

# **Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste**

*Paulo de Tarso Salles*  
e-mail: [tarsosa@ig.com.br](mailto:tarsosa@ig.com.br)

**Resumo:** Esta análise busca descrever os processos estruturais de *Momentos I*, obra escrita por Marlos Nobre para o violão, em 1974. A partir dos elementos da estrutura, são feitas algumas analogias e comentários com relação à música erudita e popular brasileira em geral, especialmente sobre a oposição entre nacionalismo e universalismo que tanto marcou os debates no Brasil durante a década de setenta.

**Palavras-chave:** Marlos Nobre, música brasileira, serialismo, nacionalismo, neoclassicismo, violão.

## ***Momentos I (1974) for guitar by Marlos Nobre: synthesis and contrast***

**Abstract:** This analysis aims at describing the structural framework of *Momentos I*, a guitar piece composed by Marlos Nobre in 1974. Based on the structural elements identified in the analysis, a few analogies and commentaries are made regarding Brazilian classical and popular music in general and, specially, about the opposition between nationalism and universalism, an ever present discussion in Brazil in the 1970's.

**Keywords:** Marlos Nobre, Brazilian music, serialism, nationalism, neoclassicism, guitar.

### **Introdução**

A formação de Marlos Nobre sintetiza as duas principais vertentes da música brasileira. De um lado, o *nacionalismo* de Camargo Guarnieri. De outro, o *universalismo* de H. J. Koellreuter, introdutor das técnicas seriais no país.<sup>1</sup> Nobre foi aluno de ambos os mestres e aperfeiçoou-se ainda com nomes de alta cotação no mundo musical, como Ginastera, Dallapiccola, Maderna, Messiaen, Copland, Bozzarelo e Asuar, freqüentando os cursos oferecidos pelo *Instituto Torcuato di Tella* em Buenos Aires, uma espécie de Darmstadt transposta para a América Latina.<sup>2</sup>

A carreira do maestro pernambucano assinala uma trajetória que parte do nacionalismo (em que Ernesto Nazareth desonta como sua maior influência entre os anos 1959-1963), ao serialismo, sem desconsiderar sua bagagem folclórica (que deu origem a obras importantes como *Ukrimakrin-Krin*, *Ciclos Nordestinos*, *Canticum Instrumentale* e *Rhythmetron*, no período que vai até 1968). *Momentos I*, escrita em 1974, é a primeira peça de uma série de obras escritas para violão durante o terceiro período criativo do compositor, entre 1969-1977.

<sup>1</sup> O binômio “universal x nacional”, da maneira como usaremos neste texto, embora largamente empregada em vários estudos, não traduz perfeitamente a problemática apresentada. A técnica serial, por exemplo, está longe de ser “universal”, ou mesmo internacional. Mas, tampouco o nacionalismo pode ser visto como uma manifestação “anti-serial”. A oposição, portanto, aplicada ao caso brasileiro, refere-se à negação, por parte da escola nacionalista, de qualquer expressão musical não vinculada aos preceitos de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, o qual adota uma linha nitidamente neoclássica no manejo da forma e do reaproveitamento do sistema tonal para tratar os temas folclóricos.

<sup>2</sup> Os cursos de férias em Darmstadt (Alemanha) foram, durante os anos 1950-60, uma referência no estudo da composição musical. Lá atuaram como professores Boulez, Stockhausen, Maderna, Berio, Nono, Pousser e outros compositores renomados. As principais linhas de pesquisa eram a organização serial e as possibilidades de utilização de meios eletrônicos, hoje conhecidos como eletroacústicos.

Durante esse período, Nobre assumiu importantes cargos administrativos em instituições como UNESCO, FUNARTE e *Academia Brasileira de Música*, o que, associado ao momento político vivido pelo país, após o Golpe de 1964, lhe valeu o estigma de “compositor oficial” do regime. Por isso, sua obra tem sido menos executada após a Abertura Política. Os desafetos do compositor, devido a algumas controvértidas passagens em que Nobre esteve envolvido, adotam uma atitude pouco amistosa para com sua música (SALLES, 2002, p.248-263). A própria composição de *Momentos I* foi encomendada pelo Itamaraty. Por isso, ele ficou marcado negativamente em relação a muitos de seus colegas, e ainda mais por suas desavenças com Cláudio Santoro (VIOTTI, 1989; TACUCHIAN, 1996).

Política à parte, vemos em *Momentos I* um uso bastante livre da técnica serial, “não à germânica, mas à italiana, livre e desrespeitoso” (MARIZ, 1994, p.373), decorrente, possivelmente, do contato com os mestres serialistas italianos mencionados anteriormente.

No entanto, a aplicação do método serial na música brasileira encontrou forte oposição por parte de compositores, intérpretes e críticos de tendência nacionalista. Essa oposição chegou a ser o centro dos debates durante os anos 1950, marcados pela *Carta Aberta* que Camargo Guarnieri endereçou aos músicos e críticos do Brasil, onde condenava a aplicação do método dodecafônico por parte de compositores brasileiros (KATER, 2001).

À época em que Marlos Nobre compôs *Momentos I* essa discussão já não representava o mesmo tipo de dilema. Apesar disso, ainda hoje pode-se encontrar estudiosos que se mostram reticentes quanto às possibilidades da música brasileira sem referências diretas ao folclore. Por isso, merece destaque o modo como Nobre demonstra superar essa dicotomia universal/nacional, utilizando, com liberdade, elementos oriundos de ambas fontes.

O primeiro contato que um ouvinte desavisado tem com *Momentos I* pode ser algo assustador. Especialmente quando ouvida em concerto, essa peça pode surpreender já desde a primeira nota, um *pizzicato Bartók*, ou seja, o violonista puxa a corda para cima com força, deixando-a bater na escala do instrumento. Mais adiante, chama atenção o momento em que a sexta corda do violão é afinada de *Mi* para *Ré*, em plena execução.

Há também, em *Momentos I*, o apreço pela tradição formal com a adoção, também bastante livre e inventiva, do arcabouço da *forma-sonata* clássica como sustentação estrutural desta obra. Há algo de verdadeiramente irônico e intrigante nas indicações de andamento, dinâmica e expressão, extremamente contrastantes, indo do *ppp* ao *sfff*, do *delicadamente* ao *violentíssimo*, do *con fuoco* ao *lentissimo*.

Assim, é perceptível tanto o elemento reconhecido (à época da composição da obra) como “vanguarda”, coexistindo com o chamado “neoclassicismo”, o que configura uma atitude composicional no mínimo eclética.<sup>3</sup> Esse ecletismo marcou também outros compositores

<sup>3</sup> Vários estudiosos (Tacuchian, Ripper, Ramaut-Chevassus, Buckinx, etc.) consideram esse traço eclético na composição como um elemento característico do pós-modernismo expresso na música, especialmente após 1960, tema que discutimos em maior profundidade em nossa Dissertação de Mestrado (SALLES, 2002).

brasileiros durante o mesmo período, como Gilberto Mendes, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Lindembergue Cardoso e até mesmo Camargo Guarnieri (SALLES, 2002).

Chama a atenção a forma como o compositor obteve contrastes rítmicos, intercalando compassos sem indicação de fórmula e repletos de fermatas (obtendo um efeito estático) com outros onde indicações metronômicas são subvertidas por feéricas indicações de aceleração, combinando valores ritmicamente decrescentes com dinâmica em *crescendo*. Pode-se mesmo interpretar o efeito obtido com o *pizzicato Bartók* como a emulação do som de um berimbau (QUADRI, 1982), para dar mais uma referência do universo *nacionalista* de Nobre, em franco contraste com o *universalismo* da obra.

O título da peça pode fazer supor um certo caráter improvisatório, descartado quando se pode estudar a partitura. O autor segue à risca o preceito schoenberguiano de “discrição”.<sup>4</sup> Em *Momentos I*, pode-se apreciar uma esplêndida concepção instrumental,<sup>5</sup> cheia de lances inventivos, como o tema em *apojatura*, a “recapitulação”, onde a sexta corda é afinada em Ré sem interromper a execução (compasso 20), e a exploração da tessitura, dos timbres e da ressonância harmônica do instrumento.

Acreditamos ser o diálogo entre elementos de *síntese* (motivos, séries, sonata-forma) e *contraste* (dinâmica, andamento, timbre, textura, idioma) o aspecto composicional mais marcante de *Momentos I*, e é o que pretendemos demonstrar nos tópicos da análise a seguir.

## Síntese

Em geral, a análise tende a concentrar-se nos elementos relacionados aos materiais rítmicos, tonais (no sentido mais amplo, de sistema organizador de alturas) e formais. No caso de *Momentos I*, nota-se como Nobre realiza uma verdadeira síntese de várias possibilidades.

### 1.1 Motivos

Identificamos quatro motivos como fundamentais para a elaboração desta obra. O *motivo 1* (FIG.1) é o motivo de abertura com uma apojatura sobre uma semibreve. O efeito de duração indefinida é acentuado pela ausência de fórmula de compasso e pela colocação de fermatas: Tal motivo volta a ser explorado nos compassos 4-5, 15 e 22.

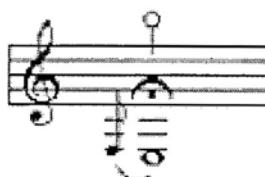


FIG.1: motivo 1

<sup>4</sup> De acordo com Schoenberg, o compositor deve ser discreto quanto aos meios técnicos empregados, não revelando imediatamente a natureza de uma grande obra. “A descrição é especialmente necessária quando se almeja uma inteligibilidade imediata, tal como ocorre na música popular” (SCHOENBERG, 1993, p.48).

<sup>5</sup> Marlos Nobre conhece bem o violão, e tem com este instrumento uma ligação sentimental, pois seu próprio pai era violonista (MARIZ, 1994, p.374).

O motivo 2 (FIG.2) está no compasso 2:

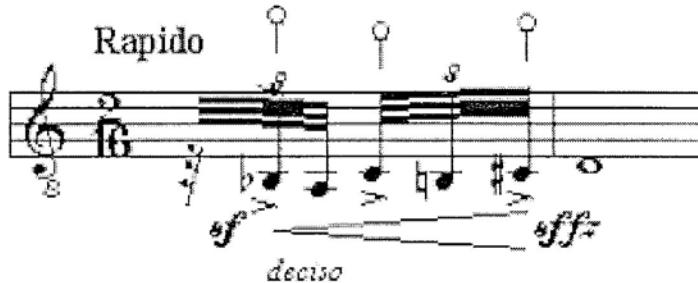


FIG.2: motivo 2

Um motivo 3 (FIG.3), de caráter mais complexo, está contido, em essência, entre os compassos 6-8. Refiro-me a *aceleração* provocada pela gradual redução dos valores das figuras. Toda essa agitação ocorre enquanto se arpeja um acorde constituído pela superposição de quartas:



FIG.3: motivo 3 (compassos 6 a 8).

Esta mesma idéia reaparece (com variações, evidentemente) nos compassos 16-18; 19-20 (onde o editor parece ter se esquecido da barra de compasso, que decidi incluir); 23-32; 32-35. O motivo 4 (FIG.4) é o intervalo descendente de quarta justa, orquestrado em harmônicos, amparados pela ressonância das cordas soltas do motivo imediatamente anterior:

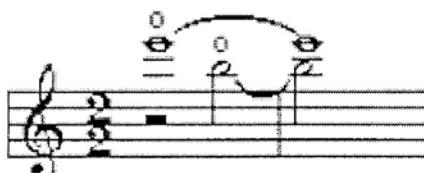


FIG.4: motivo 4, compasso 10.

Todavia, não pretendemos centrar esta análise sobre a questão motívica. Apenas nos referiremos a ela quando for conveniente para a compreensão de outros fenômenos.

## 1.2 Séries

O uso do princípio serial atém-se neste caso ao domínio das alturas. Marlos Nobre parece utilizar as séries como um princípio unificador válido para cada seção, sem se importar com a regularidade das séries, que oscilam entre 12 e 9 sons. O uso “desrespeitoso” da série também caracteriza-se pela polarização feita sobre a nota *Mi*, como atesta o seu uso como um pedal na abertura da peça. Seria interessante comparar o método serial de Nobre com o de seu antigo

professor, Luigi Dallapiccola, segundo a abordagem proposta por Alegant,<sup>6</sup> o que não será feito aqui por transcender o objetivo inicial desta análise (GRASHOFF, 1999).

O autor constrói seu sistema a partir de **duas séries básicas** (podemos até considerar quatro, como veremos a seguir), uma de doze sons, outra de nove. É a série de doze sons que abre a peça (vamos chamá-la de *série 1<sup>a</sup>*; vide FIG.5), estendendo-se até o início do terceiro compasso. Esta série é simetricamente dividida em duas metades, uma sendo o oposto (retrógrado-invertido) da outra, cada qual com uma seqüência de três semitonos e outras três notas no padrão 2<sup>a</sup> menor-3<sup>a</sup> menor:



FIG.5: *série 1a*

Na seqüência (compassos 3 a 5), surge a *série 1b* (FIG.6), que é uma inversão de parte da *série 1*, considerando-se a partir da segunda nota da série original (Fá), indo até a 10<sup>a</sup> nota (Dó). Isso resulta em uma série de 9 sons:

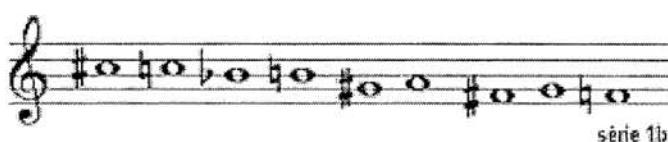


FIG.6: *série 1b*

A *série 1c* (FIG.7) surge na altura dos compassos 10 a 18, com notas extraídas da *série 1* transposta (notas 2-4) e retrógrada (notas 5-9), sobrando as duas notas da extremidade, *Mi* e *Mib* (Ré#), respectivamente as notas inicial e final da *série 1* original. Dessa vez, o resultado é uma série com 10 sons:



FIG.7: *série 1c*

<sup>6</sup> Não faremos aqui uso dos procedimentos de análise pela Teoria dos Conjuntos, por considerarmos suficiente para nossas proposições a simples transcrição da série em notação musical tradicional.

No compasso 20 está a série 1d (FIG.8), outra variante da série 1, onde as seis notas finais são a retrogradação do final de 1b. As cinco primeiras notas desta série correspondem à inversão do trecho correspondente em 1c, embora a relação intervalar não seja preservada integralmente. Aqui, a série tem 11 sons:

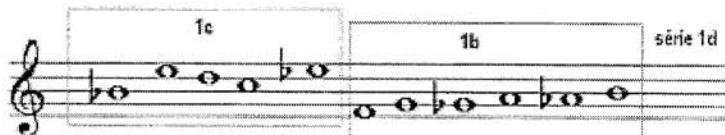


FIG.8: série 1d

A série 1a é reapresentada com uma única permutação (a ordem de aparição das notas Fá e Fá# está invertida), à metade da obra (compasso 22), em movimento retrógrado, sendo chamada de série 1e (FIG.9):



FIG.9: série 1e, retrógrado de 1a.

No compasso 5 temos a série 2 (FIG.10), com apenas 9 sons, sem conexão aparente com a série 1 e calcada num arpejo descendente de quartas, realizado livremente como “ponte” para o segundo tema. Esta idéia será retomada quase literalmente (com o acréscimo de um Dó) no compasso 18, sendo ainda reaproveitada na coda.



FIG.10: série 2

Tal “ponte” está estruturada sobre um acorde arpejado de seis notas (constituindo uma nova série, a série 2), convergindo para o mesmo motivo de apojatura inicial, ampliado para as seis cordas soltas do instrumento, cuja dinâmica decresce subitamente do **ffff** para **p**, em função de um ligado descendente.

A relação harmônica obtida, como se vê na FIG.11, é semelhante à tradicional cadência *Dominante-Tônica*, embora num contexto serial.

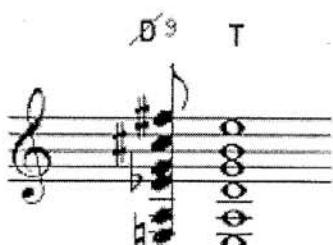


FIG.11: “Cadência Dominante - tônica” serial

No trecho entre os compassos 22-32 (a “ponte” da recapitulação), foi empregado um procedimento semelhante ao dos compassos 5-9, ou seja, a partir de um acorde arpejado vão surgindo as notas da série, como se a repetição rápida das notas as mantivesse suspensas, soando ininterruptamente. As séries resultantes, séries 3 e 4 (FIG.12), têm elementos extraídos da série 1, como a transposição livre das 6 notas iniciais (na série 3) e a mesma seqüência cromática de 4 notas do final da série 1 (transposto na série 4).

FIG.12: séries 3 e 4

Encerrando a elaboração de séries desta obra, ao final (a partir do compasso 35, até o 43) temos uma série (FIG.13) que mescla elementos da série 3 (intervalos de 3<sup>a</sup> M) e da série 2 (a mesma sucessão descendente de quartas). À maneira de situações anteriores (compassos 5-9 e 23-32), os sons da série são arpejados cada vez mais lentamente (agora é o processo inverso de desaceleração que prepara o desfecho, contrariando as tendências da peça até este ponto), desaparecendo nos harmônicos finais da obra:

FIG.13: série com elementos das séries 2 e 3.

### 1.3 Sonata-Forma

Outro aspecto de síntese presente em *Momentos I* é a estruturação formal semelhante à *sonata-forma* clássica, embora com todas as liberdades decorrentes do sistema serial empregado.<sup>7</sup> Esta atitude algo neoclássica não só condiz com a formação do compositor, como resulta em maior clareza formal, contraposta à inebriante variação timbrística.

<sup>7</sup> Observe-se que a própria forma-sonata do Classicismo é sujeita a diversas interpretações quanto à dimensão e característica de suas seções e temas, muito além da formulação proposta por Czerny no séc. XIX, como demonstra Charles Rosen em *Sonata Forms* (New York and London: Norton, 1988) e *The Classical Style* (Expanded edition. New York and London: Norton, 1998).

A **exposição** (TAB.1) abrange os compassos 1 a 15, assim divididos:

Seção	Compasso	Características dinâmicas	Definições de andamento
Tema A	1-5	Violento - <i>pizzicato Bartók</i>	Fermatas; termina abruptamente
Ponte	5-9	Padrão <b>f-p-f</b> .	Aceleração
Tema B	10-15	Pianíssimo (fortíssimo no final) harmônicos	Lentíssimo; conclui com um acorde longo seguido de fermata.

TAB.1: eventos ocorridos na exposição dos temas.

Merece destaque a caracterização do caráter contrastante dos dois temas, onde o primeiro tem um caráter enérgico (masculino) e o segundo, tranqüilo (feminino). Colaboram nesse sentido as indicações de dinâmica, as variações de andamento e timbre (elementos de contraste que colaboram para a síntese do conceito formal).

Evidentemente, é fora de propósito buscarmos aqui relações tonais entre os temas, mas Nobre irá caracterizar significativa “modulação” na recapitação, num achado de mestre, como veremos adiante. Até este ponto, a nota *Mi* seria o centro gravitacional (uma contradição estrutural explicável somente pela liberdade com que o autor adota a série como seu princípio organizador).<sup>8</sup>

As pontes entre as seções cumprem uma função “modulatória”, não à maneira tradicional, no plano unicamente tonal, mas em um aspecto mais amplo, pois concentram transformações significativas de andamento, intensidade e textura. Não é identificável qualquer princípio serial atuando sobre esses elementos, embora todos participem ativamente da elaboração da obra, como se verá mais à frente.

O **desenvolvimento**, entendido aqui como o aproveitamento de elementos dos temas A e B que ocorre entre os compassos 16 a 19, tem seu ponto de maior densidade no compasso dezoito (FIG.14), onde os motivos característicos de ambos os temas dialogam, com suas respectivas indicações de dinâmica:

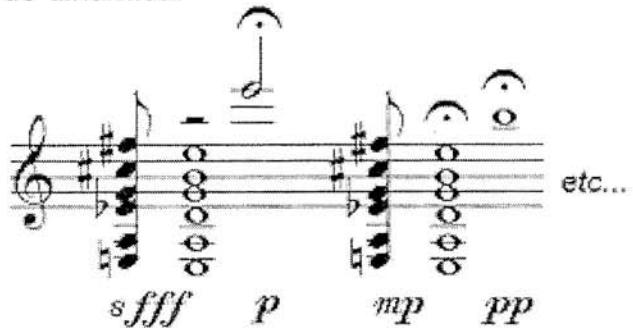


FIG.14: “Desenvolvimento” (observe-se a superposição dos temas).

<sup>8</sup> Note-se que, na exposição, o *Mi* funciona como ostinato; além disso, a última nota da série, *Ré*#, nada mais é que sua “sensível” à maneira da Escala Maior (ver fig. 5). Ambos elementos colaboram para reforçar essa forte polarização sobre o *Mi*.

A **recapitulação** (TAB.2), conforme mencionado acima, tem um recurso muito interessante para evocar uma “modulação” dos temas, à maneira de uma sonata tonal. Após a reaparição da nota *Mi*, executado na sexta corda solta do violão, há uma solicitação da nota *Ré* um tom abaixo, obrigando o instrumentista a afinar essa corda durante a execução. Marlos Nobre sabe, como demonstra a forma brilhante de resolver o problema aí criado, que a corda leva algum tempo até adaptar-se a uma nova afinação, tendendo a subir levemente. Há a possibilidade também de o intérprete, no calor da execução, encontrar dificuldades em estabelecer com precisão a nova altura. Mas o próprio tema A utiliza o recurso mais lógico para solucionar essa questão: o *Ré* grave permanece como um pedal e a sexta corda deve ser afinada em *Mi* bemol uma vez antes de estabelecer-se o *Ré* grave final, dando tempo para que o executante encontre as referências necessárias, além de fazer com que o vaivém da afinação estabilize a nova freqüência.

O tema B, por sua vez, incorporará a ressonância do bordão, agora em *Ré* (doravante o novo “centro”), passando a ser “modulado” para este novo centro e adotando a inclusão de uma segunda voz mais grave, em intervalo de sétima. A reaparição deste delicado tema, orquestrado em harmônicos da décima-segunda casa do instrumento, acontece – como na exposição – após a realização do *motivo 1*, expondo o som das seis cordas soltas do instrumento, que oferecem sua ressonância como suporte acústico para os harmônicos de menor sustentação das *primas* (nome dado às três cordas mais agudas do violão).

Seção	Compasso	Evento
Tema A	20-21	O “tema” é transposto um tom abaixo, em função da nova afinação da sexta corda
Ponte	22-35	Após a reapresentação da série em sentido retrógrado (c.22), começa uma seção em arpejos que aceleram progressivamente até os acordes rasgueados dos compassos 32-34.  No final desta seção, ressurge o motivo 1, numa série que será mantida até o término da peça.
Tema B	36-40	Retorna com o acréscimo de notas harmônicas situadas uma 7ª menor abaixo, em decorrência da nova afinação.
Coda	43	Altera os motivos 1 e 2. A alteração da nota mais grave faz com que soem outros harmônicos no acorde final, uma ambigüidade inexistente na primeira aparição dos temas.

TAB.2: Diagrama da “recapitulação”.

## 2. Contraste

Os elementos de contraste são responsáveis pela fruição superficial de *Momentos I*, ou seja, causam as sensações mais perceptíveis numa primeira audição. Mas a análise revela sua participação importante na estrutura da obra. Veremos, portanto, como Nobre utiliza recursos não relacionados à altura (séries), ritmo (motivos) e forma para tecer uma sofisticada trama sonora.

## 2.1 Andamento

As alterações de andamento (TAB.3) foram cuidadosamente elaboradas no sentido de equilibrar porções de movimento vertiginoso e suspensão brusca do tempo. Foram vários os recursos utilizados: expressões em italiano (cerca de 20, distribuídas ao longo de quarenta e três compassos), fermatas, indicações metronômicas (6 no total) e grupos de figuras musicais indicando aceleração, retardo e *rapido ad libitum*, conforme indicado na tabela de sinais específicos anexa à partitura.

Indicação de andamento	Compasso	Seção
<i>rapido</i>	2	Tema A (exposição)
<i>con fuoco</i>	4	Tema A (exposição)
<i>lentissimo</i>	6	Ponte
<i>lento poco a poco accel. al rapido</i>	7-8	Ponte
<i>lentissimo</i>	10	Tema B
<i>più lento</i>	12	Tema B
<i>lentissimo</i>	16	Desenvolvimento
<i>accel.</i>	17	Desenvolvimento
<i>perdendosi</i>	18	Desenvolvimento
<i>poco lento ed accel.</i>	19	Desenvolvimento
<i>marcato ed accel. molto</i>	22	Ponte
<i>meno mosso ma agitato</i>	23	Ponte
<i>poco a poco animando</i>	24	Ponte
<i>animando più</i>	29	Ponte
<i>accel.</i>	34	Ponte
<i>lento</i>	36 e 39	Tema B (recapitulação)
<i>meno rapido</i>	43	Coda
<i>più lento</i>	43	Coda
<i>più lento ancora</i>	43	Coda
<i>lentissimo</i>	43	Coda

TAB.3: Alterações de andamento em *Momentos I*

Pode-se verificar nesta tabela a nítida diferenciação entre os temas A e B e o caráter "modulatório" e cambiante das "pontes" entre as seções. Nota-se na seção de desenvolvimento, a recorrência de todas as gradações, desde o *lentissimo* até a aceleração.

Merece destaque a maneira como a *coda* é gradualmente desacelerada, através de indicações de expressão e sinais gráficos das figuras musicais.

## 2.2 Dinâmica

De maneira semelhante às indicações de andamento, as mudanças de intensidade mereceram tratamento especial no sentido de caracterizar as seções e tornar compreensível a lógica do autor. Sobretudo, é louvável o seu conhecimento pleno das possibilidades dinâmicas do instrumento, posto que esta não é a característica mais notável do violão à primeira vista. O uso associado de dinâmicas e timbres proporciona um efeito “casual” e natural, além de proporcionar ao intérprete situações muito expressivas de onde se pode tirar bom partido.

A interação *intensidade-timbre* é tal que optamos por colocá-las em uma única tabela, situada no item a seguir.

## 2.3 Timbre

O violão é um dos instrumentos que mais se ressente de uma limitada capacidade dinâmica, embora tenha se beneficiado, recentemente, do progresso dos sistemas de amplificação de som. No entanto, como instrumento *a solo*, pode-se apreciar a sua imensa gama de timbres (decorrente de suas diversas possibilidades técnicas de execução), e mesmo as nuances de intensidade em seus diversos registros.

As cordas soltas, principalmente os bordões, são mais ressonantes e produzem muitos harmônicos naturais (a eleição da nota *Mi* como centro da série não foi à toa, portanto).<sup>9</sup> As cordas agudas (*primas*) têm menor sustentação, mas nelas se obtêm harmônicos isolados<sup>9</sup> de boa intensidade na altura dos trastes 5, 7 e 12 (a orquestração do tema B tira partido dessa característica).

Notas ligadas produzem no violão um efeito comparável à arcada dos instrumentos de cordas friccionadas, onde somente o ataque da primeira nota é enfatizado. No caso do violão, a queda de intensidade é ainda mais acentuada, e essa característica é explorada no *motivo 1* (FIG.1), ao longo de toda a obra (com efeito particularmente expressivo na *coda*).

Seria, portanto, incoerente, do ponto de vista idiomático, escrever para o violão harmônicos com dinâmica em **fff**, ou solicitar *crescendo* numa passagem com ligados descendentes. Marios Nobre soube dosar a profusão de indicações com extremo conhecimento dessas características, como se o instrumento “tocasse sozinho”.

Na TAB.4, a seguir, vemos uma lista dos eventos associados de dinâmica e timbre (provocado pelo uso específico de determinada técnica de execução instrumental), com um breve comentário descritivo.

<sup>9</sup> A técnica usada para a obtenção de harmônicos isolados é comum à maioria dos instrumentos de corda (até mesmo o piano, quando se explora sua “harpa” interna), consistindo em sensibilizar com o dedo o nó harmônico em um ponto determinado, sem no entanto apertar a corda.

Timbre/técnica	Dinâmica	Comp.	Efeito
<i>pizzicato</i> Bartók	<b>fff</b>	1	A 6 <sup>a</sup> corda ricocheteia como um berimbau. A expressão “violento” está expressa na partitura.
<i>pizzicato</i> Bartók + ligado descendente	<b>sfff</b>	1 - 2	Após o ataque inicial, sobre uma apojatura, segue-se um ligado descendente, fazendo com que o som prolongado decresça rapidamente.
Martelado	<b>ff – sff</b>	4-5	Explorando a ressonância dos bordões num rápido crescendo. Uso da expressão <i>con fuoco</i> .
Ataque + ligado descendente	<b>sfff</b>	8-9; 18; 35	Embora a dinâmica expressa indique a intensidade do ataque, a realização do ligado implica em decrescendo natural.
Harmônicos 12 <sup>a</sup> casa	<b>mp – p</b>	10-14 16-43	Aproveita-se a ressonância dos bordões do acorde anterior.
Rasgueado	<b>mp – ff</b>	19; 34	Recurso freqüentemente empregado na música popular.
<i>Glissando</i> na 6 <sup>a</sup> corda + afinação + ligado	<b>sfff</b>	20	Um dos grandes achados de Nobre: “Desenvolve” a idéia do <i>pizzicato</i> na exposição do tema e “modula” o baixo de <i>Mi</i> para <i>Ré</i> . Novamente a dinâmica decresce naturalmente, sem indicação expressa na partitura.
Rasgueado + harmônicos da 12 <sup>a</sup> casa	<b>sf</b>	21	Após o toque em <b>sfff</b> do bordão (agora em <i>Ré</i> ), seus harmônicos naturais são enfatizados pelos harmônicos da casa 12
Rasgueado + ligado	<b>ff – fff</b>	38	Desenvolvimento do motivo 1, onde o editor cometeu um erro ao escrever <i>Mi</i> no baixo (a nota correta é <i>Ré</i> ).

TAB.4: Efeitos timbrísticos e dinâmicas em *Momentos I*

Fica evidente a intenção do autor em dar um caráter bastante individual aos temas, com indicações precisas e pertinentes para o executante. O jogo de timbres e intensidades trabalha efetivamente em conjunto com o desenvolvimento lógico da peça.

## 2.4 Textura

As texturas empregadas na peça compreendem a “monodia” das escalas e a “homofonia” de arpejos, ou seja, desde a exposição nua e crua da “melodia” serial até a ausência desta, na “socialização de alturas” arpejadas, onde todas as freqüências têm igual importância.

Não há texturas polifônicas ou homofônicas (melodia acompanhada) estritas, o que confirma a adoção de uma *textura serial* pelo compositor, cujos constantes desdobramentos e recorrências de seu método serial fundem o horizontalismo melódico (onde eventuais momentos polifônicos

não chegam a estabelecer vozes reais, de acordo com a polifonia estrita) com um verticalismo acordal,<sup>10</sup> o que se pode designar como *textura diagonal*. Curiosamente, a textura polifônica – um dos elementos característicos do nacionalismo brasileiro, de acordo com Mário de ANDRADE (1972), e constantemente praticada por Guarnieri e demais compositores da escola nacionalista, é aqui totalmente refutada por Nobre.

## 2.5 Nacionalismo e folclore

O pernambucano Marlos Nobre teve uma fase marcadamente nacionalista, ancorada por seu contato com o folclore musical nordestino. Mesmo numa composição tão “universalista” quanto *Momentos I*, esses traços podem ser detectados como “síntese” (de todos os seus processos técnicos e referenciais) e “contraste” (um pernambucano, ambientado desde a infância numa tradição folclórica muito forte, manipulando as técnicas européias de *sonata-forma* e da composição serial), que transcendem a trajetória individual do compositor e ilustram os dilemas da música erudita brasileira como um todo.<sup>11</sup>

O ato de debruçar-se apaixonadamente sobre o violão, a evocação do timbre do berimbau, os ritmos rasgueados, até mesmo o evocativo título de “momentos” para esta série de obras (até o presente no número 4 e projetada para 12 números) e a adoção da técnica serial não seriam uma maneira do maduro compositor afirmar sua “independência” em relação ao conturbado e polarizado meio musical brasileiro dos anos 1970? Por extensão, não seria esse seu ecletismo, bem como sua evidente vontade de expressar-se, uma possível manifestação de *pós-modernismo*?<sup>12</sup>

Embora não passe de um exercício especulativo, não deixa de ser curioso imaginar o tema de abertura imerso no contexto rítmico do maracatu (que o próprio Marlos considera importante em sua formação estética e musical), talvez até como um pedal “psicológico”, subjacente a toda esta obra:<sup>13</sup>



FIG.15: Simulação métrica e suporte rítmico de maracatu no início de *Momentos I*.

<sup>10</sup> Boulez fala de “*complexos com densidade variável*” para explicar a técnica serial aplicada às alturas e à variabilidade de texturas. BOULEZ, 1981, p.38.

<sup>11</sup> Boa parte da discussão estética sobre a música no Brasil foi sobre o posicionamento entre a pesquisa folclórica, ou referências ao folclore musical, o chamado “nacionalismo”, preconizado por Mario de Andrade e Camargo Guarnieri (ANDRADE, 1972), e sua oposição visceral à escola de Koellreuter, que introduziu no país as técnicas seriais (KATER, 2001). Nobre transita entre essas duas tendências.

<sup>12</sup> A maneira como definimos a questão do pós-modernismo na música e no Brasil, bem como a participação de Marlos Nobre nesse sentido, está exposta detalhadamente em nossa Dissertação de Mestrado (SALLES, 2002).

<sup>13</sup> MARIZ, op. cit., p. 372.

### 3. Considerações finais

Conforme o título desta análise pressupõe, *Momentos I* representa uma canalização de processos compostionais e estéticos que chamam a atenção tanto por sua semelhança (a que aludi com o termo “síntese”) quanto pelas diferenças (“contraste”).

Sob a aparente “casualidade” de sons de berimbau, timbres “estranhos”, desafinações, afinações, o (aparente) caráter improvisatório (talvez decorrente de sua recusa a qualquer elemento polifônico) e o próprio título evocativo (“momentos” soa demasiado íntimo e desvinculado de qualquer forma tradicional), o compositor tece discretamente uma teia de elementos da linguagem musical “pura”, que alimenta-se dialeticamente dos ornamentos que nervosamente se agitam em sua superfície.

O diálogo entre o nacional-universal, presente-passado, tonal-serial, intuitivo-racional, erudito-popular e análise-fruição dão a essa miniatura uma densidade tal que nos permite refletir não somente sobre a diversidade cultural brasileira, através do conturbado percurso que a música chamada “erudita” vem realizando no país, como também sobre a própria condição da música contemporânea (e seu afastamento do ouvinte).

*Momentos I* consegue burlar o distanciamento que a técnica serial costuma provocar no público (e intérpretes), pois, embora manipulando elementos sonoros em estado bruto, o faz de maneira a oferecer, através da ação do intérprete, alusões – ainda que subjetivas, admito – à música popular. Há também uma ampla exploração de procedimentos comuns ao violão – timbres diversos, afinação, técnicas, ressonância harmônica etc. – os quais perdem parcialmente sua eficácia quando apenas apreciados em disco, desvinculados do gestual do intérprete.

Dentro desse ecletismo, provocado pelo confrontamento de eventos “livres e casuais” com a racionalidade do serialismo, esta peça de 43 compassos parece habitar o fundo da contradição complexidade-comunicabilidade, feito realizado em raros momentos da música do século XX (vem à memória obras como *Wozzeck* e o *Concerto para Violino* de Berg, além do *Agon*, de Stravinsky).

Penso que os elementos de síntese e contraste, propostos ao início deste estudo, elevam-se para além das questões meramente descritivas e técnicas, propondo uma reflexão de natureza estética sobre os caminhos da música no Brasil, onde a oposição entre universal e nacional tende a ser superada na medida em que o país não fundamenta sua identidade apenas sobre o folclore.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- GRASHOFF, Linda. *Brian Alegant Receives NEH Grant to Research the 12-Tone Music of Luigi Dallapiccola*. Oberlin College, Oberlin, Ohio, EUA, Site da Internet ([www.oberlin.edu](http://www.oberlin.edu)), 26 de janeiro de 1999.
- KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa / Atravez, 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- QUADRIDÓ, Maurício. *Marlos Nobre / Yanomani*. Texto de contracapa do LP. São Paulo: EMI-ODEON, 1982.

- SALLES, Paulo de Tarso. O índio de casaca na pós-modernidade: uma análise de *Yanomani* de Marlos Nobre. In: *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e um estudo de caso sobre a música brasileira dos anos 1970-1980*. Dissertação de Mestrado, p. 248-263. São Paulo: IA/UNESP, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold.. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1993.
- TACUCHIAN, Ricardo. O Brasil no Carnegie Hall. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, n. 3, p. 77-82, 1996.
- VIOTTI, Ilara. Réquiem para Santoro. In: *Isto É/Senhor*, p. 45-46, 05 abril 1989.

### Leitura Recomendada

- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revolução musical: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Caminho, 1990.
- BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo – ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Giordano/Ateliê Editorial, 1998.
- KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley (CA): University of California Press, 1995.
- LÓPEZ, Julio. *La música de la posmodernidad: ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- NASSARO, José Neder. *Tendências neoclássicas na música brasileira de hoje*. In: *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 40-44, abril de 1999.
- NOBRE, Maria Luísa Corker. *Sonâncias III, op. 49 de Marlos Nobre*. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, n. 2, p. 101-127, 1995.
- NOBRE, Marlos. *Momentos I, pour guitare*. Partitura. Digitização de Turíbio Santos. Paris: Max Eschig, 1975.
- NOBRE, Marlos. Tendências da criação musical contemporânea. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, n. 1, p. 73-86, Goiânia, 1994.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1998.
- REVISTA MUSICAL CHILENA. Nueve preguntas a Marlos Nobre. Entrevista. Santiago de Chile, n. 148, p. 37-47, Out./Dez., 1979.
- RIPPER, João Guilherme. *Pós-modernismo na música latinoamericana*. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. Goiânia, n. 4, p. 78-79, 1997.
- SOFFIATI, Gustavo Landim. *Tacuchian, Sistema-T e Pós-Modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian*, In: *Brasiliana, revista da Academia Brasileira de Música*, nº 6, Rio de Janeiro, p. 20-27, set. 2000.
- TACUCHIAN, Ricardo. O pós-moderno e a música. In: *Em Pauta*, IV-5, p. 24-31, junho de 1992.
- \_\_\_\_\_. *Música pós-moderna no final do século*. In: *Pesquisa e música, Revista do Conservatório Brasileiro de Música*, Rio de Janeiro, v1, nº 2, p. 25-40, dez 1995.
- WEBERN, Anton. *O Caminho Para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

---

**Paulo de Tarso Salles** é compositor, violonista, professor e pesquisador. Mestre em Música pelo IA/UNESP, com Especialização em Composição (Faculdade Carlos Gomes, SP) e Bacharelado em Instrumento (violão, Faculdade São Judas, SP). Tem participado de importantes mostras de música contemporânea como o IV Sudio de Música do IA/UNESP (São Paulo, 2001) e o IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos (Belo Horizonte, MG, 2002).