



# Considerações Analíticas e Redes de Influência Musical em Peças Didáticas de Vieira Brandão

Primeiro autor<sup>1</sup>, Segundo autor<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: XXXXX-XXX

<sup>2</sup> Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: XXXXX-XXX

xxxxxx@xxxxxx.me, xxxxxxxxxxxxxxxxx@xxxxxx.me

**Abstract.** *This paper proposes an analytical approach to two groups of didactical works- Suite Mirim and Três Mosaicos written by Vieira Brandão. The analyses are understood as means to make these works accessible as interpretations. From this point of view, the text aims at directing the performer throughout his or her construction of a performance based on analytical reflexion. Brandão's piano music follows the precepts of the modernist nationalistic position as in his own manifest presented in his Tese de Livre Docência (Brandão, 1949), a document that served him as a beacon throughout his musical trajectory. The analyses are grounded on Agawu's (2009) parameters as well as Bloom's (1991) theories of influence.*

**Keywords:** *Vieira Brandão, Piano Didactical works, analyses.*

**Resumo.** *O presente artigo propõe uma abordagem analítica de dois grupos de peças didáticas Suite Mirim e os Três Mosaicos de Vieira Brandão. As análises neste sentido são entendidas como uma das possibilidades didáticas para a interpretação. Neste sentido, o texto tem como objetivo principal indicar direcionamentos para a construção da performance, com base na reflexão analítica. A música de piano de Brandão segue os moldes do nacionalismo modernista, posicionamento manifestado pelo próprio compositor em sua Tese de Livre Docência (Brandão, 1949) e que norteou sua atuação. As análises baseiam-se nos parâmetros apresentados por Agawu (2009), bem como na teoria da influência de Bloom (1991).*

**Palavras-chave:** *Vieira Brandão, Piano, Peças Didáticas, Análise*

## 1. Introdução

A escolha do procedimento analítico justifica-se pela pertinência da estética das obras a processos composicionais de outros compositores. Ou seja, a linguagem musical da qual Brandão lança mão na *Suíte Mirim* é uma deliberada homenagem a compositores brasileiros nacionalistas enquanto os *Mosaicos* são escritos a partir de um processo sutil de captura do estilo musical de predecessores europeus, tais como Bach, Mozart e Schumann. A discussão baseia-se na premissa de que recursos técnico-pianísticos presentes em obras do século XX evoluem do repertório tradicional e nem sempre representam uma ruptura total com o passado (Barankoski, 2004).

José Vieira Brandão (1911-2002) tornou-se conhecido principalmente por sua proximidade com Villa-Lobos e por ser um dos principais pianistas responsáveis pela estreia de obras do ícone da música brasileira para concerto na primeira metade do século XX. Apesar disso, Brandão teve sua voz e seu lugar, e esteve atento às mais variadas manifestações artísticas no Brasil, além de deixar um importante legado para a música brasileira. Neste legado está incluída uma ampla preocupação com a formação de jovens pianistas que se materializa, por exemplo, na requintada escrita das peças didáticas.

## 2. Parâmetros de Análise

A maneira como são apresentadas as reflexões analíticas tem a música em primeiro plano, ou seja, **não adapta-se a alguma teoria prescrita**, mas sim **busca referenciais** que auxiliem a compreensão da música de Brandão. Portanto, a apresentação do texto musical como discurso está de acordo com as análises de Agawu (2009) que entende que cada obra demonstra uma forma particular e mais, seria artificial tentar enquadrar obras em esquemas rígidos preestabelecidas. Para este tipo de abordagem, a composição é compreendida como uma sucessão de eventos, unificados ou segmentados e que, via de regra, são repetidos de forma exata ou inexata. Para este autor, as associações entre eventos, bem como a natureza da sua sucessão determinam o significado da construção.

Ainda segundo Agawu (2009), para interpretar uma obra é necessário estar familiarizado com a linguagem particular de um compositor. Para entender a linguagem musical utilizada por Brandão e quais tipos de eventos (gestos) musicais se sucedem na sua música, a **abordagem de Bloom** (1990) se faz pertinente, pois este autor pontifica que a influência é uma **relação inescapável** entre uma obra e outras que a precedem. No ato de procurar uma identidade própria, o artista apropria-se de textos precursores ao tentar, na sua própria escrita, corrigir de forma criativa aquilo que julga não ter realizado plenamente pelo predecessor. Ao longo de sua trajetória um artista pode também trabalhar novamente com elementos de suas próprias obras. A apropriação deste modelo preenche algumas lacunas: integra musicologia, teoria e crítica; traz um método de avaliação crítica que é histórica e analítica; acomoda os paradoxos da influência mostrando originalidade e tradição, continuidade e mudança. Assim como em estudos recentes, esta análise propõe também um modelo que analisa a obra como uma série de elementos relacionais (Korsyn, 1991)<sup>1</sup>.

Agawu (2009), ao analisar os eventos musicais destaca os seguintes elementos no discurso musical: *início-meio-fim*; *ponto culminante*; *periodicidade*, *modos de fala*, *canção e dança*; *narratividade* e *tópicas*. Considerando-se que na obra para piano de Brandão coexistem diversos processos composicionais específicos, as tópicas se constituem em um parâmetro especialmente fecundo para a atribuição de significados culturalmente construídos. Por fim, a abordagem analítica busca fundamentar a performance de natureza hermenêutica levando em conta a dimensão sócio-cultural-histórica da música.

---

<sup>1</sup> Estudos recentes sobre a influência na música de compositores brasileiros podem ser encontrados nos trabalhos de Gerling e Barrenechea (2000), Freitas (2009).

### 3. Análises das obras didáticas

A obra para piano de Brandão contém peças para vários níveis de habilidade pianística (XXXXX, XXXX), e de maneira geral são escritas em linguagem associada ao nacionalismo modernista de meados do século precedente. São ao todo 9 peças para piano solo com fins didáticos encontradas sendo que além dos dois conjuntos de peças trabalhados neste artigo, constam ainda *Valsa dos Sapatinhos Vermelhos*; *Saltitando* e *Chorinho*. Ao todo são 9 peças para piano solo com fins didáticos dentre uma obra de 18 composições disponíveis<sup>2</sup>.

Para a presente discussão foram selecionados dois conjuntos de obras que são influenciadas diretamente pela estética de compositores significativos para a música ocidental e para a música brasileira. Entende-se que a partir do reconhecimento e prática destes processos composicionais encontrados na música de Brandão pode ser uma fonte significativa de desenvolvimento do estudante de piano, visto os padrões se replicam e desenvolvem também em outras obras do repertório.

#### Suíte Mirim (1957)

Assim como faz nos *Mosaicos*, obra escrita posteriormente em 1976, Brandão escreve a *Suíte Mirim* homenageando o piano brasileiro e tornando este estilo mais acessível para pianistas iniciantes. Esta suíte presta homenagem ao então repertório brasileiro contemporâneo. Na sua Tese de Livre Docência (1949), Brandão já havia demonstrado seu enorme apreço pelo estilo musical modernista nacionalista, e na *Suíte Mirim* ele demonstra seu profundo conhecimento da linguagem de cada mestre homenageado. Em sua Tese, Brandão ressalta a obra de “grandes mestres brasileiros, compositores ilustres cuja tradição merece nosso respeito, como pioneiros em benefício de nossa cultura musical, envidaram esforços no sentido de elevar o padrão artístico de suas gerações.” (Brandão, 1949). Resguardando seu mestre Villa-Lobos para homenagens ainda mais grandiosas, na *Suíte Mirim*, Brandão homenageia Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e ressalta os “trabalhos para piano [...] que entre alguns deles já tinham preocupação nacionalista e realizaram tentativas para ‘criar’ uma música brasileira.” (Brandão, 1949,p.2)..

#### *Allegro (à Lorenzo Fernandez)*

Em sua Tese, Brandão destaca os *Estudos em Forma de Sonatina* de Lorenzo Fernandez como uma das peças representativas do seu desejo de criar uma música brasileira e salienta que “são uma obra de exemplar tratamento pianístico” (Brandão, 1949, p.13). Inicia a *Suíte Mirim* fazendo referência ao gesto de abertura do primeiro estudo de Lorenzo Fernández, mas escreve a melodia principal na voz superior a ser tocada pela mão direita e apesar de utilizar a mesma fórmula de compasso, a figuração acrescida de valores menores do caso de Brandão torna o andamento da música mais ligeiro. Ou seja, onde Fernández escreve semínimas e colcheias, Brandão utiliza colcheias e semicolcheias.

---

<sup>2</sup> Entre as peças de concerto estão 4 Serestas, 4 Estudos e um Prelúdio. (xxxxxxx, xxxx)



Figura 1: Gesto inicial (c.1-4) *Allegro dos Três Estudos em Forma de Sonatina* de L. Fernández e a melodia principal (c.5-7) do *Allegro de Brandão*

Além da referência por escrito sobre os *Três Estudos*, a sonoridade do *Allegro* faz referência a outras peças de Lorenzo Fernández, qual seja a *Boneca Yayá* da Suíte Infantil, por exemplo, estabelecendo a narratividade dentro do universo de brincadeiras das crianças.

O discurso nesta peça é apresentado mais uma vez em quatro unidades A-B-A'-C que contrastam principalmente no que diz respeito ao material temático e alternância de registro em que a melodia principal aparece. Nas unidades A, a melodia está na região mais aguda, a ser executada pela mão direita e nas unidades B e C, é a mão esquerda que toca a melodia principal.

UNIDADES	Intro (c.1-4)	A (c.5-12)	B (c.13-19)	A' (c.20-27)	C (c.28-35)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Brincadeira	MD melodia principal	ME melodia principal	Nordestinas	
INTERTEXTO	Três estudos em forma de Sonatina (Fernández) Boneca Yaya				

Figura 2: Esquema formal do *Allegro da Suíte Mirim* (xxxxxx, xxxx)

A inclusão da 7ª abaixada no tenor da seção A' traz à luz as **tópicas nordestinas** que fazem uso do modo mixolídio para compor a textura sonora brasileira. Isto confere com a observação de Brandão de que esta é “uma das constâncias melódicas da música folclórica do nordeste brasileiro.” (Brandão, 1949, p.13).

### *Valsinha (À Francisco Mignone)*

Francisco Mignone é homenageado por meio da *Valsinha*, em uma referência direta à estética das suas *Valsas de Esquina*. Brandão afirma que as valsas são o tratamento refinado de um gosto popular genuinamente urbano, os chorões, em que o piano imita a alternância dos solos de cada um dos instrumentos dos conjuntos. A *Valsinha* é, portanto, escrita guardando a “riqueza melódica e a simplicidade harmônica dessa saborosa criação popular.” (Brandão, 1949, p.10).

Para homenagear o “Rei da Valsa”, como diria Manoel Bandeira, Brandão constrói seu discurso sobre o modo de dança. Reis (2010) ao comentar as Valsas de Mignone<sup>3</sup>, explica que este compositor seguia certa tendência romântica ao escrever em sua maioria peças de curta duração tendo a Valsa como estilo preferido: quase um terço de suas peças para piano solo são valsas.

Em uma atitude antitética<sup>4</sup>, sob o tropo *tessera* de Bloom, e guardando características da música popular urbana, Brandão escreve o que poderia ser a “13 Valsa-Choro”. O discurso da *Valsinha* poderia ser entendido simplesmente como A-B-A em que B é uma parte contrastante. Mas é interessante observar que ao abordar a obra como uma narrativa (Agawu, 2009), a seção B desta peça, compreendida entre os compassos 29 e 36 funciona como um parêntesis no discurso. Nesta seção o gesto inicial da Valsa fica em suspenso e um novo caráter aparece, um novo acontecimento interrompe a narrativa. Ou seja, o gesto legato e flexível do *Um poco rubato* dá lugar ao timbre característico resultante da utilização da *Una Corda*, somado a um toque preciso relacionado ao staccato (c.29) do *Piu mosso*. O retorno à seção A confere ao ouvinte a sensação de uma volta para casa, assim que o intérprete retoma o toque legato e o caráter tranquilo.

### *Dança (À Camargo Guarnieri)*

Em sua *Tese Brandão* refere-se a Guarnieri como “verdadeiro líder nessa estética nova que está orientando a música erudita brasileira.” (Brandão, 1949, p.39), e enfatiza que este compositor exprime “com linguagem pessoal suas ideias sobre uma música de caráter nacional.” (Brandão, 1949, p.40). No ano em que a Tese foi escrita, Camargo Guarnieri já havia composto as 3 primeiras das suas 8 Sonatinas. Brandão fala sobre uma Sonatina sem especificar a qual sonatina se referia. Já ao analisar a homenagem musical de Brandão a Guarnieri, ou seja, a Dança da *Suíte Mirim*, é possível constatar que esta faz referência através dos modos de dança aos elementos da Terceira Sonatina de Guarnieri.

A terceira peça da *Suíte Mirim* tem o modo de dança explícito já no título, é escrita em binário, e o discurso inicia já com um ostinato que se estende ao longo de toda peça. A presença de um ostinato confirma a brasilidade através ritmática do negro incorporada pelo nacionalismo de Guarnieri (Squeff, 1986), e que em música podemos chamar de *tópicas afro-brasileiras* (Piedade, 2015).

<sup>3</sup> As 12 Valsas de Esquina foram compostas entre 1938 e 1943, e as 12 Valsas-Choro, de 1946 a 1955.

<sup>4</sup> Korsyn (1991) explica este tipo de relação entre Chopin e Brahms.





Figura 3: Gesto inicial (c.1-4) da dança

A forma do discurso relaciona-se com a maneira como Guarnieri organiza o primeiro movimento da referida sonatina: duas partes contrastantes conectadas por uma seção de transição.

UNIDADES	A	Transição	B	A	CODA
PARTES	a1 + a2 (c.1-14) (c.15-26)	(c.27-39)	(c.40-49)	D.C. al $\oplus$	(c.63-72)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Afro-brasileiras Modo de Dança Nordestinas	Modo de Dança	Nordestinas Modo de Dança	Repetição Literal de A	Nordestina Modo de Dança
INTERTEXTO	Sonatina 3 (Guarnieri)		Cantiga de Cego		

Figura 4: Esquema Formal da Dança da Suite Mirim (xxxxxxxx, xxxx)

Guarnieri faz uso da *cantiga de cego*, em modo hipolídio e rítmica sincopada como segundo tema (Bencke, 2010), ou seja, utiliza uma tópica *nordestina* para construção do segundo gesto temático. Ao construir a homenagem, Brandão amplia o uso deste modo para construir as seções da *Dança*. Confirma a homenagem a Guarnieri visto que tanto o ostinato que permeia toda a dança quanto os gestos melódicos das seções A e B concernem ao motivo inicial do primeiro tema e ao *canto de cego* apresentado no segundo tema na terceira sonatina.

É interessante observar que Brandão apropria-se da linguagem de Guarnieri, e, momentaneamente, esta passa a ser um traço de sua própria linguagem como compositor. Isto se confirma ao observar que a sonoridade de alguns trechos da *Dança* remete o ouvinte à *Toccata* do próprio Brandão que viria a ser escrita em 1959 em homenagem a Villa-Lobos.


#### Três Mosaicos (série fácil) (1976)

Trata-se das peças tecnicamente mais simples escritas para piano por Brandão, e apresentam uma linguagem musical que permite com que os *jovens instrumentistas* tenham contato com o *pianismo de obras canônicas*. São peças curtas com fins didáticos e sem dedicatória nos títulos. Assim, a periodicidade das três peças pode ser entendida como contínua, como a declamação de pequenos poemas, ou seja, o discurso musical se



desenrola de maneira consecutiva com pouco ou nenhum retorno ao material previamente apresentado. Isto é, uma peça completa pensada linearmente, sem repetição interna das partes e sem divisão em seções.

### *Andante*

 A primeira peça é escrita em compasso binário simples e na tonalidade de Mim. O gesto inicial compreende uma quinta descendente, numa posição “para os cinco dedos” e é trabalhado em cânone entre as duas mãos. Tem caráter de cantilena e soa como uma **invenção a duas vozes**. Pelo caráter e comportamento melódico, o ouvinte poderia relacionar o primeiro *Mosaico* à invenção de número 6.

O cuidado de Brandão com o idiomatismo do instrumento em uma peça didática pode ser observado no uso de fragmentos de escala para construir a condução harmônica em torno de I-V-I. A **escrita permite que a mão do pianista, e neste caso pressupõe-se que seja a pequena mão de uma criança, esteja confortavelmente acomodada no instrumento**. O comportamento do contraponto imitativo também é cuidadosamente construído a fim de evitar passagens com complicações desnecessárias que comprometam a periodicidade do discurso, que tem seu ponto culminante no compasso 17, meticulosamente coincidindo com a resolução da dominante SiM na Tônica Mim, com a marcação de dinâmica de crescendo e com a articulação da forma, que retorna para um recomeço na anacruse para o compasso 21 .

Sugere-se, contudo que a indicação de metrônomo parece estar equivocada: *marca + ou – 76 para colcheia*, mas tocando neste andamento a música fica lenta demais e não faz muito sentido a indicação Andante. O mais coerente para a compreensão dos gestos que denotam um andar vem a ser o metrônomo **76 aplicado à semínima**.

### *Alegretto*

O modo de dança manifesta-se significativamente nesta peça que tem como influência a **contradança inglesa do século XVII**, da qual compositores do período clássico, como **Mozart** e o jovem **Beethoven**, fizeram amplo uso em suas obras (Ratner, 1980). Assim como o Allegretto dos *Mosaicos*, as contradanças são frequentemente em compasso binário simples, em tonalidade maior, e neste caso Fá Maior. São bem articuladas, brilhantes e alegres, e com uma condução melódica simples, por serem tradicionalmente repetidas muitas vezes. É, portanto, indesejado que as contradanças sejam ornamentadas demais.

Há um trabalho de articulação alternando notas em legato e staccato, o que confere leveza e o caráter dançado da peça, em que a melodia é tocada alternadamente pelas mãos direita e esquerda como pergunta e resposta. Este tipo de tratamento instrumental da contradança refere-se principalmente à escrita de Mozart.

### *Moderadamente (cantabile)*

O caráter da homenagem prestada no terceiro *Mosaico* refere-se à **Schumann** e ao caráter parodiado de *Melodie, Trällerliedchen e Stückchen*, três das peças encontradas nas primeiras páginas do *Álbum da Juventude* op.68. Esta **pequena cantilena** escrita em compasso ternário simples e na tonalidade de Sol Maior, tem o modo de canto acionado através da textura contrapontística resultante de elaborações escalares na mão esquerda (c.1-7). O gesto melódico principal aparece delineado tanto na mão direita quanto na mão

esquerda (c.13-19). Trata-se de contraponto sofisticadamente elaborado em uma canção aparentemente singela e que segue os moldes do precursor.

Como sugestão para o pianista, a questão da elaboração contrapontística com as trocas de vozes aliadas à realização das dinâmicas, *f*, *p*, dos crescendos e decrescendos contribuem para criar a ambientação das narrativas dos contos fantásticos tão recorrentes em Schumann. Além disso, processos harmônicos típicos da geração Romântica<sup>5</sup> europeia são recursos empregados na *coda* da peça (entre os compassos 27 a 30) para reforçar a homenagem ao compositor romântico. Depois de construir início e meio da obra com a regularidade da frase de quatro compassos, é no final, a partir do compasso 27, que a regularidade da quadratura é quebrada com a extensão da última frase. Ao invés de simplesmente resolver na tônica SolM, Brandão prolonga a dominante, intensifica o ritmo harmônico e insere nos tempos fracos acordes de dominante da dominante que não se resolvem. No compasso 33 a cadência plagal é realizada com o emprego de uma relação de mediantes. MibM que é uma subdominante oriunda do campo harmônico da homônima menor.



#### 4. Considerações Finais

Assim como os quatro compositores nacionalistas brasileiros homenageados por Brandão- Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, também Brandão, por via indireta no nacionalismo modernista, escreve obras que fazem referência a Bach, Beethoven, Schumann e outros compositores clássico-românticos europeus. Esta postura confirma um dos pontos principais da teoria de Bloom e, que diz respeito à sensação do artista de ter chegado atrasado. Apesar de não ter uma homenagem escrita como subtítulo das peças, os *Mosaicos* podem ser vistos como uma pequena história da técnica pianística em três partes: Bach-Mozart-Schumann.

A partir das análises, pode-se confirmar que a construção do significado de uma obra é parte inseparável do processo interpretativo, ou seja, uma contínua troca de significados culturais na música, resultado de uma relação mútua de colaboradores equivalentes, entre a pianista e sua cultura formando uma relação intertextual. E ainda, baseada na análise e compreensão dos elementos nacionalistas que nortearam Brandão no seu processo de criação, entendo que a interpretação musical adquire significado nas relações com outras obras integrantes do mundo da linguagem musical, visto que comunica o estado intelectual e emocional do um contexto cultural e histórico.

A maneira como Brandão escreve suas peças didáticas é uma demonstração do apreço e cuidado que tinha com o desenvolvimento musical dos iniciantes. Fazia uso dos seus requintados e bem acabados processos composicionais, mesmo nas peças mais simples e de menores proporções. Exemplos significativos estão no contraponto entre acompanhamento e melodia na terceira peça dos *Três Mosaicos* ou na construção do ostinato da *Dança*, peças que tem como foco o desenvolvimento dos aspectos técnicos aliados a um discurso musical criativo.

O presente trabalho procurou ampliar os recursos analíticos que podem integrar o trabalho do intérprete esteja ele em qualquer nível de desenvolvimento do aprendizado musical, partindo de narrativas, metáforas e conhecimento histórico e social para transformar o texto escrito em arte musical.

---

<sup>5</sup> Expressão utilizada por Charles Rosen (2000).





## Referências

- Agawu, V. Kofi. 2009. *Music as a Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press,
- Barancoski, 2004. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. *Per Musi*, v.9.p.89-113.
- Bencke, Ester. Música e Expressão do Nacional nas Sonatinas de Camargo Guarnieri. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2010.
- Bloom, Harold. A angústia da influência: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Brandão, José Vieira. 1949. Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: Não Publicada.
- Hatten, Robert S. Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Korsyn, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. In: *British Journal – Music Analysis*, v. 10, n 1-2, 1991.
- Piedade, Acácio T. C. Música e Retoricidade. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP, 2012.
- \_\_\_\_\_. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. In: *El oído pensante* 1. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 25 fev. 2016.
- \_\_\_\_\_. Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade. Comunicação apresentada na conferência *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, Oxford University. UDESC, 2015.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
- Rosen, Charles. *A Geração Romântica*; tradução Eduardo Siecman. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- Squeff, Enio; Wisnik, José Miguel. *Música: O nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- Straus, Joseph. *Remaking the Past Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.