of Brazilian guitar, it seemed necessary to determine which traditions were being broken by the piece. For that, we investigated the formation, the development and the main elements of identity of this repertory. We demonstrate that the language of the piece is connected to concepts of avant-garde, turned to the ideal of universality, which trespasses the barriers of the nationalism largely found in the literature of the Brazilian concert guitar. In order to qualify the piece as avant-garde art, we distinguish some values and concepts that belong to this classification, confronting these ideals with the musical text of the piece. At last, we make a few technical suggestions and point out notes published incorrectly, based on the usual notation of the guitar and in an interview with the composer.

Key-words: Brazilian guitar, Edino Krieger, *Ritmata*, musical nationalism, avant-garde

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	24
Figura 02	24
Figura 03	25
Figura 04	25
Figura 05	25
Figura 06	26
Figura 07	26
Figura 08	27
Figura 09	31
Figura 10	31
Figura 11	31
Figura 12	32
Figura 13	41
Figura 14	41
Figura 15	49
Figura 16	50
Figura 17	51
Figura 18	51
Figura 19	51
Figura 20	52
Figura 21	60
Figura 22	60
Figura 23	61
Figura 24	61
Figura 25	62
Figura 26	63
Figura 27	63
Figura 28	63
Figura 29	64
Figura 30	64
Figura 31	65
Figura 32	65

Figura 33	66
Figura 34	66
Figura 35	67
Figura 36	67
Figura 37	68
Figura 38	69
Figura 39	69
Figura 40	70
Figura 41	71
Figura 42	72
Figura 43	75
Figura 44	76
Figura 45	76
Figura 46	77
Figura 47	77
Figura 48	77

SUMÁRIO

Apresentação	10
1. Construção da literatura do violão brasileiro de concerto	14
1.1 Raízes do violão e sua técnica	16
1.2 A herança das danças e gêneros musicais populares do séc. XIX	20
1.3 A obra do Villa-Lobos violonista	21
1.4 Suporte técnico e prático à elaboração da literatura	36
1.5 O violão pós Villa-Lobos	38
2. Ritmata: inovação e rompimento com o passado	43
2.1 Obra encomendada	44
2.2 Elementos Inovadores	48
2.2.1 Efeitos percussivos	48
3. Linguagem Vanguardista	54
3.1 A <i>Ritmata</i> e a vanguarda	59
4. Sugestões Técnicas	74
5. Considerações Finais	79
6. Referências Bibliográficas	82
7. Apêndices	
Entrevista com Edino Krieger	86
Entrevista com Turíbio Santos	94
Ritmata – Partitura	98

APRESENTAÇÃO

O tema desse trabalho foi escolhido por influência direta de minha trajetória musical como violonista. A *Ritmata* de Edino Krieger me foi apresentada em 1990, quando tinha doze ou treze anos de idade. Na época, não compreendi a importância da peça, pois ela estava fora do contexto musical que me cercava. Acostumado a ouvir e estudar músicas tradicionais do repertório violonístico, aquela obra soava estranhamente para mim e para os violonistas com os quais convivía. Continha uma sonoridade agressiva e era visualmente impactante, destoando das obras mais conhecidas e tocadas na época.

Alguns anos depois, quando resolvi estudá-la, o objetivo principal era o de tocar uma obra brasileira diferenciada, com características da vanguarda musical, desvinculada das tradições nacionalistas encontradas na literatura do violão brasileiro. Apesar de ter sido editada em 1975, a *Ritmata* era uma obra “fresca”, com caráter inovador e pouco tocada.

Meu envolvimento com a peça se estreitou quando conheci Edino Krieger e tive a oportunidade de tocá-la para ele. Na ocasião (2002), já havia tocado publicamente outra música do compositor, a *Passacalha para Fred Scheinder*, percebendo que vários elementos musicais usados na *Ritmata* estavam presentes nessa nova obra. A partir disso, passei a olhar para a *Ritmata* com uma visão mais crítica e atenciosa. Notei que, ao incluir mais peças brasileiras ao meu repertório, mais relevantes foram se tornando as “diferenças” encontradas na peça de Krieger. Sua ligação com os conceitos de vanguarda e a probabilidade de ter estreado uma série de elementos musicais no cenário do violão brasileiro fomentaram a pesquisa desse trabalho.

Para caracterizarmos a peça como inovadora, precisamos entender em qual contexto ela se enquadra e o que a torna diferenciada. No primeiro capítulo, trataremos da formação do repertório do violão de concerto no Brasil, demonstrando quais eram os padrões vigentes que vieram a ser rompidos por Krieger.

As raízes do violão no Brasil nos remetem ao século XIX, ainda quando a viola era o principal instrumento da cultura popular no país. Após a chegada

do violão, houve um processo de transição, no qual era tocado juntamente com a viola nos principais gêneros populares da época, a modinha e o lundu. Em meados do século XIX, o violão assume o papel de principal instrumento acompanhador nos centros urbanos. O desenvolvimento da técnica de execução e a construção do repertório do violão de concerto no Brasil se iniciaram nesse período.

Com a publicação de métodos europeus no Rio de Janeiro, o acesso a informações técnicas ajudou na evolução musical do violão. Passando por gêneros populares como o maxixe e o choro, a literatura do violão se inicia realmente nas mãos de Heitor Villa-Lobos. Com acesso aos métodos europeus, Villa-Lobos – que foi um grande violonista ligado ao choro carioca – desenvolveu uma técnica apurada para os padrões daquele período, possibilitando a criação de sua obra para o instrumento.

O eixo principal do capítulo passa por Villa-Lobos. Como sua obra é a mais significativa para o violão brasileiro, abordaremos assuntos ligados a ela. Tendo a música popular do século XIX influenciado nessa criação, descreveremos o ambiente musical no qual o violão estava inserido no período e como se fez presente na estruturação do repertório violonístico do século XX.

Descreveremos como se deu a evolução técnica do violão no Brasil, pois esse processo está vinculado à constituição da literatura violonística. A narrativa passa por personagens importantes como Quincas Laranjeiras e o próprio Villa-Lobos, ligados à tradição boêmia, ao choro, a cultura popular urbana carioca. Mas também ressalta a contribuição de grandes intérpretes como o paraguaio Augustin Barrios e o espanhol Andrés Segóvia, a quem Villa-Lobos dedicou parte de sua produção.

Após a criação da grandiosa e permanente obra de Villa-Lobos, outros compositores passaram a escrever para violão. Como era considerado um instrumento de boemia, ligado a imagem informal da música popular, os grandes nomes da música de concerto no Brasil ajudaram a levar o violão às salas de concerto. O repertório foi enriquecido com obras de compositores como Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe, que fazem parte do cânone da música brasileira.

Um breve levantamento das referências bibliográficas sobre a *Ritmata* abre o segundo capítulo. Veremos que, apesar de sua importância, existem

poucos trabalhos escritos sobre a peça. Mesmo escassos, os comentários e artigos publicados classificam a obra como inovadora, além de exaltarem os efeitos percussivos usados por Krieger como elementos musicais inéditos no Brasil.

Dedicada e revisada pelo violonista Turíbio Santos, a música foi resultado de uma longa amizade entre compositor e intérprete. Nesse capítulo descreveremos as circunstâncias em que foi composta. Como obra encomendada, foi patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e editada na Europa em uma coleção coordenada por Turíbio. Devido à falta de informações bibliográficas, os dados foram coletados através de entrevistas com Edino Krieger e Turíbio Santos.

A pesquisa se estende também aos elementos inovadores usados por Krieger. Considerados como inéditos no Brasil, os efeitos percussivos estão inseridos em um novo discurso musical, desvinculados de ritmos e situações que supostamente atuariam nossa memória nacional coletiva. A ruptura com o repertório tradicional – com características nacionalistas – não é identificada apenas pelo uso de novos recursos sonoros, mas, principalmente, pela maneira como foram aplicados. As novas idéias musicais encontradas nas *Ritmata* estão vinculadas ao pensamento da vanguarda, no qual a desprovincianização da arte é um dos principais objetivos.

No terceiro capítulo, ao enquadrarmos a *Ritmata* como obra de vanguarda, discutiremos alguns conceitos e valores que pertencem a essa classificação.

O ideal mais comumente associado à idéia de vanguarda é a ruptura de padrões. Mas esse é apenas um ponto pertencente à linha de pensamentos ligados à vanguarda.

Existem obras em que o artista usa a poética com o único objetivo de chocar, quebrar regras, combater alguma instituição cultural. Mas a inovação pode surgir também como resultado secundário de uma criação poética experimental, no qual a obra é o foco do artista e não a forma de expressão que será usada ao criá-la. Para enriquecer essa discussão, usaremos textos de Umberto Eco e Antônio Cícero em que expõem suas idéias conceituais sobre a vanguarda.

A evolução artística que as obras de vanguarda acrescentam ao conhecimento comum é outro ponto relevante. Não que sejam obras artisticamente e esteticamente melhores. Mas ao descortinar informações e trazer novas formas de expressão poética, houve uma complexificação na arte.

Após a exposição de alguns valores e conceitos ligados à vanguarda, veremos como Krieger assimilou a linguagem vanguardista, fazendo parte de um processo natural de incorporação de novos elementos e idéias musicais. Para tanto, uma análise da *Ritmata* nos permitirá expor a maneira como foi utilizada essa nova linguagem, confrontando-a com obras contemporâneas a ela.

Por fim, o quarto capítulo tratará de questões técnicas associadas à edição da peça. Não pretendo interferir em decisões musicais interpretativas como andamento, dinâmica e agógica. Essa opção é pessoal, pois acredito que cada intérprete possui a liberdade – mesmo que limitada – de imprimir algumas características identitárias sem “infringir as leis” escritas na partitura. Além disso, a edição está repleta de informações técnicas e interpretativas, justamente para dar limites aos intérpretes e servir como guia para uma execução coerente, intersectando a imagem sonora criada pelo compositor e a “recriação” dessa imagem aos olhos (e ouvidos) do violonista.

Serão duas as sugestões. Na verdade, uma sugestão e uma correção. Existe um trecho em que a digitação publicada torna sua execução mais complexa. Com a mudança, o movimento mecânico fica mais organizado e tecnicamente mais acessível. O segundo ponto é a correção de uma nota escrita de forma inexata, trazendo ao violonista uma situação de insegurança e dúvida, pois não existe possibilidade de tocar da maneira como foi editada.

1. CONSTRUÇÃO DA LITERATURA DO VIOLÃO BRASILEIRO DE CONCERTO

O século XIX foi o marco inicial para o desenvolvimento do repertório para o violão brasileiro. Isso por que, até então, era a viola quem desenvolvia o papel de instrumento centralizador da cultura popular no país. Através de escritos e pesquisas ligadas a história – as pesquisas de doutorado das violonistas e professoras Gisela Nogueira (NOGUEIRA, 2008) e Márcia Taborda (TABORDA, 2004) são um exemplo disso – podemos notar a tamanha importância do instrumento. Junto com a colonização, desembarcaram também por aqui culturas e credos variados, acompanhados de objetos veiculadores destas culturas, como é o caso da viola. A viola, segundo Gisela Nogueira, no primeiro século de vida do Brasil, foi um instrumento vinculado “às práticas de catequese e aos autos populares de cunho religioso” (NOGUEIRA, 2008, p.26). Era esse o instrumento utilizado nas missões jesuítas para impor a cultura religiosa europeia aos os índios. Logo se tornou instrumento utilizado tanto para fins religiosos como também para manifestações populares variadas.

A viola, na verdade, eram as violas. Isto por que existem vários tipos de violas e instrumentos cordofones – instrumentos de cordas com extensão de braço – trazidos da Europa e, muitas vezes, seus nomes eram confundidos, mesmo quando o violão já estava presente e era designado por “viola”. Na pesquisa feita por Gisela Nogueira em sua tese de doutorado, essa confusão foi citada desta forma:

Temos, por certo, que além das violas e alaúdes, *citterns* e *gitterns* chegaram ao Brasil. Certamente todos contribuíram na evolução da música brasileira e na técnica da viola. Porém, extinguíram-se ao longo dos tempos e a viola remanesceu. Certa confusão de nomenclatura é evidente, ainda hoje, mas não obscurece sua história. (NOGUEIRA, 2008, p. 35)

De fato, até o final do séc. XIX, a viola (também conhecida por viola de arame) estava presente na cultura musical dos centros urbanos como instrumento acompanhador dos principais gêneros musicais da época, tais como a modinha e o lundu. O violão chegou ao Brasil no início do séc. XIX. Segundo Gisela Nogueira (NOGUEIRA, 2008, p.38), era natural que sua

prática fosse similar à da viola, pois muitas vezes eram usados concomitantemente como instrumentos acompanhadores. Mais para o fim do século, o violão assume definitivamente este papel, fazendo com que a viola se tornasse um instrumento de utilização rural, com personalidades regionais específicas. A partir do final do séc. XIX, foi o violão que assumiu o papel de “fiel depositário das emoções e criações do nosso povo: um acervo vivo e pulsante.” (TABORDA, 2004, p. 01)

O violão foi um instrumento mediador por ter sido utilizado na transformação, apropriação, nacionalização de danças e ritmos europeus (valsas, mazurcas, schottisches, etc), além de continuar a tradição dos acompanhamentos de modinhas e lundus. A construção de um repertório de concerto para esse instrumento no Brasil teve como alicerce esta tradição que veio, desde a viola, passando pelos acompanhamentos desses gêneros citados, chegando ao choro e, apenas no início do séc. XX, com a figura de H. Villa-Lobos, começou a se esboçar uma literatura para o violão.

Antes de discutirmos a constituição do repertório violonístico de concerto, é fundamental demonstrar o ambiente musical onde o violão estava inserido em fins do séc. XIX, e como se deu o desenvolvimento de sua técnica, facilitando e auxiliando na criação deste repertório.

Uma vez que estamos considerando a obra violonística de Villa-Lobos como sendo as primeiras peças do repertório para violão brasileiro de concerto, abordaremos assuntos que tangem o compositor e são importantes para o processo de criação desse repertório, tais como: o desenvolvimento da técnica de execução; a polca, o maxixe e o choro como os principais gêneros musicais ligados ao violão na época em que Villa-Lobos teve contato com o instrumento; principais personagens influentes na música para violão de Villa-Lobos, como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e Andrés Segóvia.

1.1 – RAÍZES DO VIOLÃO E SUA TÉCNICA

Não é possível determinar com exatidão a origem do violão. Sabe-se que esse instrumento de seis cordas simples surgiu na Europa do séc. XVIII e que teve grande aceitação nos salões de concerto europeus até meados do séc. XIX. Os principais nomes, que ainda hoje são referência na elaboração e divulgação da técnica de execução do instrumento, foram os mesmos que se apresentavam nessas salas européias como concertistas. Eram eles os espanhóis Dionisio Aguado (1784-1849) e Fernando Sor (1778-1839) e os italianos Ferdinando Carulli (1770-1841), Mateo Carcassi (1792-1853) e Mauro Giuliani (1781-1829). Todos esses músicos saíram de seus países de origens e se radicaram em Paris, Londres ou Viena. Durante certo período, a França foi o principal pólo cultural europeu, fazendo com que músicos e artistas migrassem para essa região. Foi através de recitais dos violonistas citados acima que o instrumento passou a ser conhecido em outros países. Provavelmente por esse motivo o violão ficou conhecido na Europa e nas Américas pelo nome de *viola francesa*.

Os concertistas que mais se dedicaram à arte da composição foram Fernando Sor e Mauro Giuliani, sendo que Carulli, Carcassi e Aguado desenvolveram vários métodos voltados ao ensino e desenvolvimento técnico do instrumento. Os métodos foram publicados nos mais variados países do mundo e, até hoje, ainda são reeditados. Destes métodos, os mais aceitos e divulgados no Brasil foram os de Carulli e Carcassi – as primeiras edições foram impressas na França, na primeira metade do séc. XIX. No Brasil, através da impressão feita pelo músico francês Pierre Laforge (que possuía uma imprensa de partituras no Rio de Janeiro), em 1837 foi publicado o método de Carulli, já substituindo o nome “viola francesa” por “violão”. Já no final da década de 40, divulgada no “Catálogo Geral das publicações musicais editadas pelo estabelecimento de piano Bevilacqua & C”, foi a vez do método completo para violão de Matteo Carcassi, que atingiu um alto grau de sucesso entre os violonistas.

Após a publicação desses métodos, foi possível estabelecer novos horizontes para esse instrumento, podendo ser utilizado não apenas como

acompanhador de vozes, mas também como instrumento independente, completo, solista. Vários professores do instrumento passaram a anunciar seus serviços a partir de 1847 no “Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro” conhecido por “Almanak Laemmert”, que era um veículo importante de informações sócio-econômicas e culturais na cidade do Rio de Janeiro (TABORDA, 2004, p. 58).

Com a técnica de execução do violão um pouco mais difundida, foram surgindo instrumentistas/compositores importantes para a criação da literatura e imagem do violão brasileiro. O primeiro nome que surge como concertista e compositor é o do engenheiro Clementino Lisboa, que em 1867, se apresentou no *Club Mozart*, tendo sua performance elogiada no semanário *Vida Fluminense* (junho/1868, nº17).

Lisboa, um dos amadores mais notáveis do Rio de Janeiro, começou a desferir do seu violão sons tão repassados de melodia, que deixavam em dúvida o instrumento de que eram arrancados. Todos sabem que o violão não se presta facilmente aos cantos ligados nem à pureza dos sons se o trecho que cai executar-se requer velocidade de digitação pois bem: ouçam a fantasia da ‘Traviata’ e a ‘Faceira’ e digam-se depois se continuam a pensar assim. (apud TABORDA, 2004, p. 60)

Foram apresentadas transcrições feitas pelo próprio músico, que certamente se beneficiou dos métodos já acessíveis para obter técnica capaz de executar obras de caráter erudito. Nas próximas décadas (30 anos), assim como na Europa, o violão saiu do cenário dos salões de concerto – no Brasil nem chegou a se consolidar – dando espaço para a cultura popular das ruas se apoderar quase que exclusivamente deste instrumento durante este período.

1.2 – A HERANÇA DAS DANÇAS E GÊNEROS MÚSICAIS POPULARES DO SÉC.XIX.

O violão estava inserido completamente, a partir da metade do séc. XIX, nos mais variados ambientes de manifestação musical urbana da então capital da república. Foi neste período que surgiu o choro, ainda não consolidado como um gênero musical, mas sim como maneira de se tocar. Os grupos de “chorões”, com sua clássica formação — violão, flauta e cavaquinho — executavam polcas, maxixes, lundus, valsas, mazurcas, etc. Esta nomenclatura (choro) deriva da maneira que estes grupos estruturavam suas execuções, normalmente a flauta realizando a melodia, o cavaquinho no contracanto e o violão fazendo o acompanhamento harmônico, resolvendo passagens modulatórias na região grave, nos baixos (baixaria).

Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para decaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de *choro* a tal maneira de tocar, e a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos, por extensão. (TINHORÃO, 1975, P. 95)

O violão deve sua reputação de instrumento marginal, ligado às mais baixas classes sociais e à boemia justamente por ter feito parte da revolução musical popular no séc. XIX. Nesse contexto, dois gêneros fizeram muito sucesso na sociedade urbana no Brasil, a *polca* e o *maxixe*.

A polca foi trazida, como tantas outras danças, da Europa e estava ligada inicialmente à classe média do Brasil, já que o grosso da camada social mais baixa eram negros e escravos, ligados a músicas de caráter mais primitivo como batuques e lundus de terreiro. Estas polcas movimentaram um mercado muito recente, o de comércio de partituras. O sucesso era tanto que Machado de Assis escreveu um conto, intitulado *Um Homem Célebre*, do volume *Várias Histórias*, de 1895. O conto relata o drama do compositor de polcas chamado Pestana, que obstinadamente tentava compor e emplacar algum sucesso como compositor erudito, alguma composição comparável a arte de grandes nomes como Bach e Beethoven, mas só obtinha êxito com

suas polcas, que eram vendidas em grande quantidade e o tornaram uma personalidade conhecida.

Quando os grupos de choro eram chamados a tocar em casas de famílias, as polcas, valsas e mazurcas ainda soavam com certa contenção (TINHORÃO, 1975, p. 55), isso porque a execução estava sempre vinculada à partitura. Mas quando tocavam em casas noturnas e clubes populares, a interpretação era diferente. Quando as polcas dos salões e dos pianos começou a ser executada pelos chorões (violão, flauta e cavaquinho), surgiu a novidade do maxixe.

O maxixe nasceu da maneira mais livre e aberta de se dançar a polca e a mazurka. Ainda segundo Tinhorão:

(...) o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos de danças de salão. (TINHORÃO, 1975, p. 53)

Esta nova dança sofreu muito preconceito por parte da sociedade “de família”. Era uma dança com gestos “baixos e sensuais”, onde os corpos do homem e da mulher se entrelaçavam. Para tentar driblar o preconceito, o maxixe foi camuflado, recebendo vários outros nomes como *polca-tango*, e mais tarde, com Ernesto Nazareth, o maxixe foi estilizado e recebia o nome de *tango brasileiro*. Essas polcas amaxixadas sintetizavam a cultura nacional, a mescla de raças espelhada na música. Outra figura importante nesta transição foi a pianista Chiquinha Gonzaga, que transportou para o piano o que os chorões populares já faziam. Isso acabou por garantir a circulação de suas partituras nas casas da alta sociedade.

O choro, como gênero musical, iniciou sua consolidação com o flautista Joaquim Antônio Calado Jr., que acabou por “decretar” o grupo ideal para este novo gênero, formado por dois violões, cavaquinho e um instrumento solista (geralmente a flauta), onde quase sempre, apenas um músico sabia ler partitura, cabendo aos demais serem improvisadores no acompanhamento harmônico. Calado formou vários conjuntos antes de sua morte, em 1867, sendo que nestes grupos atuavam grandes músicos, inclusive a pioneira dos tangos brasileiros, Chiquinha Gonzaga – que juntamente com Calado foi responsável pela fixação do choro. Exemplo disso é a composição feita por

ela, em 1889, intitulada *Só no Choro*, agora já havendo consciência do novo gênero.

A partir de 1880, foram surgindo inúmeros grupos de choro, ambiente no qual o compositor responsável pelo início da criação do repertório de concerto para o violão brasileiro, Heitor Villa-Lobos, fez parte. Até a década de 1920, pelo menos, Villa-Lobos esteve ligado a este estilo musical. Frequentou rodas de choro com grandes nomes da música como, Pixinguinha, Donga, Catulo, Quincas Laranjeiras e João Pernambuco. Estes dois últimos em especial foram muito importantes para a evolução do repertório do violão.

Quincas Laranjeiras tocava em vários grupos de choro, muitas vezes tendo Villa-Lobos como companheiro. Adaptavam sucessos de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Também foi um grande mestre do instrumento. Violonista autodidata, estudou seguindo os métodos já publicados e colaborou na formação de grandes nomes posteriores como o renomado professor Antônio Rebelo. Como Quincas, outro pernambucano fez história através do violão, João Pernambuco – também autodidata, foi um dos responsáveis pela criação de um repertório “clássico” do violão popular. Em 1908, com apenas 25 anos, já era considerado um dos “bambas” do choro carioca. Paralelamente ao trabalho como chorão, compunha peças e canções regionais, lembrando a viola e o povo nordestino. Compôs inúmeros choros, canções, maxixes, estudos, etc. Suas obras mais conhecidas são *Sons de Carrilhões* e *Luar do Sertão* (parceria com Catulo da Paixão Cearense). A primeira é um choro-maxixe muito bem realizado do ponto de vista violonístico e a segunda é uma canção que aponta para questões de identidade nacional, extrapolando a música urbana carioca.

1.3 – A OBRA DO VILLA-LOBOS VIOLONISTA.

Heitor Villa-Lobos era conhecido como grande violonista, capaz de executar peças clássicas e de acompanhar e improvisar no choro com facilidade. O autor de *Pelo Telefone* – considerado primeiro samba a ser gravado na história – o músico e amigo Donga, assim descreveu o talento de Villa:

Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não entrava não... E foi sempre um improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. O Villa-Lobos sempre tocou os clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi técnico, sempre procurou o negócio direito. (Apud TABORDA, 2004, p. 78)

Segundo o próprio Villa-Lobos afirmava, conhecia as técnicas de Carulli, Carcassi, Aguado e Tárrega. Isso o tornou grande executante do instrumento. Suas primeiras peças escritas (1899) para violão foram *Mazurka em ré* e *Panqueca*, ambas perdidas e desconhecidas. Foi então a partir de 1908, com a composição da *Suíte Popular Brasileira*, que se iniciou a construção da Literatura para o violão de concerto no Brasil.

Filho de Raul Villa-Lobos – imigrante espanhol que se tornou funcionário da Biblioteca Nacional e escritor – além das escapadas para o mundo boêmio dos choros, freqüentava saraus organizados pelo pai e fazia parte da elite suburbana. O jovem Heitor, que acompanhava Quincas Laranjeiras nas noites cariocas, esteve dividido entre o mundo de música dançante “ligeira” do violão e o mundo dos salões nobres de concerto do violoncelo. Após 1910, se dedicou mais intensamente aos poemas sinfônicos, quartetos de cordas e sinfonias, passando a ser um compositor internacionalmente conhecido e respeitado. Por ser este grande imortal da música brasileira e mundial, Heitor Villa-Lobos acabou por expedir um “selo de qualidade” para o violão de concerto no Brasil ao se dedicar a composições de músicas próprias para serem executadas com fim estético contemplativo, música “desinteressada” segundo Mário de Andrade.

O repertório do violão brasileiro de concerto provavelmente se iniciou entre 1908 e 1912, quando escreveu as peças *Mazurca-Chôro*, *Scottish-Chôro*, *Valsa-Chôro* e *Gavota-Chôro*, ambientalizando as danças européias em um território por ele visitado e freqüentado tantas vezes, o choro. Estas peças foram publicadas apenas em 1955, e quando acrescentadas a outra, intitulada de *Chorinho* (1923), foram editadas como uma unidade formal, a *Suíte Popular Brasileira*. O ímpeto desbravador e inovador encontrado na obra de Villa esteve interligado a construção de uma imagem musical brasileira.

Esta “nacionalidade” já vinha sendo buscada desde o séc. XIX, onde a figura do índio foi eleita para retratar nossa cultura. A música erudita no país estava em uma fase muito primitiva, e ainda não se tinha idéia do que seria música brasileira. O nacionalismo surgiu, segundo Mário de Andrade, derivando de uma necessidade social coletiva, em que dois compositores tiveram suma importância, sendo assim citados por ele:

E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista. (ANDRADE, 1965, p. 30)

Outro compositor que podemos incluir nesta primeira fase do nacionalismo brasileiro é Carlos Gomes. Com suas grandiosas obras como *O Guarani* e *O Escravo*, assumiu a figura – muitas vezes romantizada – do índio e o escravo como “temas brasileiros”. Não é incomum, mesmo em culturas mais antigas que a nossa, que esse nacionalismo fosse extraído da música popular. Mas ainda era uma música de certa forma ingênua, comparada ao nacionalismo que viria a acontecer nas primeiras décadas do sec. XX, e onde o violão está inserido como instrumento marcante. Outra passagem, em que Mário de Andrade nos deixa claro esta “segunda fase” do nacionalismo, aponta Heitor Villa-Lobos como sujeito principal:

Poucos anos depois de finda guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos. Logo formaram a seu lado seus companheiros de geração, o malogrado Luciano Gallet e Lourenzo Fernandez. Se entrosaram simpaticamente no movimento novo, em especial dois compositores do primeiro período republicano,

Francisco Braga e Barroso Neto. E em seguida vieram os novos com abundância, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnattali, que são os que escolho, como até agora, mais realizados pra citar. (ANDRADE, 1965, p. 32)

O que Mário de Andrade chamou de “internacionalismo afrancesado” não podemos verificar nas primeiras obras escritas para violão. Isso por que o compositor ainda carregava em sua memória os traços e formas de utilização do instrumento no final do século anterior. As peças que compõem a suíte, se comparadas aos *12 Estudos* e aos *5 Prelúdios*, são peças muito simples, elaboradas com os parâmetros utilizados pelos chorões. Qual a importância então que tiveram para a construção da literatura do violão brasileiro de concerto?

Nesta época, não havia ambiente ou violonistas para se praticar música instrumental de concerto no Brasil. Os instrumentistas referenciais eram Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e o próprio Villa-Lobos. Os músicos eram autodidatas e, em sua maioria, não sabiam ler partitura. Se considerarmos apenas o fato das primeiras peças escritas, ou seja, como obras acabadas – no sentido que não há possibilidades de acréscimo de notas, improvisação, etc. – já foi um grande passo em direção a formalidade das salas de concerto. No geral, são peças construídas nos padrões tonais, tendo a melodia localizada nos registros mais agudos e os baixos com a função de marcar o ritmo e fazer as acentuações características. Esta visão é muito próxima do que era feito com as modinhas e tangos brasileiros ao piano, onde a melodia se situava na mão direita, e o acompanhamento era feito na mão esquerda.

Outro fato curioso é que as peças, tendo sido compostas separadamente como músicas independentes, tenham recebido o “sobrenome” choro. Segundo Jonas Lanna (2005, p. 122), no manuscrito da *Mazurka*, não havia o complemento *choro*, provavelmente acrescentado posteriormente. Como a última peça (*Chorinho*) da suíte foi feita praticamente 10 anos mais tarde, e a publicação das peças como uma obra maior foi apenas na década de 1950, os títulos das peças podem ter sido mudados várias vezes. Como Villa-Lobos foi um grande entusiasta nacional e construtor de sua própria imagem de

artista brasileiro, não seria estranho pensar que a palavra *Chôro* agregada aos títulos originais, nada mais seria do que um jogo de *marketing*. O trecho abaixo exemplifica mais uma das duvidosas histórias que envolvem o compositor:

Villa-Lobos disse-me que a denominação de Suíte a essas cinco obras foi dada à sua revelia. E que não tolerava isso. 'Era suíte coisa alguma'. Agora, através de Mindinha, sei que foi o próprio Maestro quem pôs a denominação. Contradições enfim, que fazem história e que ajudam a colocar de cabelos brancos pesquisadores de música, muito sujeitos a essa engrenagem complicada que são os compositores. (Santos, 1975, p. 52)

Como o compositor já era conhecido internacionalmente pela série dos *Choros*, escritos na década de 20, e pelas *Bachianas Brasileiras* na década seguinte, o editor (e o próprio autor) pode ter achado conveniente associar a esta nova obra um ícone nacional, para que tivesse mais apelo comercial fora do Brasil, mantendo a imagem construída de compositor brasileiro na Europa.

Mesmo contendo a simplicidade dos grupos de choro e dos “pianeiros” do séc. XIX, já podemos notar nas danças da suíte alguns ensaios e procedimentos composicionais que vieram a se consolidar em suas obras posteriores.



Figura 1 – Gavota-Chôro – Villa-Lobos – Pág. 1



Figura 2 – Valsa-Chôro – Villa-Lobos – Pág. 3

Os movimentos paralelos, evitados pelos compositores eruditos anteriores a Villa-Lobos, foram utilizados em passagens cromáticas algumas

vezes. Nesse recurso técnico trata-se de fazer movimentos com acordes na horizontal do braço do violão – quando duas ou mais vozes caminham deslizando pelas cordas sem alteração na fôrma da mão esquerda e nos intervalos das notas envolvidas (figuras 1 e 2). Um recurso muito utilizado em canções brasileiras e na música sertaneja, onde o movimento paralelo é utilizado com intervalos de terça.

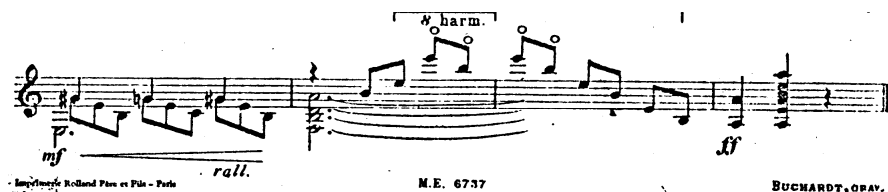


Figura 3 – Mazurka-Chôro – Villa-Lobos – Pág. 3

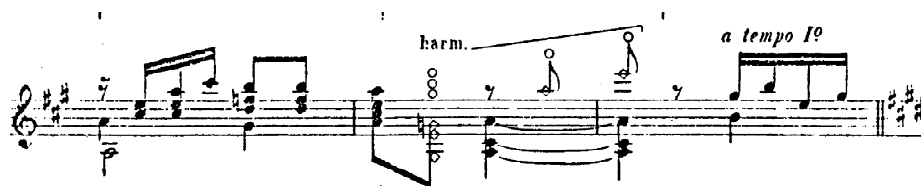


Figura 4 – Schottich-Chôro – Villa-Lobos – Pág. 4

Os harmônicos naturais estiveram presentes em praticamente toda a obra do compositor para violão, sendo inicialmente utilizadas nas peças da Suíte.



Figura 5 – Gavota-Chôro – Villa-Lobos – Pág. 1

Neste trecho já podemos identificar uma característica marcante, a preocupação timbrística, evidenciada pela determinação de digitações

específicas (figura 5). Esta característica se consolidou, assim como os outros procedimentos citados, em toda a obra violonística de Villa-Lobos, independentemente de qualquer ligação com a música europeia ou dos chorões.

Esses breves momentos em que aparecem “ensaios” de procedimentos técnicos utilizados pelo compositor e que tornaram elementos identitários em sua obra para violão, já na última peça da Suíte se tornaram estruturais.

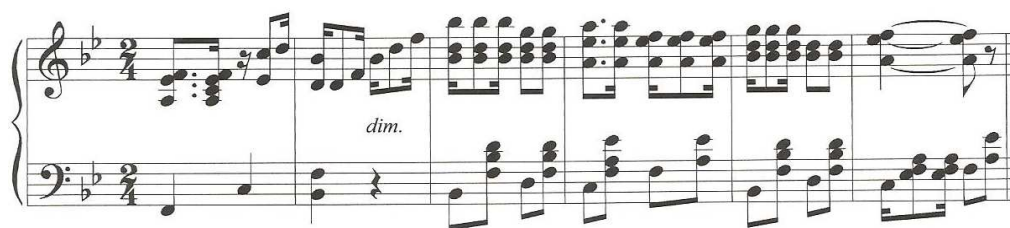


Figura 6 – Compassos 19 a 24 do Brejeiro, Ernesto Nazareth.

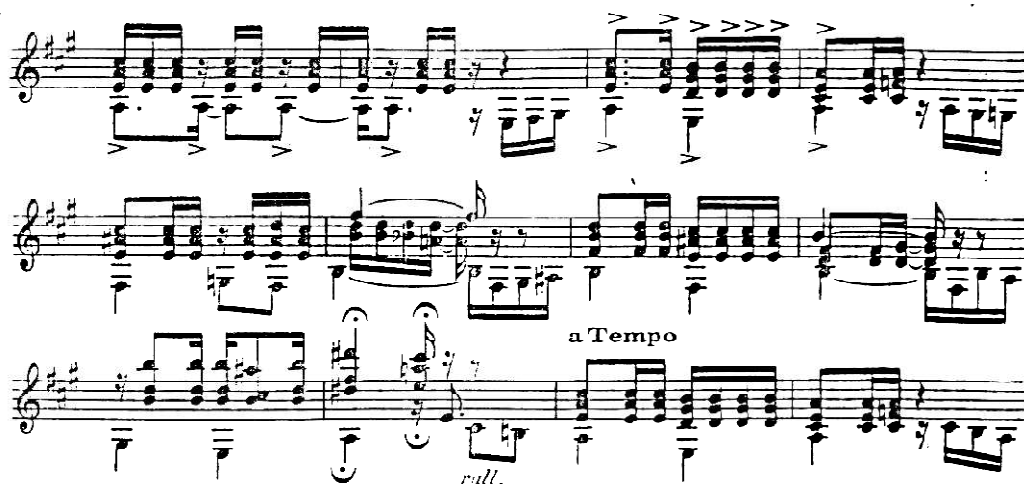


Figura 7 – Chorinho, Villa-Lobos – Pág. 3

No *Chorinho*, escrito em 1923, podemos claramente identificar os acordes com movimentos cromáticos, os baixos marcando o ritmo sincopado, e a melodia inserida nestes acordes e não independente deles (figura 7). Os antigos companheiros e ícones da música urbana carioca do século anterior

como Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth se fazem fortemente presentes através das anacruses e melodias construídas sobre acordes sincopados, como nas polcas amaxixadas (figura 6 e 7).

Em 1920, Villa-Lobos deu início a sua grandiosa e famosa obra, os *Choros*. O *Choros N.º 1* foi escrito para violão, e abre este ciclo reconhecido pelo seu caráter inovador e altamente inventivo.

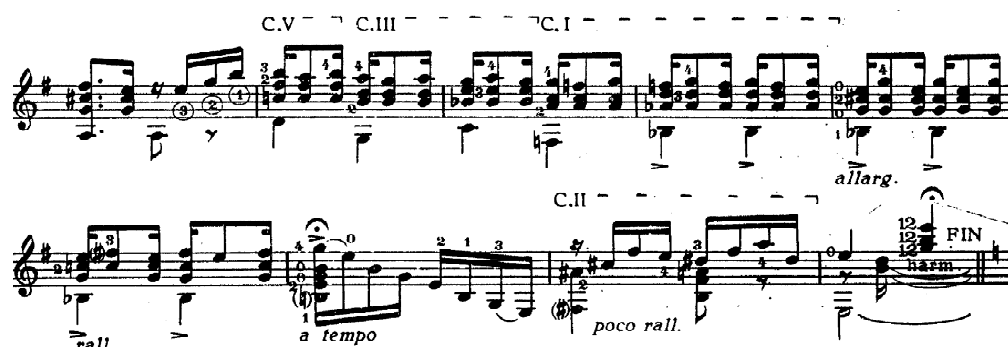


Figura 8 – Choros nº 1 – Villa-Lobos – Pág. 1

A peça é um choro estilizado e colado ao modelo dos pianistas de tangos brasileiros. Foi estruturado na forma de rondó, e assim como na terceira parte do *Chorinho*, escrito três anos mais tarde, as características usadas nas polcas amaxixadas do pianista Ernesto Nazareth estão presentes. Na figura acima, podemos notar a melodia em ritmo sincopado, tocada juntamente com os acordes e iniciadas por anacruses.

O *Choros nº 1* se diferencia das outras peças do ciclo justamente pelo caráter popular empregado como linguagem principal. As dissonâncias que causaram espanto em tantos ouvintes da época estavam distantes nessa obra, onde o sistema tonal impera. A maneira como Villa-Lobos estruturou a peça, é muito parecida com a de composições de violonistas populares contemporâneos a ele, como João Pernambuco. Através das palavras do próprio Villa abaixo, verificamos esta intenção consciente:

O “Choros nº1” que foi escrito propositalmente como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos populares para servir de simples ponto de partida. O tema principal, as harmonias e modulações, apesar de pura criação, são moldados em

freqüências rítmicas e fragmentos celulares dos cantores e tocadores populares de violão e piano, como Satiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros. (Apud TABORDA, 2004, p. 78)

Enquanto nos outros *Choros* Villa-Lobos utilizou linguagem mais moderna, influenciado pelos compositores Claude Debussy e Igor Stravinsky, a peça para violão acabou se diferenciando das demais por manter esta relação com a imagem de violão como um instrumento capadócio. Foi publicado em partitura em 1920, pela casa Arthur Napoleão. Como única música para violão do compositor editada antes de 1950, teve um papel fundamental na reestruturação da imagem do violão no Brasil. Isso por que o próprio Villa-Lobos a gravou comercialmente e, com a reputação de compositor reconhecido internacionalmente como erudito, sua associação a imagem do violão acabou sendo benéfica para encaminhá-lo às salas de concerto. Além do que, pelo seu caráter popular e de fácil entendimento, provavelmente tenha lhe rendido algumas vantagens comerciais.

Entre 1924 e 1929, foi escrito o que muitos consideram até hoje como a sua obra prima, a maior contribuição feita para elevar o violão brasileiro ao *status* de instrumento de concerto. Os *12 Estudos* foram criados já em outro momento do compositor, a partir do contato que teve em Paris com o violonista Andrés Segóvia.

Para entendermos a importância deste encontro, é necessário ressaltar o valor que o violonista espanhol teve na construção do repertório para o violão moderno.

Nascido em Linares em 1893, Segóvia realizou turnês pela América do Sul, Estados Unidos e por toda Europa. Estreou um repertório até então inédito, com transcrições feitas por ele mesmo. Enveredou-se no repertório barroco transcrevendo e gravando obras de Bach – ainda não totalmente conhecido naquele tempo – e encantou platéias acostumadas a ter o violão como instrumento pueril. Este repertório acabou se abrindo para o violão, consolidando-se posteriormente como possibilidade viva e presente, facilmente disponível à execução.

Em 1927 gravou seus primeiros discos, dando vida ao repertório novo e a obras antigas de compatriotas como Aguado, Sor e Francisco Tárrega. Sua

colaboração ainda se estendeu a evolução da técnica de execução, pois fundiu elementos da técnica dos três predecessores. O método de Aguado apontava como funcional tocar apenas com as unhas da mão direita, enquanto Tárrega com a ponta dos dedos. Segóvia percebeu que, para explorar toda gama de possibilidades do instrumento, não poderia se limitar a uma ou outra possibilidade, mas sim apropriar-se das duas. Aliando a nova técnica de execução a novas tendências de construção do instrumento, conseguiu uma evolução sonora significativa. O material das cordas também foi substituído. Com a Primeira Guerra Mundial, a matéria prima antes utilizada na confecção das cordas (tripas de animais), era destinada a suturas dos soldados feridos (LANNA, 2005, p. 134). O nylon foi a opção acertada na substituição, pois é um material mais acessível e com sonoridade muito maior.

Muitos compositores passaram a escrever para violão, dedicando-lhe peças que se tornaram tradicionais e “obrigatórias” na formação de qualquer violonista erudito. Dentre eles, podemos citar Frederico Moreno Torroba (Sonatina); J. Turina (Sevillana); Frederico Mompou (Suíte Compostelana); Mario Catelnuovo-Tedesco (Tarantella, Sonata); J. Rodrigo (Tres piezas españolas); Manuel M. Ponce (Variações sobre “Folia de España e Fuga, Sonatina Meridional).

Segóvia foi responsável também por difundir a técnica do instrumento, tendo entre seus discípulos vários nomes que continuaram a construir a história do violão, como os violonistas: Julian Bream, Leo Brouwer, Alirio Díaz, Eduardo Fernández, Eliot Fisk, Oscar Ghiglia, Sharon Isbin, Alexandre Lagoya, Christopher Parkening, Ida Presti, Konrad Ragossnig, Pepe e Ángel Romero, John Williams, Kazukito Yamashita, Narciso Yepes e outros.

Seria muito difícil imaginar a existência do violão de hoje sem a influência deste gênio histórico. A construção física, a evolução técnica, a constituição de um repertório internacional de concerto, em todos esses aspectos podemos notar a participação ativa de Segóvia.

Quando Villa-Lobos embarcou para Paris em 1923, a relação que tinha com o violão até então, começou a se transformar. Isso provavelmente se deve ao encontro e proximidade que teve com o espanhol – fato transformado em lendas, contado em diversas versões, tornando-se um “evento” cercado de

magia. Esse encontro foi relatado por Villa-Lobos de maneira levemente irreverente:

Encontrei Segóvia em 1923 ou 24, não me lembro bem, na casa de Olga Moraes Sarmiento Nobre. Havia uma princesada lá. Vi um moço de vasta cabeleira, rodeado de mulheres. Achei-o besta, pretensioso, apesar de simpático. (SANTOS, 1975, p. 11)

Evento organizado para apresentar o violonista à sociedade francesa, Segóvia também relatou a ocasião com o mesmo ar de deboche, no que se refere ao violonista Villa-Lobos:

Quando terminei minha apresentação, Villa-Lobos aproximou-se e disse-me em tom confidencial: “Também toco violão” - “Maravilhoso!” respondi. “Você é, então, capaz de compor diretamente para o instrumento”. Estendendo as mãos, ele pediu-me o violão. Sentou-se (...). Olhou severamente para os dedos (...). E quando menos se esperava, desferiu um acorde com tal força, que deixei escapar um grito, pensando que o violão tinha se despedaçado. Ele deu uma gargalhada e com uma alegria infantil disse-me: “Espere, espere...” (...). Após várias tentativas para começar a tocar, ele acabou por desistir. (...) Apesar da sua incapacidade para continuar, os poucos compassos que tocou foram suficientes para revelar, primeiro, que aquele mau intérprete era um grande músico, pois os acordes que conseguiu produzir encerravam fascinantes dissonâncias, os fragmentos melódicos possuíam originalidade, os ritmos eram novos e incisivos e até a dedilhação era engenhosa; segundo, que ele era um verdadeiro amante do violão. No calor desse sentimento, nasceu entre nós uma sólida amizade. Hoje o mundo da música reconhece que a contribuição desse gênio para o repertório violonístico constituiu uma benção tanto para o instrumento como para mim. (SANTOS, 1975, p. 12)

Com dedicatória para Segóvia, Villa-Lobos compôs os *12 Estudos para violão solo*. Nesta obra, aproveitando-se do ganho sonoro causado pela utilização de cordas de nylon, usou procedimentos técnicos que ressaltavam esta nova característica acústica, unindo a utilidade dos estudos técnicos com a estética de música de concerto, a sonoridade moderna não conservadora com imagens do violão popular acompanhador.

Alguns desses procedimentos composicionais já haviam sido testados na Suíte, como descrito anteriormente. Movimentos paralelos, harmônicos, preocupação timbrística demonstrada através de digitações específicas, exploração da ampliação acústica do instrumento, utilizando fórmulas em que as cordas soltas ficam em evidência; todos estes recursos são encontrados nos

12 *Estudos*, de maneira mais elaborada e consciente, utilizando e transformando elementos trazidos da época em que convivia e tocava com os chorões. Poderíamos procurar por estes indícios e citá-los em toda a obra, mas apenas como forma ilustrativa, vejamos os exemplos abaixo:



Figura 9 – Estudo nº11 – Villa-Lobos – p. 29

No *Estudo nº11*, assim como os violonistas populares autodidatas faziam, encontramos a melodia exposta na região grave do instrumento, tocada com o polegar e deixando o acompanhamento a ser executado com os outros dedos nas cordas mais agudas – técnica usual também entre acompanhadores de cantores.



Figura 10 – Estudo nº1 - Villa-Lobos - p.1



Figura 11 – Estudo nº1 – Villa-Lobos – p. 2

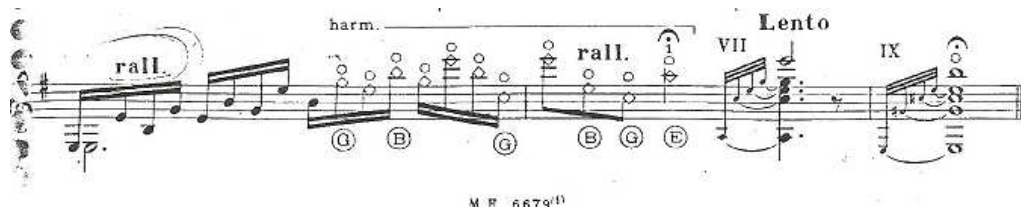


Figura 12 – Estudo nº 1 – Villa-Lobos – p. 2

O *Estudo nº 1* é o exemplo de como foram estruturados e organizados conscientemente estes recursos e procedimentos técnicos que apareceram de forma embrionária e isolados na Suíte. É uma peça que demonstra um alto grau criativo no desenvolvimento do arpejo para mão direita, em que o recurso sonoro das cordas soltas estão presentes (figura 10), assim como os movimentos paralelos, usados com abundância através das formas fixas da mão esquerda (figura 11), digitações detalhadas, harmônicos (figura 12), etc. É a síntese de como o material criativo do violonista popular Villa-Lobos sofreu um processo de metamorfose, adquirindo aspecto musical autônomo e digno da comparação com obras de grandes compositores eruditos:

Eis aqui, 12 Estudos, escritos com amor pelo violão, pelo genial compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Eles comportam, ao mesmo tempo, fórmulas de surpreendente eficiência para o desenvolvimento da técnica de ambas as mãos e belezas musicais 'desinteressadas', sem finalidade pedagógica, valores estéticos permanentes de obras de concerto. Poucos são, na história dos instrumentos, os Mestres que conseguiram reunir em seus Estudos ambas as virtudes. Aparecem em seguida à memória os nomes de Scarlatti e Chopin. Ambos realizam seus propósitos didáticos sem sombra de aridez ou monotonia, e se o pianista aplicado observa com gratidão, a flexibilidade, o vigor e a independência que essas obras imprimem a seus dedos, o artista que as lê ou escuta admira a nobreza, o gênio, a graça e a emoção poética que emanam generosamente delas. Villa-Lobos presenteou a história do violão, frutos do seu talento tão vigorosos e deliciosos como os de Scarlatti e Chopin. Não quis alterar nenhuma das digitações que o próprio Villa-Lobos indicou para a execução de suas obras. Ele conhece perfeitamente o violão e se escolheu tal corda ou tal digitação para ressaltar determinadas frases, devemos estrita obediência ao seu desejo, mesmo ao preço de nos obrigar a maiores esforços de ordem técnica. Não quero concluir esta breve nota sem agradecer publicamente ao ilustre Maestro, a honra

que me conferiu dedicando-se estes estudos. (Apud SANTOS, 1975, p. 13)

Foi o que Andrés Segóvia escreveu no prefácio da edição da obra em Paris em 1953, pela Editora Max Eschig e retrata a importância desta obra na elaboração do repertório brasileiro e na elevação do violão à categoria de instrumento de concerto.

Após passar duas grandes temporadas na França durante a década de 20, a partir de 1930, Villa-Lobos assume uma postura política condescendente a vontade do Estado, tornando-se o compositor nacional oficial¹. Nesta fase, foi o responsável pela criação da “imagem nacional” atrelada a música. Tornou-se um educador musical e suas atribuições o fizeram compor obras grandiosas voltadas à exaltação dos valores nacionais. *Os 5 Prelúdios para violão solo* vieram em 1940, e Villa-Lobos fez questão de mostrar que o nacionalismo e a exaltação dos elementos brasileiros estavam à frente da valorização técnica e pedagógica presente nos *12 Estudos* :

Para enriquecer sua palestra, havia um toca discos e alguns LPs. Falou dos Prelúdios que ouviríamos na interpretação de [Julian] Bream; Eram originalmente em número de seis. O sexto, considerado por ele o mais bonito, fora perdido. Eram todos dedicados à Mindinha (Arminha) e representavam homenagens: o Nº 1, ao Homem do Campo Brasileiro; o Nº 2, ao Capadócio (malandro) Carioca; o Nº 3, a J. S. Bach; o Nº 4, ao Índio Brasileiro; e o Nº 5, à Vida Social Carioca. Nesse momento houve uma pausa de dúvida na platéia e Villa-Lobos (...) soltou a brincadeira. – Vida Social Carioca são esses menininhos fresquinhos que vão aos concertos e ao cinema. Estouraram as gargalhadas e Villa-Lobos se precipita para explicar que o “fresquinho” não tinha nenhum sentido malicioso... (Apud LANA, 2005, p. 167)

Em sua dissertação de mestrado, Jonas Lana demonstra a preocupação que Villa-Lobos tinha com a construção de sua imagem como compositor nacional. Este texto citado acima é um fragmento de uma conferência dada em 1956, em que o compositor apresentava os Prelúdios a um grupo de

¹ Ver em GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. Nesse trabalho, o autor desmistifica a figura de Villa-Lobos, relatando sua ligação com o Estado e demonstrando que a imagem de “gênio nacional” foi construída com a ajuda do próprio compositor.

violonistas. Turíbio Santos escreveu suas palavras, “vírgula por vírgula”, para divulgar em um programa da Radio MEC: *Violão de ontem e hoje*.

Segundo Lana, como são 16 anos que separam o momento da composição ao da conferência, não podemos afirmar que realmente ao escrever os *5 Prelúdios*, Villa-Lobos já tinha estruturado conscientemente estas homenagens aos “personagens” brasileiros. Poderia ser mais um jogo de palavras e intenções que Villa-Lobos utilizou para ressaltar suas qualidades como compositor genial que conseguiu retratar seu povo.

Suíte Popular Brasileira, Choros nº1, 12 Estudos, 5 Prelúdios, estas foram as obras de Heitor Villa-Lobos para violão solo publicadas, tornando o instrumento merecedor das salas de concerto no Brasil, abrindo possibilidades antes remotas e incentivando outros compositores a ampliar este novíssimo repertório.

Segundo Mário de Andrade, Villa-Lobos foi o compositor mais representativo do nacionalismo. Isso porque conseguiu desassociar a idéia de que só é nacional o que é derivado do índio. O nacionalismo de Nepomuceno e Levy era vinculado quase que obrigatoriamente a esta raça, o “ameríndio”. Retratavam o início do pensamento musical nacionalista no Brasil. Villa-Lobos se libertou desta arbitrariedade, elegendo e empregando inúmeros outros “personagens nacionais” em suas obras. Sua obra para violão demonstra este amadurecimento musical, quando representa a cultura popular urbana carioca, o sertanejo, o índio, o folclore, etc. Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre Música Brasileira* de 1928, se manifesta sobre esta questão dizendo:

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia... (ANDRADE, 1928, p. 4)

O que Mário de Andrade discorda no trecho citado é das opiniões e “achismos” dos europeus em relação ao que se deveria constituir nossa música, revelando um gosto acentuado pelo exótico. Andrade pretendia demonstrar que “Música Brasileira deve de significar toda música nacional

como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (ANDRADE, 1928, p. 5).

Dentro desses ideais, Villa-Lobos era um exemplo a ser seguido. Andrade considerava que toda arte social, tribal, religiosa, comemorativa, era arte interessada. A música de Villa-Lobos se encontrava dentro dos padrões da arte desinteressada, da música artística, na qual essa fase primitiva de construção já havia sido ultrapassada.

Segundo a pesquisadora e violonista Márcia Taborda, com exceção do *Choros nº 1* – que foi gravado pelo próprio compositor e tocado em 1929 por Sainz de la Maza – suas peças não foram executadas em seu tempo. Não se sabe qual foi a primeira gravação realizada da Suíte e Andrés Segóvia só apresentou em público os Estudos de números 1, 7 e 8. Os prelúdios foram apresentados em 1942 no Uruguai, pelo violonista Abel Carlevaro e a primeira gravação dos *12 Estudos* como obra integral foi em 1962, três anos após a morte do compositor. A gravação foi feita pelo violonista Turíbio Santos, a convite da viúva Arminda Villa-Lobos (Mindinha).

A construção do repertório para o violão brasileiro de concerto se iniciou com Villa-Lobos, que conseguiu elaborar uma obra grandiosa e de valor permanente, sendo hoje reconhecida no mundo inteiro como vital a evolução do violão e representante imponente da brasilidade. A continuidade e crescimento deste repertório contaram com a colaboração de outros compositores que se tornaram o cânone da música brasileira de concerto. Antes de darmos continuidade histórica a esse processo de concretização, seria esclarecedor demonstrar também a evolução da prática musical ligada a esse instrumento no Brasil, auxiliando e consolidando o repertório.

1.4 – SUPORTE TÉCNICO E PRÁTICO À ELABORAÇÃO DA LITERATURA.

Após um longo período desaparecido – desde primeira apresentação do violão como instrumento solista erudito, feita em 1867 pelo engenheiro Clementino Lisboa – o violão retornou as salas de concerto no Brasil pelas mãos do renomado compositor/intérprete Augustin Barrios Mangoré (1885-1944). O violonista paraguaio incorporou a riqueza da música latina dos países por onde passava a suas composições, criando um repertório variado e próspero para o pequeno universo do violão. Sua primeira audição foi no Rio de Janeiro, em 09 de agosto de 1916, no salão nobre do edifício do Jornal do Comércio. Apresentou composições próprias além de obras de Giuliani, Aguado e transcrições de compositores famosos como Verdi, Chopin e Mendelssohn. Com a exposição pública deste tipo de repertório, Barrios demonstrou que o violão poderia ser tocado não apenas como instrumento acompanhador, mas também como solista, causando admiração na platéia pelo virtuosismo e possibilidades técnicas / sonoras.

Outra pessoa que influenciou na propagação da escola moderna (escola de Tárrega) no Brasil foi a violonista e mestre Josefina Robledo. A espanhola se apresentou no Brasil encerrando uma série de apresentações pela América Latina, ficando no país que tanto a agradou por mais tempo. Suas apresentações causaram admiração e lhe deram reconhecimento por parte do público e crítica especializada. Sua contribuição foi além disso, dedicando-se a lecionar e divulgar a nova técnica desenvolvida por Tárrega, de quem foi discípula. Durante aproximadamente dois anos ficou entre São Paulo e Rio de Janeiro desenvolvendo a função de mestre.

Estes dois violonistas divulgaram a técnica de execução do violão no Brasil, tocando um repertório inédito e possibilitando a construção de uma geração de instrumentistas capazes de executar o repertório que aqui ainda viria a ser construído.

Mas o principal iniciador desta geração de violonistas no Rio de Janeiro foi Quincas Laranjeiras que, assim como as raízes da literatura do instrumento,

estava ligado ao mundo musical popular do séc. XIX. Parceiro de Villa-Lobos no choro carioca, foi o precursor responsável pela criação de nomes que fazem parte da elite dos violonistas brasileiros. Através dos métodos de Carulli e Carcassi, formou músicos e professores como o português Antônio Rebello. Este discípulo direto de Quincas foi responsável pela formação musical de Jodacil Damaceno, Turíbio Santos, dos netos Sergio e Eduardo Rebello Abreu – reconhecidos internacionalmente como virtuosos do violão pelo trabalho desenvolvido em duo. Outro descendente de Quincas foi o famoso e influente violonista popular Dilermando Reis, que teve em Levino Conceição (aluno de Quincas) seu grande mestre.

Já em São Paulo, o principal professor e divulgador das técnicas do violão foi o uruguaio Isaias Sávio. Responsável pela formação musical de nomes como os concertistas Carlos Barbosa Lima e Maria Lívia São Marcos e do reconhecido pedagogo Henrique Pinto, assumiu em 1947 a primeira cadeira de violão em um conservatório no Brasil, no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*.²

Por intermédio desses primeiros mestres e violonistas, em meados do séc. XX, o violão já possuía intérpretes qualificados para contribuir na evolução do repertório de concerto no Brasil.

1.5 – O VIOLÃO PÓS VILLA-LOBOS.

Retomando o processo de consolidação do repertório do violão brasileiro de concerto, o compositor Heitor Villa-Lobos conseguiu recolocar o violão no cenário musical do Brasil. De um instrumento popular e acompanhador de canções, passou a ser um instrumento com acesso às salas de concerto, com obras brasileiras de caráter erudito escritas originalmente para ele. A importância dessa obra fez com que nos dedicássemos a detalhar alguns aspectos que fundamentaram o início do repertório e a construção da imagem do violão brasileiro de concerto.

² Retirado do site eletrônico <http://www.violao.mus.br/historia.html>. Acesso em 30 de outubro de 2009, São João Del Rei (MG).

A partir da obra de Villa-Lobos, outros compositores passaram a se interessar pelo violão, constituindo a literatura do instrumento rica e diversificada que temos na atualidade. Não seria possível neste trabalho – nem é o objetivo principal – descrever todo repertório brasileiro escrito originalmente para o instrumento, mas podemos nortear sua trajetória a partir de peças e obras escritas (pós Villa-Lobos) por alguns dos principais compositores brasileiros que formaram o cânone da música de concerto no Brasil.

Como o nacionalismo é uma característica constante na elaboração desse repertório, escolhemos os compositores citados por Mário de Andrade como sendo legítimos representantes da música nacional. Em citação feita anteriormente neste trabalho, Andrade enumerou vários compositores importantes, sendo alguns deles criadores de obras para violão. São eles Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri. Devido a importância e relevância de suas peças escritas para violão, devemos incluir outro nome grandioso a esta lista, César Guerra-Peixe.

Esses nomes representam a música nacionalista brasileira pós Villa-Lobos em larga escala e sob diferentes ângulos. Suas obras foram escolhidas não por serem mais gravadas ou por terem maior tocabilidade, e sim por que são peças compostas por ícones nacionais, fortalecendo a inclusão e permanência do instrumento no cenário das salas de concerto. Provavelmente peças relevantes ficarão de fora neste trabalho³, mas optamos por demonstrar a construção do repertório violonístico sob o aspecto da valorização e aceitação do violão nas salas de concerto, através de personagens nacionais reconhecidos internacionalmente, assim como Villa-Lobos, não apenas por obras isoladas para um instrumento, mas por seu trabalho como todo.

Em 1946 – mesma década em que Villa-Lobos compôs os prelúdios – Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) escreveu sua primeira peça de destaque para violão, o *Ponteio*, dedicado e estreado pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro. Outras obras que podemos citar são as duas *Valsas-choro* (1954 e 1986), sendo que a segunda ainda não foi editada e os *Três Estudos*

³ Complementando a lista de peças e compositores, em sua pesquisa de doutorado, o violonista e professor Edelson Gloeden fez um catálogo de obras escritas para violão. A lista inclui peças brasileiras e internacionais, escritas entre o início do séc. XX e a década de 80. Ver em GLOEDEN, Edelson. “As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone (manuscrito): um ciclo revisitado”. Tese de doutorado. USP, 2002.

(nº 1 – 1958, nº 2 e nº 3 – 1982), que possui uma linguagem mais elaborada e um pouco mais livre da influência de Villa-Lobos. Nessa pequena, porém bem escrita obra para violão, Guarnieri valoriza e exalta elementos que nos remetem a música regional interiorana ligada à viola e à música urbana do final do séc. XIX. Assim como Villa-Lobos, utilizou danças européias nacionalizadas, tais como a valsa, vinculadas ao choro.

Ainda na década de 40, numa fase de tendência dodecafônica na sua produção musical, Guerra-Peixe (1914-1993) compôs a *Suíte* (1946). Nessa obra composta de três movimentos, *Ponteado*, *Acalanto* e *Choro*, embora a linguagem empregada aparentemente apontasse para a experiência vanguardista, já uma primeira audição revela o real desejo do autor com essa obra: aliar a técnica dodecafônica com o colorido da música brasileira. Na década de 50, quando melodias e ritmos do folclore brasileiro ainda serviam de temas para a criação de peças de concerto, Guerra-Peixe abandona o projeto dodecafônico e se volta exclusivamente para o nacionalismo. Em 1966, escreveu para violão o *Prelúdio nº 5 – Ponteado Nordestino*, que nos remete ao ambiente sonoro interiorano, regional, com características nordestinas. A *Sonata*, uma obra extremamente engenhosa, foi escrita em 1969 e dedicada a Turíbio Santos. Além destas, compôs também 6 *Breves*, 10 *Lúdicas* e 4 *Prelúdios*, todas com características nacionalistas.

Provavelmente ainda sob influência dos estudos de Villa-Lobos, Francisco Mignone (1897-1986) compôs, na década de 70, as *Doze Valsas* (em todos os tons menores), e os *Doze Estudos*, dedicados e gravados pelo violonista Carlos Barbosa Lima. Obras que durante anos ficaram esquecidas, e que voltaram às salas de concerto através do trabalho de resgate do violonista Fábio Zanon, um dos mais respeitados músicos brasileiros da atualidade. Mais uma vez verificamos a importância da música praticada informalmente no séc. XIX. Mignone se utilizou da herança européia presente nas danças abrazeiradas para escrever grande parte da sua produção para violão. Sendo a valsa um elemento nacional característico, tão utilizada pelos violonistas populares ao longo dos anos, acaba por delinear o nacionalismo evidente em sua obra.

Por fim, para completar a lista dos compositores citados anteriormente, temos a obra para violão de Radamés Gnattali (1906-1988). Entre os compositores brasileiros, é o que possui obra mais numerosa a partir dos anos 50 e, depois de Villa-Lobos, a mais representativa. Gnattali escreveu 5 concertos para violão e orquestra (1952, 53, 55, 61 e 68), e entre suas peças mais importantes para violão solo podemos citar a *Brasíliana nº13*, a *Suíte*, os *10 Estudos* (cada um dedicado a uma personalidade musical brasileira), *Tocata em ritmo de samba I e II*, os *3 Estudos de Concerto* e *Alma Brasileira*, além de várias peças de música de câmara. Foi um compositor muito ligado à música popular, chegando a atuar como músico e regente em diversos trabalhos direcionados ao choro, samba, valsas, etc. Violonistas muito importantes para música brasileira o acompanharam, tocaram e gravaram suas peças, entre eles Garôto (Aníbal Augusto Sardinha) e Rafael Rabelo.

Duas peças ilustram com clareza esse repertório nacionalista pós Villa-Lobos, a *Sonata* de Guerra-Peixe e a *Brasíliana nº13* de Gnattali. São obras extremamente importantes para a literatura do violão brasileiro, sendo comum encontrá-las em programas de concerto e até como peças de confronto em concursos instrumentais. Representam duas facetas da música nacionalista para violão, ambas com elementos oriundos da música popular. Guerra-Peixe, assim como em suas inúmeras outras obras, buscou a sonoridade interiorana e regional do nordeste, e Gnattali se inspirou na música popular urbana – assim como Villa-Lobos em suas primeiras composições – utilizando o samba, a valsa e o choro com muito refinamento e bom gosto.

I. SAMBA BOSSA-NOVA



Figura 13 – Brasileira nº13 – Samba Bossa-Nova – Radamés Gnattali, pág. 1

Tempo I ca. $\text{♩} = 80$
come prima

Figura 14 – Sonata – 3º movimento – Guerra-Peixe, pág. 9

Na figura 13 podemos notar, através do ritmo sincopado característico do samba e da bossa-nova, a escrita voltada a música popular urbana. Na figura 14, o ritmo e a melodia modal dos baixos nos remetem à cultura nordestina.

Os exemplos acima demonstram mais uma vez que a construção do repertório brasileiro para o violão de concerto utilizou e se firmou a partir de elementos buscados na música popular. Quando Villa-Lobos começou a escrever para o instrumento, justamente a associação do violão à música popular e ao mundo boêmio é que o tornava impróprio para as salas de concerto. Foi através de sua obra que o violão passou a ser considerado como instrumento “nobre”, se apropriando da cultura popular, mas fazendo música artística, desinteressada. Exaltando a brasilidade, mas tornando a obra universal. Os compositores que vieram logo após seguiram a tradição iniciada por Villa, usando elementos musicais da música popular e escrevendo música brasileira de concerto.

A construção da literatura do violão brasileiro se iniciou pelas mãos de um chorão, que acabou se tornando o maior representante da música brasileira no mundo, e se desenvolveu ligada à música popular trazida desde o séc. XIX (polca, maxixe, valsa, choro) até a bossa-nova e a música nordestina. O nacionalismo esteve presente durante toda formação e afirmação desse repertório. Veremos a seguir que Krieger, através da *Ritmata*, rompeu com os padrões vigentes e trouxe ao repertório violonístico brasileiro novos elementos musicais.

2. RITMATA: INOVAÇÃO E ROMPIMENTO COM O PASSADO

Edino Krieger utilizou *na Ritmata* recursos e elementos musicais provavelmente inéditos no Brasil, possibilitando a idéia de rompimento com o passado, inovando a tradição do repertório violonístico escrito até então.

Iremos investigar nesse capítulo quais são e como foram aplicados esses novos elementos, e se eles são suficientes para caracterizar a obra como inovadora em relação à tradição nacionalista antes descrita. Abordaremos também questões ligadas à contextualização histórica da obra, comparando-a com peças escritas no mesmo período a partir da imagem de violão e de música brasileira.

As referências bibliográficas relacionadas com o objeto central do nosso trabalho são escassas. Encontramos comentários sobre a peça em alguns sítios eletrônicos e apenas dois trabalhos acadêmicos – artigos publicados por Mario da Silva⁴ e por Robson Barreto Matos⁵. Dentre os comentários, podemos citar Norton Dudeque (DUDEQUE, 1994), que relaciona a *Ritmata* com a exploração de novos efeitos instrumentais e com a linguagem atonal, e Márcia Taborda (TABORDA, 2003), que exalta a provável inauguração na escrita violonística brasileira a utilização de recursos sonoros não tradicionais, como ataques percussivos no tampo e no braço do instrumento.

Quanto aos artigos, verificamos que Mário da Silva constrói sua narrativa voltada para aspectos ligados à percussão nas obras de Edino Krieger e Arthur Kampela. O autor afirma que, até o momento de sua pesquisa, a *Ritmata* foi considerada como sendo a primeira peça brasileira a utilizar percussões no tampo e nas cordas do violão de maneira estrutural. Também sugere que a percussão foi inserida como forma de “contracanto” (ou “contra-percussão”) do tema principal. Como ainda se encontrava de maneira embrionária na *Ritmata*, esse procedimento técnico foi considerado por Mário como simples e

⁴ Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2008 – encontrado no site eletrônico http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/01-mario_da_silva.pdf - acesso em 03/03/2010

⁵ Site eletrônico <http://edumusicalinstrumento.wetpaint.com/page/Artigos> - acesso 03/03/2010

experimental. A utilização dessa técnica no Brasil, onde os efeitos percussivos no violão se tornaram parte estrutural das peças, atinge o ápice de complexidade com o compositor e violonista Artur Kampela.

Já Robson Barreto Matos, trata de questões ligadas à análise da obra. Baseado nos padrões temáticos de Rudolph Réti – compositor, pianista e analista musical sérvio – Matos separa a peça em cinco partes, identificando os principais motivos musicais e suas reincidências. Aborda rapidamente a perspectiva da interpretação musical, sugerindo ao executante maneiras de interpretar os trechos analisados.

Em nosso levantamento de referências bibliográficas, notamos a inexistência de material sobre a história da criação da peça. Encontramos apenas trabalhos sem maior profundidade que exaltam justamente alguns pontos que estamos tratando nesse trabalho, tais como a sua importância para a literatura do violão brasileiro e a relação com a utilização de elementos inovadores. Para descrevermos as motivações e circunstâncias que envolvem a criação da *Ritmata*, utilizaremos então informações coletadas através de entrevistas realizadas separadamente com os dois personagens principais do processo: o compositor, Edino Krieger, e o primeiro intérprete, Turíbio Santos, a quem a peça foi dedicada. As entrevistas foram gravadas em maio de 2009 e estão transcritas integralmente nos anexos desse trabalho.

2.1 – OBRA ENCOMENDADA

A relação entre Edino Krieger e o violão se iniciou na década de 50, quando compôs sua primeira peça para o instrumento. Intitulada *Prelúdio* e dedicada a seu pai, Aldo Krieger, foi durante mais de uma década a única música escrita para violão solo do compositor. Sua produção violonística posterior se deve, principalmente, ao estreitamento da amizade que

estabeleceu com o violonista Turíbio Santos⁶. Como descrito no capítulo anterior, o ensino do violão nas décadas de 40 e 50 ainda não era institucionalizado no Rio de Janeiro, fazendo com que os interessados buscassem sua formação musical com professores particulares. Esse foi o motivo do primeiro contato entre os dois. Turíbio Santos procurou Edino Krieger para ter aulas de teoria da música – harmonia, contraponto, fuga, etc. – retribuindo-lhe com aulas de violão.

A partir dessa situação, o relacionamento dos dois passou a ser de amizade e admiração mútua. Surgiu então a ocasião em que Krieger lhe mostrou sua primeira composição para violão, o *Prelúdio*. A única solicitação feita por ele era para que Turíbio não tocasse publicamente ou gravasse a música, “(...) era só para ele tomar conhecimento, porque eu achava que era uma peça que não tinha nenhuma significação, foi só uma primeira experiência que fiz (...)”⁷. Turíbio, então, pede-lhe a composição de outra peça, mais elaborada, que pudesse ser apresentada publicamente.

No entanto, foi apenas em 1974, com o ensejo de uma encomenda oficial e diante de um ultimato feito por Turíbio, que Krieger compõe a *Ritmata*. A ocasião desse pedido foi relatada pelo compositor da seguinte maneira:

(...) Quando ele teve essa possibilidade de edição em Paris, ele chegou e disse assim para mim: “Olha, eu agora vou encomendar uma peça para você. Se você não fizer, eu vou tocar o *Prelúdio!*” E aí eu disse: “bem, então diante dessa ameaça eu vou fazer (...)”⁸

A história da peça então se funde com a história da relação entre os dois. Essa amizade teve grande influência no desenvolvimento da carreira do violonista, fornecendo subsídios e motivações para a composição da *Ritmata*. Quando, em 1965, Turíbio Santos foi finalista do Concurso Internacional da ORTF (Office de Radiodiffusion et television Française), foi Edino Krieger quem, de certa maneira, facilitou sua ida a Paris.

⁶ Turíbio Santos nasceu em São Luis do Maranhão e se radicou na cidade do Rio de Janeiro em 1946. Seus estudos de violão se intensificaram quando se tornou aluno de Antônio Rebelo. (Apenas reforçando, Antônio Rebelo foi discípulo de Quincas Laranjeiras, onde mais uma vez a origem do violão brasileiro aponta para o século XIX).

⁷ Trecho retirado da entrevista com Edino Krieger – ver em apêndice p. 83

⁸ Trecho retirado da entrevista com Edino Krieger – ver em apêndice p. 83

Alguns amigos me permitiram a ida a Paris. Edino Krieger apresentou-me ao chefe da Divisão Cultural do Itamaraty: Vasco Mariz. Como eu era finalista de um concurso internacional, na época o mais importante para violão, uma passagem foi conseguida por ele. Chegando em Paris fui convidado à embaixada do Brasil através do seu adido cultural: Guilherme Figueiredo. Quando ganhei o concurso, Guilherme conseguiu que o governo brasileiro dobrasse o meu prêmio. Com esse dinheiro pude, na volta de um curso com Andrés Segóvia em agosto de 65, ir a Madrid e comprar um violão de José Ramirez. (SANTOS, 2002, p. 25)

Com a vitória nesse concurso, Turíbio passou a morar em Paris. Sua carreira internacional começa a se desenvolver impulsionada pela visibilidade que o prêmio lhe forneceu. Surgem então oportunidades de concertos, aulas e gravações. Seus dois primeiros discos gravados na Europa foram em 1967 e 1968, pela RCA. Nesse período, realizou inúmeras turnês pelos países europeus. Após gravar seus primeiros dois discos pela gravadora ERATO, assinou um contrato de artista exclusivo, com a obrigação de gravar mais 14 discos, um por ano.

Em 1970, já com sua carreira como concertista consolidada, recebe um convite de Philippe Marietti – dono da editora de partituras *Max Eschig* – para editar partituras de violão. A primeira obra publicada foi do compositor Fernando Sor – *Variações sobre Marlbrouk s'en va t'en guerre, de Adrian Le Roy*. Em 1974, surge a extraordinária oportunidade de editar peças brasileiras, com a criação de um projeto chamado *Coleção Turíbio Santos*. Nessa coleção, encontram-se originais de Marlos Nobre, Almeida Prado, Claudio Santoro, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Edino Krieger, entre outros. Todas essas obras foram dedicadas ao violonista, que ainda editou peças de compositores franceses como André Jolivet, Henri Sauguet e Darius Milhaud.

Quando surgiu a possibilidade de editar peças brasileiras, Turíbio Santos procurou o Ministério de Relações Exteriores (Itamaraty) e solicitou que pagassem a encomenda das três primeiras peças a serem editadas. Com seu círculo de amizades influentes e com a proposta de divulgar a música contemporânea brasileira para violão na Europa, consegue o patrocínio e encomenda músicas para Edino Krieger, Marlos Nobre e Almeida Prado.

As primeiras peças brasileiras editadas foram então a *Ritmata* de Edino Krieger, *Momentos I* de Marlos Nobre e *Livro para 6 Cordas* de Almeida Prado.

Como Turíbio tinha um contrato de gravações com a ERATO e mantinha uma vasta agenda de apresentações na Europa, pôde divulgar amplamente as peças. Essa divulgação foi exaltada pelo violonista da seguinte maneira:

(...) Em 1974 então, o Edino fez a *Ritmata*. O bom daquela época é que eu estava com um cenário de apresentações das músicas muito bom. Eu tocava muito no *Queen Elizabeth Hall* em Londres e na *Sala Garrett* em Paris, além de estar gravando na ERATO. Então isso aí dava uma visibilidade enorme às músicas. E foi assim que o Edino fez a *Ritmata*. A *Ritmata* é fruto de uma amizade de longo tempo nossa (...)⁹

Além de encomendar, editar, gravar e apresentar publicamente a peça de Edino Krieger, Turíbio Santos também batizou a música de *Ritmata* e ainda forneceu pequenos subsídios técnicos, como na escrita de harmônicos, e corrigiu efeitos não executáveis ao violão.

O título original dado pelo compositor era *Toccata para violão*. Segundo o violonista, a troca ajudou muito na divulgação da peça. Como não nos deu mais detalhes sobre o assunto, podemos deduzir que o título, de sonoridade forte e mais singular do que o já tão usado *Toccata*, pode ter despertado maior atenção por aludir a um aspecto comumente relacionado à música brasileira, qual seja o seu caráter acentuadamente rítmico. O nome *Ritmata* deve ter surgido através da junção das palavras *ritmo* com *toccata*.

Aliás, para o compositor, o sentido de *toccata* se relaciona com o dinamismo rítmico das músicas do século XX, particularmente com as tocatas de Prokofiev. Nesse sentido, a atenção do compositor para a questão rítmica se evidencia pelo fato de várias outras obras suas terem recebido essa denominação, entre elas: *Toccata Breve para Flauta* (1997), *Toccata para piano e orquestra* (1967), o segundo movimento das *Variações Elementares* (1964), bem como o terceiro movimento do *Lundus Symphonicus* (1965) e o primeiro movimento do *Concerto para 2 violões e orquestra de cordas* (1994). Podemos notar, assim, que a forte presença do elemento rítmico não é exclusividade da *Ritmata*, mas sim um procedimento comum a outras peças compostas por Edino Krieger ao longo da vida.

⁹ Trecho retirado da entrevista com Turíbio Santos - ver em apêndice, p. 90

Como o ritmo marcante está presente tanto na literatura do violão brasileiro quanto em inúmeras obras de Edino Krieger, podemos considerar que somente a questão rítmica não é relevante o suficiente para demonstrar a importância e o pioneirismo dessa peça.

Como se pôde perceber, então, a gênese da *Ritmata* está intrinsecamente ligada à relação estabelecida entre compositor e intérprete. Neste caso específico, o desenvolvimento da vida artística de um violonista levou à criação não só dessa obra de Edino Krieger, mas de outras que vieram a se tornar relevantes para a literatura do violão brasileiro. Apenas lembrando: outro exemplo desse processo, no qual um instrumentista inspira composições, é o violonista espanhol Andrés Segóvia, discutido no capítulo anterior.

Como estamos trabalhando com a idéia da *Ritmata* ser uma obra inovadora, precisaremos demonstrar *em quê* e *para quem* ela inovou. Quais elementos utilizados foram considerados inéditos?

2.2 – ELEMENTOS INOVADORES

Em relação à literatura do violão brasileiro, majoritariamente de tradição nacionalista, a presença de certos elementos na *Ritmata* poderia caracterizá-la como peça inovadora. Alguns deles são mais sutis e serão discutidos no capítulo posterior; outros são encontrados com mais facilidade e obviedade, como é o caso dos efeitos percussivos.

2.2.1 – EFEITOS PERCUSSIVOS

Através de nosso levantamento de dados – partituras de peças do repertório brasileiro anteriores a *Ritmata*, comentários e trabalhos, acadêmicos ou não, artigos e entrevista com o compositor – encontramos uma idéia comum, a de que a peça é inaugural no Brasil quanto ao uso de efeitos percussivos no violão.

Na chamada cultura popular brasileira, a percussão está fortemente presente nos mais variados gêneros e manifestações musicais. A quantidade de instrumentos utilizados nos acompanhamentos de estilos musicais como o choro e o samba é enorme. Podemos citar o pandeiro, agogô, atabaque, tamborim e muitos outros. A tradição do violão brasileiro está ligada a esses gêneros, o que nos faz acreditar que percutir no tampo ou nas cordas do instrumento de maneira estereotipada era uma prática absolutamente desnecessária, tratando-se de um grupo em que os instrumentos de percussão estavam presentes. Por outro lado, o acompanhamento do samba, por exemplo, não deixa de ter características percussivas. Segundo José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1975), o acompanhamento feito por violonistas no samba surgiu através da imitação dos ritmos realizados pelos percussionistas. A mão direita fazendo articulações com ritmo sincopado, acentuando características idiomáticas dos instrumentos de percussão através de *staccatos*, e a mão esquerda interrompendo vibrações das cordas, reforçando a idéia percussiva.

A relação entre o violão e os instrumentos de percussão, caracterizada pela maneira de se tocar certos gêneros musicais brasileiros como o samba, é inexistente nos efeitos percussivos encontrados na *Ritmata*. O compositor utilizou o corpo e as cordas do violão para realizar esses efeitos de maneira desvinculada de qualquer referência a ritmos caracteristicamente brasileiros, com uma linguagem inovadora no país. Por ser uma grafia inédita e de forte apelo visual, podemos identificar esses primeiros elementos inovadores com certa facilidade no texto musical.

Lent *percuter les doigts (main gauche et main droite) contre le manche de la guitare*

Figura 15: início pág. 1

Os efeitos percussivos são encontrados já nos primeiros compassos da música. No trecho acima, verificamos a maneira que Krieger encontrou para grafar a percussão realizada no braço do violão. São notas específicas e claras, onde o violonista usa os dedos de ambas as mãos para percuti-las. O impacto sonoro e visual inicial já demonstra singularidade e força inovadora para os padrões da literatura do violão brasileiro de concerto da época.

As primeiras notas percutidas encontradas são determinadas pelo compositor de maneira precisa, fazendo com que todos os intérpretes as executem da mesma forma, apesar da liberdade no tempo e na dinâmica.

Encontramos vários desses efeitos na peça, grafados de diferentes formas. Alguns são explicados pelo compositor na forma de texto, escrito abaixo de cada trecho. Outros são uma mistura de texto e indicação gráfica na pauta. Há também efeitos percussivos escritos apenas na sua forma gráfica, onde a maneira de execução está descrita no final da peça.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled 'V'. The second staff has a bass clef and includes the instruction 'Pizz.' and 'm.d. m.g.'. The third staff has a bass clef and includes 'II', 'fff', and 'rit.'. French instructions are written below the staves: 'frappez contre les cordes - la main droite et la main gauche', 'la main droite doit se déplacer vers la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche', and 'la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes'.

Figura 16: Sexta, sétima e oitava pautas da pág. 2

O trecho acima é um exemplo de como Krieger utiliza diferentes linguagens para demonstrar o que deseja musicalmente. Temos a notação musical tradicional, os sinais gráficos dos efeitos percussivos e o texto explicativo abaixo da pauta. Nesse fragmento, a escrita musical não é precisa quanto ao local a ser percutido no violão, mas a parte rítmica com suas acentuações é muito definida.

Nos exemplos abaixo os efeitos aparecem apenas na forma gráfica. A escrita rítmica precisa é fundamental para a compreensão do discurso musical por parte do executante.



Figura 17: terceira pauta da pág. 2

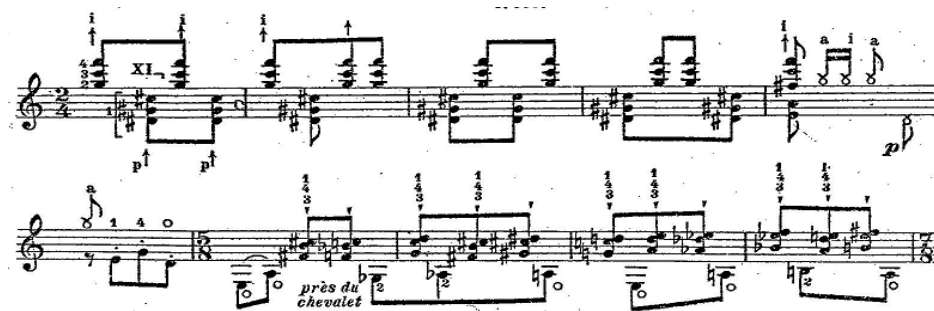


Figura 18: quinta e sexta pautas da pág. 4

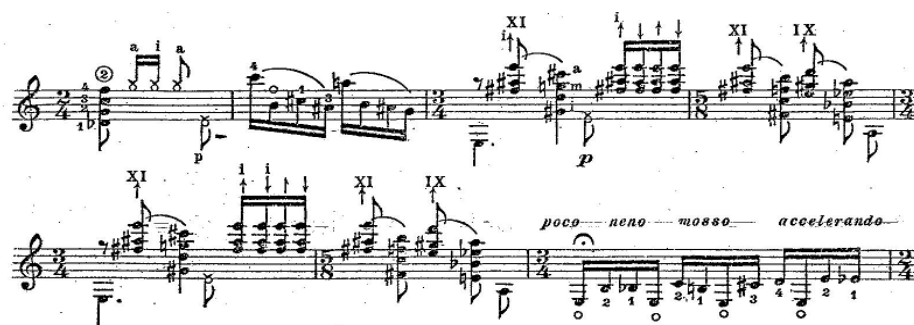


Figura 19: segunda e terceira pautas da pág. 5

Como já dito, a percussão e o ritmo marcante são comuns e abundantes na música brasileira. Na *Ritmata*, esses elementos musicais passaram a ser uma opção de rompimento com o passado, uma escolha para inovar ou se opor a tradição do repertório violonístico escrito até então.

A idéia de inovação é reforçada pela maneira como os efeitos percussivos foram utilizados no discurso musical, no qual a soma de outros fatores ajuda e reforça tal predicado.

Para exemplificar, citaremos uma peça em que efeitos percussivos foram utilizados pelo compositor não como um elemento inovador – já que foi editada posteriormente à *Ritmata* e, portanto, não possui mais o caráter inédito

– mas como reforço a padrões rítmicos que valorizam e exaltam a cultura popular brasileira, como danças e ritmos regionais do Brasil. Estamos nos referindo a *Jongo*, peça escrita em 1978 pelo compositor e violonista Paulo Bellinati.

Publicada apenas em 1993 pela editora norte americana *Guitar Solo Publications of San Francisco* e muito conhecida na versão para dois violões – feita pelo próprio compositor em 1989 e dedicada para os irmãos Sérgio e Odair Assad – Bellinati usou o corpo do violão como um instrumento de percussão, baseando-se no ritmo da dança afro-brasileira que dá nome à obra:

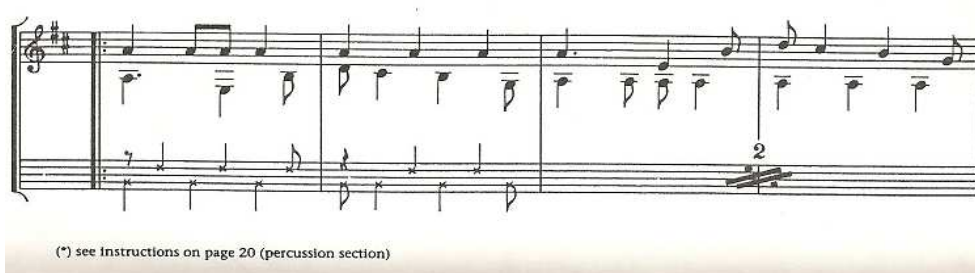


Figura 20: *Jongo* – quarta pauta da segunda página, versão para dois violões

Nessa música, a percussão foi escrita na forma de notas em x. Cada nota corresponde um lugar a ser percutido no violão, determinado pelo compositor em uma página explicativa. Existe uma seção inteira na parte central da música escrita apenas em percussão.

O contexto musical em que essas percussões estão inseridas é tradicional e facilmente nos remete a sonoridade popular brasileira. O processo de criação dessa música foi baseado na reconstrução das sonoridades advindas de instrumentos de percussão tradicionais, apenas transferindo para o violão o que normalmente um percussionista faria ao acompanhar ou executar o *Jongo*.

Na *Ritmata*, a percussão não está vinculada a nenhum tipo de ritmo ou dança brasileira que vigora na cultura popular brasileira. Muito pelo contrário, à primeira vista, parece inexistente qualquer ligação com a tradição nacionalista encontrada no repertório do violão no Brasil. Estamos considerando os efeitos percussivos da *Ritmata* como elementos inovadores não apenas pelo

ineditismo, mas principalmente pelo modo como foram aplicados, na qual o discurso musical em que estão incluídos reforça o pensamento de ruptura com o passado e nos faz olhar para um ambiente sonoro universal e novo.

3 – LINGUAGEM VANGUARDISTA

A *Ritmata* apresenta uma linguagem ligada ao pensamento da vanguarda musical. As idéias inovadoras não ficam restritas à utilização de efeitos percussivos, mas abrangem outros elementos com propostas diferentes das que vinham sendo empregadas no violão brasileiro. Não estamos afirmando necessariamente que essa música esteja totalmente desvinculada das tradições brasileiras, mas queremos demonstrar que alguns paradigmas foram quebrados.

Ao enquadrarmos a *Ritmata* como obra de vanguarda, estamos considerando alguns conceitos e valores pertencentes a essa classificação. Romper, inovar, estar à frente, são ações e idéias relacionadas com a palavra *vanguarda*. Portanto, gostaríamos de nos aprofundar um pouco mais sobre essas questões antes de nos debruçarmos sobre a linguagem de vanguarda na peça de Krieger.

A ruptura com padrões é a principal e mais comum maneira de se definir a vanguarda. Mas temos que ter o cuidado de não imaginar que os ideais dos considerados líderes de movimentos inovadores na arte são similares. A natureza de muitos movimentos de vanguarda é completamente distinta em cada caso. Podemos ter obras que rompem com alguma tradição simplesmente por negá-la como meio de expressão, mas também existem casos em que a quebra de padrões é resultado secundário de uma criação experimentalista.

Segundo Umberto Eco, no seu trabalho *Sobre os Espelhos e outros ensaios* (1989), existe uma diferença entre experimentalismo e vanguarda. Para ele, obras experimentais são inovadoras em relação a alguma tradição, ou seja, toda obra de arte considerada significativa, de certa maneira, é experimental, independente da época em que foi criada. O artista experimental deseja ser reconhecido poeticamente, deseja que suas experiências se tornem normas com o tempo. Já a obra de vanguarda, não pode ser considerada isoladamente, precisa estar integrada a um grupo, a um movimento de vanguarda. Os ideais do movimento fomentam a sua criação, com o intuito sempre de, segundo Eco, “ofender” socialmente, combater ideais ou

características de alguma instituição cultural, artística ou literária. Não que o experimentalismo não “ofenda”, mas o faz buscando consenso, aceitação. O experimentalismo trabalha com a obra em si, e a vanguarda com um grupo de obras: “No primeiro caso, da obra extrapola-se uma poética; no segundo, da poética extrapola-se a obra.” (ECO, 1989, p. 93)

As idéias de Eco são interessantes, mas questionáveis, sobretudo quando transpomos essas noções para a situação brasileira, tal como veremos mais adiante. Se observarmos algumas obras consideradas inovadoras sob algum aspecto, em qualquer época, chegaremos a um consenso de que para que fossem criadas, experiências foram testadas e novas idéias cultivadas. Mas a visão por esse ângulo é muito ampla e inspira alguns cuidados. Há certa obviedade ao afirmarmos que novidades e rupturas em artes estão ligadas a experimentalismos, mas excluir essa situação da vanguarda, tal como faz Umberto Eco, gera uma situação confusa. Ao longo da história, existiram muitos movimentos que visavam romper com tradições e combater alguma instituição cultural, com o propósito claro de serem seguidos e tornarem-se normas para gerações futuras. Nesse processo, tomou parte o experimentalismo, que, assim, também integrou o “fazer arte de vanguarda”, ou seja, não era um procedimento externo nem necessariamente oposto à própria idéia de vanguarda. Se aplicarmos os conceitos de Eco em determinados eventos culturais e artísticos em períodos históricos distantes, experimentalismo e vanguarda podem até se fundir.

Tomemos como exemplo dois movimentos em que podemos aplicar o conceito de experimentalismo de Umberto Eco, um do século XVI e outro do século XX. No primeiro, a Contra-Reforma, bispos, cardeais e doutores, insatisfeitos com o rumo que a liturgia estava tomando, realizaram um concílio em Trento, norte da Itália. O intuito era formular oficialmente certas regras para excluir da Igreja o que consideravam abusos e ações de caráter profano. A música ocupou uma pequena, mas importante parte nos trabalhos do concílio. As principais queixas eram em relação à complexidade polifônica, que impossibilitava a compreensão das palavras sacras, e a utilização de melodias e textos profanos.

Segundo Donald J. Grout e Claude V. Palisca (GROUT, PALISCA, 1994, p. 284), havia uma lenda de que a intenção do *Concílio de Trento* era abolir a

polifonia, mas ao escutarem uma missa composta por Giovanni da Palestrina desistiram de tal radicalismo. A obra teria seis vozes para demonstrar que a polifonia não era inimiga da vontade da Igreja e não atrapalharia necessariamente a compreensão do texto. O estilo polifônico não foi proibido e Palestrina se tornou o compositor modelo do movimento.

Através de estudos e experiências, Palestrina construiu uma técnica de composição que virou escola para muitas gerações. Seu estilo “foi o primeiro na história da música ocidental a ser conscientemente preservado” (Grout, Palisca, 1994, p. 294). O experimentalismo está presente na obra do compositor, já que desenvolveu uma nova maneira de criar, tornando o texto sacro compreensível, sem renunciar à polifonia. Isso tudo incentivado por um movimento, no qual se tornou ícone.

Apesar de o movimento impor regras contra algumas atitudes culturais e artísticas, não pode ser considerado como vanguardista, pois queriam conservar antigas tradições e não inová-las. Além disso, não foram os próprios artistas e compositores que criaram o movimento. As regras foram ditadas pelo poder centralizador da Igreja, forçando os compositores a criarem dentro de padrões “aceitáveis” e conservadores. Nesse caso, os conceitos de Eco se encaixam, no qual Vanguarda e experimentalismo não estão ligados.

O segundo exemplo é o *dodecafonismo*. Diferentemente do movimento da Contra-Reforma, o sistema de composição desenvolvido por Arnold Schoenberg não surgiu com o objetivo principal de combater formas de criação. A ruptura com a tradicional música tonal foi o resultado experimental de anos compondo sob influência da música do século XIX, principalmente do compositor alemão Richard Wagner. O cromatismo foi usado por Schoenberg de maneira extrema dentro dos limites da tonalidade. Através das suas experimentações, passou pela música sem centro tonal (atonalismo) até formular a técnica dos doze sons e compor suas primeiras obras dodecafônicas, em 1923: as *Cinco Peças para Piano op. 23* e a *Serenata para Piano op. 24*. Vários compositores adotaram o dodecafonismo como novo sistema composicional, sendo seus discípulos mais ilustres os também austríacos Alban Berg e Anton Webern.

Devido à trajetória musical de Schoenberg, podemos deduzir que o dodecafonismo foi, se não a maior, uma das maiores rupturas na música

ocidental derivada de uma vida criativa experimental. Em momento algum o compositor exigiu que, no futuro, só se fizesse música dodecafônica. Segundo o filósofo Theodor W. Adorno, “Schoenberg, como artista, não foi associal, em posição hostil ao mundo; o mundo foi hostil a ele porque não suporta ouvir, na sua música, as desarmonias gritantes da nossa época” (Apud. CARPEAUX, 1968, p. 323). Através do experimentalismo, surgiu o dodecafonismo, que foi um movimento de vanguarda dos mais organizados e radicais do século XX.

No primeiro exemplo, o movimento não foi de vanguarda e o experimentalismo de Palestrina criou uma escola de composição. Já no segundo, o experimentalismo esteve presente como um elemento natural na formulação do novo sistema de doze notas, integrando um movimento de vanguarda. Portanto, o dodecafonismo surgiu da trajetória artística de um compositor experimentalista, no qual a ruptura foi resultado secundário dessas experiências. Nesse caso, os conceitos de vanguarda e experimentalismo idealizados por Eco estão misturados, não havendo choque entre eles e sim complementação.

Outro modo bastante diferente de compreender a questão da vanguarda tem em Antônio Cícero um importante representante. Filósofo e poeta, Cícero é também conhecido como letrista de música popular e como articulista do jornal *Folha de São Paulo*, onde publicou alguns ensaios tendo a vanguarda como foco das discussões. Para esse autor (CÍCERO, Antônio - 2005), “as vanguardas” na verdade, são muitas, e bem diferentes entre si. De um lado, compreendem movimentos ou produções que pregam a “ruptura pela ruptura”, isto é, atos de combate puro e simples de tradições. De outro, engloba obras em que a poética extrapola normas tradicionais, no qual chocar ou romper não eram o objetivo principal, mas sim o mero resultado de experimentalismos. O verdadeiro sentido da vanguarda, compreendida assim, não foi renunciar aos padrões vigentes, mas relativizar as formas de expressão artísticas através de novas possibilidades.

Para Cícero, através da desprovincianização e a cosmopolitização da arte, há um processo de assimilação e incorporação do novo “fazer artístico” ao conhecimento comum. Ou seja, as vanguardas desempenham um papel libertador: rompem com alguma tradição, apresentam uma nova maneira de criar, são absorvidas pelo conhecimento comum e se tornam mais uma das

opções do processo de criação para os artistas. Por exemplo, na poesia concreta os tradicionais versos com rimas, métricas e formas fixas deram lugar a uma linguagem sintética, objetiva, com estruturas que se tornaram objetos visuais, construídas praticamente de substantivos e verbos. Essa nova organização das idéias poéticas não extinguiu com as formas tradicionais de se fazer poesia, apenas demonstrou que se pode criar fora das regras antes estabelecidas. Assim sendo, a poesia é uma coisa, e as formas que ela adquire com o passar do tempo é outra coisa.

Observando a vanguarda por esse lado, não existiu um progresso estético ou artístico, mas sim cognitivo e conceitual. As novas formas de expressão artística não eliminaram as antigas, apenas acrescentaram outras possibilidades. As obras de vanguarda não tornaram a poética melhor, mas acrescentaram informações antes desconhecidas. Houve um aprendizado sobre algo que não se sabia antes. Através da vanguarda, a *necessidade* e a *impossibilidade* não mais determinavam os meios de expressão artísticos. Nenhuma forma poética é necessariamente usada, já que “experiências são possíveis e nenhuma possibilidade já experimentada está morta”¹⁰.

O valor estético e artístico de uma obra vanguardista pode não ser maior do que outra tradicional, mas seu progresso cognitivo e conceitual a torna importante. Sendo assim, é possível encontrarmos obras de vanguarda com enorme valor cognitivo, sem, porém conter grandes méritos artísticos. A maior função de uma obra puramente conceitual está naquilo que ela ensina. Cumprindo esse papel, o sentido da vanguarda deixa de existir. Mas isso não exclui, de maneira nenhuma, a possibilidade de obras de vanguarda serem importantes tanto como “obras conceituais” quanto “obras artísticas”.

Essa questão sobre valor conceitual e valor artístico é outro ponto importante levantado por Eco quando trata da “evolução” na arte. A primeira coisa a ficar clara é: uma obra nova não é necessariamente melhor que uma antiga. Estamos lidando, nesse caso, com uma evolução técnica e não artística.

Na música, cada período e época contribuíram com alguma evolução, alguma “complexificação”. A maneira, a técnica a partir da qual as músicas são

¹⁰ CÍCERO, Antônio. *O sentido da vanguarda*. Folha de São Paulo, 04-05-2008.

feitas é que pode ser considerada como uma evolução, e não as obras individuais. A polifonia, por exemplo, recebeu tratamentos diferentes a cada período histórico. No barroco, se experimentou e foram absorvidas técnicas referentes à harmonia mais complexas do que na renascença; no século XX, o dodecafonismo, o serialismo e outras técnicas de vanguarda também contribuíram para essa evolução. Nem por isso, a música de Stravinsky (1882-1971) possui valor artístico maior que a de Bach (1685-1750), que, por sua vez, não é necessariamente melhor que a de John Dowland (1563-1626). “*Novos meios significa apenas outros meios*”. (CÍCERO, 2005, p. 28)

A vanguarda, portanto, se caracteriza primeiramente por apresentar inovações e rupturas a padrões vigentes. Esse “rompimento” pode ser o objetivo principal do movimento como também o resultado secundário de experimentalismos. Após apresentar novas formas de expressão, é absorvido pelo conhecimento comum tornando-se mais um caminho disponível ao artista para expressar sua poética.

3.1 – A RITMATA E A VANGUARDA

Transferindo o olhar para o universo do violão, o progresso cognitivo da vanguarda pode ser notado quando lidamos com um grupo de obras compostas nas décadas de 1960 e 1970. Algumas inovações na escrita gráfica e idéias musicais semelhantes entre alguns compositores desse período trouxeram para a literatura do violão uma nova linguagem associada aos conceitos de vanguarda. Através dessa linguagem, a possibilidade de desprovincianizar a música para violão no Brasil se tornou efetiva.

Como tratamos anteriormente, a literatura do violão brasileiro foi construída sob forte influência do nacionalismo. A *Ritmata* é uma obra referencial no processo de evolução técnica desse repertório – e no progresso cognitivo, como veremos mais adiante – pois a linguagem vanguardista nela presente acrescentou novos elementos e novos signos musicais que rompem com o padrão existente na época, no qual alguns clichês eram usados para caracterizar e valorizar a música brasileira.

Apesar de lidarmos com a idéia de a *Ritmata* ser uma obra inovadora, só podemos classificá-la como tal dentro do contexto musical do violão no Brasil. Veremos que ela fez parte de um processo natural de incorporação desses novos elementos, no qual outros compositores utilizaram idéias semelhantes na criação de suas obras, algumas delas editadas anteriormente à peça de Krieger.

Em 1971, o compositor cubano Leo Brouwer (1939) compôs a peça *La Espiral Eterna*, onde são encontradas características da chamada música contemporânea. Publicada em 1973 pela editora *Schott*, verificaremos nessa peça que a organização e a representação gráfica de novas idéias musicais estavam sendo criadas e consolidadas.

Estamos falando em consolidação porque obras do mesmo período escritas para outros instrumentos representaram as mesmas idéias musicais escritas graficamente de forma semelhante. Podemos citar os compositores Luciano Berio e Toru Takemitsu, que nas respectivas obras *Sequenza IV para piano* – editada pela *Universal Edition* em 1967 – e *Voice* para flauta solo – pela *Editions Salabert* em 1971 – utilizam o mesmo tipo de grafia que é encontrada em Brouwer e Krieger.

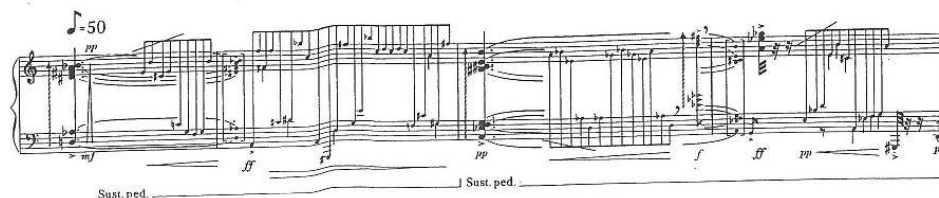


Figura 21: Primeira pauta da página 12 – *Sequenza IV*, Bério



Figura 22: Quinta pauta da página 1 – *Voice*, Takemitsu

Nos trechos acima, a variação livre das durações das notas foi representada com um traço cortando o grupo em questão. Nas peças *La Espiral Eterna* e *Ritmata*, encontramos a mesma notação e idéia musical.

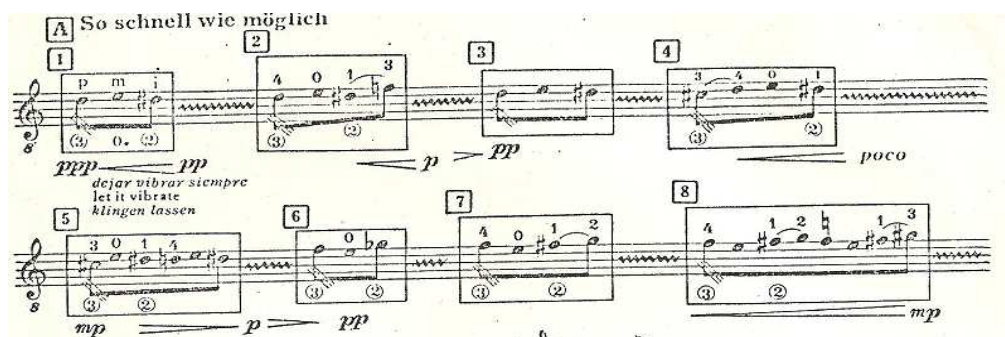


Figura 23: Primeira e segunda pauta de *La Espiral Eterna*, Brouwer

Na figura 23, vemos módulos contendo grupos de notas para serem repetidas de acordo com a intenção do intérprete. Demonstrando sua percepção voltada para novas linguagens externas ao Brasil ligadas à vanguarda, Edino Krieger absorve as novidades da escrita e as utiliza em sua composição. Se observarmos a parte intermediária da *Ritmata*, notaremos algumas semelhanças.



Figura 24: Sexta pauta da página 4 - *Ritmata*

Nesse trecho, Krieger utiliza a mesma idéia musical usada por Brouwer e a representa graficamente de maneira similar. Coincidentemente, a relação intervalar das notas inseridas nos módulos é igual nas duas peças (figuras 23 e 24).

Um padrão nacionalista não encontrado nessa peça é a utilização da harmonia para valorizar características sonoras que ativaríamos nossa “memória nacional” coletiva.

Reforçando o que discutimos anteriormente, havia uma tendência, por parte dos compositores, de construir e fortalecer o repertório do violão de

concerto no Brasil baseando-se na cultura popular e utilizando recursos musicais que caracterizam o nacionalismo. O sistema tonal foi utilizado na formação dessa literatura, dando base para a exaltação dos “sons do Brasil”. Apesar de Guerra Peixe ter escrito uma obra dodecafônica para violão em 1946 (*Suíte*), sua intenção ainda era evidenciar o colorido da música brasileira, tanto que logo em seguida passa a escrever música nacionalista. Excluindo essa obra isolada de Guerra Peixe do repertório tradicional do violão brasileiro, e considerando a relação dos principais compositores citados¹¹ com suas respectivas obras, o atonalismo presente na *Ritmata* pode ser considerado como um elemento inovador. Isso porque, a partir da ausência de harmonia tonal, outros recursos ocuparam lugar de destaque nessa peça.

Na análise da obra, identificamos três principais idéias ligadas à linguagem atonal que Krieger utilizou como elementos de criação: os intervalos de segunda/nona menor, o motivo inicial com quatro notas e os movimentos simétricos. O desenvolvimento desses elementos é sustentado pelo vigor rítmico, que dá unidade à obra.

Na introdução, o intervalo de segunda menor compõe a sonoridade preponderante, antecedendo o tema principal:



Figura 25 - Introdução – intervalos de segundas menores

A sonoridade criada por essa relação intervalar é freqüentemente encontrada ao longo da peça, sendo valorizada pelo compositor de maneira variada. Esses intervalos não foram simplesmente usados muitas vezes, mas sim tratados como um recurso composicional, em torno do qual várias idéias musicais se desenvolvem.

¹¹ Compositores e obras citados no capítulo “Construção da literatura do violão brasileiro de concerto”: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe, Francisco Mignone e Radamés Gnattali.

Os exemplos abaixo demonstram a importância das segundas/nonas menores na construção do universo sonoro da *Ritmata* e as diferentes maneiras em que foram apresentadas.



Figura 26 - segundo compasso da quarta pauta, pág. 1



Figura 27 - quarto e quinto compassos da quarta pauta, pág. 2

Como nas figuras 26 e 27, os ligados ascendentes organizados sucessivamente são encontrados em vários outros momentos, apresentados de forma uniforme.



Figura 28 - quinta pauta, pág. 1

Se observarmos a segunda e quarta notas de cada bloco de acordes da figura 28, veremos que foram escritas para realçar a sonoridade característica dos intervalos de segunda menor, sétima maior ou oitava diminuta. Assim como nos ligados sucessivos, os blocos de acordes com a mesma relação intervalar reaparecem diversas vezes ao longo da peça.



Figura 31 – motivo principal circulado – segunda e terceira pautas, pág.1

No exemplo acima, o motivo de quatro notas está exposto na sua forma primária, sendo reapresentado diversas vezes ao longo da peça e reafirmado no final dela.

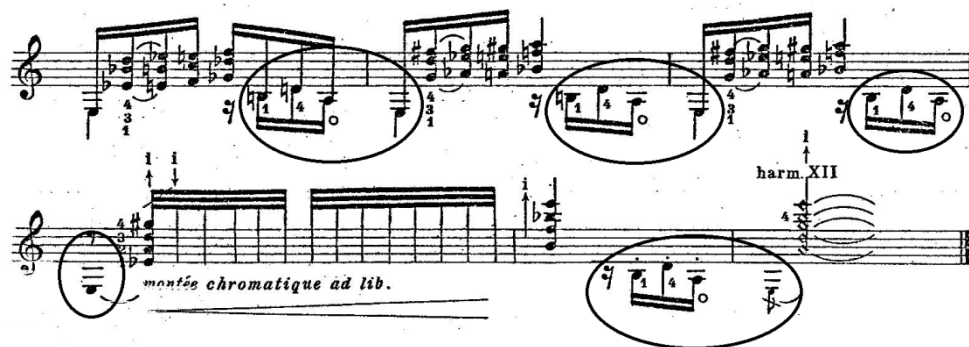


Figura 32 – Final – duas últimas pautas

A idéia musical embutida nesse pequeno motivo fez com que alguns trechos da música fossem elaborados a partir dele. Nos exemplos acima, o tema aparece claro e óbvio. Mas foi desenvolvido e trabalhado mais profundamente ao longo da peça de maneira que houvesse uma linha de pensamento musical coerente, ligado a forte pulsação rítmica.

Algumas variações do tema mantêm a sua obviedade, mas podemos citar trechos em que aparece de forma mais camuflada.

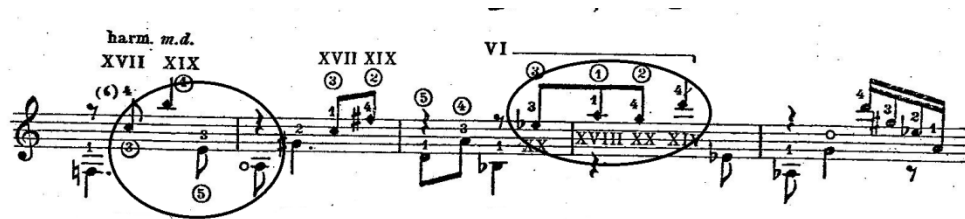


Figura 33 – quinta pauta, pág. 2

Mesmo mudando completamente a relação intervalar de sua forma primária, a organização rítmica faz com que reconheçamos o motivo musical.

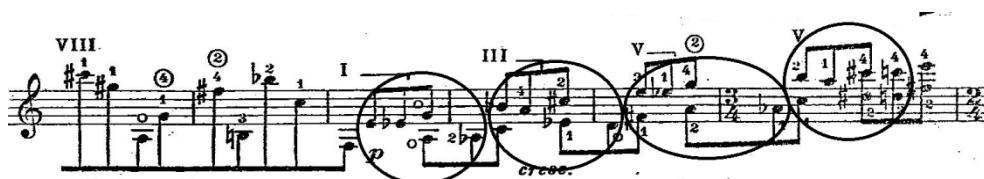


Figura 34 – quarta pauta, pág. 4

Na figura 34, está novamente desvinculado dos intervalos apresentados inicialmente, mas com as mesmas características rítmicas. Sua identificação se torna mais clara quando associada ao sentido auditivo, notando-se uma progressão sucessiva no qual esse motivo é o elemento estrutural.

Por fim, a terceira idéia musical usada como elemento de criação por Krieger: os movimentos simétricos.

Também associados à linguagem atonal, a simetria que queremos mostrar é resultado da mecânica da peça, de movimentos e fôrmas idiomáticas do violão, utilizadas em grandes seções da música como artifício do compositor para expor e desenvolver idéias musicais. Podemos identificar esse recurso nos trechos abaixo:

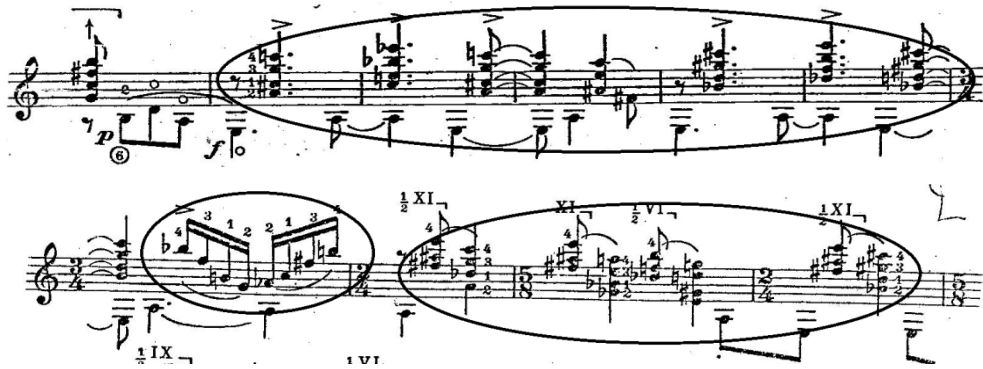


Figura 35 - última pauta da página 1 e primeira da página 2

Nesse exemplo (figura 35), Krieger constrói blocos de acordes com a mesma relação intervalar e o mesmo desenho de digitação. Em seguida transforma os blocos em arpejos e volta aos blocos.

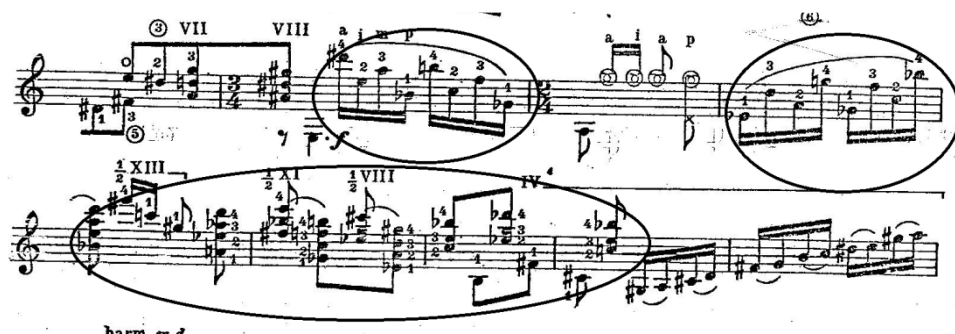


Figura 36 - Terceira e quarta pauta da página 2

No exemplo acima, o compositor expõe dois acordes em forma de arpejo e depois os apresenta em blocos.

Nos dois exemplos, o compositor utiliza acordes sem relação alguma com harmonia tonal, mas sim com sonoridades recorrentes ao longo da peça, dando-lhe sensação de unidade. Como possuem a mesma estrutura intervalar e mesmo desenho mecânico, o intérprete faz movimentos simétricos ao executar essas passagens.

A utilização de acordes e movimentos simétricos é uma característica do violão. É comum encontrarmos esse recurso também no repertório tradicional, nacionalista. Mas os acordes são estruturados seguindo os padrões tonais,

com relações intervalares características que lhes atribuem funções harmônicas dentro do sistema. Para exemplificar, usaremos trechos de peças compostas por dois compositores considerados ícones da música brasileira, Radamés Gnattali e Villa-Lobos:

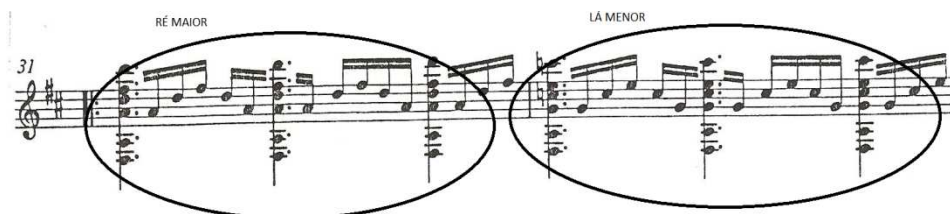


Figura 37: Compassos 31 e 32 do Estudo I de R. Gnattali

Os movimentos simétricos no Estudo I de Gnattali são formados por dois acordes arpejados com a formação e desenhos idênticos. O primeiro acorde é ré maior (I grau) e o segundo lá menor (V grau). Nesse caso, os acordes são tocados igualmente por consequência de uma estrutura harmônica funcional e por o violão permitir mecanicamente o processo. O compositor não partiu da fôrma dos acordes como processo de composição, mas aproveitou a possibilidade fornecida pelo instrumento e expôs a idéia musical dentro dos padrões harmônicos tradicionais.

Já Villa-Lobos, no seu Estudo nº12 para violão solo, usou esse recurso de maneira pioneira e avançada para sua época. Na figura 38, verificaremos que ele escreveu um acorde de lá menor, em sua fôrma mais simples e conhecida. Em seguida escreveu movimentos paralelos e simétricos com a mão esquerda, fugindo momentaneamente do centro tonal, apesar de manter o lá na corda solta como pedal. A passagem é direcionada até o acorde de mi menor (V grau), onde apresenta um discurso musical semelhante ao apresentado inicialmente (figura 39).

Figura 38: compassos 1 a 5 do Estudo nº12 de Villa-Lobos

Figura 39: compassos 8 a 11 do Estudo nº12 de Villa-Lobos

Na *Ritmata*, esses movimentos foram utilizados de maneira diferenciada. Com o atonalismo, Krieger criou sonoridades livres de regras tradicionais, mas ainda assim conseguiu construir frases e períodos musicais com sentido de tensão e repouso. A audição dos trechos citados (figuras 35 e 36) nos revela a intenção do compositor de preservar esse sentido musical tradicional, mas rompendo com o padrão nacionalista de utilizar o sistema tonal como uma das bases estruturais.

As três idéias musicais usadas como elementos de criação – intervalos de segundas menores, motivo principal e movimentos simétricos – se fundem, muitas vezes aparecendo simultaneamente. Se observarmos os exemplos (figuras 28 a 36) verificaremos essa junção.

A soma de todos esses elementos faz com que a *Ritmata* seja considerada como peça diferenciada. Como foi a primeira música brasileira editada para violão onde encontramos uma organização sonora associada às idéias de vanguarda, com uma estética musical renovada e livre de algumas

amarras do nacionalismo tradicional, acaba incorporando bem o adjetivo de “peça inovadora”. Porém, podemos notar certa tendência à utilização dessa nova linguagem musical em peças para violão publicadas no mesmo período.

Como citado anteriormente, Leo Brouwer, desde a década de 1960, já vinha utilizando e desenvolvendo novas idéias e grafias para notar o som pretendido. Outro compositor de destaque nesse período é o argentino Alberto Ginastera, que publicou sua *Sonata* para violão pela editora *Boosey & Hawkes* em 1978 – obra de grande importância e sucesso na literatura internacional do violão – onde encontramos vários elementos musicais semelhantes aos utilizados por Brouwer e Krieger. Nessa peça, Ginastera emprega recursos como: efeitos sonoros não tradicionais (tocar nas cordas fora do braço do violão, perto das tarraxas), percussões nas cordas, linguagem atonal e utiliza o vigor rítmico como um fator unificador, assim como na *Ritmata*.

No Brasil, podemos encontrar características da linguagem de vanguarda em peças como *Central Guitar* (1976), de Egberto Gismonti e nos *Estudos Percussivos* (1990) de Arthur Kampela. Separadas por mais de uma década, cada uma delas representa uma fase distinta da nova linguagem para violão iniciada no Brasil por Edino Krieger. A peça de Gismonti foi publicada um ano após a *Ritmata*, tendo várias particularidades comuns a ela. Primeiramente, foi editada pela mesma editora (*Max Eschig*) e dedicada ao violonista Turíbio Santos, que por sinal, foi quem a batizou com o nome de *Central Guitar*.¹²



Figura 40: quinta pauta da pág. 1, *Central Guitar*

Outras semelhanças estão circuladas no exemplo acima, onde encontramos barras cortando um grupo de notas e um efeito percussivo. Para explicar a maneira de se executar alguns efeitos, Gismonti utilizou estrelas como sinais de referência. No caso do “golpe”, como ele mesmo escreveu, a

¹² Informação encontrada na entrevista com Turíbio Santos em apêndice, p. 93

escrita em forma de asterisco e as três estrelas ao lado caracterizam a nota percutida no tampo do violão.

Em sua partitura (1976) está escrito que foi composta em 1973, um ano antes da *Ritmata*. Isso é relevante, pois inicialmente contraria a afirmação que fizemos de que os efeitos percussivos no Brasil foram estreados com a *Ritmata*, composta em 1974 e editada em 1975. Mas como a edição é uma formalização, no qual o público passa a ter acesso à obra, a legitimidade do ineditismo ainda permanece.

Isso é mais uma evidência de que a linguagem da vanguarda musical se tornou uma possibilidade e uma opção para o rompimento com as características padronizadas do nacionalismo no Brasil.

A peça de Gismonti nos forneceu mais um subsídio para concluirmos que a trajetória da literatura do violão brasileiro caminhava para incorporar o progresso cognitivo da vanguarda musical. Os elementos inovadores encontrados na peça de Krieger seriam usados mesmo se a *Ritmata* não tivesse sido escrita. Mas o fato é que ela foi escrita, editada anteriormente, e se tornou referência como peça contemporânea brasileira. Mesmo contendo uma linguagem de vanguarda parecida, e publicada pela mesma editora apenas um ano após a *Ritmata*, a *Central Guitar* não atingiu a mesma notoriedade de sua antecessora entre os violonistas, sendo ainda desconhecida pela maioria deles.

Já Arthur Kampela, levou o desenvolvimento dos “elementos inovadores” à complexidade extrema. Na década de 90, escreveu os Estudos Percussivos, onde encontramos efeitos de percussão integrados ao discurso musical e construções rítmicas complicadas (figura 41).

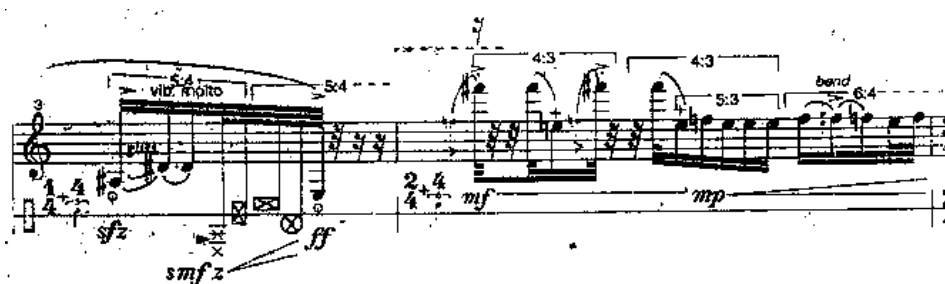


Figura 41: Trecho do Estudo Percussivo nº2, A. Kampela

Com a criação de novos signos e grafias complexas, surgiu uma necessidade diferente aos intérpretes: a tradução e compreensão dessa linguagem. No trecho abaixo, o executante se depara com novas maneiras de estruturar os sons, precisando ter um conhecimento ampliado de notação musical para decodificar a partitura. Mesmo com algumas explicações impressas na música pelo compositor, é necessária certa vivência para interpretar coerentemente.

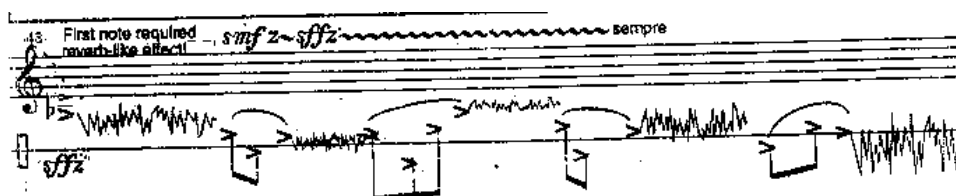


Figura 42: Trecho do Estudo Percussivo nº2, A. Kampela

Essa necessidade de compreensão fez com que compositores e pesquisadores como o brasileiro Jorge Antunes escrevessem um livro¹³, demonstrando e explicando a notação musical contemporânea adotada por ele, utilizada também por inúmeros outros compositores.

A *Ritmata* é uma peça “divisora de águas” nesse aspecto. Inaugurou uma linguagem para o violão brasileiro no qual seus principais elementos inovadores são encontrados em obras editadas posteriormente.

A grafia usada por Krieger – e pelos compositores acima citados – para demonstrar suas intenções musicais se fortaleceu e se “padronizou”. Mesmo processos de rupturas e inovações como a vanguarda musical podem ser padronizados. No contexto histórico em que foi composta, as notações gráficas de novos efeitos sonoros estavam surgindo, sendo “vanguardistas”. Após o uso constante das mesmas idéias composicionais, a grafia se tornou “padrão” para muitas delas, fato comprovado pela existência de livros como os de Jorge Antunes. Essa “padronização” possibilitou aos intérpretes atuais olharem para o texto musical da *Ritmata* até mesmo com certa familiaridade.

¹³ ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea* – Brasília: Sistrum, 1989

Abro aqui um parêntese para relatar uma experiência pessoal que reforça o processo do tempo na *Ritmata*, no qual o progresso cognitivo e conceitual da vanguarda se evidencia.

Em 1990, quando participava de um concurso de violão em São Paulo, assisti pela primeira vez a execução da peça. O violonista em questão se chamava Paulo Isaac. A reação causada nos ouvintes foi de espanto. Lembro-me claramente de comentários como: “Essa é a música mais difícil escrita para violão!” Pedi a partitura da peça ao violonista devido a uma exigência de meu pai, que era meu professor de violão na época: “Essa é uma música que você terá de tocar! Se não gostou agora, vai gostar depois.” Uns dois anos depois resolvi estudá-la.

Quando entrei na Universidade Estadual Paulista (UNESP) para cursar o bacharelado em música (1996), percebi que, realmente, eram raros os violonistas que se interessavam pela obra. Todas as vezes em que toquei publicamente a *Ritmata* até o final de meu curso (1999), a reação da maioria dos violonistas que conhecia era a mesma de quando eu a escutara pela primeira vez no concurso: Estranheza e incompreensão técnica.

Durante certo tempo, a tocabilidade dessa peça foi vista pelos intérpretes como algo de difícil acesso. Sua linguagem era decifrada com dificuldade e quem a tocava era considerado um instrumentista ousado.

Atualmente, através de meu trabalho como violonista e professor, pude notar que a visão, e até mesmo a aceitação da peça por parte dos instrumentistas, é totalmente diferente. A *Ritmata* se tornou acessível, sem mais o frescor de suas inovações técnicas e musicais. O conhecimento comum a absorveu. As obras escritas com os elementos inovadores discutidos anteriormente foram incorporadas ao repertório do violão. Os intérpretes evoluíram tecnicamente e ampliaram seu vocabulário musical. Já orientei pelo menos para quatro violonistas nos últimos três anos que a executaram sem maiores problemas.

Sendo assim, “a vanguarda” não existe mais. Cumpru seu papel libertador e foi absorvida pelo conhecimento comum, apresentada hoje como mais uma das opções na criação poética.

4 – SUGESTÕES TÉCNICAS

O intérprete atual se depara com edições detalhadas, com indicações de andamento, digitação, dinâmica. Logicamente são encontradas obras publicadas cujas edições não favorecem a sua execução, por motivos variados. Os mais comuns são digitações mal planejadas e transcrições feitas com critérios duvidosos. Mas essa é uma discussão que não trataremos nesse trabalho.

O fato é que muitos compositores, principalmente a partir do século XX, se preocuparam em anotar informações e decisões musicais nas partituras que em períodos históricos anteriores ficariam a cargo dos intérpretes. Os músicos do período barroco, por exemplo, possuíam a liberdade de incluir notas – através das ornamentações ou improvisações – sem alterar o discurso musical do compositor. Na verdade, as convenções musicais da época lhes permitiam isso. Quando um compositor escrevia suas músicas, já supunha que os intérpretes iriam acrescentar os ornamentos, pois tinham o conhecimento necessário para fazê-lo. Ao longo do tempo, essa “interferência” musical foi diminuindo, fazendo com que o papel do instrumentista se tornasse o de reproduzir o texto musical o mais fielmente possível. Deixemos claro que estamos nos referindo à música formal, “erudita”, “obras fechadas”.

Para tanto, ampliaram-se os detalhes gráficos para auxiliar – ou determinar – uma interpretação mais parecida o possível com a imagem sonora que o compositor criou para sua obra. Stravinsky chegou a dizer que não queria *intérpretes* para suas músicas, mas sim *executantes*¹⁴.

Não é o caso de Edino Krieger, pois em sua peça *Ritmata*, foi um intérprete quem fez a revisão final, definindo digitações e, inclusive, o nome da peça. Mesmo assim, ainda faz parte do contexto musical moderno, no qual as indicações técnicas e interpretativas são abundantes.

Por esse motivo, e por acreditar que cada intérprete interfere de maneira singular na execução da obra, as sugestões aqui colocadas não terão caráter uniformizador. Os principais objetivos serão os de facilitar a tocabilidade de

¹⁴ Informação obtida em sala de aula com o professor Maurício Freire – disciplina: *Análise de Performance* - curso de mestrado em música da UFMG, 2009.

alguns trechos e corrigir uma nota escrita de forma inexata, causando uma situação de dúvida no ato de sua leitura.

Uma das principais dificuldades técnicas que o violonista se depara ao executar a *Ritmata* é a realização de trechos com saltos entre os acordes. Isto é, tocar seqüência de acordes – algumas vezes não simétricos – em regiões distantes do braço do instrumento. Por exemplo:



Figura 43 - Primeira pauta da segunda página – *Ritmata*

A seqüência de acordes acima circulos foi construída seguindo um desenho padrão de digitação. Cada acorde é separado espacialmente um do outro por várias casas do braço violão. A precisão técnica necessária para que o trecho soe musicalmente interessante é a dificuldade mecânica que estamos nos referindo.

Essa idéia musical, no qual os saltos da mão esquerda sobre o braço do violão foram escritos com uma fôrma padrão, é apresentada diversas vezes no decorrer da peça. O problema é a digitação escolhida por Turíbio Santos para uniformizar o movimento, como veremos adiante.

Seria imprudência afirmarmos que a digitação publicada está errada. Quando um instrumentista faz escolhas técnicas para tocar uma peça, suas opções podem lhe servir de maneira apropriada e serem inadequadas a outros. A não ser em casos específicos, que englobam fatores timbrísticos ou mecânicos, as digitações podem ser consideradas como escolhas pessoais. Principalmente em instrumentos como o violão, no qual existem várias possibilidades de executar a mesma nota.

Mas no caso da *Ritmata*, as possibilidades de variação das digitações são ínfimas. Primeiro que, da maneira como foi composta, várias passagens surgiram a partir de desenhos e fôrmas específicas do violão – como já vimos anteriormente. Em segundo lugar, as escolhas feitas por Turíbio Santos em relação à digitação são muito funcionais.

Mesmo assim, como é comum em edições ricas em informações técnicas e interpretativas, encontramos passagens musicais em que a opção de digitação tomada pelo editor (ou revisor) cria uma dificuldade maior do que o necessário à sua interpretação. É o caso do trecho abaixo:

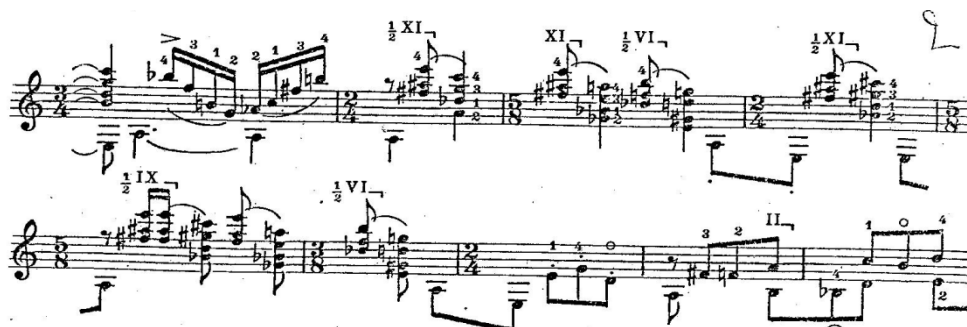


Figura 44 - Primeira e segunda pauta da página 2 – Ritmata

A digitação pede que os acordes mais agudos de cada salto sejam realizados com pestanas. O problema é que o movimento fica desorganizado e complexo, aumentando a possibilidade do erro. O salto é desigual, pois a fôrma do acorde com pestana é completamente diferente do próximo, forçando o violonista a mudar rapidamente o formato da mão.

Se tirarmos as pestanas, no qual as notas são pressionadas com o dedo 1 da mão esquerda, e inserirmos os dedos 2 e 3 no lugar, teremos movimentos menos bruscos e mais organizados:

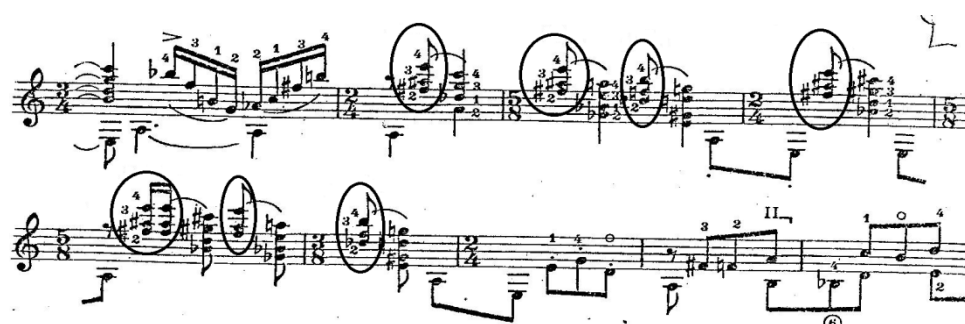


Figura 45 - Primeira e segunda pauta da página 2 (já com as mudanças)

A mudança da digitação desse trecho torna a obra um pouco mais “tecnicamente acessível”. Podemos aplicar a mesma sugestão nos outros trechos semelhantes, sempre substituindo a pestana pelos dedos 2 e 3.



Figura 46 - Quarta pauta da página 2



Figura 47 - Segunda e terceira pauta da página 5

Os trechos acima seguem a mesma estrutura de digitação da figura 44, podendo ocorrer as mudanças nos acordes circulado conforme o exemplo da figura 45.

Outra observação quanto à edição é a existência de uma nota, mais precisamente, um harmônico escrito erroneamente. Durante a entrevista com o Turíbio Santos, quando indagado sobre a possibilidade desse erro, ele disse: “Realmente eu me lembro que houve alguma coisa com um harmônico, mas não tenho certeza de qual você está falando.”¹⁵

O trecho em questão está localizado na segunda página da música:

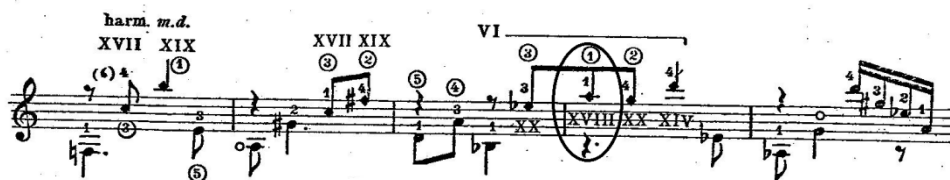


Figura 48 – Quinta pauta da página 2

Da maneira como foi grafada, essa nota não existe no violão. Seguindo a lógica da digitação e a indicação de que o harmônico está localizado na casa 18, a nota não é *lá*, mas sim *si bemol*.

¹⁵ Trecho retirado da entrevista com Turíbio Santos - ver em apêndice, p. 91

Logo em seguida existe outra informação incorreta. O segundo harmônico depois do que seria o *si bemol* é o *ré*, localizado na casa 22, e não na 14 como indicado. Lembrando que o violão normalmente possui 19, às vezes 20 casas – que são os espaços entre os trastes da escala do violão – os harmônicos são tocados independentemente de haver trastes. São casas imaginárias sob as cordas.

A mudança na digitação dos trechos mencionados e a correção da nota e indicações sobre os harmônicos foram os principais objetivos desse capítulo. Outras sugestões de caráter técnico ou interpretativo talvez invadissem o espaço individual dos intérpretes quanto à “recriação” e “animação” da peça. As escolhas por maneiras de estudo e questões ligadas à interpretação musical da peça são muito pessoais e individuais, não sendo esse o alvo deste trabalho. Portanto, nos limitaremos apenas a essas duas alterações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa foi direcionada para questões ligadas a processos vanguardistas na literatura do violão de concerto, mais especificamente na *Ritmata* de Edino Krieger. Ao iniciarmos essa pesquisa, a intenção era abordar assuntos relacionados com a identidade nacional. Por justamente romper com a tradição nacionalista, gostaríamos de saber o que tornaria a peça uma “obra brasileira”. Apesar de conter características da vanguarda, seria possível identificar elementos característicos da música nacional? Essa era uma questão que inicialmente nos atraía. Mas, como é comum em pesquisas acadêmicas, o trabalho tomou um rumo inesperado e acabamos direcionando o olhar para aspectos contrários aos planejados.

Através dos elementos inovadores, enquadramos a *Ritmata* como obra de vanguarda, na qual o compositor utilizou uma linguagem externa, ligada à universalidade. O fato de tratarmos a peça como arte poética cosmopolita não elimina necessariamente a presença de “brasilidade” do seu discurso musical. Como exaltamos as rupturas com o nacionalismo, as inovações na linguagem e na escrita musical e a ligação da peça com valores e conceitos da vanguarda, a possibilidade de ainda ser considerada “obra brasileira” ficará para investigações futuras.

Meus conceitos sobre a peça e sobre a vanguarda foram alterados após a pesquisa. A imagem de obra inédita e inovadora se relativizou, pois a linguagem de vanguarda presente na *Ritmata* não foi destoante em relação a seu contexto histórico. Peças escritas no mesmo período, tanto para violão quanto para outros instrumentos, estavam incorporando novos elementos e maneiras semelhantes de notar graficamente as inovações.

Como o repertório para violão no Brasil era caracteristicamente identificado pelos “elementos nacionais”, a publicação de uma obra com efeitos percussivos inéditos e desvinculados de gêneros musicais conhecidamente brasileiros, sem centro tonal e com uma grafia diferente, possui um valor aumentado. Não que seja melhor, mas diferente.

A relativização do conceito de “obra inovadora” se deve ao fato de constatar que outras obras – algumas editadas anteriormente a *Ritmata* –

continham idéias e elementos musicais semelhantes aos que Krieger utilizou. As inovações na grafia, tão discutidas nesse trabalho, podem ser encontradas tanto em obras escritas para violão quanto para outros instrumentos. No contexto do violão brasileiro, foi a primeira obra a ser publicada contendo essa nova linguagem. Mas percebemos que a inauguração dessas novidades musicais no Brasil provavelmente seria inevitável. Obras como *Central Guitar* (publicada em 1976, mas escrita em 1973) de Egberto Gismonti e os *Estudos Percussivos* (1990) de Arthur Kampela comprovam tal afirmação.

Isso não diminui a importância da *Ritmata*, apenas demonstra que houve um processo de assimilação de novas formas de expressão artística. Como não foi uma produção isolada, pois várias obras escritas no mesmo período contêm características semelhantes, houve então uma tendência para utilização desses novos elementos musicais, caracterizando uma “evolução na arte”. Sempre lembrando que se trata de evolução técnica e não estética.

Passado o “tempo da vanguarda”, a complexificação apresentada pelas inovações foi incorporada ao vocabulário musical dos intérpretes atuais. A *Ritmata* tocada hoje é tecnicamente mais acessível que vinte anos atrás. Houve um processo de assimilação de novas informações e habilidades mecânicas ao conhecimento comum fazendo com que a peça esteja mais presente nas salas de concerto. A sonoridade que a diferencia do repertório brasileiro escrito anteriormente continua impactante, mas abrandada pelo tempo.

Com o passar dos anos, além da utilização constante das novas idéias musicais pelos compositores, outras evoluções técnicas acabaram contribuindo para a naturalização e “simplificação” das obras. Por exemplo: os *Estudos Percussivos* de Kampela são tecnicamente mais complexos do que a *Ritmata* de Krieger e *La Espiral Eterna* de Brouwer. Juntamente com compositores como o inglês Brian Ferneyhough, Arthur Kampela faz parte de um grupo cujas obras são classificadas como a “nova complexidade”.

A partir do momento que novas propostas de criação surgem, aumentando a complexidade das formas já existentes, as antigas se tornam mais acessíveis. É o caso da linguagem na peça de Krieger. Em sua época, ela foi inovadora, rompeu tradições e inaugurou novos elementos musicais no

Brasil. Hoje, seus “elementos inovadores” são integrantes do vocabulário musical comum. Nesse aspecto, a vanguarda da peça deixou de existir.

Portanto, o valor conceitual da *Ritmata* é inegavelmente grande. Fez parte de um processo iniciado por ela no Brasil, no qual obras editadas posteriormente possuem similaridades técnicas e musicais. Sua contribuição não se limita ao progresso cognitivo e conceitual, pois as inovações estão atreladas a marcantes valores artísticos e estéticos. Além de inovadora, é musicalmente significativa, o que a torna mais importante ainda para o repertório do instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Musicais – Partituras:

BELLINATI, Paulo. *Jongo*. USA: Guitar Solo Publications (ASCAP), 1993.
Violão

BERIO, Luciano. *Sequenza IV*. Londres: Universal Edition, 1967. Flauta.

BROUWER, Leo. *La Espiral Eterna*. Mainz: Ed. Schott, 1973. Violão.

GISMONTI, Egberto. *Central Guitar*. Editions Max Eschig, 1976. Violão.

GNATTALI, Radames. *Brasiliana nº13*. Paris: Editions Max Eschig, 1985.
Violão

GUERRA-PEIXE, Cesar. *Sonata*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984. Violão.

KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Paris: Editions Max Eschig, 1975. Violão.

TAKEMITSU, Toru. *Voice*. Paris: Editions Salaberr, 1971. Flauta.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 1*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1920. 1 partitura (4 p.). Violão.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Études pour guitare*. Paris: Éditions Max Eschig, 1952-53. 12 partituras (38 p.). Violão.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Suite Populaire Brésilienne pour guitare*. Paris: Editions Max Eschig, 1955-56. 5 partituras (17 p.). Violão.

Livros:

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989

BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo; ou a história da música no pós-modernismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, Editora Giordano, 1998.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARPEAUX, Otto. *Uma Nova História da Música*. Edições de Ouro: Rio de Janeiro, 1968.

CICERO, Antônio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*, Curitiba: Editora UFPR, 1994.

ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*; tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GROUT, Donald J. / PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Gradiva. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa, 1994.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

KATER C. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa, 2001.

KRIEGER, Edino. *Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: RioArte, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de assuntos culturais, 1975.

SANTOS, Turíbio. *Mentiras... ou não?: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da música popular; da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1975.

WEBERN, Anton. *O caminho para música nova*; tradução de Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários; a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

Teses:

GLOEDEN, Edelton. *As 12 Valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de doutorado. USP, 2002.

LANNA, Jonas. *“Sob o selo nacional, sobre o solo popular; ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-Lobos”*. Dissertação de mestrado. UFMG, 2005.

NOGUEIRA, Gisela. *A viola con anima: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2008.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado. PPGH/UFRJ, 2004

Artigos:

BARBEITAS, Flavio. “*Música, cultura e nação*”. *Artefilosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n. 2 (jan 2007), p. 127-145.

BARTOLONI, Giacomo, *O Violão em São Paulo in Violão Mandrião*, www.violaomandriao.mus.br, s/d.

CÍCERO, Antônio. *O sentido da vanguarda*. Folha de São Paulo, 04-05-2008.

COLI, Jorge. “*O nacional e o outro*” In: ANDRADE, Mário. *Missão de Pesquisas Folclóricas. (textos e cd’s)*. SESC-SP, 2006.

TABORDA, Marcia Ermelindo. “*Introdução do violão no Rio de Janeiro*”. In *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: ABM, nº 15. set 2003.

Sites:

Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2008 – encontrado no site eletrônico http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/01-mario_da_silva.pdf - acesso em 03/03/2010.

Site eletrônico <http://edumusicalinstrumento.wetpaint.com/page/Artigos> - acesso 03/03/2010.

ZANON, Fábio. Publicação eletrônica. Fórum Violão Erudito, acesso maio 2006. <http://p2.forumforfree.com/1-vt1436-violaoerudito.html?start=0>.

APÊNDICES

ENTREVISTA COM EDINO KRIEGER

04 / 05 / 2009 – Rio de Janeiro

M.M: O senhor lembra a época que compôs direitinho a *Ritmata*? Que referências musicais o senhor tinha na época? O que o senhor escutava? No que estava trabalhando?

E.K: A *Ritmata* eu acho que é de 74?

M.M: 74.

E.K: O que eu estava fazendo nesta época? Só vendo o meu catálogo, eu tenho uma péssima memória!

M.M: O que motivou a composição da *Ritmata*?

E.K: É o seguinte: O Turibio Santos tinha um projeto de edição de música brasileira contemporânea na editora *Max Eschig* na França. Ao mesmo tempo, ele tinha também um compromisso de gravações com a *ERATO* da França. Então, ele conseguiu por intermédio do Ministério das Relações Exteriores aqui do Brasil uma encomenda de obras de alguns compositores, que não me lembro bem quais são, mas um deles fui eu. E ele há muito tempo, na verdade, estava propondo que fizesse alguma coisa nova e a única coisa que ele conhecia que eu tinha feito era o *Prelúdio pra violão*, que é bem antigo.

M.M: É aquele *Romanceiro*?

E.K: O *Romanceiro* é posterior.

M.M: Posterior?

E.K: É. *Romanceiro* é posterior porque foi uma trilha sonora que eu fiz para o *Romanceiro da Inconfidência*, da Cecília Meirelles, e isso já foi mais... não, foi antes! *Romanceiro*... espera aí? Não, foi antes. Foi um pouco antes. É, na verdade a trilha sonora que eu fiz, eu acho que deve ter sido em 68 se não me engano. Depois é que eu peguei esse tema da abertura da peça e fiz uma segunda parte, porque o meu filho estava estudando violão e aí eu realmente não tenho certeza. Se você fizer questão de data eu vou pegar um catálogo.

M.M: Não, depois eu vou pesquisar sobre isso.

E.K: Vou pegar um catálogo, que eu sou péssimo. De data eu não me lembro. É, mais a *Ritmata* então foi o Turibio que sugeriu.

M.M: Então foi uma peça encomendada?

E.K: Foi. Foi uma peça encomendada!

M.M: Mas o Turibio já estava pedindo antes dessa encomenda?

E.K: Ah, sim! Ele já estava há muito tempo pedindo que eu fizesse alguma coisa para violão solo. Para ele não é? E eu tinha dado a ele o Prelúdio. Eu dei o Prelúdio só para ele tomar conhecimento, porque era uma peça que eu achava que não tinha uma maior significação. Foi só uma primeira experiência que eu fiz, de escrever para violão, mais ou menos na linha dos Prelúdios de Villa Lobos. Mas eu dei a ele com o compromisso de que ele na tocasse, era só para ele conhecer. Aí quando ele teve essa possibilidade, de edição em Paris, ele chegou e disse para mim assim: “Olha, agora vou encomendar uma peça para você. Se você não fizer, entendeu, eu vou tocar o Prelúdio!”

M.M: (risos)

E.K: Bem, tudo bem, diante dessa ameaça, eu vou fazer. E aí realmente ele não só propôs, encomendou, como me deu vários subsídios, não é? Sobre possibilidades técnicas do violão. Eu tinha estudado um pouco de violão com ele, mas era alguma coisa assim, só para conhecer o instrumento.

M.M: Não tinha pensado em compor para o violão quando estudava? Era porque gostava mesmo ou o senhor já estava pensando em compor?

E.K: Não, claro. Pensando em compor a gente está sempre! A gente trocou *figurinhas*, não é? Quer dizer, ele me ensinava violão e ensinava a ele alguma coisa de harmonia, contraponto, esse tipo de coisa.

M.M: Uma coisa que eu fiquei curioso: porque a *Ritmata* é uma peça extremamente inovadora, naquela época, não é? 74. Acho que, até então, eu não conheço nenhuma outra peça que tenha aqueles efeitos percussivos no violão escritos anteriormente a *Ritmata* aqui no Brasil. Da onde surgiu essas idéias da *Ritmata*? Aquele tema?

E.K: Apareceu... Aquela coisa percutida no violão?

M.M: É. A idéia da *Ritmata* mesmo, não é?

E.K: Não, a *Ritmata*, na verdade, o título original que eu dei era *Toccata para violão*!

M.M: *Toccata*?

E.K: É. Porque eu sempre gostei muito do dinamismo rítmico da Toccata, não das Toccatas de Bach, não; mais das Toccatas mais recentes, mais contemporâneas, do tipo de Toccatas de Prokofiev, não é? Toccatas modernas. Tem essa pulsação rítmica forte, eu sempre gostei muito. Acho que fiz outras Toccatas, várias outras. Então eu pensei em fazer uma peça assim de caráter rítmico, não é? E chamei *Toccata*. E utilizei essa coisa percutida nas cordas, enfim.

M.M: Isso teve auxílio do Turíbio?

E.K: Não. Não para isso.

M.M: Não para isso?

E.K: Não para isso.

M.M: O que ele mais auxiliou o senhor?

E.K: Mais sobre informações, por exemplo, harmônicos no violão. Esse tipo de coisa. Inclusive a possibilidade de percutir na no tampo do violão, essa coisa toda. Só que nas cordas, isso aí foi eu que inventei! (risos)

Imaginei que seria possível, eu testei no violão e vi que dava uma sonoridade interessante.

M.M: Aquelas fômas... São fômas, não é?

E.K: São.

M.M: São fômas, na *Ritmata*. O senhor testava antes de tocar, antes de compor, montava no violão?

E.K: Ah, sim! Certamente.

M.M: Então, não necessariamente o senhor precisou de um violonista por perto.

E.K: Não! Não, não. Quando entreguei a ele, entreguei a peça pronta.

M.M: Já pronta?

E.K: Já pronta.

M.M: Ah, sim.

E.K: Entreguei a peça pronta. Só que tinha mais coisas percutidas, não é? Tinha umas coisas assim, tem uma seqüência: (reproduziu o trecho mencionado através de sílabas). Eu tinha escrito um desses acordes percutidos, e ele disse: "Não funciona." Aí ele disse: "Olha, melhor fazer todos esses acordes normalmente, enfim, não é?" Mas recentemente, o Sergio Abreu não. O Sergio...

M.M: Assad?

E.K: O Sergio Assad é que me disse: “Você sabe que na *Ritmata* você fez uma inovação? Porque é a primeira peça que eu conheço, de música assim clássica, em que se usa percussão em cima das cordas, não é?”

M.M: Pois é. (risos)

E.K: Ele disse isso aí, e algum tempo depois, quem explorou muito isso, e fez grande sucesso com isso, foi o Stanley Jordan?

M.M: Ah, Stanley Jordan.

E.K: Stanley Jordan fazia e só faz isso, não é?

M.M: Tem outro violonista brasileiro que está fazendo muito sucesso também, ele desenvolveu a técnica do *tapping*.

E.K: Ah, não. Esse eu não conheço.

M.M: Que é o Arthur Kampela.

E.K: Ah, o Kampela sim! O Kampela eu conheço.

M.M: Pois é. Ele é professor lá nos Estados Unidos.

E.K: Nos Estados Unidos? Eu conheço bem o Kampela, sim. Ele realmente é um inovador.

M.M: Ele inovou bastante.

E.K: Ele desenvolveu bastante. É, mas enfim, o que mais você quer saber?

M.M: Na sua obra, como um todo, o senhor reconhece algum elemento que tenha na *Ritmata* em outras peças ou foi uma coisa única? Chegou a utilizar alguns elementos da *Ritmata* em outra obra?

E.K: Bom eu não sei que elementos, por exemplo, esse do *tapping* eu não usei nunca mais.

M.M: E a parte rítmica?

E.K: Não, rítmica sim.

M.M: Intervalos?

E.K: Intervalos sim.

M.M: Porque a *Ritmata* tem muito essa coisa de ritmo com aqueles intervalos, não é? E aí o senhor acabou “brincando” com aquilo.

E.K: É. É verdade. Mas eu acho que tem em outras peças, também tem. Será que não tem na *Passacalha para Fred Schneider*? Tem muito pouco?

M.M: Tem muita coisa na *Passacalha* que o senhor já tinha utilizado na *Ritmata*, sim.

E.K: É.

M.M: Mas assim para outros instrumentos?

E.K: Mas eu acho que sim. Eu acho que tem em outra. Em peças de orquestras inclusive. Tem certas alternâncias rítmicas, que eu uso na *Ritmata*, que tem em outras peças também.

M.M: E o senhor lembra qual?

E.K: É, tem, por exemplo: Tem na *Toccata para Piano* por exemplo. Piano e orquestra, por exemplo, tem esse tipo de ritmo.

M.M: De alternância rítmica?

E.K: De tratamento rítmico na linha da... dos ritmos da...

M.M: Da *Ritmata*?

E.K: É, justamente. É porque esse vigor rítmico é uma coisa que sempre me interessou muito, não é?

M.M: Isso é importante.

E.K: É isso aí sempre. É uma coisa que eu sempre senti muita falta na música contemporânea, quer dizer, na música do século XX, da segunda metade... da música de vanguarda. Dos anos 50, 60... Eu participei de festivais, inclusive, não é? Na Venezuela, nos Estados Unidos, eu sempre achava que a maioria das obras contemporâneas, elas tinham, digamos assim, uma rítmica muito difusa, não é; muito solta, não é? Eram geralmente coisas com tempo lento, com aglomerados sonoros, não é? Coisas assim. Os compositores parece que se interessaram muito mais pela atmosfera, entende? Pelo...

M.M: Blocos?

E.K: É exatamente, pelas estruturas harmônicas não é? Do que efetivamente pela rítmica. Isso era uma coisa que eu sempre senti muita falta. Inclusive, em peças dessa época, dos anos 60, por exemplo, o *Lundus Symphonicus* tem o movimento final, que é justamente sobre esse... eu chamo de *Toccata Metálica*, porque é uma Toccata com a participação predominante dos metais, não é? E já tem essa pulsação rítmica. Eu não sei se... pode ser que não tenha sido nem a primeira vez que eu tenha usado isso na *Ritmata*, isso já vem talvez de alguma... Entende? De alguma experiência anterior. Na própria *Variações Elementares*, por exemplo, também tem um pouco dessas estruturas rítmicas, não é? Isso já é feito sem muita... sem muita...

M.M: Pré-disposição?

E.K: Não. Sem muita consciência disso, entende? São fórmulas. Coisas que vem na cabeça, e que a gente vai fazendo. E certamente elas se tornam, de uma certa maneira, constantes naquilo que você faz, no trabalho que você faz.

M.M: O senhor chega a reconhecer alguma influência que a *Ritmata* teve em outros compositores?

E.K: Não.

M.M: Não?

E.K: Não! Não necessariamente, eu acho que não, eu não sei.

M.M: Não, não é?

E.K: Não. Eu nunca pensei nisso.

M.M: Basicamente era isso que eu queria perguntar, e eu vou até conversar com o Turíbio também sobre ela. Ele foi o primeiro a gravar?

E.K: Foi! O Turíbio foi o primeiro a tocar.

M.M: Ele gravou em seguida?

E.K: Ele gravou em seguida, ele gravou em um disco da *Erato*.

M.M: *Erato*?

E.K: *E-ra-to*, é uma gravadora francesa.

M.M: Ah, sim! E foi no mesmo ano, 74?

E.K: Eu acho que foi. Ou 74 ou 75, eu não sei.

M.M: Foi bem próximo, não é?

E.K: Foi, foi. Foi logo depois...

M.M: Por que de peça para violão o senhor tem, então o *Prelúdio*, aí teve o *Romanceiro*...

E.K: O *Romanceiro*.

M.M: Aí teve a *Ritmata*...

E.K: A *Ritmata*.

M.M: Aí depois foi a *Passacalha*...

E.K: A *Passacalha*.

M.M: Que também foi uma peça encomendada, não é?

E.K: Foi.

M.M: E aí, acho, que recentemente o senhor compôs mais.

E.K: Isso, eu fiz uma peça chamada *Alternâncias*.

M.M: *Alternâncias*? Para violão solo?

E.K: Oi?

M.M: Para violão solo?

E.K: Para violão solo. Que foi também uma encomenda... não foi encomenda. A do Fred Schneider também acho que não foi uma encomenda, no sentido de uma encomenda paga.

M.M: Sei.

E.K: Foi uma solicitação. Foi uma encomenda neste sentido, não é? É, foi para um concurso de violão que houve agora, esse ano, na UNIRIO, não é?

M.M: Ah, foi um concurso para professor, não foi?

E.K: Não! Concurso para violonista.

M.M: Na UNIRIO?

E.K: É, teve na UNIRIO agora, recentemente, foi o quê... Este mês de setembro? Ou foi agosto, não sei... foi por aí...

M.M: E é fácil conseguir essa peça? Ela está editada?

E.K: Não está editada, mais eu dou uma cópia a você.

M.M: Ah, eu vou querer. Vou querer para dar uma olhada.

E.K: Eu devo ter uma cópia disponível aí.

M.M: Ah, ótimo... Ótimo!

E.K: Não tem problema.

M.M: E aí tem o *Concerto* também, para 2 violões, não é?

E.K: E tem o *Concerto para 2 Violões*, e tem uma *Suíte Concertante* para violão e orquestra, que também foi feita para o Turíbio, não é?

M.M: Também para o Turíbio?

E.K: Foi. É porque quando eu fiz o *Concerto para 2 Violões*, essa foi uma encomenda, mesmo, da gravadora... *GHA*. Acho que é *GHA*... De Bruxelas. Para o Duo Assad. Aí o Turíbio ficou muito enciumado e disse: "Ah, eu estou pedindo um concerto já há tanto tempo e você faz primeiro para os do lado de lá!" Em 90 e qualquer coisa, acho que foi na década de 90, eu fiz o *Concerto para Violoncelo*, que o Antônio Menezes estreou, no ano passado, e fiz essa *Suíte Concertante*, que ia ser também um concerto para violão e orquestra, mas o Turíbio disse: "Não faz um concerto, não. Faça uma peça em vários movimentos, com a rítmica brasileira!" Aí eu fiz essa *Suíte Concertante*, que ele gravou, inclusive.

M.M: Gravou?

E.K: É. Mas até a gravação é um pouco... precária, porque foi feita muito *em cima do laço*. Ele ia fazer um Cd, ou dois, não sei, com várias obras para violão e orquestra, e essa aí eu terminei e ele quis incluir no disco, de qualquer jeito, entende? Mais foi com muito pouco tempo, foi com muito pouco tempo de gravar também. Foi tudo gravado, três movimentos, numa sessão só de gravação. A orquestra leu, gravou, e aí ele gravou um violão *playback*, enfim. Não está uma... O resultado não é, digamos assim...

M.M: Entendi. Não é definitivo.

E.K: Não, não! Mas de qualquer maneira, é isso aí.

M.M: É, está jóia! Era isso mesmo que eu estava buscando. Obrigado!

E.K: De nada.

ENTREVISTA COM TURÍBIO SANTOS

05 / 05 / 2009 - Rio de Janeiro

M.M: Ontem eu conversei com Krieger, e ele me disse que foi uma peça encomendada por você? Uma edição...

T.S: Foi. Nessa época de 1964, eu tinha feito uma coleção de músicas da *Max Eschig* em Paris, a editora que editava Villa Lobos e a coleção chama-se *TURÍBIO SANTOS*. E aí, vários compositores franceses se interessaram, queriam compor e eu pensei: “não, agora é o momento de jogar os brasileiros na *parada*”, entende? E me dirigi ao Itamaraty, e pedi para que eles encomendassem músicas, que eles pagassem os compositores, e o Itamaraty *topou*. O três primeiros compositores que fizeram músicas nestas condições foram: Edino Krieger, Almeida Prado e Marlos Nobre, entende? Eles fizeram as músicas mais ou menos por esta época, entre 73, 74 e 75. E, em 1974, o Edino fez a *Ritmata*. O bom naquela época é que eu estava com o cenário de apresentações das músicas muito bom. Eu tocava muito no Queen Elizabeth Hall em Londres e tocava muito na sala Garrot em Paris. Além de estar gravando na *ERATO*. Então isso daí dava uma visibilidade enorme às músicas, e foi assim que Edino fez a *Ritmata*. A *Ritmata* é fruto de uma amizade de longo tempo nosso. Porque quando eu estudei música, não tinha um local assim... para o violão, não existia. Então todos os meus estudos forma feitos através de professores particulares. Estudei com o Antônio Rebelo, violão, e depois música com muitos professores de solfejo mesmo *da praça* que eu nem me lembro o nome mais. Mas chegou um momento em que eu queria um grande músico como professor, e contatei o Edino. O Edino era bem novo, e eu também, lógico! E então o Edino... nós trocamos aulas. Ele me dava aula de percepção, harmonia, contraponto, fuga, tudo! Inclusive foram aulas espetaculares, porque eu peguei toda uma didática do Koellreutter porque Edino tinha estudado com o Koellreutter e aquilo passou direto, entende? Foi maravilhoso! Muito Paul Hindemith, muita preparação profissional com a aqueles métodos do Hindemith. E, finalmente, toda essa troca valeu, porque o Edino já gostava de violão, já tinha foi coisas para violão. Já tinha feito Prelúdio para o pai dele... E aí ele já fez a *Ritmata*. A *Ritmata* foi uma música que ele tocava, que ele sabia o que era. Uma música que era perfeita para o violão!

Muito difícil, mais perfeita! Ela tem toda uma... uma coisa da... dos 12 tons, me entende... das 12 notas... ela é perfeita, a construção dela é perfeita, é espetacular por causa disso!

M.M: Entendi. E o Edino falou que você deu alguma ajuda para ele, auxiliou em algumas coisas, no que podia ou que não podia ter feito no violão?

T.S: Não. Praticamente nada.

M.M: Praticamente nada?

T.S: Ela já veio pronta.

M.M: Ele falou que você ajudou com alguma coisa de harmônicos, de...

TURIBIO: Não, ela já veio pronta!

M.M: Ela já veio pronta?

T.S: Ela já veio prontinha. Ao contrário, só não saiu uma correção que eu fiz na edição: é um *Si natural* que é um *Si bemol*, lá pelo meio daquela primeira parte...

M.M: Ah, então. Eu ia perguntar sobre isso...

T.S: É isso aí... Eu tinha feito essa correção e não passei para o Edino, isso acontece muito em edição, entende? Aí quando você vê... Vai descobrindo a edição... você descobre...

M.M: É um *Si bemol* que saiu como *Si natural*?

T.S: É, é isso aí. Aí você vai descobrir que anos depois que teve aquela... (risos)

M.M: E tem um harmônico lá também que acho que não... não sei se você vai lembrar disso agora?

T.S: Olha, eu realmente, eu me lembro que houve alguma coisa com um harmônico, mas eu não tenho certeza de qual você está falando...

M.M: E você lembra quais foram as outras músicas pra violão? Foi do Almeida Prado...?

T.S: Almeida Prado foi o *Livro Para Seis Cordas* e o Marlos Nobre foi o *Momentos nº 1, Momentos 1*, primeiro momentos dele.

M.M: E...

T.S: E aí gravou-se essa coleção em seguida, sem patrocínio nenhum.

M.M: E você gravou todas elas?

T.S: Gravei todas elas. Depois a coleção seguiu, aí já não tinha mais o patrocínio, entende? Radamés Gnattali fez a *Brasiliãna 13*, Claudio Santoro fez dois *Prelúdios*. Quem mais...? Muita gente...

M.M: Pela *Max Eschig*?

T.S: Tudo.

M.M: Tudo por intermédio seu?

T.S: Da minha coleção, que chama-se *COLEÇÃO TURIBIO SANTOS*.

M.M: Ah, sim.

T.S: Que existe ainda. Existe. Ela chega pouco ao Brasil porque a *Max Eschig* cobra muito caro as músicas e acho que o pessoal acha uma exorbitância, então chega mais fotocópias. Esse tipo de coisa.

M.M: É... Basicamente era isso que eu queria perguntar.

T.S: É isso aí? Eu imaginei.

M.M: É?

T.S: É, porque não tem mais... (risos) E você viu os filhotes? Coloca aí... Tem mais alguma coisa.

M.M: Ah!

T.S: Os filhotes da *Ritmata* são muito importantes.

M.M: Os filhotes?

T.S: É, os filhotes. Porque isso aí mostrou ao Edino toda uma dimensão do violão, então o que eu chamo de filhotes são todas essas obras que ele vem compondo para violão, fazendo realmente uma... literatura "Krigerina", que é muito interessante. Ele já tem um concerto para dois violões e orquestra, depois ele fez um concerto para mim, o ano retrasado.

M.M: É, ele me falou.

T.S: Entende? Ele fez uma série de peças que estão sendo tocadas aí em concursos para... Eu mesmo já seria incapaz de mencioná-las todas. Mas é muito interessante. O repertório do violão foi enriquecido de uma maneira espetacular.

M.M: Você chegou a reparar alguma influência que a *Ritmata* teve em relação a outros compositores? Porque ela foi uma peça extremamente inovadora na época, não é? Por que até então não tinha peças com percussão...

T.S: Com percussão no braço do violão e outra coisa... Ela, com certeza... principalmente por ter sido escrita por alguém que tocava violão, quer dizer, ela

era compatível com o instrumento... Ela não era aquelas especulações teóricas que às vezes os compositores fazem e que os interpretes ficam *quebrando a cabeça*, não conseguem tocar, ou não tocam com a idéia boa, a idéia também não era boa... quer dizer... mas ali não! Tudo coincidiu. Então a peça virou um marco realmente... um marco. Antes e depois da *Ritmata*.

M.M: Depois, foi você que deu o nome para ela, não foi?

T.S: Foi!

M.M: Porque antes ela chamava *Toccata*.

T.S: Foi, ela chamava *Toccata*. Eu gosto de batizar músicas. Na época, o Egberto Gismonti também tem uma música que foi editada pela *Max Eschig* e que eu que batizei de *Central Guitar* (risos)

MICHEL: Ah! Turíbio, obrigado!

RITMATA

pour Guitare

Durée : 6'

doigtés de
TURIBIO SANTOS

Edino KRIEGER

Lent *percuter les doigts (main gauche et main droite) contre le manche de la guitare*

Allegro energico

Enregistré par Turibio SANTOS sur disque ERATO N° stu 70913
Celle oeuvre a été commandée sous les auspices de L'ITAMARATY

© 1975 by EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris (8^e)

M.E. 8196

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS

Musical score for guitar, featuring ten staves of notation. The score includes various chords (e.g., VII, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XVII, XIX, XX, XXIV), fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), and performance instructions such as *harm. m.d.*, *m.g.*, *Pizz.*, and *rit.*. The piece concludes with the word *amiami* and a *rit.* marking.

frappes contre les cordes — la main droite et la main gauche

la main droite doit se déplacer vers la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche

la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes

VI

cresc.

VIII

cresc.

XI

cresc.

Jeu normal

cresc.

simile

$\frac{1}{2}$ I III IV $\frac{1}{2}$ III

XI XI IX

poco meno mosso accelerando

poco a poco cresc.

montée chromatique ad lib.

harm. XII

SIGNES:

- ⊙ percussion sur la table d'harmonie
- × percussion M.G. sur les cordes de la guitare
- ⊗ percussion M.D. sur les cordes de la guitare

:accel... :répéter ad lib... :très vite ad lib.