

A SERTANEJA DE BRASÍLIO ITIBERÊ: NACIONAL OU ESTRANGEIRA, AMADORÍSTICA OU SOFISTICADA?

A SERTANEJA BY BRAZILIAN COMPOSER BRASÍLIO ITIBERÊ:
NATIONAL OR FOREIGN, AMATEUR'S OR SOPHISTICATED?

Fausto Borém - UFMG
fborem@ufmg.br

Mario Luiz Marochi Junior - UFMG
mariojuniorrr@gmail.com

Resumo: Aspectos históricos e analíticos sobre *A Sertaneja*, obra para piano solo do compositor paranaense Brasília Itiberê. Convivem nesta obra, publicada em 1869, uma das primeiras citações do folclore brasileiro na música erudita (extraídas de *Balaio, meu bem, balaio*), juntamente com a concepção sonora e o virtuosismo instrumental europeu remanescente dos compositores-pianistas românticos, epitomizados por Franz Liszt e Frédéric Chopin. Revela-se, neste artigo, um estilo composicional mais sofisticado, estruturado e unificado do que aquele geralmente atribuído pelos musicólogos a Brasília Itiberê, ainda lembrado como um compositor amador de música ligeira.

Palavras Chave: Brasília Itiberê; *A Sertaneja*; Análise musical; Nacionalismo musical; Pianismo de Liszt; Pianismo de Chopin; Piano romântico.

Abstract: Historical and analytical aspects about *A Sertaneja (The Countryside Lady)* for solo piano by Brazilian composer Brasília Itiberê. In this work published in 1869, one is to find one of the first quotations of the Brazilian folklore in concert music, excerpted from *Balaio, meu bem, balaio (The basket, my dear, the basket)* within the European instrumental virtuosity and sound conception reminiscent of pianists-composers such as Liszt and Frédéric Chopin. A more sophisticated, structured and unified compositional style of Brasília Itiberê is revealed, who is still remembered in the musicological circles as an amateur composer of light music.

Keywords: Brasília Itiberê; *A Sertaneja*; Brazilian music nationalism; Liszt pianism; Chopin pianism; Romantic piano.

O Diplomata e Músico Brasília Itiberê

(...) infelizmente no Brasil os ricos não são os mais estudiosos (...) (CUNHA, 1891, p. 56).

(...) acompanhando assim o crescente movimento de expansão econômica das principais potências, que nos precederam em civilização, graças, sobretudo, à superioridade do seu ensino técnico-profissional (...) (CUNHA, 1907, p. 154-155)

(...) a primeira dificuldade da América do Sul para escapar da pobreza é que ignora sua condição econômica (...) (CUNHA, 1908, p. 267)

As falas acima dificilmente fariam parte do discurso de um músico brasileiro da segunda metade do século XIX envolvido profissionalmente apenas com sua arte. Antes, revelam preocupações de um homem político engajado, preocupado com a soberania de seu país, com a afirmação cultural de sua nação, com a liberdade de seu povo. Ainda hoje considerado “(...) um dos mais lúcidos diplomatas do *ancien regime* (...)” (ALMEIDA, 2007, p. 1), Brasília Itiberê não tinha a atividade musical como meio de vida, o que pode ter minimizado sua importância na história da música brasileira. Entretanto, é minimamente lembrado porque deixou transparecer, reconhecidamente, o emergente nacionalismo em apenas uma obra: *A Sertaneja*.

Brasília Itiberê da Cunha¹ nasceu em Paranaguá, em 8 de setembro de 1846 em uma família musical: se destacaram pai, tio, irmãos, sobrinho. A escolha de seu nome já reflete duplamente a “postura nacionalista” de que fala Sérgio Cabral (1997, p. 39): “Assim, surgiram os Brasília Itiberê, os Índios do Brasil, os Suassuna e os sobrenomes indígenas (...)”. Se o pai derivou seu primeiro nome do país, o próprio Brasília teria sugerido a adição do nome indígena Itiberê, rio afluente do Paranaguá (MARIZ, 1994, p. 116). Estudou violino, mas foi ao piano, cujas primeiras lições lhe ministrou a irmã Maria Lourença (CASTAGNA, 2008, p. 10), que Brasília Itiberê se tornou conhecido como virtuoso e compositor. Aos 20 anos, ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo onde teve como colegas futuros ilustres e influentes personalidades como Rui Barbosa, Rodrigues Alves, Afonso Pena e Castro Alves. Estímulos para a busca de um nacionalismo, em todos os sentidos, não faltaram no ambiente acadêmico, como “(...) o desejo que temos de ver nacionalizada também a Música no Brasil. A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações do nosso povo devem necessariamente inspirar nossos artistas (...)”, de que falava o ativista Vicente Xavier de Toledo em 1867 (RESENDE, 1954, p. 221).

Vida musical e engajamento político se integravam para Brasília Itiberê. *A Sertaneja* (ITIBERÊ DA CUNHA, 1996) foi dedicada ao “Exmo Srn-Conselheiro Saldanha Marinho”.² Brasília Itiberê pode ter sido um dos pianistas presentes ao sarau em que Castro Alves declamou trechos do à época inédito poema *Os escravos* (NEVES, 1996, p. 27). Para arrecadar fundos para a *Sociedade Redemptora*, que objetivava comprar a liberdade de crianças escravas, participou de um concerto beneficente em 20 de agosto de 1870, tocando, entre outras obras, a sua meditativa *Supplica do escravo* (car-

taz de concerto reproduzido em NEVES, 1996, p. 31). Quase dois meses antes, o próprio Brasília Itiberê conseguiu cartas de alforria para três crianças negras, ação que foi elogiada no Correio Paulistano (NEVES, 1996, p. 30).

Embora ainda estivesse se dedicando à finalização de seu Curso de Direito, não estava alheio à crescente efervescência do pianismo que a sociedade paulista experimentava na segunda metade do século XIX. Paulo CASTAGNA (2008, p. 9) lembra da possível influência de pianistas virtuosos de consolidadas carreiras internacionais que se apresentaram no Brasil, como Sigismond Thalberg (1812-1871) em 1855 e o norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1828-1869), que aqui residiu. No ano de 1869, tanto a Casa Levy quanto a loja de música paulista *Madame Fertin* anunciavam o recebimento de novas obras para piano para seu ávido público e, entre essas, a *fantasia característica A Sertaneja* de Brasília Itiberê.

Já Bacharel em Direito, viajou para o Rio de Janeiro, onde procurou divulgar sua obra. Em um de seus concertos, realizado na Quinta da Boa Vista, contou com a presença do Imperador D. Pedro II quem, encantado com o artista e dentro de uma prática do que se tornaria comum na corte brasileira, ofereceu-lhe um custeio para completar seus estudos na Europa. Esta ajuda, entretanto, devido à formação acadêmica de Brasília Itiberê, ao contrário daquela da maioria dos músicos brasileiros, acabou se traduzindo em um cargo oficial no corpo diplomático, a convite da Princesa Isabel em 1870 (CASTAGNA, 2008, p. 10). Na sua trajetória política, morou em diversos países da Europa e América do Sul: Prússia, Itália, Bélgica, Bolívia, Peru, Paraguai e Portugal. No Paraguai, teve destacada atuação no processo de re-estabelecimento da paz após a guerra contra a Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai).

Mas foi nos períodos de residência nos países europeus que pode continuar seus estudos musicais e se aproximar de reconhecidos compositores e instrumentistas. Sua posição como adido cultural brasileiro facilitou seu trânsito no meio musical, sendo que o período em Roma, entre 1873 e 1882, foi dos mais intensos. Em um evento, na mesma noite, reuniu três dos mais renomados pianistas: Giovanni Sgambati, Franz Liszt e Anton Rubinstein, o último para o qual teria escrito um *Estudo de Concerto* (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2008). Relatos espúrios contam da troca de gentilezas entre Brasília Itiberê e Liszt que teriam lido, cada um, uma obra do outro: nosso compositor teria tocado as *Soirées à Venise* de Liszt,

e este, a *Sertaneja*. Há ainda a história de que Liszt teria ouvido o pianista brasileiro estudando no seu quarto de hotel na *Via del Corso* uma de suas difíceis obras e, por isso, bate-lhe à porta. Da amizade entre os dois, restou um bilhete em que Liszt agradece e retribui “uma magnífica remessa” que Neves (1996, p. 45) cogita ter sido *A Sertaneja*:

Querido Senhor,

Mil agradecimentos por sua magnífica remessa. Como uma pobre [retribuição] eu vos ofereço minha *Messe pour Orgue (ou Harmonium) sans Chant*; e como outra, uma *bagatelle* recentemente publicada e já esquecida.

Afetuosamente,
F. Liszt. Quarta-feira.

Brasília Itiberê deixou cerca de 60 obras, a maioria das quais pouco conhecidas, e muitas ainda desaparecidas. Trinta estão guardadas na Biblioteca Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba (algumas poucas podem também ser encontradas na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro). No catálogo que preparou, Mercedes Reis Pequeno (NEVES, 1996, p. 101-109) descreve 21 peças para piano solo com número de *Opus* (o que sugere a existência de pelo menos outras 20 desaparecidas de um total de 41); 11 peças para piano solo sem número de *Opus* (onde faltam mais 2 mencionadas em jornais); 3 arranjos para violino e piano; 5 obras vocais (3 religiosas, uma de Natal e outra profana) para instrumentações diversas com piano e cordas. Embora entre as obras do compositor predominem os títulos convencionais do repertório erudito de salão do século XIX, algumas merecem um estudo cuidadoso para se verificar até onde se estende seu viés nacionalista além de *A Sertaneja: Danse americaine, Ballade des tropiques, A Serrana, Súplica do escravo*.

Brasília Itiberê faleceu em 11 de agosto de 1913 em Berlim, pouco antes de ocorrer sua transferência como diplomata para os Estados Unidos (MARCONDES, 1998, p. 225). Entretanto, havia deixado claro para a família seu desejo de retornar ao país natal. Duas semanas depois, seu corpo embalsamado chegou a Paranaguá e seguiu no dia seguinte para Curitiba, onde foi sepultado. Mais tarde, como o governo do Paraná não ergueu um prometido monumento ao compositor, sua família decidiu levar suas cinzas para o túmulo da esposa no Cemitério São João Batista no Rio de Janeiro (NEVES, 1996, p. 50).

Brasília Itiberê e o Nacionalismo Brasileiro

Entre os compositores brasileiros que viveram na Europa do século XIX e que retornaram ao Brasil trazendo consigo significativo impacto na vida musical brasileira, José Maria Neves destacou Carlos Gomes e Henrique Oswald. Entretanto, foi o compositor e pianista paranaense Brasília Itiberê que ele chamou de patriarca, ao utilizar explicitamente um tema folclórico brasileiro (NEVES, 1980, p. 204-205).

De fato, *A Sertaneja*, obra de juventude de Brasília Itiberê (publicada quando este tinha 23 anos) e que se tornou a mais conhecida do compositor, apontava para a emergência de um nacionalismo na música erudita brasileira devido à inclusão, no seu tema central, de fragmentos do *Balaio, meu bem, balaio*. Este tema folclórico, popular não apenas no Paraná, mas em outros estados como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Sergipe, está ligado à tradição de dança do fandango português ou, mesmo, do *bambaquerê* (dança de bambá) de origem africana (CAMEU, 1970).

Mas *A Sertaneja* não surgiu isoladamente dentro do processo de nacionalismo musical que, ao final do século XIX, enfraqueceu o paradigma de centralização do modelo tripartite erudito alemão-francês-italiano. Na música brasileira, exemplos pontuais remontam ao início do século XVIII. Há evidências de que o ainda praticamente desconhecido compositor brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), mais conhecido pelo apelido de “O Judeu”, queimado aos 34 anos em fogueira pela Santa Inquisição, utilizou temas do fado português e da modinha abrasileirada nas suas operetas (APPLEBY, 1983, p. 44), algumas das quais foram apresentadas ao público europeu (NEVES, 1980, p. 202). Na Bahia de 1759-1760, um até hoje anônimo compositor, possivelmente português, recorreu à língua nativa para elogiar um magistrado no *Recitativo e Aria* da cantata *Herói, egrégio* (ANÔNIMO, 1997; BORÉM; LIMA, 2008). Em *O Amor brasileiro* para piano solo, um “Capricho dedicado à Donna Maria Joanna de Almeida” de 1819, o austríaco Sigismund Neukomm (1767-1858) contrapõe a verve do classicismo austríaco a um bastante sincopado tema de lundu (APPLEBY, 1983, p. 61; NEUKOMM, 2006, p. 3, veja Exemplo 1). Carlos Gomes, em *A Cayumba*, publicada em 1857, com texto cantado em português, combina ritmos de danças negras à ambientação da polca de salão (CASTAGNA, 2008, p. 9). Mais para o final do século XIX, Alexandre Levy (1864-1892) compôs as

Variations sur un thème populaire brésilien – Vem cá, Bitu (1887), o *Tango brasileiro* (1890) e a *Suite Brasileira* (1890), cujo quarto movimento, *Samba*, deixa claro suas intenções nacionalistas no próprio título (CASTAGNA, 2008, p. 10; NEVES, 1980, p. 205). Seu irmão, Luís Levy (1861-1935), escreveu duas *Rapsódias brasileiras* (a primeira, em 1894, e a segunda, em data desconhecida). Finalmente, Alberto Nepomuceno (1864-1920) receberia boa parte da fama de precursor do nacionalismo brasileiro por causar “(...) o impacto de uma expressão totalmente nova de elementos nacionais” (APPLEBY, 1983, p. 89), muito em função de sua *Serie Brasileira* (1888-1896) ter sido bastante divulgada ao receber logo uma edição comercial.



Exemplo 1: Tema sincopado de lundu em *O Amor brasileiro* para piano solo (1819) de Sigismund Neukomm (NEUKOMM, 2006).

Entretanto, do ponto de vista do alcance destas obras “pré-nacionalistas”, nenhuma obteve o êxito e a popularidade de *A Sertaneja*, concorrendo para isto a profissão de político viajante de seu compositor e o fato do piano ser o instrumento de divulgação de repertório de câmara ou sinfônico por excelência (BORÉM, 1998, p. 21). Um pouco mais tarde, já exibindo a brasilidade muito mais engajada e sistemática do século XX, Villa-Lobos considerava Brasília Itiberê, juntamente com Nepomuceno e Alexandre Levy, uma dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro (ORREGO-SALAS, 1980, p. 182).

Estilística e indiretamente, *A Sertaneja* acaba fazendo referência a dois outros nacionalistas: o húngaro Franz Liszt e o polonês Frédéric Cho-

pin, embora não pela exotividade de um viés melódico, rítmico ou harmônico, mas sim pelo caráter rapsódico, pela concepção sonora e pela escrita idiomática do piano romântico da segunda metade do século XIX.

Aspectos Analíticos de *A Sertaneja*

A música de Brasília Itiberê permaneceu mais citada do que analisada até que a etnomusicóloga Helza Cameu e o musicólogo José Maria Neves apresentassem, cada um, análises pioneiras de *A Sertaneja*. Dentro das diferenças regionais que o tema folclórico *Balaio, meu bem, balaio* possa apresentar, CAMEU (1970) identificou, entre sete fragmentos folclóricos cantados ou instrumentais que Brasília Itiberê listou para SANT'ANNA NERY (1889), dois utilizados em *A Sertaneja*, os quais chamaremos aqui de **Balaio 1** e **Balaio 2**. Na análise que faz, Neves (1996, p. 68-74) considera que “A estrutura formal de *A Sertaneja* é extremamente simples (...)” e diz que “Não parece necessária, entretanto, a busca deste possível parentesco (...)” entre as versões de *Balaio*. Tanto ele quanto Helza Cameu buscam explicar a estrutura rapsódica da obra de Brasília Itiberê a partir da recorrência melódica explícita desses dois fragmentos folclóricos, mas não chegam a cogitar as diversas derivações rítmicas e intervalares que possam existir a partir das duas versões. Se a solução formal que Helza Cameu propõe é um “rondó imperfeito”, José Maria Neves especula entre a posição da colega, a caracterização de uma “verdadeira rapsódia” e a “definição de fantasia”, mas não deixa clara sua posição (NEVES, 1996, p. 73).³ Ele esclarece, dentro da cronologia do nacionalismo brasileiro, as declarações ufanistas de João Itiberê da Cunha de que seu irmão teria sido o “descobridor” e o “primeiro marco da nacionalização da música em nosso país” (NEVES, 1996, p. 74). Por outro lado, reforça a visão geral dos musicólogos brasileiros de que Brasília Itiberê produziu apenas música ligeira. Ao mesmo tempo em que busca minimizar a fala do maestro-instrumentista-musicólogo italiano Vincenzo Cernicchiaro (1926, p. 337) sobre músicos diletantes com suas “obras ligeiras e modestas”, categoria na qual coloca Brasília Itiberê, Neves (1996, p. 91) diz que o compositor incorporou “(...) no melhor e no pior sentido, muitos dos recursos composicionais e técnico-virtuosísticos de Liszt (...)” e que “(...) não se interessou muito por

outras tradições pianísticas talvez muito mais sofisticadas, como a do romantismo alemão.”

Outra alternativa, entretanto, dentro da perspectiva de uma análise motívica e de recorrência de materiais temáticos derivados - direta ou indiretamente - dos dois fragmentos de *Balaio, meu bem, balaio*, pode explicar melhor a escrita do compositor como um processo composicional mais claro, mais estruturado e mais unificado. O Exemplo 2 mostra as melodias e os diversos motivos das versões **Balaio 1** e **Balaio 2** que Brasília Itiberê utilizou em *A Sertaneja* (NEVES, 1996, p. 69). Deve-se observar que o típico ritmo do acompanhamento da habanera, que aparece na melodia do **Balaio 1**, foi se tornando cada vez mais comum entre os compositores brasileiros do tango brasileiro no repertório erudito de salão e do choro ao final da segunda metade do século XIX. Por outro lado, a recorrência destes motivos - ou de seus elementos rítmicos e intervalares, revela que Brasília Itiberê não estava alheio às práticas composicionais de desenvolvimento motívico e economia de meios da tradição germânica, especialmente sistematizados por Haydn e Beethoven.

The image shows two musical staves in 2/4 time. The top staff is labeled 'Balaio 1' and the bottom staff is labeled 'Balaio 2'. Annotations with arrows point to specific rhythmic and melodic features in both staves. In Balaio 1, annotations include 'síncope + notas repetidas' (pointing to a circled eighth-note triplet), 'semitom descendente' (pointing to a half-note interval), 'ritmo de habanera' (pointing to a dotted quarter note), 'anacruse' (pointing to the first eighth note), 'síncope' (pointing to a circled eighth note), and 'graus conjuntos descendentes' (pointing to a dashed line over a descending eighth-note scale). In Balaio 2, annotations include 'síncope + contorno revolvente' (pointing to a circled eighth-note triplet), and 'síncope + contorno descendente' (pointing to a circled eighth-note triplet).

Exemplo 2: Melodias e motivos temáticos **Balaio 1** e **Balaio 2** de *Balaio, meu bem, balaio* e seus utilizados por Brasília Itiberê em *A Sertaneja*.

A partir de elementos rítmicos e intervalares destes motivos de **Balaio 1** ou **Balaio 2**, pode-se nomear 10 áreas temáticas recorrentes que demarcam claramente as seções formais ao longo de *A Sertaneja*, repre-

sentadas por **A, B, C, D, E, F, G, H, I, J**. Juntas, estas seções revelam um sofisticado esquema que organiza a obra de 260 compassos em estruturas ternárias: uma grande forma de arco (*arch form*) formada por três formas de arco internas – **Seção I**, a **Seção II** e a **Seção I'** (com 72, 98 e 44 compassos, respectivamente), ladeadas por uma **Introdução** (38 compassos) e uma **Coda** (8 compassos).

A **Introdução** (c.1-38), que sugere os lados pirotécnico e reflexivo-religioso de Liszt, é formada pela área temática **A** (c.1-10) e pela área temática **B** (c.11-19), áreas que se repetem (c. 20-29 e c.30-38, respectivamente), resultando na forma AB AB.

A **Seção I** (c.39-110) constitui a primeira das três formas de arco internas. Simétrica, é formada por duas áreas temáticas contíguas **CD** (c.39-66 e c.83-110) que circunscvem a área temática **E** (c.67-82). Tanto a área temática **C** *com grazia* (c.39-47 e c.83-91) quanto a área temática **D** *scherzando* fazem referência ao virtuosismo de Liszt e são contrastadas pelo caráter mais lírico e chopiniano da área temática **C**.

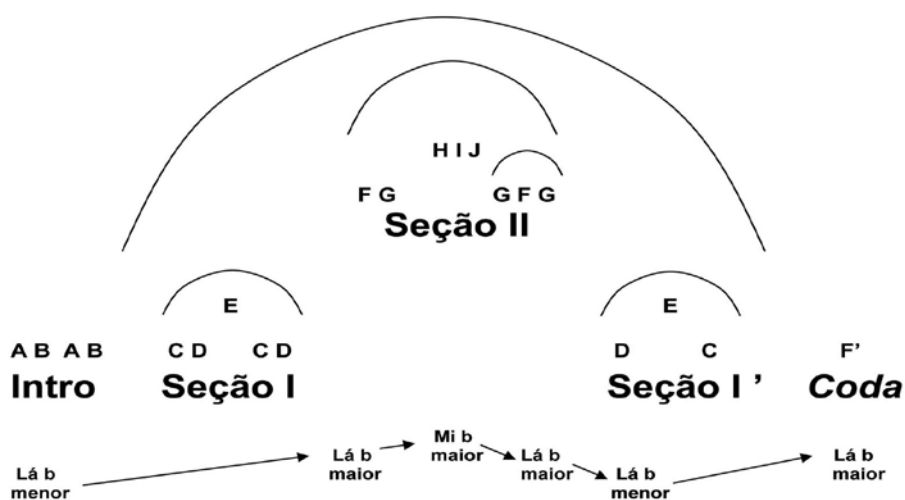
Em seguida vem a **Seção II** (c.111-208), que é a seção central e a maior da obra e que, talvez por isso, traz as citações mais literais de *Balalo, meu bem, balalo*. Quase simétrica, esta seção é também na forma de arco, formada pelas áreas contíguas **FG** (c.111-133 e c.134-140) que se repetem de maneira ampliada como uma mini-forma de arco **GFG** (c.173-178, c.179-201 e c.202-208), ambos conjuntos envolvendo as áreas temáticas **HIJ** (c.141-156, c.157-164 e c.165-172).

A terceira forma de arco interna é uma repetição simplificada da primeira seção da obra e, por isso, denominada **Seção I'** (c.209-252). Aqui, as áreas temáticas **C** (c.209-227) e **D** (c.244-252) aparecem apenas uma vez, separadas e na ordem inversa, ladeando a área temática **E** (c.228-243).

A **Coda** (c.253-260) é construída com base em uma simplificação da área temática **F** (por isso, chamada aqui de **F'**), cuja escrita coral com sonoridade marcial (com indicação *risoluto* seguida de uma *volate* para o extremo agudo do teclado e com ecos em acordes no registro e grave) conclui a obra.

Assim, o esquema formal em arcos de *A Sertaneja*, tanto no seu nível macro (a relação entre as **Seções I, II e I'**) quanto nos níveis internos médio (a relação entre as áreas **CD** e **E**; relação entre as áreas **FG** e **HIJ**) e micro (a relação entre as áreas **G** e **F**) pode ser sumariado pelo esquema mostrado no Exemplo 3.

Harmonicamente, *A Sertaneja* é basicamente monocromática, toda ela girando em torno de apenas um centro tonal - **Lá b**, como mostra o esquema no Exemplo 3. O contraste é provido pela mistura modal (*mode mixture*) entre **Lá b maior** (áreas temáticas **F, G, H e F'**) e seu homônimo menor **Lá b menor** (áreas temáticas **A, B, C, D e E**) e, ligeiramente, pelo tom da dominante **Mi b maior** (áreas temáticas **I e J**). Este esquema harmônico ressalta o esquema formal de arco que permeia a obra. O fato de *A Sertaneja* estar, desde o início e a maior parte do tempo, em Lá b menor e terminar em Lá b maior enfatiza seu caráter de *bravura*.



Exemplo 3: Esquema harmônico e esquema formal em arcos (níveis macro, médio e micro) com Áreas temáticas A, B, C, D, E, F, G, H, I e J em *A sertaneja* de Brasília Itiberê.

Embora a recorrência do *Balaio* na *Coda* possa sugerir um esquema formal binário com repetição (o que, auditivamente, poderia ser lembrado como *Scherzo-Balaio / Scherzo-Balaio*), o equilíbrio formal proporcionado pela extensão de cada seção aponta para uma inegável ênfase da forma ternária, típica do período romântico, especialmente na música de salão. A seguir, as áreas temáticas **A, B, C, D, E, F, G, H, I e J** são discutidas motivicamente.⁴

A área temática A (Exemplo 4), que evoca arpejos pirotécnicos lisztianos enfatiza o III e o VI graus abaixados, por meio do empréstimo do modo homônimo menor, a segunda descendente motívica Fá b – Mi b (e depois Dó b

– Si b) - e evita, estrategicamente, a terça do acorde da tônica de Lá b, para tornar mais sutil a utilização da mistura modal Lá b maior – Lá bemol menor.

Exemplo 4: Área temática A de *A Sertaneja*.

O intervalo motivico de segunda menor Fá b – Mi b é novamente enfatizado na área temática B, também caracterizada motivicamente pelos graus conjuntos descendentes, por uma aumentoção do ritmo típico do acompanhamento de habanera e pela escrita coral lisztiniana (Exemplo 5).

Exemplo 5: Área temática B de *A Sertaneja*.

A área temática C (Exemplo 6) utiliza, primeiro, o motivo de graus conjuntos descendentes ornamentado com mordente com o motivo das notas repetidas, cujo contraste entre si é evidenciado pelas articulações *legato* e *staccato*. Depois, lança mão das duas colcheias seguidas, ritmo tirado do motivo da habanera. A repetição dos motivos em oitavas, cada vez mais agudas, reflete uma prática do pianismo sinfônico de Liszt.

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 13. The first staff is marked 'con grazia' and contains several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket). The second staff has a '8va' marking above it, indicating an octave shift. Annotations include 'graus conjuntos descendentes' with a dashed line above the first staff, 'fragmento rítmico da habanera' with a dashed line above the second staff, 'notas repetidas' with an arrow pointing to a specific note in the first staff, and 'etc.' with a wedge-shaped symbol at the end of the second staff.

Exemplo 6: Área temática C de *A Sertaneja*.

A área temática D (Exemplo 7), que também se inicia com frases direcionadas para o registro agudo, recorre, dentro de seu caráter pomposo, ao motivo de notas repetidas, ao motivo do semitom descendente Fá b – Mi b e ao motivo dos graus conjuntos descendentes.

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The score starts at measure c.48. The first staff is marked 'a tempo' and 'scherz.' and contains several triplet markings (indicated by a '7' and a bracket). The second staff has a '7' marking above it. Annotations include 'notas repetidas' with a dashed line above the first staff, 'semitom descendente' with a dashed line above the second staff, 'graus conjuntos descendentes' with a dashed line above the first staff, and 'etc.' with a wedge-shaped symbol at the end of the second staff.

Exemplo 7: Área temática D de *A Sertaneja*.

Na lírica área temática E (Exemplo 8), Brasília Itiberê utiliza os motivos da anacruse, do semitom descendente Fá b – Mi b, dos graus conjuntos descendentes e da síncopa. Seus 16 compassos refletem uma fraseo-

logia tradicional com um período paralelo de duas frases que se repete na oitava superior. A mudança para um caráter mais intimista e a quadratura exemplar desta seção apontam para uma posição destacada no esquema formal em arco desta obra predominantemente virtuosística. O estilo de melodia acompanhada é remanescente de Chopin (ou da modinha), como será mostrado no Exemplo 19 e Exemplo 20, mais à frente.

Moderato con tenerezza

anacruse c.67

graus conjuntos descendentes

semítono etc.

p

semítono

síncope

dolce

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. The tempo is 'Moderato con tenerezza'. The score starts with an 'anacruse' (c.67) marked 'p'. It features a triplet of eighth notes labeled 'semítono' and a syncopated rhythm labeled 'síncope'. The piece concludes with a 'dolce' marking and 'etc.'.

Exemplo 8: Área temática E de *A Sertaneja*.

Os motivos da anacruse e das notas repetidas são utilizados para articular a área temática F (Exemplo 9), que dá início à grande seção central de *A Sertaneja*. O tema do **Balaio 1** na voz central é reforçado em escrita coral na mão esquerda e acompanhado por bicordes de sextas e quintas em três oitavas na região aguda.

c.111

anacruse + notas repetidas

staccato giocoso

Balaio 1

marcato il canto

etc.

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. The score starts with an 'anacruse + notas repetidas' (c.111) marked 'staccato giocoso'. It features a triplet of eighth notes labeled '8va' and a 'Balaio 1' section marked 'marcato il canto'. The piece concludes with 'etc.'.

Exemplo 9: Área temática F de *A Sertaneja*.

A área temática G (Exemplo 10) baseia-se na repetição, em quatro oitavas cada vez mais agudas, do motivo da síncope com contorno melódico revolvente, seguida do motivo de notas repetidas.

Exemplo 10: Área temática G de *A Sertaneja*.

A área temática H (Exemplo 11) contém recorrências quase literais do **Balaio 2** (ornamentado por mordentes em tercinas) e, assim como a área temática E na **Seção I**, sua quadratura exemplar de período paralelo repetido na oitava superior, a coloca em destaque na parte superior do arco da **Seção II**, que ocupa o centro da obra. O motivo do ritmo da habanera é aqui utilizado na sua forma mais comum, ou seja, de acompanhamento.

Exemplo 11: Área temática H de *A Sertaneja*.

A área temática I (Exemplo 12) direciona-se do agudo para o grave, em que o motivo do contorno revolvente leva ao motivo da síncope.

Exemplo 12: Área temática I de *A Sertaneja*.

A área temática I (Exemplo 13), por meio do motivo das notas repetidas, do motivo do contorno revolvente e de uma combinação dos motivos da síncope e da anacruse, faz referência à sonoridade sinfônica coral de Liszt, em que as mãos do pianista se ocupam para realizar quatro vezes de natureza homofônica.

Exemplo 13: Área temática J de *A Sertaneja*.

Finalmente, há ainda a recorrência da área temática **F** na *Coda* de maneira simplificada (apenas 8 compassos), apenas com a melodia do **Ba-lai-o 1** em escrita coral e com pequena variação de notas repetidas, sem o acompanhamento lisztiniano de bicordes na região aguda ouvida anteriormente e, por isso, chamada aqui de área temática **F'** (Exemplo 14)

a tempo

Balaio 1

notas repetidas

c.253

f risoluto

etc.

Exemplo 14: Área temática F' na *coda* de *A Sertaneja*.

Aspectos da Escrita Idiomática de *A Sertaneja*

A admiração de Brasília Itiberê pela escrita virtuosística de Liszt fica evidente se compararmos alguns trechos de *A Sertaneja* com o *Soneto 104 del Petrarca* (1849), peça do segundo livro dos anos de peregrinação (LISZT, 1993). Por exemplo, a típica figuração da escrita idiomática do piano, em que a mão direita se superpõe à mão esquerda no c.44 do *Soneto*, o que reflete sua abordagem sinfônica do teclado, pode ser encontrada também no c.26 de *A Sertaneja* (Exemplo 15 e Exemplo 16). Embora notadas de maneiras diferentes, ambas as passagens resultam em uma sonoridade típica que simula os trinados múltiplos ou *tremoli* das cordas orquestrais.

c.45

etc.

Exemplo 15: Superposição das mãos direita e esquerda no *Soneto 104 del Petrarca* de Franz Liszt.

c.7

Exemplo 16: Superposição das mãos direita e esquerda em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê.

Em um outro exemplo, o acompanhamento do ponto culminante do *Soneto 104 del Petrarca* é construído com um acompanhamento formado por uma seqüência de bicordes de quintas e sextas paralelas na mão esquerda (Exemplo 17), procedimento que Brasília Itiberê também utiliza como acompanhamento na mão direita em *A Sertaneja* (Exemplo 18).



Exemplo 17: Acompanhamento com seqüência de bicordes de quintas e sextas no Soneto 104 del Petrarca de Franz Liszt.



Exemplo 18: Acompanhamento com seqüência de bicordes de quintas e sextas em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê.

Outro exemplo que reflete o pensamento sinfônico de Liszt de repetir um mesmo fragmento melódico em diversos registros, buscando expandir a tessitura do piano, aparece em *A Sertaneja* no trecho ornamental *con grazia* da área temática C (c.39-42) que desce da dominante à tônica em tercinas seguidas de semicolcheias (veja Exemplo 6 acima). Deve-se observar o caráter idiomático desta escrita, cuja confortável posição fechada de mão direita abarca todo o fragmento que se repete, em saltos, em oitavas cada vez mais agudas. Procedimentos semelhantes, utilizando cruzamento de mãos ou mudanças de posição com saltos, podem ser encontrados também em fragmentos das áreas temáticas A, E, G, H, I e J.

A “sombra de Chopin” sobre Brasília Itiberê e a afinidade do compositor brasileiro com o compositor polonês de que nos fala Neves (1996, p. 91), obtida por meio de “repertório comprado e estudado e através de obras ouvidas em concertos”, pode ser percebida se compararmos o estilo com-

posicional dos dois. Ambos o trecho inicial do *Noturno em Fá sustenido maior Opus 15 n.º 2* de Chopin, escrito cerca de 36 anos antes (Exemplo 19) (CHOPIN, 1995), e o tema *Moderato* que se inicia no c.67 de *A Sertaneja* (Exemplo 20) exibem uma melodia sinuosa, cujos ritmos diversificados com *volates* ascendentes e descendentes sugerem um caráter improvisatório, sobre um padrão constante de acompanhamento em colcheias. Este acompanhamento pianístico é típico da posição de mão esquerda aberta que incorpora a idéia de duas vozes distintas: um baixo arpejado mais grave entremeado por bicordes (ou acordes) no registro médio. A ambiência deste trecho de *A Sertaneja* pode também lembrar, dentro da perspectiva nacionalista que nos fala Neves (1996, p. 72), “um clima mais modinheiro” numa referência ao gênero musical brasileiro já bastante popular fora dos círculo eruditos daquela época.

Larghetto (♩ = 40) **ritmica de caráter improvisatório**

mão esquerda em posição aberta com baixos arpejados e bicordes na região média

Exemplo 19: Baixo arpejado e melodia de caráter improvisatório no *Noturno em Fá sustenido maior Opus 15 n.º 2* de Chopin

Moderato **ritmica de caráter improvisatório**
con tenerezza

mão esquerda em posição aberta com baixos arpejados e bicordes na região média

Exemplo 20: Baixo arpejado e melodia de caráter improvisatório no *moderato* chopiniano de *A Sertaneja* de Brasília Itiberê.

Conclusão

A análise das seções formais e a recorrência de motivos observados em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê revelam um estilo composicional que combina influências de matrizes nacionais e estrangeiras muito mais sofisticadas, estruturadas e unificadas do que supõe a visão musicológica ainda difundida sobre o compositor. Embora associado à música ligeira, Brasília Itiberê demonstra nesta obra o conhecimento de uma econômica utilização e transformação de elementos motivicos (rítmicos e intervalares), o que, em última análise, não estão tão distantes dos procedimentos composicionais epitomizados pela tradição germânica.

A aparente informalidade estrutural de *A Sertaneja*, associada, em análises anteriores com um “rondó imperfeito” ou com certa aleatoriedade que dificultava a caracterização de uma “verdadeira rapsódia”, ou, ainda, que deveria se contentar com uma por demais flexível “definição de fantasia”, mostra-se infundada. Ao contrário, a presente análise revela um compositor refinado, capaz de conceber um esquema formal ternário complexo. Todas as seções da obra (**Introdução**, **Seções I, II e I'** e **Coda**) são construídas com 10 áreas temáticas baseadas em poucos motivos, extraídos por Brasília Itiberê (cuja brasilidade se refletia no seu nome e sobrenome!) de dois temas folclóricos (*Balaio, meu bem, balaio*) e organizadas em formas de arco (também ternárias) nos níveis macro, médio e micro da obra. Dentro de sua notável economia de meios, Brasília Itiberê também se serve dos motivos para articular seções, e das citações literais dos temas **Balaio 1** e **Balaio 2** e do clima “modinheiro” (ou chopiniano?) para enfatizar a parte superior das formas em arco. A adoção de um esquema harmônico simples, com predominância de apenas um centro tonal, também contribui para ressaltar a unidade das formas em arco utilizadas pelo compositor.”

Do ponto de vista da escrita idiomática do piano, pode-se verificar a afinidade de Brasília Itiberê com dois ícones do pianismo romântico europeu: o virtuoso, reflexivo e sinfônico Franz Liszt, que predomina na ambiência da peça, e, esporadicamente, o lírico e improvisatório Frédéric Chopin.

Levando-se em consideração os resultados analíticos e o panorama histórico em torno de *A Sertaneja*, desejamos uma nova posição para Brasília Itiberê na música brasileira, posição que pareceu ter oscilado entre os mitos de “inventor do nacionalismo” e de “músico de música ligeira”

e que não fazem jus à sua real estatura. Um Brasília Itiberê mais real seria lembrado como um músico engajado politicamente pela liberdade daqueles que formaram a cultura do Brasil (o qual, quiçá, apoiaria a pesquisa sobre os primeiros e injustiçados nacionalistas, a exemplo do “judeu herege”), como um pianista formidável que se fez respeitado pelos colegas mais importantes na Europa e como um compositor engenhoso cujas habilidades e compromissos nacionalistas, que podem não ter sido revelados inteiramente, especialmente em obras compostas após *A Sertaneja*. Finalmente, desejamos também que o presente estudo contribua para que *A Sertaneja* seja apresentada melhor e mais vezes ao público.

Notas

- ¹ Na certidão do compositor Brasília Itiberê, seu primeiro nome aparece grafado com “s”, mas no ingresso da Faculdade de Direito aparece com “z”. Finalmente, volta a ser grafado com “s” após a reforma ortográfica (NEVES, 1996, p. 22-24).
- ² Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895) foi advogado, grão-mestre da maçonaria, signatário do Manifesto Republicano de 1870 e autor do livro *O Rei e o Partido Liberal* (MARINHO, 2006).
- ³ Em que pese a brilhante e pioneira abordagem dos fatos históricos do musicólogo de José Maria Neves sobre Brasília Itiberê, as dificuldades de se acompanhar sua análise de *A Sertaneja* ficam evidentes, como na descrição formal e terminológica do seguinte trecho: “Pequena *coda* conduz a nova apresentação do primeiro motivo, logo seguido do segundo, que conclui com uma breve *coda* (em forma já aparecida anteriormente), ela mesma seguida de *coda* geral, sobre motivo tirado do início do tema do fandango” (NEVES, 1996, p. 73). Parece haver ainda uma confusão na indicação de números de compassos: o trecho “modinheiro”, na verdade, se inicia na anacruse do c. 67 e não no c.68, como afirma o musicólogo.
- ⁴ Todos os exemplos musicais de *A Sertaneja* foram elaborados a partir da edição organizada por Norton Dudeque (ITIBERÊ DA CUNHA, 1996).

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em: 15 de dez, 2008.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. Expansão econômica mundial: 100 anos de uma obra pioneira. **Revista Espaço da Sophia**, n. 8, Novembro, 2007. p. 1-4.

ANÔNIMO. **Heroe, egregio, douto, peregrino**: cantata acadêmica. Ed. Paulo Castagna. São Paulo: Ed. Eletrônica do Editor, 1997.

APPLEBY, David. P. **The music of Brazil**. Austin: Texas University Press, 1983.

BORÉM, Fausto. Pequena história das transcrições. **Polifonia**, Ano 2, n. 2. São Paulo: FAAM, 1998, p. 17-30.

BORÉM, Fausto; LIMA, Cecília Nazaré de Lima. Heroe, Egregio, para contrabaixo e cravo: aspectos didáticos e interpretativos em uma transcrição de uma cantata do repertório colonial brasileiro. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 18, 2008, p. 40-51.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. 2. ed. Petrópolis: Lumiar, 1997.

CAMEU, Helza. Importância histórica de Brazílio Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica A Sertaneja. **Revista Brasileira de Cultura**, n. 3, 1970.

CASTAGNA, Paulo. **O movimento musical romântico no Brasil**. Apostila do curso de História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP (36p.). Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila12.pdf>. Acesso em: 20 de dez, 2008.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CHOPIN, Frédéric. **Nocturne F sharp major Op. 15, n. 2**. Edição urtext de Ewald Zimmermann, dedilhados de Hans-Martin Theopold. New York: G. Henle Verlag, 1995.

LISZT, Franz. Soneto 104 del Petrarca. In: **Tre Sonetti di Petrarca, années de pèlerinage, deuxième Année, Italie**. Edição Urtext de Ernst Hertrich, dedilhado de Hans-Martin Theopold. New York: G. Henle Verlag, 1983.

ITIBERÊ DA CUNHA, Brazílio. Anais da Câmara dos Deputados, sessão de 2 de nov. 1891. In: BUENO, Clodoaldo. **A República e sua Política Exterior, 1889-1902**. São Paulo: UNESP; Brasília: FUNAG, 1995.

_____. **Brasílio Itiberê: A sertaneja**. Ed. Norton Duedeque. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1996. (Partitura)

_____. **Expansão Econômica Mundial**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 1 e 2, 1907.

MARCONDES, Marcos Antônio, ed. **Enciclopédia da música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998.

MARINHO, Joaquim Saldanha. **O Rei e o Partido Liberal**. eBookLibris, 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org>>. Acesso em 30: de Dez, 2008. Republicação da edição impressa. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia Franco-Americana, 1869.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

NEVES, Maria José. **Brasílio Itiberê: vida e obra**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba 1996. p. 15-112.

_____. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana. In: ÁGUA, Isabel Aretz Cerro del (Org.). **América latina en su música**. México: Siglo XXI Editores, 1980, p. 199-225.

NEUKOMM, Sigismund. **O amor brasileiro, para piano e contrabaixo**. Ed. Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brazilis, 2006. (Partitura)

ORREGO-SALAS, Juan. Técnica y estética. In: **América latina en su música**. Org. Isabel Aretz. Cerro del Agua, México: Siglo XXI Editores, 1980, p. 174-198.

RESENDE, Carlos Penteado de. **Tradições musicais na Faculdade de Direito de São Paulo**. São Paulo: Saraiva, 1954.

SANT'ANNA NERY. **Le Brésil em 1889**. Paris: Lib. Charles Delagrave, 1889.

Recebido em 12 dez 2009

Aprovado em 22 dez 2009

Fausto Borém - Professor Associado da UFMG, onde criou o Mestrado e a *Revista Per Musi*. Idealizou e organizou o I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Coordena o grupo de pesquisa *PPPMUS* ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical) e o grupo de pesquisa interdisciplinar *ECAPMUS* (Ensino, Controle e Aprendizagem na Performance Musical), apoiados pelo CNPq, FAPEMIG e Fundo FUNDEP/UFMG, cujos resultados de pesquisa incluem um livro, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e realização de recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil (que incluem o *Diapason D'Or* no Brasil pela gravação de um CD com Luís Otávio Santos e a *Orquestra Barroca da Pró-Música* em 2006) e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.

Mario Luiz Marochi Junior - Professor Assistente da UFAL, é licenciado em Música, Bacharel em Piano e Especialista em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), onde estudou com Carmen Célia Fregoneze e Olga Kiun. É Mestre em Música com ênfase em Música de Câmara pela Escola de Música da UFMG, onde estudou com Fausto Borém. Como solista, apresentou-se à frente da Orquestra de Ouro Preto sob a regência do Maestro Silvio Viegas. Foi professor de piano e musicalização do Centro de Musicalização Infantil (CMI) da UFMG e da Pró-Music em Belo Horizonte.
