

A Ritmata de Edino Krieger: uma obra brasileira?

Michel Barboza Maciel*

181

Artefilosofia, Ouro Preto, n.8, p. 181-192, abr.2010

Violão brasileiro, imagem cultural, identidade nacional, brasilidade – conceitos amplos e fortes, construídos a partir de uma história de mistura racial e cultural, em que estamos sempre discutindo a formação de uma “consciência nacional”. O violão esteve intrinsecamente ligado à criação dessa imagem de nação, ao que conhecemos como “nosso”, àquilo que, associado a elementos musicais de que trataremos mais adiante, faz “nos sentir em casa”. Assim, independentemente das abordagens e articulações sobre o tema, é possível afirmar que o violão se tornou um dos instrumentos mais populares e apreciados no Brasil não apenas por sua portabilidade e baixo custo, mas, sobretudo, pela participação ativa que teve na construção de alguns desses conceitos.

1. O violão e suas multiplicidades

Desde quando o Brasil começou a esboçar-se como país – com a vinda da família real portuguesa e mais tarde com a instalação da República – a família do violão (lembrando que foram as violas as primeiras a chegar, sendo o violão descendente delas, chegando no início do séc. XIX) desenvolveu funções variadas na sociedade. Fez-se presente em todas as manifestações musicais e culturais ao longo da evolução da nação. Nas duas citações abaixo, ficam claras as múltiplas participações do violão na constituição do que conhecemos hoje como música brasileira:

O instrumento difundiu-se, entranhando-se em todos os setores da cultura brasileira. Tornou-se desde os primeiros tempos da colônia até hoje, o fiel depositário das emoções e criações do nosso povo: um acervo vivo e pulsante. Esteve presente tanto nas manifestações das camadas mais humildes da população, quanto nas vivências dos mais requintados grupos das elites econômicas, políticas e intelectuais.¹

... Padre José Maurício Nunes Garcia – principal compositor do chamado Barroco mineiro e, para o entendimento da nossa historiografia, o ponto inicial da chamada música erudita brasileira – religioso mulato que transitava entre modinhas e missas, do violão ao coro e orquestra, e que, curiosamente, teve um filho, médico, mas também importante autor de modinhas e lundus.²

Por ter percorrido solos musicais distintos e por ter sido elo entre culturas díspares, o violão acabou se tornando personagem importante na construção da sociedade cultural brasileira. Como podemos observar

* Mestrando da Escola de Música da UFMG. michel.maciel@hotmail.com

¹ TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado. PPGH/UFRJ, 2004 p.1

² BARBEITAS, Flávio. *Música, cultura e nação. Artefilosofia*, n. 2, p.4.

nas citações acima, a construção da imagem do “violão brasileiro” está entrelaçada a múltiplas práticas culturais e musicais. Foi um instrumento de presença marcante nas manifestações populares durante o século XIX, passando a integrar a literatura musical das salas de concerto no Brasil apenas no século XX.

O principal objetivo deste trabalho é discutir alguns aspectos relativos ao chamado “violão brasileiro” a fim de saber se características dessa quase categoria estilística seriam aplicáveis no caso específico da peça *Ritmata*, do compositor catarinense Edino Krieger, obra que não possui indícios óbvios de brasilidade, devido à ausência de elementos normalmente associados à musicalidade brasileira, tais como ritmos derivados de gêneros típicos (samba, baião, maracatu etc.), clichês harmônicos e melódicos, e outras referências que costumam dar aos ouvintes a sensação de familiaridade e de um compartilhamento coletivo relacionado ao reconhecimento de determinadas sonoridades tidas como “brasileiras”.

Preliminarmente, convém deixar claro a que aspectos musicais e a que repertório iremos aqui vincular o chamado “violão brasileiro”. É que, embora o violão esteja inserido em diversas camadas sociais e em variados ambientes musicais, em razão de se dar aqui uma investigação sobre a *Ritmata*, nosso foco se restringirá às obras musicais escritas em forma de partitura (literatura do instrumento), ou seja, nas peças compostas para fins estéticos de concerto, desvinculadas de práticas musicais inicialmente não destinadas a esse fim, tais como o samba, o choro, o maxixe e outros. Para tanto, serão escolhidos alguns compositores e obras que se formam o cânone da música brasileira de concerto. Para entendermos com mais clareza a importância deste instrumento na construção desta “imagem sonora brasileira”, esboçaremos um breve panorama de como o repertório violonístico se desenvolveu no século XX, desde a chegada do instrumento vindo da Europa, até a consolidação de um repertório que poderíamos enquadrar na categoria “violão brasileiro de concerto”.

1.1. A construção de uma Literatura

Introduzido no Brasil em princípios do século XIX, o violão difundiu-se em nossa sociedade, destacando-se inicialmente por seu desempenho como acompanhador tanto dos gêneros populares da canção (modinha, lundu) quanto dos gêneros instrumentais, especialmente o choro. A criação de um repertório de concerto específico para seu timbre foi um processo demorado, desenvolvido ao longo de quase um século de sua trajetória nacional.

Neste sentido, é impossível pensar em violão no Brasil sem associá-lo imediatamente ao nome de Heitor Villa-Lobos. Essa reação é justificável. Sua obra para violão, definida como genial, constituiu o primeiro passo para o estabelecimento do repertório do violão brasileiro de concerto. Destaca-se, sobretudo, por aliar eficazes e completos estudos técnicos a conceitos estéticos de peças de tradição erudita.

Entre os anos de 1908 e 1912, Villa-Lobos escreveu a *Suíte Popular Brasileira*, unindo a formalidade da escrita musical à prática informal do choro, gênero no qual teve experiências como instrumentista,

por isso os nomes: Mazurca-Choro, Schottisch-Choro, Valsa-Choro, Gavota-Choro e Chorinho. Em 1920, foi escrito o *Choros n°1* para violão solo, obra inaugural de uma sequência de 17 peças do ciclo denominado *Choros*, cada uma em formação instrumental diferente.

Os irretocáveis *Doze estudos*, feitos entre 1924 e 1929, dedicados ao violonista espanhol Andrés Segóvia, são de tal maturidade musical e profundo domínio técnico do instrumento que, ainda hoje, podem ser considerados uma obra incomparável. Os *Cinco Prelúdios*, dedicados à Mindinha, esposa do compositor, vieram na década de 40 e, em 1950, Villa-Lobos escreveu a *Cadência* para a sua “Fantasia para Violão e Orquestra”, que, transformada então em *Concerto*, tornou-se, nesse gênero, um dos exemplares mais gravados e tocados no Brasil e no exterior.

O ímpeto renovador encontrado nas obras de Villa-Lobos serviu de estímulo para que outros compositores brasileiros passassem a escrever para violão. Dentre estes, Francisco Mignone (1897-1986), que 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.

Outro importante compositor que se dedicou à escrita do violão foi Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), que criou uma obra pequena, mas muito bem escrita, na qual destacam-se peças como *Ponteio* (1944), dedicada e estreada pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro, duas *Valsas-choro* (1954 e 1986), sendo que a segunda ainda não foi editada e os *Três Estudos* (n°1 –1958, n°2 e 3 –1982), que possui uma linguagem mais elaborada e um pouco mais livre da influência de Villa-Lobos.

Em 1946, César Guerra-Peixe (1914-1993) compôs a *Suíte*, obra composta de três movimentos, *Ponteado*, *Acalanto* e *Choro*, numa fase de tendência dodecafônica na sua produção musical. Embora a linguagem empregada na *Suíte* 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 n°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.

Entre os compositores brasileiros, Radamés Gnattali (1906-1988) possui a obra mais numerosa para violão e, depois de Villa-Lobos, a mais representativa. Sobre ele, afirma Fábio Zanon:

...tornou-se o autor da obra violonística mais significativa e numerosa a partir dos anos 50, incluindo 5 concertos para violão e orquestra (1952, 53, 55, 61 e 68). A advo-

caia de sua obra ministrada mais tarde por violonistas da esfera clássica estimulou-o a compor extensivamente e criar obras de considerável interesse, como a Brasileira nº13, a Suíte, os 10 Estudos, os 3 Estudos de Concerto e Alma Brasileira; seu legado se estende à música de câmara com a suíte Retratos para 2 violões, a Sonatina para flauta e violão, uma Sonata para violoncelo e violão e outra para violoncelo e 2 violões, além de inúmeros arranjos que incluem o violão num contexto semi-orquestral. A obra de violão de Gnatalli traz todas as melhores qualidades e os mais evidentes problemas de sua produção como um todo: a excelente escrita instrumental, as inesperadas soluções harmônicas e o verdor da inspiração, mas também a notória falta de paciência com o acabamento e um caráter sonambulístico e quase-improvisatório que, sob um certo ponto de vista, pode ser uma qualidade.³

Todos esses compositores se inserem no panorama musical brasileiro de concerto, com uma escrita tradicional de caráter e inspiração nacionalista. E o que é essa “inspiração nacionalista”? O que torna essas obras “músicas brasileiras”?

2. Ideais nacionalistas

Para escrevermos sobre o nacionalismo, é preciso mencionar a importância do movimento modernista, que tinha como um de seus principais líderes Mario de Andrade. Este movimento, ilustrado para o público através da *Semana de Arte Moderna* em 1922, acabou por se tornar, nos anos subsequentes, um processo de nacionalização cultural. Com o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escrito em 1928, Mário de Andrade enumera vários elementos musicais (ritmo, melodia, harmonia) retirados da cultura popular/folclórica, e propõe uma espécie de “cartilha nacionalista”, em que tenta construir uma metodologia para se compor música brasileira. Ele prescreve comportamentos, investigações e técnicas para os compositores utilizarem esses elementos musicais, buscando uma maturidade estética erudita (música artística) e, aos poucos, tornando a música natural ao ouvido coletivo com o objetivo de constituir o que ele denominava de “inconsciência nacional”. A realização desses preceitos, na verdade, não era tão simples. Os ideais modernistas pretendiam sintetizar a música, aproximando a música popular da erudita, fazendo com que os fragmentos musicais do folclore e de culturas regionais fossem trabalhados de tal forma que deixassem de ser “simplórios” e “inocentes”. Pretendiam a invenção de obras com caráter universal, desenvolvidas com técnicas composicionais européias, mas dentro de fronteiras nacionais bem definidas. Em suma, o desejo nacional-modernista na música era explorar e sistematizar a brasilidade.

É sabido, no entanto, que o caráter de brasilidade não se deve exclusivamente aos ideais andradeanos. O desenvolvimento do que estamos chamando de “elementos musicais brasileiros” se deve a mui-

³ Fábio Zanon: Publicação eletrônica. Fórum Violão Erudito, acesso em maio 2006: <http://p2.forumforfree.com/1-vt1436-violaoerudito.html?start=0>

tos outros fatores, associados não só às experiências coletivas (como a música urbana que se desenvolveu exemplarmente na capital do país, o Rio de Janeiro, e reproduziu-se em outras regiões do país com características específicas), mas também às vivências individuais de cada compositor.

De todo modo, o fato é que à medida que os compositores passaram a utilizar, como ferramenta de composição, matérias-primas já entendidas como nacionais, foi se formando, aos poucos, uma memória coletiva do que vinha a ser “música brasileira”. Ao escutarmos um choro ou um samba, por exemplo, é inevitável a alusão ao caráter de “brasileiro”. Logicamente esses gêneros musicais não são genuinamente nativos, e sim resultado, pelo menos, da célebre mistura das “três raças tristes”⁴ (índio, negro, europeu) e da confluência de culturas, assunto que não vamos abordar neste artigo, pois o desviaria de seu objetivo principal. A construção dessa memória coletiva se deu ao longo da história, calcada nesses elementos musicais que foram largamente utilizados na música de concerto, inclusive em composições para violão.

Podemos afirmar então que o repertório do *violão brasileiro* está baseado inteiramente nesse suporte nacionalista? Vamos verificar que, até a década de 70, praticamente tudo o que foi escrito para o instrumento está vinculado a esses parâmetros. Justamente por ser diretamente ligado a atividades musicais consideradas durante muito tempo como pueris e indignas das salas de concerto, o violão tenha demorado a adquirir seu espaço nesse ambiente musical. Podemos verificar a associação do violão às ruas e práticas informais nestes fragmentos de textos:

Presente no mundo musical das esquinas boêmias, seresteiras, choronas e no universo das encruzilhadas dos sertões “caipiras”, “primitivos” e “originais”, o violão era considerado, pelo público brasileiro das óperas e concertos do início do século XX, um instrumento desqualificado, inferior, seja por razões musicais objetivas, relacionadas às suas propriedades acústicas, seja por preconceito social.⁵

O reflexo mais imediato do acolhimento do pinho pelas classes inferiores será a consagração da identidade entre violão e vadiagem. Daí em diante, tocar violão terá sido atividade de capadócio, capoeira e vadio. Essa conjugação de fatores foi dos ingredientes que dificultou, e muito, a possibilidade de acesso do instrumento às salas de concerto.⁶

Paradoxalmente, no entanto, foi essa relação entre o violão e a boemia que acabou por caracterizar e construir uma imagem de *violão brasileiro* ao repertório desenvolvido para as salas de concerto. Para entendermos com mais clareza o que podemos considerar como “elementos musicais brasileiros”, vamos retomar exemplos dados anteriormente que poderiam se encaixar nesse conceito de “obra brasileira”, e apontar quais são esses elementos e como foram utilizados.

⁴ Alusão ao célebre poema de Olavo Bilac, “Música Brasileira”. Ver mais em WISNIK, José Miguel. “Expectativas Cruzadas”. In: *Coro dos contrários*, p.23.

⁵ 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, p.110.

⁶ TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado. PPGH/UFRJ, 2004, p.121.

2.1. Elementos nacionais

Como já foi falado, o principal compositor brasileiro responsável pela criação do repertório violonístico foi Villa-Lobos. Por ter tido estreita relação com violonistas populares autodidatas quando era jovem, acabou por incorporar às suas peças para o instrumento uma linguagem idiomática característica dos chorões e seresteiros cariocas do final do século XIX. Essa experiência prática está evidenciada pelas palavras abaixo:

Trata-se de um cúmplice de sua juventude, imerso nas noites claras e cercado pelas rodas de choro carioca. O violão, inseparável companheiro do músico autodidata popular do Brasil, foi retirado do armário pelo compositor, após anos de abandono, para dar vazão às fantasias e à memória pessoal de um homem internacionalmente consagrado por sua capacidade de expressar, em sua música, ambientes brasileiros.⁷

O grupo d'O *Cavaquinho de Ouro*, do qual Villa-Lobos fazia parte, era liderado por Quincas Laranjeiras, que, junto com Catulo da Paixão Cearense, Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, constituía o núcleo mais importante da música popular urbana do Rio de Janeiro.⁸

Através dessa experiência, sua obra para violão acabou por se antecipar às idéias do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, pois fundiu – na *Suíte Popular Brasileira*, escrita entre 1908 e 1912, mas publicada apenas na década de 50 – as danças de salão européias (mazurca, gavota, giga, valsa) com características próprias das rodas de choro, influenciado por seus antigos colegas mencionados na citação acima. O *Choros n.º 1* é um choro “típico”, ou seja, mais colado ao modelo popular cuja matriz é Nazareth, tanto que a peça foi dedicada a ele. Tanto no *Chorinho* (última peça da Suíte) quanto no *Choros n.º 1*, os principais elementos musicais presentes que poderiam caracterizá-las como músicas brasileiras são os padrões rítmicos e melodias sincopadas, iniciadas por anacruses, muito usados por Nazareth em suas polcas amaxixadas, chamadas por ele de “tangos brasileiros”. Associando técnicas européias de composição – Villa-Lobos teve em Bach uma grande referência – a esse conhecido recurso – a síncopa – poderíamos dizer que a construção de uma “memória de Brasil” na obra para o violão brasileiro de concerto estava sendo firmada.

A síncopa acabou se tornando um dos principais elementos musicais utilizados para escrever “música brasileira”. Acabou por se tornar um símbolo de brasilidade. Seguem alguns exemplos musicais de como foi utilizado esse marcante “sujeito brasileiro” (em destaque):



Figura 1 – Compassos 19 a 24 do *Brejeiro*, Ernesto Nazareth.

⁷ 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, p.9.

⁸ *Ibidem*, p. 117.

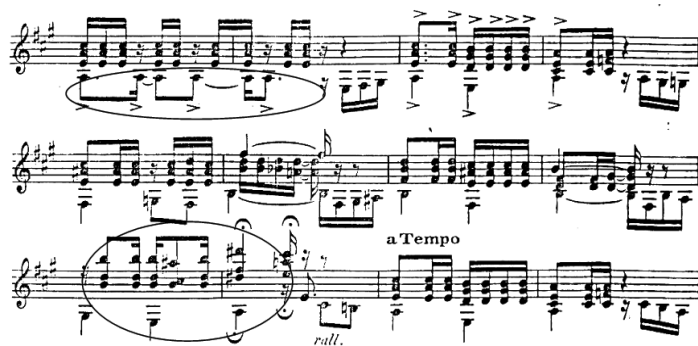


Figura 2 – *Chorinho*, Villa-Lobos – p. 3

Podemos observar na seção do *Chorinho* de Villa-Lobos, acima, a sequência melódica construída sobre acordes, como nas polcas amaxixadas de Nazareth (*Brejeiro*, fig. 1), onde o ritmo sincopado é predominante.

Neste outro exemplo podemos observar novamente a utilização da síncopa como elemento característico.



Figura 3 – *A Brasileira n°13* – Samba-Bossa-Nova compassos 1 a 7

No exemplo a seguir, o nome da peça já faz alusão à viola regional, tocada na forma de ponteado, onde temos a melodia acompanhada por um baixo, tendo o baião como ritmo pulsante.



Figura 4 – *Prelúdio n°5 - Ponteado Nordestino* para Viola ou Violão – Guerra-Peixe.

Com esses exemplos podemos notar como esses elementos musicais foram utilizados para caracterizar a música como nacional. Os ritmos do samba, da bossa-nova, do choro, do baião, melodias modais que nos remetem a “imagens do nordeste”, tudo escrito e arquitetado de forma que, através da nossa memória coletiva, construída ao longo da história cultural do país, reconheçamos instintivamente o que chamamos de “música brasileira”.

2.2. Rompimento com o passado

Neste sentido, ao escrever para o violão, o compositor Edino Krieger se diferenciou, mudando certa concepção de escrita musical que se encontra em grande parte da produção brasileira que antecede sua obra-prima, a *Ritmata* (dedicada a Turíbio Santos). Nesta peça, Krieger acabou, de certa maneira, rompendo com a tradição do que estamos chamando de “violão brasileiro”. Essas rupturas e inovações, de que trataremos especificamente mais adiante, contaram com um campo cultural fértil para surgir. Isso porque as convicções musicais vinculadas à idéia de construção de uma identidade nacional já não estavam tão óbvias e sofriram grandes confrontações ideológicas. Como já foi dito, até a década de 70 as composições para violão foram praticamente todas imbuídas de caráter nacionalista, através da utilização exaustiva de clichês rítmicos, melódicos e harmônicos, que já tinham sido incorporados na memória coletiva como sendo motivos brasileiros. A *Ritmata* seria então, em contrapartida, a primeira peça brasileira para violão a se opor a esses ideais nacionalistas. Até a década de 70, sob certo ponto de vista, podemos notar certa homogeneidade nas composições para violão, se levarmos em conta os elementos de brasilidade utilizados até então. A necessidade de libertação do coletivismo e o rompimento com o nacionalismo evidente nas obras para violão fizeram com que essas “regras” fossem quebradas. Sérgio Paulo Rouanet assim explica a busca pela liberdade individual e extrapolação de conceitos pré-estabelecidos:

O individualismo significava uma ruptura com as antigas cosmovisões comunitárias, em que o homem só valia como parte do coletivo – o clã, a tribo, a *polis*, o feudo –, e a transição para uma nova ética e uma nova política, descentrada, liberta do coletivo, em que o homem vale por si mesmo, e não pelo estatuto que a comunidade lhe outorga (...) Emancipar implicava individualizar, desprender o homem das malhas do todo social (...) Emancipar equivalia a universalizar, a dissolver os particularismos locais, removendo assim as causas dos conflitos entre os homens.⁹

A ruptura com o coletivismo nacional – que vigorava até então nas obras brasileiras para violão – acabou por gerar novo padrão composicional. A *Ritmata* possui características de uma obra de vanguarda, em que o experimentalismo e a fuga de referências tonais estão presentes. As principais características que tornam esta obra opositora à tradição nacionalista são, além do atonalismo, a ausência imediata de qualquer elemento musical já descrito aqui como referente à brasilidade e a utilização de recursos sonoros e de linguagem escrita até então inéditos na composição para violão no Brasil. Vejamos, então, quais foram estas rupturas e novidades em relação à escrita para o violão brasileiro:

⁹ ROUANET, Sérgio P.A. coruja e o sambódromo. In: *Mal-estar, na modernidade*. p.97.



Figura 5 - Compassos iniciais da *Ritmata*

A música se inicia sem fórmula de compasso e sem armadura de clave, já com efeitos percussivos no braço do violão. As notas são percutidas com dedos da mão esquerda e direita. Essa técnica foi utilizada mais tarde por outros compositores brasileiros, como Arthur Kampela.

Figura 7 – compassos 47 a 51

Efeitos percussivos no tampo e no braço do violão. A escrita esclarece as intenções do compositor em relação a acentuações e alturas relativas a serem executadas.

Esses exemplos servem apenas para ilustrar o que estamos chamando de “elementos inovadores” na escrita para violão no Brasil. A principal ruptura com a tradição musical violonística brasileira não se deu apenas com inovações sonoras percussivas, e sim através da concepção da obra como um todo. Krieger centraliza seu tema musical em um motivo intervalar e no vigor rítmico, e não no sistema tonal tradicional. A relação obra/intérprete também foi modificada, já que a *Ritmata* possui fragmentos e trechos musicais onde o instrumentista pode atuar até mesmo como um co-autor da peça, como no exemplo abaixo, em que o intérprete faz um acelerando e repete o fragmento o número de vezes que achar necessário.



Figura 8 – p. 1 e 3

3. Obra brasileira

Ainda que tenha rompido com as características principais do nacionalismo, curiosamente a *Ritmata* foi editada na França, com o propósito de divulgar a música brasileira contemporânea para violão na década de 70. Isso se deu através do violonista Turíblio Santos, que tinha um projeto de publicação de obras para violão com o editor MAX ESCHIG e um contrato com a gravadora ERATO, ambos em Paris. Foram três peças publicadas nessa coleção: *Ritmata*, *Momentos I*, de Marlos Nobre, e *Livro para 6 Cordas*, de Almeida Prado. Como a idéia era divulgar a música brasileira para violão na década de 70, Turíblio procurou o Ministério das Relações Exteriores (ITAMARATY) e conseguiu verba para encomendar e pagar aos compositores por essas peças.

Essa possível relação entre vanguarda e brasilidade tornou a *Ritmata* uma obra diferenciada. Aqueles “elementos musicais brasileiros” discutidos anteriormente não estão em evidência, mas poderíamos notar características que a tornam representante da música brasileira?

Se tratarmos apenas das rupturas e linguagens da vanguarda musical que vieram quebrar com a tradição de música nacionalista para violão feita anteriormente a esta peça, veremos que o caráter universal está mais em evidência do que o nacional. A peça foi construída da seguinte maneira: **Introdução** – não há mensuração de compasso e o efeito percussivo no braço já descrito anteriormente (figura 5) é o principal demonstrativo de que algo novo e diferente foi escrito; **Parte A** (Allegro enérgico) – inicia com o tema principal (figura 6) e desenvolve o discurso tendo o ritmo como principal aglomerador das idéias musicais, introduzindo vários tipos de percussões e efeitos inovadores (ex: figura 7); **Parte B** (Cadenza ad. Lib.) – mais livre e solta, onde os motivos estão mais espaçados, com mais liberdade ao intérprete no que diz respeito ao ritmo marcante, presente na seção anterior; **Parte C** (Allegro Enérgico) – retorno ao tema da parte A, sendo o ritmo novamente o elemento principal, com inserções dos efeitos percussivos já apresentados anteriormente. A peça termina com um acelerando e com um glissando, utilizando o tema principal (Figura 6) para terminar.

Todavia, apesar de possuir caráter vanguardista, pelo qual o rompimento com o nacionalismo musical é enfático, uma das principais características da música brasileira se tornou objeto central na peça: o vigor rítmico. Levando-se em conta isso, a universalidade que as características da vanguarda apontam na *Ritmata* poderia adquirir certo

sabor nacional. Tendo o ritmo como um dos elementos determinantes na memória nacional coletiva, Krieger o utiliza nessa peça como sujeito principal. Mesmo não utilizando com obviedade os ritmos característicos que justificariam o “selo” de música brasileira, o impacto sonoro causado pelo efeito rítmico da composição poderia nos remeter a algo de brasilidade, principalmente nos compassos binários (lembrando-se que originalmente o ritmo do samba também é binário) em que se alterna a acentuação entre tempo e contratempo.

Ex:



Figura 9 – Compassos 14 a 19

No trecho acima, podemos notar as acentuações no contratempo, muito típicas do samba. Fique claro que não estamos insinuando que o compositor pensou no samba para escrever essas passagens, mas apenas ressaltando determinados aspectos sonoros que poderiam, de algum modo, ativar nossa “memória inconsciente” de brasilidade, fazendo com que sentíssemos algo de familiar ao escutarmos a música.

Voltamos, então, à pergunta principal deste trabalho – poderíamos considerar a *Ritmata* uma obra brasileira?

Consideramos que o fato de ter sido composta por um brasileiro já bastaria para que algumas pessoas respondessem positivamente. Mas o que estamos procurando analisar é se a peça possui características que apontem conformação à imagem de violão brasileiro. Como vimos nos últimos exemplos, apesar de Edino Krieger utilizar uma linguagem musical nova, com inovações e experimentalismos próprios da vanguarda, estão presentes indícios de associação à brasilidade. Podemos verificar a presença de deslocamentos na acentuação (onde a síncopa está fundamentada) em grande parte da peça e, com nossa memória musical nacional construída sob o forte apelo do vigor rítmico, a *Ritmata* poderia se encaixar em alguns dos aspectos que caracterizam nossa música. Talvez uma pesquisa ligada à recepção, em que se analisassem diretamente as reações espontâneas dos ouvintes e a ligação com o que supostamente está associado a uma “memória musical nacional”, pudesse trazer dados surpreendentes para responder a questão. Mas isso será assunto para investigações futuras.

Referências bibliográficas

- BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. *Artefilosofia*.
Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC,
n. 2, jan 2007, p. 127-145.
- BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo; ou a história da música no pós-modernismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, Editora Giordano, 1998.

- COLI, Jorge. O nacional e o outro. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. (textos e cd's). SESC-SP, 2006.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- 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.
- LANNA, Jonas. *Sob o selo nacional, sobre o solo popular; ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villalobos*. Dissertação de mestrado. UFMG, 2005.
- REIS, José Carlos. Pode-se falar de uma identidade nacional brasileira? In: *As identidades do Brasil 2; de Calmon a Bonfim: a favor do Brasil, direita ou esquerda?* FGV, 2006.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. Introdução do violão no Rio de Janeiro, *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: ABM, nº 15, set 2003, p. 10-16.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado. PPGH/ UFRJ, 2004.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários; a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- ZANON, Fábio. Publicação eletrônica. Fórum Violão Erudito, acesso maio 2006. <http://p2.forumforfree.com/1-vt1436-violaoerudito.html?start=0>