



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**A MÚSICA DOS PIANISTAS DE SALVADOR:  
SETE COMPOSITORES E SUAS PRÁTICAS MÚSICAIS**

**SAULO GAMA SILVA**

Salvador  
2008

**SAULO GAMA SILVA**

**A MÚSICA DOS PIANISTAS DE SALVADOR:  
SETE COMPOSITORES E SUAS PRÁTICAS MUSICAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música (Área de concentração: Execução Musical/ Piano).

Orientador: Profa. Dra. Diana Santiago

Salvador

2008

**A Dissertação de Saulo Gama Silva foi aprovada**

  
Diana Santiago da Fonseca  
Orientadora

  
José Henrique Martins

  
Ângela Elizabeth Lühning

Salvador, 03 de outubro de 2008

Aos pianistas da cidade de Salvador.

## **AGRADECIMENTOS**

À Karina, Raquel e Jonas.

A Adriano e Therezinha.

A Diana Santiago da Fonseca.

Aos pianistas da cidade de Salvador.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro ao meu trabalho.

À Escola de Música da UFBA (EMUS) e ao seu Programa de Pós Graduação (PPGMUS), pelo material fornecido para realização deste trabalho e pelo apoio de seus professores, funcionários e estudantes.

*Les sons existaient avant les mots.*

Frédéric Chopin

## RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo geral investigar e contextualizar o fenômeno da criação musical por parte de pianistas compositores da cidade de Salvador (Ba) na atualidade. Como objetivo específico, visa publicar os seus depoimentos sobre a arte de tocar e compor música para piano e os seus perfis profissionais e artísticos. Visa ainda situar o fenômeno historicamente, ao abordar práticas referentes ao piano durante o século XIX, período em que o instrumento alcançou boa parte do mundo, incluindo a cidade de Salvador.

A primeira parte da dissertação consiste na contextualização histórica realizada. Esta se inicia pela cultura pianística romântica européia, dirige-se à América, ao Brasil e finalmente à Salvador da mesma época. A segunda parte expõe o trabalho atual de sete pianistas compositores da capital baiana.

**Palavras-chave:** Pianista-compositor. Pianista. Compositor. Composição. Criação. Execução musical.

## ABSTRACT

The main objective of this thesis is to investigate and to situate the creative practice of pianist-composers in Salvador (BA), Brazil, in the present time. As specific objective, it aims to publish their testimonies concerning the art to play and to compose music for piano, and their professional and artistic careers. Further, it also aims to situate the practice historically, looking at the ways of using the piano and its related customs during the XIX century, when the instrument reached almost all the world, including the city of Salvador.

The first part of this dissertation consists of this historical research, which begins with the romantic period in Europe, goes to the American continent, to Brazil and Salvador of that time. The second part shows the current work of seven pianist-composers from the Bahian capital.

**Keywords:** Pianist-composer. Pianist. Composer. Composition. Creation. Musical performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Desenho referente ao concerto “monstruoso” de Gottschalk, realizado em 05 de outubro de 1869.....	17
Figura 2	Desenho do grande Festival Gottschalk com 650 músicos.....	18
Figura 3	Caricatura de Gottschalk ao piano.....	19
Figura 4	Caricatura de Gottschalk ao piano.....	19
Figura 5	Legenda para as caricaturas da mesma página.....	19
Figura 6	Capa de edição (entre 1850 e 1856) da valsa para piano “Sempre Viva”, de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856).....	38
Figura 7	Capa de edição (entre 1857 e 1859) do periódico <i>O recreio das jovens pianistas</i> .....	39
Figura 8	Capa de edição de periódico musical do século XIX.....	40

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>01</b>
<b>2</b>	<b>Pianos e Pianistas.....</b>	<b>03</b>
	2.1 O século XIX e seus pianistas.....	06
	2.1.1 O piano no Brasil do século XIX.....	22
	2.2 Salvador – primórdios da música de piano.....	33
<b>3</b>	<b>A música dos pianistas de Salvador – 2008.....</b>	<b>45</b>
	3.1 Maria da Graça Santos.....	48
	3.2 Paulo Gondim.....	52
	3.3 Luizinho Assis.....	58
	3.4 Zito Moura.....	62
	3.5 Marquinho de Carvalho.....	68
	3.6 Mikael Mutti.....	73
	3.7 Kadija Teles.....	78
<b>4</b>	<b>Considerações finais.....</b>	<b>82</b>
<b>5</b>	<b>Referências.....</b>	<b>85</b>
<b>6</b>	<b>Anexos.....</b>	<b>88</b>
	Anexo A – Partituras.....	89
	“Contra o tempo” – Maria da Graça Santos.....	90
	“Lacerdesca” – Paulo Gondim.....	91
	“Manga Espada – Zito Moura.....	95
	“Contorno” – Kadija Teles.....	98
	Anexo B – Meios para contato com os pianistas compositores.....	99
	Anexo C – <i>Performances</i> filmadas dos pianistas compositores.....	100

## 1. INTRODUÇÃO

A arte de se tocar piano na cidade de Salvador (Ba) dá indicativos de que continua a ser uma paixão para muitos, passados mais de 200 anos dos seus primórdios. O instrumento que gradativamente tomou conta do país a partir do início século XIX, manteve durante todo esse tempo uma “existência” constante na capital baiana – entre altos e baixos –, revelada pelas atividades culturais em torno do instrumento. Nos grandes pianistas que a cidade produziu e produz, nos grandes eventos onde o “gigante de teclas” foi e é o centro das atenções, nos centros de formação musical e nos diversos ambientes culturais onde a música instrumental é cultivada, é possível perceber que mesmo não sendo um símbolo “oficial” da “cultura baiana”, o piano e a sua música suscitam respeito e admiração onde quer que estejam.

Na busca por fontes que possam expressar aspectos atuais da cultura pianística em Salvador, essa pesquisa se concentrou na atividade criadora desenvolvida por pianistas da capital baiana em suas composições musicais. Em especial, sete pianistas compositores da cidade de Salvador em plena atividade profissional na área musical estão presentes através de seus perfis e de sua música, revelando um pouco do que é feito em torno do instrumento em nossos dias. Esse material, elaborado a partir de entrevista semi-estruturada, de filmagem de *performance* e de partituras de algumas das músicas interpretadas, constitui a segunda parte deste trabalho e perfaz uma amostra da produção atual de repertório por parte de pianistas da capital baiana.

Como forma de contextualização histórica e espacial, a primeira parte deste trabalho traça um painel do período áureo do piano (o romantismo do século XIX), com aspectos da sua cultura na Europa, na América, no Brasil e na capital da Bahia, tendo sempre como referencial a atividade artística de pianistas compositores. Conhecendo as práticas musicais relativas à música de piano em sua época áurea, podemos identificar e

refletir sobre pontos em comum e diferenças entre o nosso tempo e o passado, encontrando possíveis traços evolutivos, situando conceitos, referenciais e códigos do universo musical pianístico. Por outro lado, conhecer um pouco da vida pianística de Salvador no passado nos auxilia a compreender os rumos que o instrumento tomou neste contexto cultural, nos permitindo dar significados a sua presença nos dias atuais.

## 2. PIANOS E PIANISTAS

Algumas coisas não mudam com o tempo. A intimidade de um pianista com o seu piano atravessa os anos, os séculos, com marcas que parecem eternas. A paixão de cada um dos pianistas presentes na segunda parte deste trabalho pelo seu instrumento é emocionante. Todos eles possuem em suas casas um piano de cauda ou de armário. O carinho com que o tratam e o zelo pela música que fazem sair dele é de encantar e surpreender a qualquer um. Digo surpreender porque nada em volta parece favorecer a prática da música de piano. Quem diria que o instrumento criado pelo italiano Bartolomeu Cristofori (1655-1731) no início do século XVIII e aperfeiçoado até o fim do século seguinte estaria em pleno século XXI em residências de uma cidade da América Latina com uma presença tão marcante e um significado tão forte... Numa época de muita tecnologia e música eletrônica, repleta de pseudosubstitutos para ele, numa cidade com pouquíssimo hábito de se apreciar música acústica em apresentações públicas, o piano parece exercer um fascínio que foge ao seu tempo e ao seu espaço.

O fascínio do piano sobre músicos e amantes da música veio provavelmente logo em seguida a sua invenção. Anunciado inicialmente como *gravicembalo col piano e forte* (cravo com piano e forte), por ocasião de sua invenção, ele se destacava de seus antecessores (clavicórdio, cravo e suas variações) por ser um instrumento de teclado capaz de executar intensidades sonoras variadas (muito além da capacidade do clavicórdio), de acordo com a força desprendida pelo instrumentista, e por ter as suas cordas percutidas por martelos. Apesar da desaprovação inicial daquele novo instrumento pelo compositor alemão Johann Sebastian Bach (SADIE, 1980, v. 14, p. 686), os seus filhos Carl Philip Emmanuel e Johann Christian e outros compositores que o sucederam, como Haydn, Clementi, Mozart e Beethoven, foram cada vez mais adotando o piano como instrumento de teclado, até que no despontar do século XIX ele

já reinava absoluto. Era ainda um instrumento com estrutura em madeira, bastante diferente dos atuais, mas sofreria, no decorrer daquele século, as suas modificações definitivas<sup>1</sup>.

O *status* deste instrumento no século XIX deve-se tanto ao amadurecimento de sua estrutura física quanto à dedicação dos compositores de música feita especialmente para ele. Gradativamente o piano se mostrava um instrumento possante, capaz de alcançar as audiências de uma maneira nunca antes conseguida por qualquer instrumento solista. E os seus compositores naturalmente se empolgaram com o resultado alcançado pela combinação da sua música com o instrumento. É nesse contexto que se consolida a figura do pianista romântico, bem como diversos traços culturais preservados até os nossos dias, a exemplo da apresentação artística denominada recital solo e do vasto repertório musical para o instrumento.

Quando se fala a respeito dos pianistas do século XIX e sua música, é comum vir à mente compositores como Chopin, Liszt, Schumann, Brahms e Mendelssohn, bem como os precursores Beethoven e Schubert e os tardios Rachmaninoff e Grieg. Eles são os grandes autores do repertório romântico praticado atualmente por estudantes de conservatórios e universidades e pelos intérpretes profissionais. Mas o repertório de música para piano produzida naquele período vai muito além, acompanhando a capacidade criativa de inúmeros pianistas atuantes não só na Europa, mas na América e em outras partes do mundo. A trajetória do piano e da cultura que o envolvia naquele tempo foi densa o suficiente para alcançar os nossos dias com traços marcantes, mas também para evoluir para o seu significado atual em um

---

<sup>1</sup> A introdução de braçadeiras de metal na estrutura do piano, no início do século XIX, foi crucial para o desenvolvimento do instrumento que viria a se transformar nos pianos das salas de concertos dos nossos dias (SADIE, 1980, v. 14, p. 682-711; DOLGE, 1972, p. 69-76). Data de 1869 a patente da armação metálica dos atuais pianos de cauda Steinway (RATCLIFFE, 1989, p. 186).

instrumento que continua vivo e encantando à sua maneira num mundo já bastante diferente daquele...

A figura mítica do grande pianista romântico é essencial para compreensão da prática musical do século XIX. Na medida em que o novo instrumento de teclado transpunha barreiras de ordem tecnológica e ganhava poder de comunicação, exigia do seu “domador” uma crescente habilidade técnica, que transpusesse os limites antigos da música para teclado. Acompanhando as modificações estilísticas que deixavam para trás o classicismo, havia uma figura hercúlea carregando consigo o piano para colocá-lo num novo patamar.

## 2.1. O SÉCULO XIX E SEUS PIANISTAS

Quando Frédéric Chopin (1810-1849), após deixar a sua Polônia natal e passar oito meses em Viena, chegou em Paris no ano de 1831, encontrou uma cidade repleta de pianistas: “Não sei se há em qualquer parte tantos pianistas como aqui; também não sei se existe em outro lugar tantos estúpidos e virtuosos”<sup>2</sup>, escreveu em correspondência a seu amigo Titus Woyciechowski. Em pouco tempo teve a oportunidade de conhecer Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), quem o deixou bastante impressionado:

Se Paganini é a própria perfeição, Kalkbrenner é a sua cópia, mas de uma maneira completamente diferente. É bem difícil descrever seu *calme*, seu toque enfeitiçado, a igualdade incomparável da sua execução e esse domínio que se afirma em cada uma de suas notas. É um gigante caminhando sobre os Herz, os Czerny, etc. e sobre mim conseqüentemente<sup>3</sup>.

Entre 1824 e 1831, época da chegada dos jovens pianistas românticos em Paris, Kalkbrenner era considerado um dos melhores na Europa (DUBAL, 1989, 147). Assim como os de sua geração (Hummel, Czerny, Field e Weber), ele promovia a sua arte através da própria música. Numa época em que a apresentação do pianista em concertos se dava entre solos vocais, música de câmara e de orquestra, apresentar-se com obras feitas “sob medida” para as suas habilidades e aptidões era uma maneira de ganhar evidência e afirmar um trabalho artístico. Jovens pianistas levaram adiante este modelo, lançando suas carreiras com obras próprias em grandes turnês, carregando consigo um repertório constituído em grande parte por fantasias, paráfrases e variações sobre temas de óperas que estavam em voga e por peças virtuosísticas de impacto

---

<sup>2</sup> “Je ne sais s’il y a nulle part plus de pianistes qu’ici; j’ignore aussi s’il existe ailleurs autant de sottés gens et de virtuoses” (apud SYDOW, 1954, p. 39). Traduções de minha autoria.

<sup>3</sup> “Si Paganini est la perfection même, Kalkbrenner est son égal mais d’une toute autre manière. Il est bien difficile de décrire son *calme*, son toucher ensorcelant, l’égalité sans pareille de son jeu et cette maîtrise qui s’affirme dans chacune de ses notes. C’est un géant foulant aux pieds lès Herz, lès Czerny, etc. et moi par conséquent” (apud SYDOW, 1954, p. 40).

cênico e sonoro. O público acolhia com fervor os desempenhos desta geração inspirada pelas incríveis performances do violinista italiano Nicolo Paganini (1782-1840), que andava por toda a Europa levantando multidões.

Franz Liszt (1811-1886) foi sem dúvida o pianista mais célebre de toda uma era. Não só pelos seus incríveis dotes como virtuose e compositor, mas também pelas suas inovações que iriam definir o formato atual de um recital de piano solo. Apresentou-se inúmeras vezes, “de Lisboa a São Petesburgo, de Edimburgo a Constantinopla” (DUBAL, 1989, p. 167), mas, diferentemente da maioria, tocava também a música de compositores do passado e contemporâneos seus – Chopin, Schumann, Berlioz, Schubert, Weber, Beethoven, Haendel, dentre outros –, estabelecendo o conceito de música interpretativa. Executava as obras de memória, outra prática que o consagrou precursor, ao lado de Clara Schumann (1819-1896)<sup>4</sup>. E em 1839 deu o primeiro recital público de piano solo da história, em Milão (DUBAL, p. 166). Quando, em 1847, afastou-se dos palcos, deixou toda uma estética referente às apresentações musicais de pianistas, que viria a alcançar os nossos dias. É dele a célebre expressão “*Le concert c’est moi*”. E em suas próprias palavras, o significado do piano para si:

Meu piano é para mim o que a fragata é para o marinheiro, ou o cavalo para o árabe – mais ainda: ele é minha identidade, minha língua materna, minha vida... Eu lhe confio todos os meus sonhos, minhas felicidades e tristezas. Suas cordas vibram sob minha emoção, seu teclado ressoa todos os meus estados de espírito<sup>5</sup>.

O único na época capaz de abalar a supremacia de Liszt foi o pianista suíço Sigismond Thalberg (1812-1871). Estudou com os mais famosos pianistas daquele

---

<sup>4</sup> Aaron Williamon (RINK, 2002, p. 113), revela que, em 1828, Clara Schumann (ainda Clara Wieck), então com apenas nove anos, foi pioneira ao apresentar-se em público sem partituras. Pouco tempo depois Liszt levava a prática adiante em seus grandiosos concertos.

<sup>5</sup> “[...] my piano is for me what his frigate is to a sailor, or his horse to an Arab – more indeed: It is my very self, my mother tongue, my life.... I confide to it all my dreams, my joys and sorrows. Its strings tremble under my emotion, its yielding keys resound to all my moods” (apud DUBAL, 1989, p. 166).

tempo: Hummel, Moscheles e Kalkbrenner. Dono de um mecanismo de execução impecável, ele explorava, assim como Liszt e Chopin, um pianismo multitexturado. Em sua música, especialmente as fantasias de ópera, tem-se a impressão de se ouvirem três mãos tocando simultaneamente. John Ruskin – “o mais erudito e reverenciado crítico de arte daquele tempo” (DUBAL, 1989, p. 19) – comentou a respeito da interpretação de Thalberg do seu op. 72:

Eu nunca vi antes tantas notas em tão pouco tempo... Muitas vezes ouvi gloriosas, inventivas e nobres seqüências harmônicas, mas nunca ouvi na minha vida variações como essas. Também nunca fiquei antes tão perto das suas mãos, invisíveis pela incrível velocidade... um poder extraordinário<sup>6</sup>.

Por ocasião de um duelo entre o demoníaco Liszt e o *gentleman* Thalberg, este último foi considerado como o maior pianista do mundo. E o primeiro, como o único... Liszt viria a elogiar o seu *cantabile* dizendo que “Thalberg pode tocar violino no piano” (apud DUBAL, 1989, p. 256). Thalberg tocou por toda a Europa e transpôs as barreiras geográficas alcançadas por Liszt, ao dar concertos na América a partir de 1855, em cidades como o Rio de Janeiro, Havana e Nova Iorque, sob incriveis aclamações (SADIE, 1980, p. 723-724, v. 18; LOESSER, 1954, p. 501).

Muitos outros pianistas se destacaram numa sociedade assolada pela “febre do piano”. Nomes como Alkan, Chopin, Heller, Hallé, Hiller, Henselt, Herz, Mendelssohn e Stamaty, além dos já comentados Thalberg e Liszt, compunham a geração jovem da década de 1830. Tornaram-se referências como pianistas, compositores e professores. Numa sociedade ávida pela cultura da música de piano, a procura pelos serviços destes profissionais possibilitava uma vida financeira relativamente segura. Chopin se estabeleceu em grande parte como professor. Mesmo

---

<sup>6</sup> “I never recognized before so many notes in a given brevity of moment... I have often heard glorious and inventive and noble successions of harmonies, but I never in my life heard variations like that. Also, I had not before been close enough to see your hands, and the invisible velocity was wonderful to me... as a human power” (apud DUBAL, 1989, p. 19).

sendo um grande pianista, não tinha inclinação para apresentar-se para grandes platéias, como revelava ao seu amigo Liszt:

Não tenho o caráter que se precisa para dar concertos; intimidam-me os grandes públicos. Encontro-me afogado pelos seus alentos precipitados, paralisado pelos seus olhares curiosos e mudo diante de seus rostos estranhos... Mas tu, no entanto, és predestinado para isso, pois, quando não ganhas a simpatia do teu público, tens bastante força para esmagá-lo!... (apud CUNHA, 1947, p. 337).

Ainda assim, apresentou-se em alguns concertos e em um único recital solo durante a sua carreira artística (DUBAL, 1989, p. 20).

Nem todos os grandes compositores de piano do século XIX se consagraram grandes “estrelas” como instrumentistas. Assim como nem todos os pianistas se consagraram grandes compositores. Mas provavelmente todos até meados daquele século exerciam a atividade de pianista-compositor, e a maioria esmagadora continuou exercendo o mesmo papel até o início do século XX. O conceito de música interpretativa introduzido por Liszt e Clara Schumann, porém, viria gradativamente a modificar o perfil dos pianistas ao longo do século XIX. O virtuoso cederia o seu lugar ao intérprete de grandes obras. Os mais célebres pianistas da segunda metade daquele século se consagraram como grandes intérpretes, mesmo sendo todos eles também compositores. A sua música, porém, já não era o motivo único da sua arte.

Na América, os primeiros grandes pianistas virtuosos europeus chegaram ainda na primeira metade do século XIX . O primeiro deles foi Leopold De Meyer (1816-1883), em 1845. Aluno de Czerny, se autodenominava “O Pianista Leão” e interpretava apenas a sua própria música. Em 1843, quatro anos antes de Liszt, havia se apresentado em Constantinopla. Nos Estados Unidos, deu cerca de sessenta concertos, indo a cidades distantes para a época, como St. Louis. Com sua força publicitária e suas memoráveis apresentações ele eletrizava as audiências (DUBAL, 1989, p. 180; LOESSER, 1954, p. 483).

Outro desbravador de platéias longínquas foi o austríaco Henri Herz (1803-1888). Aos vinte anos era o querido dos populares salões parisienses, eventualmente ocupando o lugar de Kalkbrenner. Sua habilidade em criar peças simples, mas brilhantes, bem ao gosto do grande público parisiense, ávido por uma música acessível, geralmente *à la mode* de fantasias de óperas, o tornou economicamente o mais bem sucedido compositor do mundo na década de 1830. Segundo David Dubal, “As peças de Herz foram provavelmente mais freqüentes nas residências e salões que as de qualquer outro compositor do século XIX”<sup>7</sup>.

Herz tornou-se também um fabricante de pianos renomado, chegando a estabelecer um depósito na Califórnia (EUA) para importação dos seus produtos. Chegou aos Estados Unidos em 1846, sem sequer um concerto agendado. Apresentou-se por todo o país, pelo México e pelas Índias Ocidentais (atualmente América Central e ilhas do Caribe) em concertos memoráveis (incluindo apresentações com arranjos seus para quarenta pianistas) até 1851, sempre com muito sucesso, tocando exclusivamente a própria música. Após o seu retorno a Paris, publicou o livro *Mes Voyages en Amérique* (LOESSER, 1954, p. 484-486; DUBAL, 1989, p. 123-124).

Na seqüência dos ídolos vindos da Europa, o mito Thalberg desembarcou no Rio de Janeiro em 1855, dando concertos e residindo aí por seis meses, antes de seguir em turnê pelo continente americano. O musicólogo Vincenzo Cernicchiaro, em depoimento sobre a vinda deste grande pianista na sua obra *Storia della musica nel Brasile* (1926, p. 401), revela que

Um privato entusiasta gli dedicava una ode di accentuata ammirazione:

“Um grande artista inspirado  
O Thalberg sempre julguei;

---

<sup>7</sup> “Herz’s pieces were in the parlor on the piano probably more than those of any other composer of the nineteenth century” (DUBAL, 1989, p. 124).

Mas nunca, nunca pensei  
Que fosse um genio encantado:  
Hoje estou desengannado,  
Já descobri-lhe o segredo,  
E agora affirmo sem medo,  
Pelo que de ouvir acabo  
Que ou tem no corpo o diabo  
Ou um anjo em cada dedo”.

Nos Estados Unidos se apresentou com muito sucesso em numerosos concertos, incluindo *performances* a dois pianos com o célebre pianista americano Gottschalk, além de ensinar e de organizar produções de óperas do fim de 1856 a 1858 (LOESSER, 1954, p. 510).

A América parece ter sido uma fronteira a mais para pianistas europeus exploradores e aventureiros, que viam aqui um espaço a ser desbravado pelos seus espíritos empreendedores. Seguiam provavelmente a rota das muitas companhias de óperas que encontraram na América um campo vasto além do mercado europeu saturado. Conforme Édouard Sydow, o próprio Chopin, ainda não devidamente estabelecido em Paris, cogitou a possibilidade de cruzar o Atlântico:

Chopin pensou mesmo durante este período [primavera de 1832] em partir para a América. Diz-se que ele confiou este projeto ao príncipe Valentin Radziwill, encontrado ao acaso. Este – a história é conhecida – conduziu Chopin a um sarau oferecido por James de Rothschild. O jovem compositor obteve um sucesso que lhe rendeu celebridade na alta sociedade e lhe trouxe alunos, pois – fato bem conhecido também – são muito mais as suas lições do que as suas composições geniais e os seus maravilhosos concertos que o permitiram viver<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “Chopin songea même pendant cette période à partir pour l’Amérique. Il fit part, dit-on, de ce projet au prince Valentin Radziwill rencontré fortuitement. Celui-ci – l’histoire est connue – emmena Chopin à une soirée donnée par James de Rothschild. Le jeune compositeur y remporta un succès qui le rendit célèbre dans la haute société et lui amena des élèves, car – chose bien connue aussi – ce sont ses leçons bien plus que ses compositions géniales et ses merveilleux concerts qui permirent à Chopin de vivre” (SYDOW, 1954, p. 70).

Seria um equívoco, no entanto, imaginar que o Novo Mundo, que já contava com pianos e fábricas deste instrumento desde o último quarto do século XVIII (LOESSER, 1954, p. 441 e 443), já não tivesse uma vida musical com características e hábitos peculiares antes da chegada de artistas estrangeiros. Só vamos ter, porém, uma evidência mais clara da cultura pianística americana através da figura de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), que, assim como os célebres europeus, incorporou o ideal romântico de seu tempo e fez fama por toda a Europa e Américas.

Gottschalk nasceu em New Orleans (EUA) e começou a tocar piano aos três anos. Em 1842 partiu para Paris, onde estudou com Hallé e Stamaty, ambos discípulos de Kalkbrenner. Em pouco tempo, o jovem impressionou a todos, incluindo pianistas como Kalkbrenner, Thalberg e Chopin, tendo este último afirmado que o americano viria a se tornar “rei entre os pianistas” (SADIE, 1980, v. 7, p. 571; DUBAL, 1989, p. 109). Em 1845 fez o seu *début* em Paris como pianista e em 1850 já era um compositor aclamado. Suas peças, com o sabor da música da sua cidade natal, soavam exóticas e encantadoras para o público europeu. A presença negra na cultura musical de New Orleans se revelava na sonoridade e no ritmo da música de Gottschalk, e em pouco tempo as suas composições tornaram-se verdadeiros “hits” pela Europa. Em 1848 um escritor em *La France Musicale* exclamou: “Descobrimos esse compositor crioulo; um compositor americano, *bon Dieu!*”<sup>9</sup> e descreveu sua música como “selvagem, lânguida, indescritível, sem igual na música européia”<sup>10</sup>.

Berlioz, que deu grande assistência ao americano na Europa, escreveu que

Gottschalk é um dos poucos que possui os vários elementos de um pianista completo – faculdades que o cercam com um prestígio irresistível e lhe dão um poder soberano... Há uma graça especial na sua maneira de frasear melodies doces e espalhar passagens

---

<sup>9</sup> “We have discovered this Creole composer; an American composer, *bon Dieu!*” (apud JACKSON, 1973, p. v).

<sup>10</sup> “wild, languishing, indescribable, which has no resemblance to any other European Music”. (apud JACKSON, 1973, p. v).

brilhantes no topo do teclado. O arrojo, o brilho e a originalidade da sua execução fascinam e surpreendem imediatamente<sup>11</sup>.

E ainda:

Sr. Gottschalk nasceu na América, de onde trouxe inúmeros cantos singulares dos crioulos e negros; deles fez os temas das suas mais deliciosas composições. Todos na Europa agora conhecem *Bamboula*, *Le bananier*, *Le Mancenillier*, *La Savane* e vinte outras fantasias engenhosas, nas quais a graça indiferente das melodias tropicais sacia a nossa agitada e ávida paixão por novidades<sup>12</sup>.

Em 1853, após passar onze anos na Europa, tocando em turnês pela França, Suíça e Espanha sob aclamação máxima, *Gottschalk of Louisiana*, como era chamado, retorna para viver e tocar no continente americano. Até 1856 percorre o seu país, com breves incursões ao Canadá e Cuba. Entre 1857 e 1862 percorre as Antilhas (Haiti, São Tomé, Porto Rico, Jamaica, Martinica, Guadalupe, Cuba e outros locais) e alcança a América do Sul (Venezuela, Guianas e Brasil). De volta aos Estados Unidos em 1863, dá recitais pelos Estados Unidos com uma incrível freqüência, até envolver-se em um escândalo amoroso com uma adolescente na Califórnia, em 1865. Segue às pressas em direção à América do Sul, dando seguimento à sua vida artística no Panamá, Peru, Chile, Uruguai e Brasil, onde residiu durante o seu último ano de vida (1869) (DUBAL, 1989, p. 109-112; SADIE, 1980, v. 7, p. 570-572).

Gottschalk foi singular como virtuose, como compositor e como artista incansável. Sua vida, uma grande turnê pela Europa e Américas, colecionando

---

<sup>11</sup> “Gottschalk is one of the very small number who possess all the different elements of a consummate pianist – all the faculties which surround him with an irresistible prestige, and give him a sovereign power... There is an exquisite grace in his manner of phrasing sweet melodies and scattering the light passages on the top of the keyboard. The boldness, brilliance, and originality of his playing, at once, dazzle and astonish” (apud DUBAL, 1989, p. 109).

<sup>12</sup> “Mr. Gottschalk was born in América, whence he has brought a host of curious chants from the Creoles and Negroes; he has made from them the themes of his most delicious compositions. Everybody in Europe now knows *Bamboula*, *Le bananier*, *Le Mancenillier*, *La Savane*, and twenty others ingenious fantasies in which the nonchalant graces of tropical melody assuage so agreeably our restless and insatiable passion for novelty” (apud JACKSON, 1973, p. v).

admiradores onde quer que passasse. Mais nômade que qualquer outro pianista de sua época, ele possibilitou uma difusão popular da figura do pianista sem precedentes nas Américas e provavelmente no mundo. A respeito da sua estadia nas Antilhas (1857-1862) ele relata:

[...] seis anos, durante os quais eu vaguei ao acaso sob os céus azuis dos trópicos, me permitindo indolentemente ser conduzido pela sorte, dando um concerto onde quer que encontrasse um piano, dormindo onde quer que a noite me alcançasse [...]<sup>13</sup>

E mais adiante:

Quando eu me cansava do mesmo horizonte, cruzava um braço de mar e chegava numa ilha vizinha ou na costa espanhola. Assim visitei sucessivamente as Antilhas Espanholas, Inglesas, Francesas, Holandesas, Suecas e Dinamarquesas, as Guianas e o litoral do Pará. Algumas vezes ídolo de um “*pueblo*” ignorante, para quem tocava algumas das suas simples baladas, eu parava por cinco, seis ou oito meses entre eles, adiando minha partida a cada dia, e no final decidia não seguir adiante; ou, detido em um povoado onde o piano era desconhecido, pelos laços de uma afeição com a qual meus dedos não tinham nada a fazer (Oh raras e abençoadas afeições!), esqueci o mundo e vivi apenas para dois grandes olhos negros, que se encobriam com lágrimas sempre que eu falava em iniciar mais uma vez meu curso errante, novamente vivendo como o pássaro canta, como a flor abre, como o córrego flui, esquecido do passado, despreocupado com o futuro<sup>14</sup>.

Gottschalk, assim como os ídolos europeus que haviam passado pelas Américas, apresentava-se através da sua própria música. George Uton, em sua obra *Musical Memories* registra um diálogo seu com o legendário pianista, onde este afirma que

---

<sup>13</sup> “[...] six years, during which I have roamed at random under the blue skies of the tropics, indolently permitting myself to be carried away by chance, giving a concert wherever I found a piano, sleeping wherever the night overtook me [...]” (GOTTSCHALK, 2006, p. 39).

<sup>14</sup> “When I became tired of the same horizon, I crossed an arm of the sea and landed on a neighboring island or on the Spanish Main. In this manner I have successively visited the Spanish, English, French, Dutch, Swedish, and Danish Antilles, the Guianas, and the shores of Pará. Sometimes the idol of an ignorant “*pueblo*” to whom I have played some of their simple ballads, I have stopped for five, six, or eight months among them, putting off my departure from day to day, and have at last resolved seriously to go no farther; or, detained in a village where the piano was still unknown, by the ties of an affection with which my fingers had nothing to do (O rare and blessed affections!), I forgot the world, and lived only for two large black eyes, which veiled themselves with tears whenever I spoke of beginning my vagabond course again, again living as the bird sings, as the flower opens, as the brook flows, forgetful of the past, careless of the future” (GOTTSCHALK, 2006, p. 40).

[...] o caro público não quer me ouvir tocar isso [Beethoven e Mendelssohn]. As pessoas certamente prefeririam ouvir o meu *Banjo*, *Ojos criollos*, ou *Last Hope*. Há diversos pianistas que podem tocar essa música tão bem ou melhor que eu, mas nenhum deles pode tocar a minha música com a metade do meu desempenho<sup>15</sup>.

A música de Gottschalk possui virtuosismo, brilho, bravura e lirismo, traços comuns aos grandes ídolos de então, mas carrega peculiaridades da cultura musical da sua terra natal e dos lugares onde viveu. O título de suas peças deixa claro o seu vínculo com cada cultura e local: *Bamboula*, *Danse de Nègres*; *La Savane*, *Ballade Créole*; *Jota aragonesa*, *Caprice Espagnol*; *Ojos Criollos*, *Danse Cubaine*, *Caprice Brilliant*; *Souvenir de Porto Rico*, *Marche de Gibaros*; e dentre muitas outras, a célebre *Grande Fantaisie Triumphale sur l'Hymne National Brésilien* (1869).

A influência de Gottschalk estendeu-se por todo um continente onde os hábitos culturais musicais caminhavam ao seu tempo e à sua maneira, com muitos traços à parte dos hábitos europeus. A sua maneira de compor, com a utilização de elementos musicais de cada região onde viveu, sem dúvida alguma, encorajou a expressão de uma música “americana” emergente, feita por outros pianistas e compositores do continente. Muitos deles foram, inclusive, alunos de Gottschalk, como Ignacio Cervantes (1847-1905), pianista e compositor cubano, autor das *21 Danças Cubanas*, verdadeiras pérolas da música para piano; Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), também cubano e autor de muitas peças de sabor nacional; Tereza Carreño (1853-1917), consagrada pianista venezuelana mundialmente famosa. No Brasil, o próprio Gottschalk enxergou ressonâncias da música norte-americana nas obras do paulistano Antônio Carlos Gomes (1836-1896), célebre compositor de “O Guarani”,

---

<sup>15</sup> “[...] the dear public does not want to hear me play it [Beethoven e Mendelssohn]. People would rather hear my *Banjo*, *Ojos criollos*, or *Last Hope*. Besides there are plenty of pianists who can play that music as well or better than I can, but none of them can play my music half so well as I can” (apud DUBAL, 1989, p.111).

autor de diversas peças para piano dos chamados gêneros “de salão” (ABREU; GUEDES, 1992, p. 49).

O último ano de vida de Gottschalk, no Rio de Janeiro, foi de muita atividade. Nos seus últimos meses, dentre muitas apresentações, realizou alguns “concertos gigantescos”, inclusive o que se imortalizou pelos 650 integrantes, dentre músicos de três orquestras de amadores e uma de professores, de sete bandas militares da Guarda Nacional, três do exército, duas da Armada, duas da Marinha, duas de professores e duas particulares, além de mais de cem instrumentos de percussão e uma peça de artilharia (CERNICCHIARO, 1926, p. 403). O seu acolhimento no Brasil não foi diferente do que havia encontrado pelos outros países do continente. O Doutor Antônio Cardoso Menezes escreveu em “O Radical Paulistano” (n.19, 3 de setembro de 1869):

Tambem admiramos o gênio.

Também nos apressamos a render homenagem ao grande compositor e pianista, o orgulho da América.

Luis Gottschalk, uma das mais esplêndidas manifestações artísticas do novo mundo, elle que deu a grande republica do norte o direito de não invejar os Thalberg, os Liszt(!) e os Chopin, é o irmão do futuro da mocidade brasileira, que no momento que corre trabalha por demolir a *muralha chinesa* posta entre a terra de Santa Cruz e a pátria de Lincoln (apud JORNAL DE MUSICA, 1952, p. 01).

A seguir, algumas ilustrações referentes a apresentações do grande pianista na capital imperial do Brasil, retiradas de publicações da época (apud GOTTSCHALK, 2006, p. 56):



Figura 1

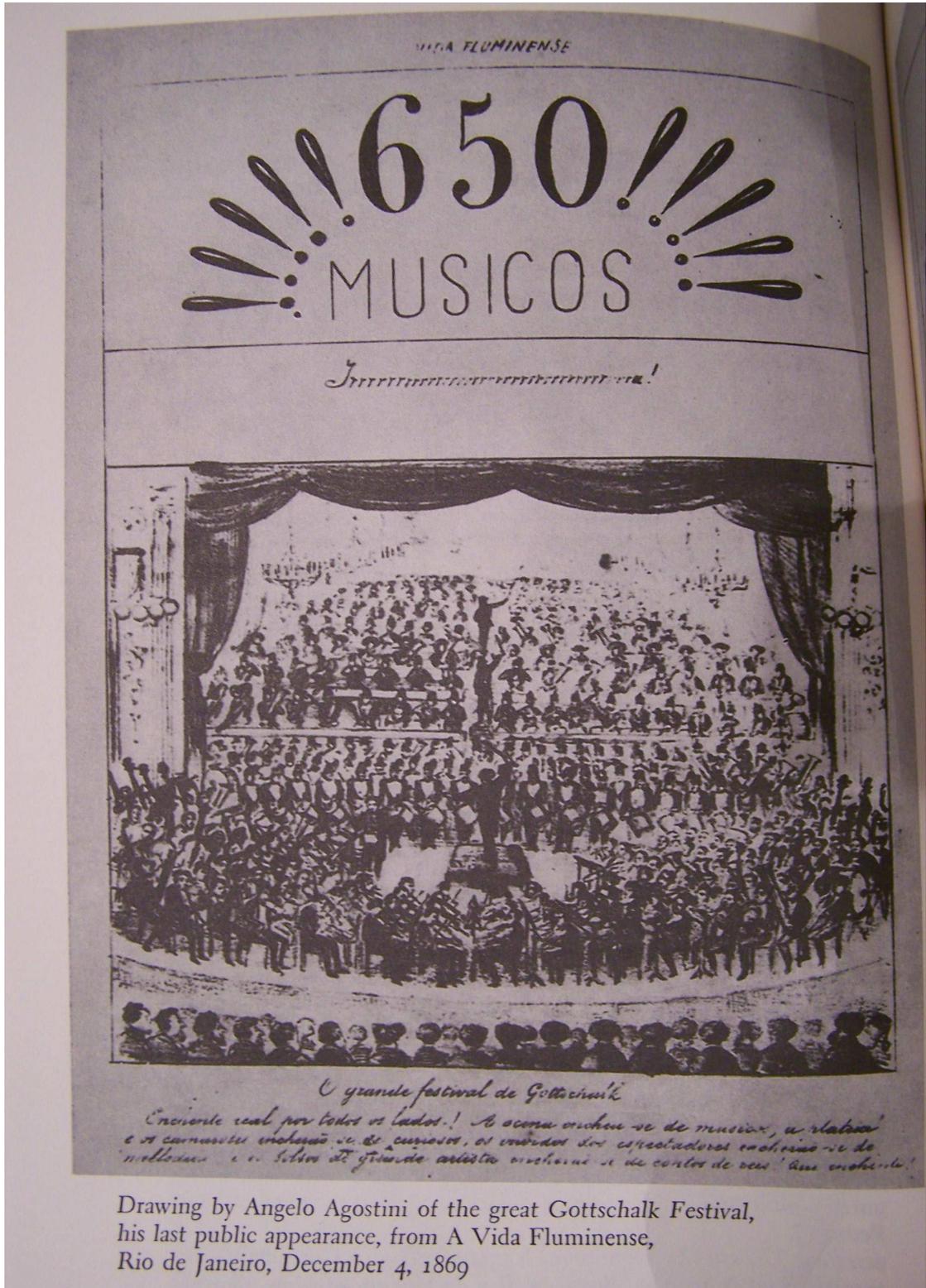
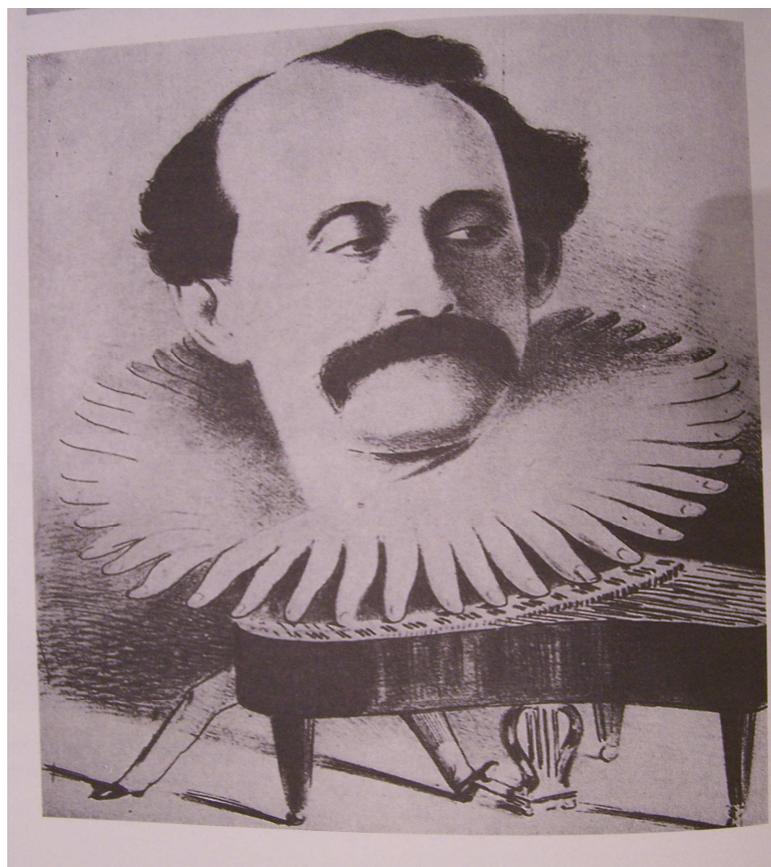


Figura 2



TOP: Caricature by Henrique Fleiuss, from *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, July 8, 1869. The caption reads: "We were presented with a photograph of the hands of Mr. Gottschalk, taken by Sr. Pacheco at the moment when he was playing Tremolo. J. F. Pacheco was the most noted photographer in Rio during the second half of the reign of Dom Pedro II.

BOTTOM: Drawing by Henrique Fleiuss, alluding to Gottschalk's virtuosity, from *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, May 30, 1869

Figuras 3, 4 e 5

Em recital realizado no dia 24 de dezembro de 1869, Gottschalk sentiu-se mal e foi retirado do palco em plena interpretação da sua peça intitulada *Morte!!*. Veio a falecer no dia 18 do mês seguinte.

A partir da segunda metade do século XIX, um novo tipo de pianista assumiu o papel principal na construção da história do grande instrumento de teclado: o intérprete, aquele cuja apresentação se dava não apenas através da própria música e sim através de um conjunto de obras-primas musicais de autorias diversas. Inicialmente Liszt e Clara Schumann, e mais adiante Bülow, Leschetizky, Paderewsky, Rubinstein, Friedman e muitos outros, deram rumos consistentes à música interpretativa, que ocuparia definitivamente o cenário das grandes salas de concerto. A mudança de um repertório de bravura e virtuosismo para um conjunto de obras grandiosas, fosse de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann ou de qualquer outro compositor consagrado, revelou um novo perfil de pianista ao mundo e fez de Anton Rubinstein (1829-1894) o maior símbolo da música de piano daquele tempo. Arthur Loesser, em seu livro “Men, Women and Pianos”, afirma que

Entre 1850 e 1890 Anton Rubinstein gozou de um sucesso inebriante que rivalizou com o de Liszt em muitos aspectos; ele já era um intérprete, não um acrobata, e a maioria das suas próprias composições estavam longe de serem exibições de proezas<sup>16</sup>.

Rubinstein chegou à América em 1872 para uma turnê de estrondoso sucesso entre os Estados Unidos e Canadá. Segundo Loesser, “Sua execução possuía um irresistível poder e alcance, um zelo pela expressão e comunicação como os americanos ainda não haviam experimentado”<sup>17</sup>. Na seqüência de grandes intérpretes

---

<sup>16</sup> “From about 1850 to 1890 Anton Rubinstein enjoyed an intoxicating success that rivaled that of Liszt in many respects; yet he too was an interpreter, not an acrobat, and his own compositions were mostly far from being show stunts” (LOESSER, 1954, p.422).

<sup>17</sup> “His playing had a compelling power and sweep, a zeal for expression and communication, such as Americans had not yet experienced” (LOESSER, 1954, p.515).

européus na América, seguiram-se Bülow (1875) e Paderewsky (1891) (LOESSER, 1954, p. 532 e 534).

É também na época de Rubinstein que o piano atinge o seu auge como instrumento, já tendo aí estrutura física e mecânica similar aos atuais. A sua qualidade e potência sonora aliadas à técnica e poesia dos grandes intérpretes permitiram um resultado musical sem precedentes.

A prática de recitais de piano solo de música interpretativa manteve-se até os nossos dias com poucas alterações. Do século XIX até hoje, mais e mais pianistas se destacaram como intérpretes, e de uma maneira geral deixaram de lado ou em segundo plano a atividade de compositores, que ficou reservada a uma classe específica (compositores de música para piano). Ainda assim, grandes exemplos de pianistas-compositores, como Rachmaninoff (1873-1943), fizeram história como instrumentistas e autores de obras-primas. David Dubal considera o pianista húngaro Ernő von Dohnányi (1877-1960) como o último na linhagem dos pianistas compositores virtuosos (1989, p. 84). O que não significa que não tenham deixado um legado como compositores alguns dos mais consagrados pianistas intérpretes do século XX, a exemplo de Walter Gieseking (1895-1956), Wilhelm Kempff (1895-1991) e André Previn (1929).

### 2.1.1. O PIANO NO BRASIL DO SÉCULO XIX

O piano chegou ao Brasil nos primeiros anos do século XIX, e ganhou difusão a partir das medidas econômicas tomadas pela corte portuguesa no Brasil. A abertura dos portos às nações amigas e tratados comerciais firmados com a Inglaterra facilitaram a chegada deste instrumento (em geral da marca inglesa *Broadwood*) (ABREU; GUEDES, 1992, p. 10; FAGERLANDE, 1996, p. 19; VALENÇA, 1989). No artigo “Notas para uma história do piano no Brasil (século XIX)”, escrito para a *Revista Brasileira de Cultura* n. 6, 1970, Carlos Penteado de Resende (apud VALENÇA, 1989, p. 4 e 6) reúne depoimentos de viajantes e estudiosos que fazem referência à presença de pianos na Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro, como vemos a seguir.

John Mawe, em *Viagens ao interior do Brasil*, ao falar da Bahia de 1810, diz que “o gosto pela música é generalizado, existindo poucas famílias que não possuam guitarra e, as mais importantes, pianos fortes”. L. F. de Tollenare, em *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*, dá notícia de uma festa a que compareceu em 1817, em Salvador, ocasião na qual “a senhora que executou ao piano fê-lo com graça verdadeiramente francesa”. Em seu *Diário de uma viagem ao Brasil*, a inglesa Maria Graham, ao se referir a famílias portuguesas residentes na Bahia em 1821 diz que “em cada casa vi, ou um violão, ou um piano, e geralmente ambos”. Numa recepção a que compareceu registrou que “algumas das senhoras se ofereceram para tocar piano e o baile durou até depois da meia-noite”. Ao visitar Pernambuco nesse mesmo ano, Maria Graham encontrou no salão de uma casa portuguesa “um belo piano Broadwood”, instrumento musical visto também por ela na residência do governador Luís Rego. Em anúncios publicados no *Diário de Pernambuco*, em datas tão diversas quanto 30/4/1828, 21/4/1838, 25/5/1841, pode-se constatar que era intensa a compra e venda dos instrumentos. O naturalista austríaco

João Emanuel Pohl anotou em sua obra *Viagem no Interior do Brasil* que, na Vila Rica (Minas Gerais) de 1820-1821, em reuniões sociais a que compareceu, “um piano, uma flauta e um mau violino é tudo quanto aqui se encontra em matéria de instrumentos musicais”.

No Rio de Janeiro, o rei Dom João VI, ao se instalar na cidade, criou na Corte um ambiente musical propício com a vinda do compositor Marcos Portugal, do mestre da capela real Sigismund Neukomm (pianista discípulo de Haydn) e com o acolhimento ao compositor José Maurício Nunes Garcia – ambiente cultural que seria preservado pelos seus sucessores D. Pedro I e II. O aparecimento e propagação do piano foi de tal ordem que, em 1836, o botânico inglês George Gardner, falando do Rio em *Travels in the Interior of Brazil*, disse: “music is very much cultivated and the piano... has now become almost universal”; e Manuel de Araújo Porto Alegre, vinte anos depois, em 1856, já chamava o Rio de Janeiro de “a cidade dos pianos”.

Vincenzo Cernicchiaro, em *Storia della musica nel Brasile*, nos dá uma idéia da vida pianística no Brasil do século XIX, sobretudo na capital do Império, ao enumerar incontáveis pianistas ‘concertistas’ e ‘de baile’, suas apresentações, composições, publicações e atividades pedagógicas. A partir da segunda metade daquele século é que a vida musical em torno do piano vai ganhar mais força, mas já em 1834 um pianista de nome Planel, “valoroso interprete dei concerti di Herz”, era “il primo a suonare su d’un pianoforte fabbricato nella capitale dell’Impero” (grifo meu). E dentre tantos outros, destaca a apresentação do brasileiro José Klier,

giovane di bel talento artistico, assai applaudito dal pubblico nel suo concerto dato al teatro S. Pedro de Alcântara (7 giugno 1847), col seguente programma:

1 – Grande fantasia su motivi di un’aria russa; 2 – grande fantasia su diversi motivi dell’opera *Ambasciatrice*, di Herz, ed il concerto-stuck di Weber com accompagnamento d’orchestra; il primo a far sentire lo stupendo lavoro dell’autore del *Freischütz*.

E completa:

Questo limitato numero di pezzi per um concerto annunciato col pomposo titolo di *Grande Accademia di musica vocal e instrumental*, non deve far specie al lettore, giacchè, a quei tempi, il concertista doveva forzosamente ricorrere agli elementi vocali o drammatici, per organizzare il programma a gusto del publico, per conseguire successo maggiore!.... (CERNICCHIARO, 1926, p. 388-389)

Através de descrições como esta Cernicchiaro nos situa a respeito do repertório e do formato dos concertos da época, que, de uma maneira geral estavam alinhados ao grande sucesso da música dramática vocal. Daí a enorme frequência de fantasias e variações sobre temas de óperas no repertório para piano, em geral de autoria dos próprios pianistas. Outra prática bastante frequente foram as fantasias sobre o Hino Nacional Brasileiro e peças de inspiração nacional tais como variações sobre modinhas brasileiras, e títulos sugestivos como “ A Inquietação”, “A Bananeira”, “Souvenir de Rio de Janeiro” ou “Inspiração de ambas as Americas”. Com relação aos compositores universalmente conhecidos, os mais interpretados no decorrer daquele século, na descrição do musicólogo italiano, são inicialmente Herz e Weber, em seguida Thalberg e Liszt, e mais adiante Gottschalk, Chopin, Mendelssohn, Beethoven, Bach e Schumann.

Dentre os pianistas descritos por Cernicchiaro, estão não só brasileiros, mas também estrangeiros de origens diversas: italianos, franceses, polacos, portugueses, alemães, o suíço Thalberg e o americano Gottschalk. Todos de passagem pelo Brasil em turnê ou fixando residência no novo país.

A vinda destes dois últimos à capital do Império foi de grande impacto. Primeiro, em 1855, aquele que era, ao lado de Liszt, o maior pianista da época. Depois o primeiro pianista americano de fama mundial na história, que, em 1869, chegou ao Brasil para passar o seu último ano de vida. Thalberg foi condecorado pelo imperador com a “Ordem da Rosa” e residiu cerca de seis meses no Rio de Janeiro. Gottschalk permaneceu por aproximadamente dez meses, durante os quais realizou grandes

festivais de música, dentre eles um com 28 pianistas e duas grandes orquestras (CERNICCHIARO, 1926, p. 402) e o já comentado, com a participação de 650 músicos.

Também esteve de passagem pelo Brasil, em 1870, o francês Théodore Ritter (1841- 1886), discípulo de Liszt, que foi provavelmente um dos responsáveis pelo redirecionamento do repertório de piano, ao executar os “clássicos” Bach, Chopin e Mendelssohn (realizou em primeira audição com orquestra, no Brasil, o *Concerto em sol menor* deste último), além de peças tradicionais de Weber, Thalberg e suas.

O pianista português Arthur Napoleão (1843-1925), radicado no Brasil em 1866, apresentou-se pela primeira vez na capital do império quando tinha apenas 14 anos, ocasião em que compôs uma polca-mazurca para piano intitulada *Uma primeira impressão do Brasil*. Nesta época já gozava de uma reputação internacional pelo seu talento precoce: deu seu primeiro concerto aos sete anos, e antes de vir à América já havia tocado para a rainha Vitória, da Inglaterra, o rei da Prússia e Napoleão III, da França. Havia também sido apresentado a Thalberg, Herz (com quem fez aulas), Chopin, Liszt, Mayerbeer, Clara Schumann, Rossini, Reinecke, Tausig, Wieniawsky, Moscheles, Fischer e Anton Rubinstein. Viria ainda a conhecer Gottschalk, Espadero e Saint-Saëns. Após turnês entre a Europa e Américas, com diversas vindas ao Brasil – não só à capital, mas também à Bahia, Pernambuco, Ceará, Maranhão e Pará –, casa-se com uma brasileira e fixa residência no Rio de Janeiro. Teve notável importância nacional como editor, professor e pianista, além de compor obras para piano e para grupos orquestrais (FRIAS, 1913; MARCONDES, 2000, p. 549-550).

A prática de concertos nas últimas décadas do século XIX deve-se em grande parte ao surgimento de instituições musicais dirigidas por músicos de grande visibilidade e por amantes da música. Clubes com o nome de compositores consagrados

(Mozart, Haydn, Beethoven, Carlos Gomes, Mendelssohn e muitos outros) espalhados pelas grandes cidades brasileiras e sociedades (de Concertos Clássicos, de Concertos Populares, dentre outras) tinham à sua frente nomes como Arthur Napoleão, Luiz e Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz (AZEVEDO, 1956, p. 94-96).

Os irmãos pianistas Luiz (1861-1935) e Alexandre Levy (1864-1892), ambos “meninos prodígios”, tiveram participação ativa no meio musical do final do século XIX. Nascidos em São Paulo, eram filhos do francês naturalizado no Brasil Henrique Levy, clarinetista fundador da Casa Levy, loja de música ainda ativa, dirigida pelo irmão mais velho até 1935. Este fundou (juntamente com o irmão) e dirigiu o Clube Haydn. A obra musical de Luiz é quase que exclusivamente destinada ao seu instrumento e é em grande parte baseada no folclore nacional, a exemplo das duas *Rhapsodias Brasileiras*, do *Tango Burlesco*, das *Canções Sertanejas*. Compôs também peças “de salão” e em formatos diversos.

Alexandre Levy e o cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) são figuras de destaque da última década do século XIX. Influenciados por autores como Brahms, Schumann, Mendelssohn e Grieg, foram pioneiros ao levar às refinadas salas de concertos uma música sinfônica nacionalista, com estrutura formal derivada do contato com a música de compositores europeus, mas carregada de material folclórico brasileiro. *Variações sobre um Tema Brasileiro*, de Alexandre Levy, é um marco na música orquestral e foi concebida inicialmente para piano solo, em 1884. O pianista, que entre as suas primeiras composições (op.2 e 3) deixou fantasias sobre motivos do *Guarani* e da *Fosca*, compôs improvisos, variações, valsas, estudos, fantasias e peças avulsas na sua obra para piano. Destaque para o *Tango Brasileiro*, de 1890. Nepomuceno, destacado pianista no início da sua carreira musical, deixou uma obra

para piano que inclui formatos diversos, que vão da sonata, da suíte e do tema com variações ao noturno, à mazurca e ao batuque. Ficou bastante conhecida a sua *Galhoifeira op. 13 no. 3*, da série *Quatro Peças Líricas*, repleta de sabor nacional.

Se na primeira metade do século XIX o piano já tinha alcançado boa parte do país, na segunda ele conquistou presença marcante, fosse nos concertos dos teatros ou nos saraus dos solares urbanos e das casas de campo. Era um instrumento que se prestava ao trabalho de virtuosos, mas também servia a uma utilização doméstica, lúdica e festiva. Mônica Leme, em seu artigo *Impressão Musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para “iaiás” e “ioiôs”* afirma que

Já na década de 1840, começam a tornar-se tradição na cidade certas coleções de música, os chamados “ramalhetes” ou “coleções” que consistiam em coletâneas, geralmente dos grandes sucessos da época. Muitas valsas, modinhas, lundus, quadrilhas, etc., além de árias de óperas famosas, gêneros de consumo imediato, que agradavam todas as camadas sociais, mas principalmente um público versado em música, principalmente “sinhazinhas pianeyras” e amadoras do “bel canto”. [...] A utilização do piano na segunda metade do oitocentos, em contextos sociais diversos, da sala de concerto ao teatro musicado e aos cafés-cantantes, aumentou a demanda por um repertório nacional, de caráter mais ligeiro, principalmente para o deleite daqueles “pianeiros (as)” (LEME, 2005, p. 511).

Luiz Heitor Azevedo, em *150 anos de música no Brasil*, revela que

A predileção dos brasileiros, ou melhor, brasileiras, pelo piano tornou-se proverbial. No século XIX numerosos editores de música fizeram fortuna, no Rio de Janeiro, publicando as fantasias de concerto e galopes brilhantes que constituíam o repertório em voga (AZEVEDO, 1956, p. 217).

Cernicchiaro enumera, entre 1851 e 1890, diversos compositores de modinhas, lundus e de danças européias como a quadrilha, a valsa, o *schottisch* e a polca, além de vários outros ritmos, como a polca-lundu e a habanera de salão. Grande parte são composições para piano. Cita também pianistas compositores que classifica como diletantes, dentre eles Alfredo de Escagnolle Taunay – o escritor conhecido como Visconde de Taunay – e Brasília Itiberê da Cunha.

O paranaense Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), entre diversas obras para piano com título em francês (*Nuits orientales, Soirées à Venise, Rhapsodies bresiliennes...*), compôs *A Sertaneja, Fantazia Característica*, publicada em 1869 – segundo Vasco Mariz (1994, p. 118), familiares situavam a data de criação entre 1864 e 1868. Tornou-se célebre a ocasião em que o seu autor, diplomata por profissão e entre 1873 e 1882 residindo em Roma, reuniu em sua casa Liszt, Rubinstein e Sgambatti. Seu meio social o favoreceu a ponto de permitir o seu ingresso no mundo dos mais célebres artistas daquele tempo. E o ponto culminante daquela reunião deu-se quando Liszt aproximou-se do piano e tocou *A Sertaneja* para deleite e glória do anfitrião. Vasco Mariz (1994, p. 118) escreveu que “Liszt teria chegado a gravar *A Sertaneja* em cilindro de pianola, segundo me disse Helza Cameu, cujo pai teria possuído essa preciosidade”.

Carlos Gomes (1836-1896), natural de Campinas (SP), o célebre compositor de óperas, também deixou um legado para o instrumento de teclado: valsas, galopes, polcas, schottisches e outros gêneros da chamada “música de salão”, muitos dos quais apontavam para um nacionalismo emergente, como *Quilombo – quadrilha brasileira sobre motivos dos negros* e *A cayumba, dança dos negros para piano*, esta última datada de 1857.

Os caminhos que os gêneros musicais oriundos da Europa e conhecidos como “de salão” trilharam na segunda metade do século XIX foram de suma importância na formação de gêneros considerados brasileiros. A maneira “nacional” de se interpretar a valsa, a mazurca, o *schottisch*, a quadrilha e principalmente a polca, foi gradativamente se sedimentando como um estilo interpretativo. Músicos de grande habilidade auditiva e cheios de espontaneidade, ao executar aquelas danças não se furtavam em incluir sotaques musicais provindos de gêneros de descendência africana, particularmente o lundu, nas festas dançantes que animavam. A polca, em particular, era

um ritmo extremamente propício a esta fusão, provavelmente pela similaridade de compasso e andamento entre ela e o lundu. Tornaram-se comuns as nomenclaturas polca-lundu, polca choro e finalmente o choro, que inicialmente designava a maneira “brasileira” de se executar os gêneros da música de salão e mais adiante se tornou um gênero específico. E o piano não ficou fora dessa “nacionalização” da música, mesmo sendo um instrumento menos acessível à população em geral (VALENÇA, 1989).

A primeira referência conhecida ao termo choro é do grupo Choro Carioca. O conjunto, que tinha à frente o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Junior (1848-1880) e era inicialmente composto por um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, animava festas domésticas na capital do Império. É nesse grupo que Francisca Hedwiges Neves Gonzaga (1847-1935), a célebre Chiquinha Gonzaga, inicia sua vida profissional como pianista em residências e salões do Rio de Janeiro (DINIZ, 1991, p. 92-96).

O papel de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (1863-1934) na música de piano, ao participar ativamente da “nacionalização” de gêneros de salão importados da Europa, e ao colocar em linguagem pianística a música brasileira que animava as festas cariocas, vai encontrar ressonâncias no trabalho de outros pianistas compositores americanos, como Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), em Cuba; Ernesto Elorduy (1853-1912) e Felipe Villanueva (1862-1893), no México; Alberto Williams (1862-1952), na Argentina; Scott Joplin (1868-1917) nos EUA, além de muitos outros espalhados pelo continente (BÉHAGUE, 1979, p. 96-110). Com maior ou menor proximidade com a música de dança e entretenimento de festas, todos eles têm papel de destaque na música de piano das Américas e, assim como Scott Joplin tem papel essencial na introdução do piano em um *jazz* nascente (*ragtime*), os brasileiros

pioneiros citados estavam introduzindo o piano nos gêneros que a música brasileira viria a desenvolver ao longo do século XX, como o samba e a bossanova.

O piano foi para Chiquinha Gonzaga um meio de libertação numa sociedade imperial conservadora, onde uma mulher com filhos, divorciada e independente (era seu caso) não encontrava perspectivas para uma vida digna. Sozinha, inicialmente dava aulas do seu instrumento para obter sustento e gradativamente se inseria num universo musical (festas e rodas de choro) que, apesar de não forjar a imagem da “mulher decente”, permitiu a afirmação profissional da pianista que se consagraria maestrina e compositora do teatro musicado brasileiro. Data de 1877 a sua polca *Atraente*, composta em um “choro” na casa do compositor Henrique Alves de Mesquita. Foi publicada pelo Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas, de Arthur Napoleão (com quem se aperfeiçoou no piano, à mesma época) e Leopoldo Miguéz. Sua obra completa abrange 77 partituras de peças teatrais, além de cerca de 2000 composições entre valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, quadrilhas, fados, gavotas, mazurcas, barcarolas, habaneras, serenatas e algumas músicas sacras (DINIZ, 1991; MARCONDES, 2000, p. 339-341; VASCONCELOS, 1964, p. 32-35).

Ernesto Nazareth foi o célebre fixador do tango brasileiro, gênero nacional derivado da polca, do lundu e da habanera, esta última de origem cubana. O primeiro tango brasileiro publicado é de autoria de Henrique Alves de Mesquita, mas é com Nazareth que ele irá ser devidamente difundido (KIEFER, 1977, p. 124; MARCONDES, 2000, p. 556; VALENÇA, 1989, p.10). A sua primeira composição (assim como *Atraente* de Chiquinha Gonzaga) foi publicada em 1877 pelo estabelecimento de Arthur Napoleão. Era uma polca-lundu intitulada *Você bem sabe*.

Nazareth gostava de tocar para ser ouvido, e não para se dançar. Foi professor, pianista de casas de música e do cinema. Nas casas de música, a sua função

era executar obras para serem vendidas. Naquele tempo, essa era a maneira de se conhecerem novidades musicais, através de pianistas que as casas contratavam para as demonstrações. Na sala de espera do cine Odeon, animava os espectadores com interpretações de compositores consagrados e com a música de sua autoria (KIEFER, 1977, p. 118-126; MARCONDES, 2000, p. 556; VASCONCELOS, 1964, p. 36-43).

O pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982), apresentando-se no Rio de Janeiro em 1918, conheceu-o e ficou maravilhado com a sua técnica rítmica. O compositor francês Darius Milhaud, por volta de 1920, em artigo sobre compositores brasileiros do início do século XX, escreve:

É de se lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara, dos srs. Nepomuceno e Oswald, às sonatas impressionistas do sr. Guerra ou às obras de orquestra do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa, de Brahms a Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz raramente sentir nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, este elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lunetas de Wagner ou de Saint-Saens, se ele tiver sessenta anos, ou através das de Debussy, se não tiver mais de trinta. Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e cateretês, como Tupinambá e o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o *entrain*, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem destes últimos a glória e o mimo da Arte Brasileira. Nazareth e Tupinambá precederam a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro), precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul. (apud KIEFER, 1977, p. 119)

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth se consagraram pianistas e compositores precursores num contexto em que muitos começavam a explorar o piano fora dos caminhos tradicionais. Nas primeiras décadas do século XX, despontavam instrumentistas que não dominavam bem a leitura e escrita musical e que tinham como formação a prática de um repertório ligado às festas, às danças e à canção. As habilidades destes músicos estavam ligadas ao “ouvido”, ao reflexo, à espontaneidade e ao “balanço” que gêneros como o choro, o maxixe (termo que inicialmente designava

uma dança e em pouco tempo passou a designar um gênero musical) e o samba exigiam para serem bem executados. Estes instrumentistas (por muitos denominados de “pianeiros”, pejorativamente ou não) foram essenciais na solidificação da presença do piano na música urbana brasileira (VALENÇA, 1989; VASCONCELOS, 1964). Suetônio Soares Valença (1989, p. 6) cita alguns deles: Sinhô (José Barbosa da Silva), Bequinho (Alberto de Sousa), Osvaldo Cardoso de Meneses, Bulhões de Harmonia, Costinha, Luís Masson, Pestana, Freitas e Pequenino.

Os compositores do final do século XIX e início do seguinte deixaram um consistente volume de peças para piano, instrumento que atravessaria grande parte do século XX sob a mesma predileção que teve no anterior. Leopoldo Miguéz, Francisco Braga e pianistas como Henrique Oswald, Deolindo Fróes, Barrozo Neto, Glauco Velásquez, Luciano Gallet, Fructuoso Vianna e muitos outros, além dos já descritos anteriormente, contribuíram com belas páginas na obra pianística brasileira.

## 2.2. SALVADOR – PRIMÓRDIOS DA MÚSICA DE PIANO

A presença do piano na cultura baiana remete à própria história do instrumento no Brasil. Como visto em capítulo anterior, viajantes já faziam referência à presença do piano na Bahia de 1810.

Não há publicações específicas a respeito da cultura em torno da música de piano na Bahia novecentista. Fontes diversas, porém, podem nos situar com relação a muitos aspectos. Vincenzo Cernicchiaro, no capítulo intitulado *Del pianoforte e dei pianisti nella virtuosita e nell' insegnamento (1844-1889)*, faz referência entusiasmada a pianistas e professores de piano em diversos estados brasileiros além do Rio de Janeiro: São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia, Pernambuco, Ceará, Pará e Amazonas (Manaus). Cita 19 professores na Bahia (p. 387), mais adiante (p. 399) faz referência elogiosa ao pianista Hermenegildo Liguori, “pianista brasileiro e giovanissimo, nato in Bahia (?)” e ao seu concerto no teatro Lírico [Rio de Janeiro], em 12 de março de 1865, e entre as páginas 417 e 420, enumera e elogia nove pianistas nativos do recôncavo baiano, descritos a seguir.

Godofredo Leão Velloso, “notevole come virtuoso” e “pedagogo illustre”, deu concerto no Clube Beethoven em 6 de dezembro de 1882, “nel quale rivelò um talento non comune” ao interpretar Beethoven, Schumann, Massenet e Chopin. “Dotto nella letteratura pianistica, si distinse col prestar le sue cure a rivedere le opere classiche, nelle ricerche di nuovi effetti e nuove diteggiature”. Foi professor do Instituto Nacional de Música.

Luiz da França Pereira Rebouças, “nato nella città di Maracagipe il 15 agosto 1832, morto nel 1851”, “visse alcun tempo in Rio de Janeiro, e vi diede concerti, coadiuvato dai piú illustri artisti dall'epoca”. Publicou diversas composições para piano. “Meritò lodi anche come insegnante della sua arte”.

João Amado Coitinho Barata, “eccellente pianista” “conterraneo del precedente”, “nato il 27 settembre” (1830), “morto in Bahia il 9 novembre 1886”. “Precoce ingegno musicale”, iniziò i suoi studi nella terra natale e concluse con “felicissimo profitto” al conservatorio di Milão, dove rimase, inizialmente per tre anni, e al successivo ritorno, con una borsa di studio concessa dalla Assembléia Provinciale, per altri due anni. “Insegnante con buona guida pedagogica, dalla sua scuola uscirono buonissimi allievi”.

Pedro Alves da Silva, “anche riputato eccellente pianista”, “nato nella città di Santo Amaro nel 1848” e “morto in Bahia, il 3 novembre 1876”, “era dotato d’un eccezionale talento musicale ed era esecutore pieno di slancio e di sentimento”. Conseguì una sovvenzione dalla Assembléia Provinciale per completare i suoi studi al Conservatorio della Università di Stutgart.

Secondo narra La storia, il suo primo Concerto dato al teatro S. João si chiuse con un espressivo omaggio al giovane pianista. Un illustre medico, Jayne Azedo, in nome della corporazione dell’Accademia di Medicina, fregiava il petto dell’applaudito artista con una medaglia d’oro, col distico: ‘Onore al mérito’.

Fu anche compositore. Lasciò “una difficile fantasia sul ‘Guarany’, con variazioni, eseguita colla mano sinistra”.

Silvio Deolindo Fróes, “compositore di stile chiaro”, “nato in Bahia il 18 ottobre 1865, ove tuttora gode fama di musicista erudito e Capo Scuola del pianoforte”. Questo sarà trattato in modo più dettagliato.

Maria Elisa Lacerda Valente Muniz de Aragão, “pianista distinta e brillante, nata a Bahia il 17 dicembre 1874”. Studiò al conservatorio di Lisbona (1881-1891),

ove giunse a meritarsi le più splendide distinzioni. Ritornata alla patria, prese stabile dimora nella sua città natale, dove godeva ammirazione in qualità di virtuosa ed anche di valorosa insegnante; i suoi concerti ivi dati, furono una sequela di trionfi e di meritate ovazioni.

Pedro Ursino Ribeiro, “nato in Bahia nel 1864, ove gode rinomanza di pianista insegnante”.

“Alberto Muylaert (Dr.), distinto cultore di musica, direttore d’orchestra, eccellente accompagnatore al pianoforte, nonchè pedagogo abilissimo, amando l’arte forse più della medicina”. Ocupou por anos a cátedra de piano no Conservatório de Música da Bahia.

Narciso Figueras Filho, “nato in Bahia, di origine spagnuola”. Ainda bem jovem, seguiu para Madri, em cujo conservatório completou os seus estudos. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi maestro acompanhador no Instituto Nacional de Música, atuando também como concertista e camerista.

O musicólogo baiano Guilherme de Mello (1867-1932), autor da primeira história da música no Brasil (*A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*, 1ª. edição de 1908), faz também referência a Luiz da França Pereira Rebouças, “organista e pianista afamado e poeta notável”(p. 245), a João Amado Coitinho Barata, considerado pelo historiador “dentre os professores de piano da Bahia [...] como o mais notável de sua época” (p. 256) e aos outros descritos por Cernicchiaro (exceção feita a Godofredo Leão Velloso e Pedro Alves da Silva) na lista de 22 professores particulares que “a Bahia possui de melhor” (p. 278). Há ainda outras referências em trechos diversos da sua obra. O próprio Guilherme de Mello revela “ser o ensino de Piano” a sua “profissão particular” (p. 278).

Entre 1879 e 1895, Carlos Gomes esteve por diversas vezes na Bahia. A pianista Hebe Machado Brasil, em sua obra *A música na cidade do Salvador: 1549-1900*, expõe o programa da última apresentação aqui realizada por Carlos Gomes (p. 107), “o grande Concerto vocal e instrumental”, no qual figuram dentre peças de orquestra, vocais e de câmara, alguns solos de piano: *La Campanella*, de Liszt,

interpretada “pela exma. sra. d. Maria Elisa Valente” e *Mazurka*, de Gottschalk, pelo prof. Filgueiras Filho.

Na mesma obra (p. 133) a autora faz referência a concertos de piano com a presença de grandes instrumentistas estrangeiros ainda no século XIX:

Informa-nos Agenor de Almeida que “o grande concertista Wolf, violinista de celebridade mundial, realizou dois concertos no Teatro São João, acompanhado pelo Prof. Amado e pelo Tobias, ambos afamados pianistas, êste último sergipano de nascimento.

[...]

“Possuía o Professor Amado [...] um bom número de discípulas de piano, e algumas tão habilitadas que lhe foi possível organizar um concerto, executando um grupo delas a Fantasia Triunfal sôbre o Hino Nacional (de Gottschalk) a 8 pianos, no Teatro São João. Dêsse grupo fazia parte Tereza da Fonseca, progenitora de Lisá Diniz.

“Artur e Alfredo Napoleão aqui estiveram duas vêzes; Moreira de Sá, pianista, também; Viana da Mota, um dos maiores intérpretes de Beethoven, ex-discípulo de Hans von Bulow, em companhia do distinto violinista português Moreira de Sá (irmão do pianista supra citado), realizaram concertos na Bahia, com enorme sucesso.

[...]

“Todos êsses artistas estiveram em nosso meio antes de 1900” assevera Agenor Almeida, inspirado num artigo de dona Maria Elisa Valente Muniz de Aragão, publicado n’A TARDE, de 22 de agosto de 1932 (BRASIL, 1969, p. 133).

Por informações como estas, pode-se ter uma idéia de como o culto ao piano alcançou o mundo do século XIX. E a cidade sul-americana, brasileira e capital da Bahia, encravada na baía de Todos os Santos, não ficou fora desta “febre”. Independente de se considerar a música de piano como uma prática dominante em Salvador (Hebe Brasil, na mesma obra à página 117, comenta das restrições à música recitalista, ao contrário dos conjuntos orquestrais e corais, tanto no século XIX, quanto no seu tempo), não se pode fechar os olhos para o movimento que já no século XIX (principalmente na segunda metade deste) havia aí em torno do instrumento e da sua música. Além da menção a pianistas, professores, discípulos e concertos nas obras supracitadas, a publicação de obras para piano de compositores baianos é outro aspecto que revela a presença do piano na cultura baiana e soteropolitana.

O projeto *Impressão musical na Bahia*, realizado pelo Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (NEMUS), sob coordenação do pianista e etnomusicólogo Manuel Veiga, professor emérito da Escola de Música da UFBA, tem levantado e digitalizado diversas partituras de autoria de compositores baianos no período que vai de 1850 a 1933, algumas das quais disponibilizadas no site <<http://www.nemus.ufba.br/>>.

Segundo Manuel Veiga,

uma imprensa musical não seria possível e sustentável sem uma clientela de leitores e consumidores de música cujo gosto fosse atendido. No caso baiano e no período em apreço, isto quase necessariamente resulta em música de salão, além de hinos patrióticos e peças de virtuosismo (VEIGA, 2003).

Grande parte das partituras são obras para piano solo ou piano e voz. Muitas delas da segunda metade do século XIX, sendo a mais antiga do acervo a valsa para piano “Sempre Viva”, publicada entre 1850 e 1856, do compositor natural de Itaparica Damião Barbosa de Araújo (1778-1856). A seguir, a capa desta edição:

**OPHILARMONICO**

OU

Galeria de Jovens Compositores e Pianistas  
 Periodico destinado a Publicação de Composições Brasileiras

Debaixo dos auspícios  
 Do Illm. Sr. D. F. A. de Araújo, e da direcção im-  
 mediata do Professor D. Barboza de Araújo.

**CA. DE LAÇO E BAIÃO**

BAHIA

*Constará este periodico de peças para piano como segão, quadrilhas de  
 Valsas e Contradanzas. Serão tambem como diversas composições para con-  
 ta. As assignaturas serão de 28000 por tomo numero, as quaes con-  
 tãem em sua recunha duas e meia folhas de papel.*

Officinas da  
 Impressão Libros  
 Prefeitura da Cidade do Salvador

PREFEITURA DA MUNICIPALIDADE  
 DIRETORIA DO ARQUIVO, DNJEE  
 BAHIA

Figura 6

Outro exemplo é o periódico *O recreio das jovens pianistas*, publicado provavelmente entre 1857 e 1859:

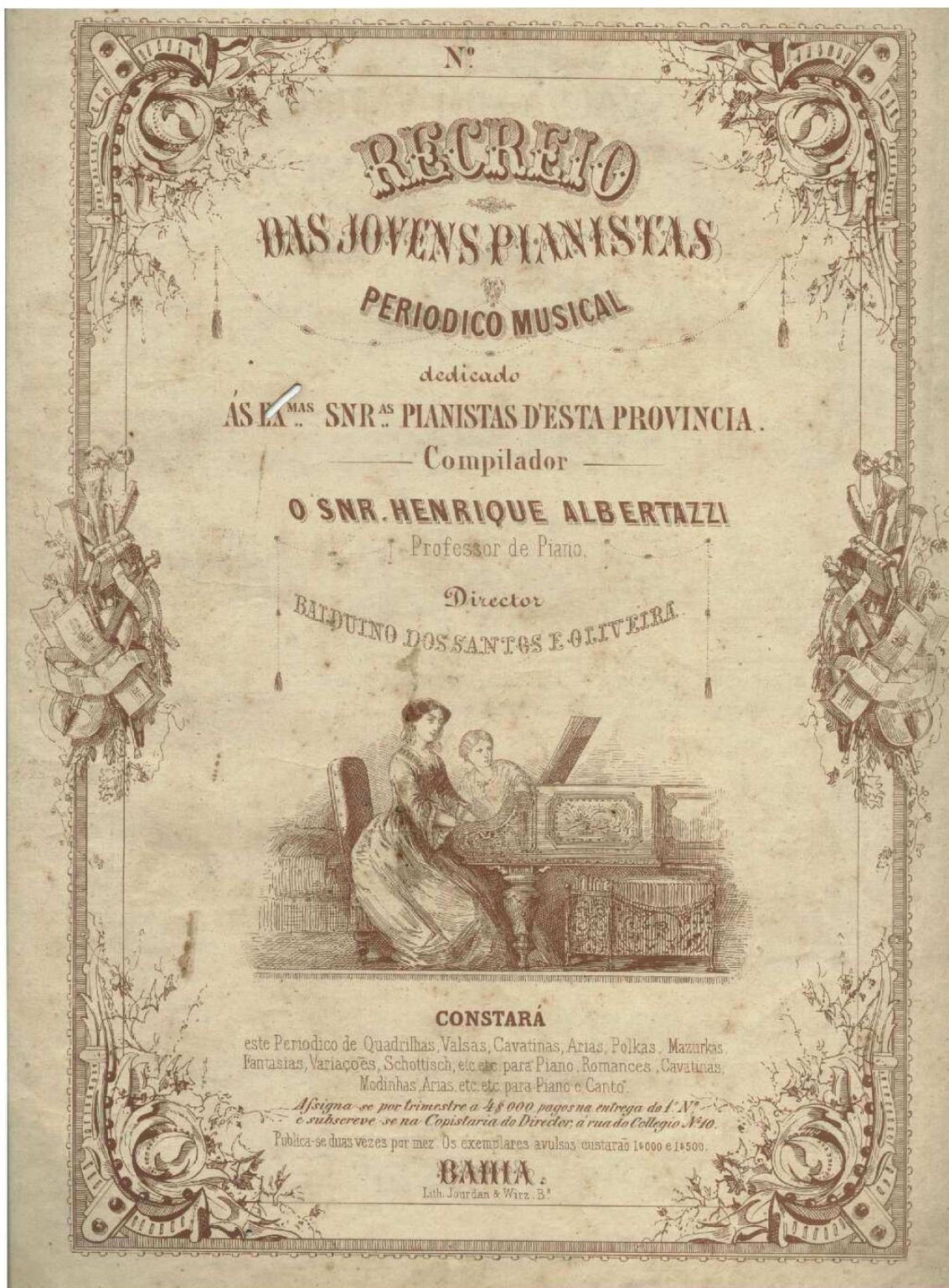


Figura 7

Ou ainda um outro periódico que traz uma transcrição para piano de W.

Krüger da ópera “Simon Boccanegra” de Verdi:

N.º 7 .

**Periodico Musical**

DEDICADO

aos Senhores

**DILECTANTES E PROFESSORES DE MUSICA.**

*Este Periodico, dirigido por Ananias Dias de Mello, será publicado duas vezes por mes, e constará de musicas para Piano so, e para Piano e canto Italiano ou Brasileiro, a saber: Fantasias, Variações, Pedacos extractados das melhores Operas, Valsas, Quadrilhas, Arias, Cavatinas, Modinhas, etc.*

*As Peças serão sempre do que houver de mais novo, e de mais gosto das publicações feitas na Europa, ou no País, de baixo da escolha, e indicação do distincto Professor o S.º João Amado Cortinho Barata.*

PREÇO DA ASSIGNATURA

Por trimestre	R <sup>s</sup>	5\$000
Por semestre		9\$000
Por anno		16\$000

*Pagos na entrega do 1.º N.º*  
*Subscree-se em casa do director a Rua do Maciel n.º 41.*

**BAHIA.**

Lith. Bourdon & Wirtz B.

Figura 8

O primeiro pianista-compositor (dentre muitas de suas habilidades) baiano que teve um destaque significativo em seu estado, no seu país e mesmo fora dele foi sem dúvida Sílvio Deolindo Fróes (1864-1948). O seu papel como compositor é extremamente representativo para a Bahia e sua história. Iniciou os estudos de música com sua mãe. Aos dez anos escreveu a primeira peça, *Harmonias*, título que depois, por sugestão de sua mãe, mudou para *Música dos Anjos*. Em 1882 prestou exames para a Escola Politécnica do Rio de Janeiro, onde deu continuidade à sua trajetória musical, aperfeiçoando-se com o maestro Miguel Cardoso. Em 1888 viajou para Paris (França), a fim de aprimorar os conhecimentos em harmonia, contraponto, composição e órgão. Esteve em vários países e passou um período de estudos na Alemanha, em Leipzig e Karlsruhe. Participou de vários concertos em Paris, onde obteve o reconhecimento da crítica francesa. Passados dez anos no exterior, voltou à Bahia. Consagrado e reconhecido na França, retornou à Europa para uma série de apresentações, a maior parte delas em Paris (BRASIL, 1976). Em 1946 foi eleito Fundador da cadeira de número 27 da Academia Brasileira de Música.

Suas composições incluem obras para piano solo, de música de câmara, de música vocal (incluindo duas óperas inacabadas) e para grupos orquestrais. Distribuem-se em 20 números de opus, além de diversas publicações avulsas e peças inéditas.

Fróes teve um papel “missionário” de colocar a Bahia a par do movimento musical europeu romântico, e o fez através das suas composições, dos concertos que organizou e da direção cultural que deu ao Instituto de Música da Bahia. A pianista Maria Eliza Valente Moniz de Aragão, a respeito de um concerto empenhado por professores e alunos do Instituto de Música da Bahia, realizado no dia 26 de outubro de 1940, escreveu:

Uma elite que tinha à sua frente o prof. Fróes, sempre em dia com o movimento artístico estrangeiro, pelas suas frequentes viagens à Europa, empenhava-se em divulgar o que havia de mais moderno e também de mais notável entre os clássicos. Beethoven, Schumann, Mendelssohn figuraram nos nossos programas de então, ao lado de Bizet, Massenet e Saint Saens, cuja Dança Macabra, por exemplo, foi aqui exibida pelo maestro Fróes [...] pouco depois de apresentada em Paris, pelo autor (apud BRASIL, 1976, p. 32).

A história de Fróes se confunde, em parte, com a própria história do Instituto de Música da Bahia, segunda escola brasileira de música (oficial). A responsabilidade de instituições como esta na formação de pianistas em Salvador é extremamente grande, principalmente no que diz respeito às tradições pianísticas universais, como a utilização de métodos, o repertório e as práticas pedagógicas.

Hebe Brasil, em sua obra histórica sobre a música na capital baiana, escreve que os primórdios da educação musical oficial na Bahia remetem à criação de uma “cadeira de música”, em 1818, por D. João VI, inicialmente ocupada por José Joaquim de Souza Negrão até 1832, ano em que faleceu. Em seguida, ocupou o mesmo cargo o célebre musicista Domingos da Rocha Mussurunga, que em 1849 redigiu uma “Memória sobre a criação de um Conservatório de Música”. Após sucessões diversas no ensino oficial de música, em 1897 o sonho de Mussurunga (a aquela altura já falecido) se concretizou na fundação do Conservatório de Música da Bahia – futuro Instituto de Música da Bahia e atual Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador. Foi inicialmente dirigido por Miguel Tôrres, em seguida por Remígio Domenecchi e já em 1898 por Sílvio Deolindo Fróes, recém chegado da Europa. Mesmo declarando-se eventualmente insatisfeito com o cargo e com a vida cultural da sua cidade, assumiu a direção da instituição por quatro décadas (<<http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/sitios-efi-silviodeolindo.php>>). Em artigo publicado na edição do Diário Oficial de 2 de julho de 1923, revela, acerca do momento de sua nomeação como diretor:

É claro que muito pouco vantajosa se me antolhava a posição de professor de música, em comparação com uma carta de engenheiro. Tinha acabado de prestar exames na Politécnica e muitíssimo feliz para pensar em ser professor da Escola de Belas Artes, sem futuro prestigioso, num meio artístico tão acanhado. É fácil ao leitor aceitar que, tendo vivido no Rio e na Europa, pudesse estabelecer comparações entre o prestígio das artes nos lugares de onde viera e na minha terra natal (apud BRASIL, 1976, p. 34).

Apesar da insatisfação de Fróes com o meio artístico da sua cidade, o seu legado musical é muito significativo para a Bahia. Suas atividades como compositor, como empreendedor e como educador deixaram marcas duradouras nos rumos culturais e pedagógicos da música de piano em Salvador.

O Instituto formou profissionais que mais adiante seriam responsáveis por outras escolas de música. A pianista compositora Zulmira Silvano (discípula de Fróes) fundou em 1933 o seu Curso particular de música, reconhecido pelo Governo Estadual. O maestro Paulo Jatobá fundou no ano seguinte a Escola Normal de Música, futura Escola de Música da Bahia.

Nos rumos seguintes que a educação musical tomou na Bahia, vale ressaltar a criação, pelo Reitor Edgar Santos, dos “Seminários Livres de Música” (1954), que se converteram no que hoje é a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Diversos pianistas compositores formaram-se neste centro de referência musical, como Alda Oliveira, Carlos Lacerda, Carmem Mettig, Graça Ferreira, Maria da Graça Santos e Paulo Gondim, estes dois últimos presentes na segunda parte deste trabalho. Junte-se a esses uma geração mais nova (alguns também na segunda parte deste trabalho) que já conclui ou faz estudos na instituição.

Paralelo a estas instituições, há uma infinidade de escolas e conservatórios particulares que integram a história da educação musical em Salvador. Hebe Brasil comenta que

De 1830 a 1836, existiu na Bahia, à Rua do Bispo, distrito da Sé, uma sociedade denominada Academia de Música, da qual participavam Domingos Mussurunga e elementos de projeção na época. No dia em que foi instalada a Academia, houve concerto dêle, participando professores e amadores, tais como Dr. Francisco Antônio de Araújo, flautista; João da Veiga Murici, Damião Barbosa de Araújo, João Honorato Francisco Regis, Ambrósio Ronzi, José Pereira Rebouças, Manuel Maria Rebouças e Caetano Dentice. Do programa constou STABAT MATER, de Rossini (BRASIL, 1969, p. 126).

Deste tempo aos dias atuais, inúmeros centros de formação musical contribuíram para o ensino desta arte em Salvador.

Além da sua prática em centros de formação tradicional, a música de piano deve muito à força universal que este instrumento possui. Sua propagação em diversos contextos produz uma música que pode ser apreciada de muitas maneiras. Ao longo dos anos, ele esteve nos programas de rádio e de televisão, em orquestras dançantes, em shows de cantores famosos, em grupos de música instrumental, sendo apreciado em teatros, clubes, restaurantes, bares, cabarés, escolas, residências e realizando as mais variadas funções. Habilidosos e criativos instrumentistas de todo tipo de formação se revelaram e vêm se revelando onde quer que o piano esteja presente. Um exemplo bastante ilustrativo é o pianista Carlos Lacerda, que, a despeito de sua formação “tradicional”, celebrizou-se por suas habilidades auditivas e criativas como grande pianista “do popular”, tocando “na noite”, na rádio e na TV soteropolitana, dirigindo orquestras e deixando um grande legado como compositor.

### 3. A MÚSICA DOS PIANISTAS DE SALVADOR – 2008

Esse capítulo reúne sete pianistas compositores de Salvador através de perfis, partituras musicais e filmagem de interpretações ao piano. São eles: Maria da Graça Santos, Paulo Gondim, Luizinho Assis, Zito Moura, Marquinho de Carvalho, Mikael Mutti e Kadija Teles. Apenas uma amostra dentre muitos, onde se incluem também nomes como Alda Oliveira, Alexandre Ávila, Alfredo Moura, Aline Falcão, André Magalhães, Carmen Mettig, Danilo Santana, Estevam Dantas, Flávio Queiroz, Graça Ferreira, Jairo Ribeiro, Joberson Macedo, Marcelo Galter, Nilcéia Nogueira, Paulo Adachi, Radamés Venâncio e Yacoce Simões.

O levantamento de músicos iniciou-se a partir do encontro com pianistas consagrados no meio musical soteropolitano. Gradativamente outros foram sendo indicados como compositores pelos primeiros e assim sucessivamente, num avanço exponencial<sup>18</sup>. À medida que foi se evidenciando a quantidade crescente de pianistas compositores de Salvador, foi ficando claro não seria possível reunir tal volume neste trabalho, ao menos com o detalhamento merecido em cada caso. Além do que, muitos possíveis integrantes do conjunto estão ainda ocultos, mas atuando a nível profissional, amador ou estudantil.

No total, foram abordados 21 pianistas em dois anos de pesquisa. Alguns, apesar de não constarem entre os sete, chegaram a ser entrevistados e a mostrar a riqueza da sua música. Com outros só foi possível entrar em contato recentemente, já num momento de conclusão do trabalho. Muitos deles se mostraram bastante acessíveis e interessados na pesquisa.

---

<sup>18</sup> Fábio Appolinário (2006, p. 130), em sua obra *Metodologia da ciência: filosofia e práticas de pesquisa*, se refere a esse modelo de amostragem com o nome “bola de neve” ou “snowball”.

De formações musicais, gêneros, idades e exercícios profissionais distintos, os sete músicos entrevistados e filmados ilustram uma rica amostra da produção composicional dos pianistas de Salvador. Todos eles são residentes na cidade e músicos reconhecidos no seu meio profissional. Todos possuem um piano acústico (de armário ou de cauda) em suas residências. E todos se dispuseram a participar deste trabalho com envolvimento e interesse.

Foram realizadas com cada um dos sete pianistas compositores conversas informais, entrevistas semi-estruturadas e filmagens de *performances* musicais. Estão publicadas também neste trabalho as partituras de algumas das músicas interpretadas nas filmagens. Os tópicos abordados durante as entrevistas foram:

- . História individual com o piano;
- . História individual com a criação ao piano;
- . Significado de compor;
- . Significado de ser pianista;
- . Frequência de trabalhos tocando piano solo;
- . Como se dá o processo de composição (inspiração, formatos, métodos, tempo para compor...);
- . Influências;
- . Volume da obra;
- . Composições atuais;
- . Realização de eventos e publicações com o trabalho autoral;
- . Perspectivas atuais com o trabalho autoral para o músico, pianista, compositor e artista.

De uma maneira geral, houve uma resistência natural na maioria dos músicos abordados (incluindo muitos além dos sete) em se considerar pianista ou compositor. Com frequência atribuíram a si nomenclaturas sugestivas como *pianeiro*, *pianista de rua*, *tecladista de axé-music* e *anti-pianista*. Descontando uma possível

modéstia, timidez ou mesmo protesto nas declarações pessoais, há um claro apego ao conceito que situa o pianista como o concertista ou recitalista que interpreta o repertório universal de obras dos compositores (sobretudo europeus) consagrados a partir do século XVII. A formação musical não tradicional (fora de conservatórios, faculdades e escolas de música) de alguns dos entrevistados, bem como o exercício profissional distante das “salas de concerto” são algumas das justificativas para a rejeição ao termo “pianista”. Há, sem dúvida, uma série de possíveis significados para o termo, mas o que procurei neste trabalho foi focar a atividade criativa de pianistas na cidade de Salvador através de suas composições. Naturalmente, se fôssemos considerar “pianista” o recitalista intérprete do repertório histórico, esta pesquisa não iria muito longe. Este não é o perfil da maioria aqui em Salvador, especialmente quando nos referimos aos que compõem.

A resistência ao termo “compositor”, por parte de muitos dos entrevistados, é também bastante sugestiva. A maioria deles não “estudou” para tal, compõe por pura inspiração. E mesmo os que trabalham e obtêm renda compondo (trilhas sonoras, arranjos, *jingles*...), quando se referem às suas criações artísticas ao piano, revelam uma afeição especial a elas e claramente as colocam em uma categoria à parte. Criam ao piano movidos pelo fazer artístico, quase sempre descomprometido do exercício profissional. Nas entrevistas e conversas informais, ouvi deles declarações significativas como: “Não me atrevo a dizer que sou compositor... Faço intuitivamente”, “Não tenho intenção de ser compositor. É uma consequência. Se você me chama de compositor, é uma consequência”, “Minha intenção é fazer uma música que eu goste de tocar”, “Compor é uma maneira de tornar o instrumento acessível a mim” ou ainda “Não é que eu faça composição. Eu faço composição para aula de percepção”.

### 3.1. MARIA DA GRAÇA SANTOS – MARIA DA GRAÇA MACHADO SANTOS (1933)

Quem esteve na Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia nas décadas de oitenta e noventa conhece bem a professora de percepção musical Maria da Graça Santos e sua personalidade ímpar na luta por “abrir os ouvidos” dos seus alunos. Já aposentada da Universidade, ela continua hoje a lecionar em cursos, seminários, vivências e aulas particulares. Também como fruto de suas atividades didáticas, ela já lançou quatro álbuns de peças musicais, onde encontramos obras para piano solo ou em conjunto.

Maria da Graça é natural de São Luís do Maranhão, onde iniciou estudos de piano aos seis anos com suas tias Jovina D’Almeida Santos e Maria José Santos. Aos catorze anos compôs sua primeira obra, canção que tive o prazer de ouvir ao chegar em sua casa para um dos nossos encontros. Uma canção bela e romântica que, segundo ela mesma, lembra Schubert.

Em 1956 chegou a Salvador, onde estudou piano nos Seminários Livres de Música da Bahia sob orientação do professor Sebastian Benda até 1960. Em seguida, retornou à sua terra natal, onde lecionou piano na Escola de Música do Maranhão entre 1961 e 1966. No ano seguinte volta definitivamente para a capital baiana e em 1970 gradua-se em Licenciatura em Música pela Universidade Federal da Bahia.

Datam de 1967 suas primeiras composições editadas no álbum *Miniaturas* – peças para piano. Foram elaboradas a partir dos trabalhos desenvolvidos na disciplina Composição ministrada pelo professor Ernst Widmer. Uma outra “safra” presente na mesma edição data de 1980, época em que cursava o seu Mestrado em Educação Musical na Universidade do Estado da Pensilvânia (EUA). Lá estudou Composição com os professores Burt Fenner e Trinkley. Com o primeiro deu continuidade ao trabalho já iniciado e que resultaria na edição de *Miniaturas*. Com o professor Trinkley, iniciou o

trabalho didático de obras para violino e piano, publicado em 2002 com o título *O Violino Mágico*.

O álbum de peças para piano solo (*Miniaturas*) foi lançado em 2004, e consta de composições de 1986, 1992, 2000 e 2001, além das já mencionadas de 1967 e 1980. No total são 68 pequenas peças, sendo 29 de autoria completa de Maria da Graça e 39 versões oriundas do folclore brasileiro. Maria da Graça ressalta a influência do compositor Béla Bartók na elaboração de muitas de suas peças, essencialmente das *Miniaturas*. Ela revela a descoberta que foi para ela estudar o *Mikrokosmos* (seis volumes didáticos de peças para piano do compositor húngaro) com o professor Sebastian Benda. O primeiro volume, em especial, constituiu-se verdadeira orientação em diversos aspectos da sua atuação como compositora.

As atividades docentes de Maria da Graça no ensino da disciplina Percepção Musical a partir da década de 80 direcionaram grande parte do seu trabalho como compositora. A sua busca por exercícios que facilitassem a compreensão dos intervalos musicais pelos seus alunos resultou nas *Canções de Intervalos*, datadas de 1983, mas somente publicadas em 2007. Da mesma maneira pretende, no seu próximo álbum, *A Percepção Musical*, publicar novas peças concebidas a partir do tema “intervalos”, mais atuais e com feições bem diferentes daquelas apresentadas pelas compostas na década de oitenta. “Parece até que é outro compositor. A cabeça da gente vai entrando em outras dimensões [...]”, comenta a respeito da diferença entre os dois momentos. Ao ouvi-la interpretar as peças “de intervalos”, especialmente as mais recentes, confesso ser irresistível deixar-se levar pela música de uma pianista sensível e inspirada. A consciência dos intervalos utilizados e dos objetivos didáticos das peças dá lugar a uma apreciação artística norteadas apenas pela força condutora do piano de Maria da Graça.

Pois é. Essas músicas eu faço mais para aula de percepção. Não é que eu faça composição. Eu faço composição para aula de percepção. Porque eu quero dar para o aluno de percepção um material mais bonito, o melhor, e de melhor nível. Eu não quero exercícios feios. Eu não quero uma coisa assim, estruturada matematicamente, sem nenhuma beleza. Eu acho que a beleza do som tem que existir na música. Seja ela moderna, seja ela antiga, romântica, sempre tem que ser a beleza...

As composições de Maria da Graça são fruto de um processo bem natural.

Já há alguns meses sem compor (desde o segundo semestre de 2007), ela revela que a inspiração chega sem avisar: “Não me forço a compor. Deixo a inspiração fluir naturalmente”. O tempo em que não está compondo ela considera “de maturação”. E revela que quando o fluxo vem, geralmente compõe rapidamente. Trinta a quarenta minutos ao piano são suficientes para os seus “dedos pensantes” (maneira como denomina a ação de suas mãos diante de uma mente que não interfere de maneira consciente) darem “forma” ao que era completamente abstrato. Quando julga necessário, faz posteriormente ajustes finais apenas para “lapidar” a peça.

A pianista e professora publicou ainda, em 2007, o álbum *Cantando a Natureza*, conjunto de quinze canções feitas entre 1967 e 1975 direcionadas ao aprendizado de música pelo público infantil. Todas elas têm a natureza como temática e buscam “prender a atenção da criança, atingindo a sua sensibilidade e sua imaginação criadora” como ela afirma no prefácio do álbum.

## COMPOSIÇÕES

Maria da Graça possui diversas composições, muitas delas não publicadas.

Abaixo estão relacionados os álbuns já editados:

SANTOS, Maria da Graça. *O violino mágico*: peças para violino e piano. Salvador: 2002.

\_\_\_\_\_. *Miniaturas*: peças para piano. Salvador: Edufba, 2004.

\_\_\_\_\_ . *Canções de intervalos*. Salvador: 2007.

\_\_\_\_\_ . *Cantando a natureza*. Salvador: 2007.

### 3.2. PAULO GONDIM – FRANCISCO DE PAULA GONDIM (1934)

Professor de piano do Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador e aposentado da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Paulo Gondim é natural de Fortaleza-Ce, mas há cinquenta anos reside na capital baiana. Sua vida como pianista profissional se deu sempre nos mais variados contextos, de músico das rádios Iracema e PRE-9 em Fortaleza, ao universo acadêmico em Salvador, de solista em concertos com orquestra à interpretação de suas peças em festivais de música. Choros, valsas, baiões, prelúdios, noturnos, baladas, estudos e canções são alguns dos diversos gêneros do seu repertório como compositor.

Paulo é membro de uma família que sempre cultivou a música como conhecimento, prazer e arte. Ele lembra que “Festa lá em casa era todo mundo no piano, gente de flauta, de violino, cantando. Mamãe acompanhava à primeira vista ou de ouvido. Ninguém tinha dificuldade...”. Sua mãe, suas irmãs, seus filhos, sua esposa e muitos outros na família foram ou são músicos. Ele cita, dentre os muitos “Gondins” músicos, Antônio Gondim, autor do Hino de Fortaleza, e o grupo vocal “As Três Marias”, formado por três de suas irmãs. E falando de compositores, remete-se a sua mãe Maria de Lourdes e a sua irmã Margarida, além dele próprio. Nestes últimos anos ele tem se dedicado à publicação e divulgação de suas obras e às de sua mãe e irmã.

Gondim conta que sua primeira composição surgiu depois de assistir ao filme “À Noite Sonhamos”, sobre a vida de Chopin. Na época com doze anos, voltou para casa com impressões da história e da música do filme, e no dia seguinte estava compondo a sua Valsa n. 1. De lá para cá, não parou mais. Sempre compôs ao longo desses anos, e descontando as músicas que esqueceu, contabiliza cerca de trinta. Muitas das feitas ainda em Fortaleza, perdeu por não ter escrito. Tentou atualmente, sem sucesso, lembrar-se de uma tal “Dança das Borboletas”, executada no final de um ano

letivo na época de estudante em sua cidade natal, juntamente com a sua Valsa e o seu Noturno.

Suas composições surgem do contato direto com o seu instrumento, a partir de improvisações conseqüentes do seu trabalho diário: “Eu não componho para dizer ‘sou compositor’. Componho porque estou improvisando, dá vontade de fazer alguma coisa...”. Quando elabora o que pode se tornar uma música, ou parte dela, anota e procura mostrar para um bom número de pessoas, para evitar estar incorrendo em plágio.

Uma vez, em Fortaleza, eu estava compondo um noturno, todo feliz lá [...]. Thereza, minha irmã [...], lá na cozinha, lá fora [...] e eu tocando na sala. Aí cheguei lá, para almoçar, assobiando, todo feliz da vida: ‘Oba! Estou fazendo uma música bonitinha!’. Thereza: ‘Ah, Paulo, aquilo que você estava tocando, você está dizendo que é seu? Aquilo é de Chopin...’.

Ele completa:

Minhas músicas eu sei que são minhas porque ninguém me diz que parece com alguma coisa. Então se disser que parece, eu procuro ver se parece muito. Se parece muito, eu mudo. Talvez seja limite... porque... eu toco o que eu quero ouvir. E talvez por isso eu fique limitado a poucas coisas. Se eu compusesse com um pouco mais de raciocínio... musical [...] a coisa ficaria mais intelectual, mas também não sei se ia ficar como eu gostaria que ficasse.

A respeito do perfil de suas composições, revela: “Faço mais para meu agrado (...). O que eu quero mesmo é fazer coisas rápidas, leves. É meu estilo, me dou bem fazendo isso...”. Gondim sempre gostou de tocar “de ouvido”, de música “popular”, de *jazz*, e aponta diversos compositores como influentes no seu trabalho, especialmente os pianistas:

Eu gosto muito de piano. Quis fazer peças de piano que primeiro eu possa tocar, e as influências que sofri foram de pianistas compositores. Por exemplo, *Brubeckiano* eu fiz pensando no Brubeck, que me influenciou muito. O chorinho, as próprias músicas de minha mãe me influenciaram, as músicas de Ernesto Nazareth, só que me deu vontade de fazer um chorinho com um tratamento mais moderno. Em vez de botar aqueles acompanhamentos normais, comuns naquela época, no estilo daquela época, eu usei décimas na mão esquerda, pensando em fazer a coisa um pouco mais moderna, e já que eu ia fazer uma melodia minha eu fiz um pouco mais modal, com algumas alterações de

acordes, alguns acordes puxados da bossanova. Não quero fazer um choro exatamente igual ao de minha mãe ou de Ernesto Nazareth. A música erudita sai porque sempre me falou muito alto. Faço sempre música puxada pro lado do piano, nada orquestral. Claro, influência de Chopin tem, Gerschwin, Nazareth, jazz [...]. Gosto de usar modalismo no choro. Bossanova, César Camargo... Faço arranjo dos choros antigos com a minha harmonia. Improviso um pouquinho, mas não muito. Mario Ulloa aí [enquanto este – violonista e professor doutor da UFBA – passa, no momento da entrevista], me influencia. Gosta de fazer um trabalho no violão que eu gosto no piano.

Paulo começou a fazer aulas de piano aos sete anos, e além da densa formação recebida em casa pela mãe e pelas irmãs, cita Aurélia Menezes e Orlando Leite (seu professor de harmonia no Conservatório Alberto Nepomuceno) como seus grandes mestres em Fortaleza. Este último, inclusive, é em grande parte responsável pela sua vinda a Salvador em 1957, para participar dos Seminários de Música dirigidos pelo professor Hans Joachim Koellreutter, onde estudou piano com Sebastian Benda e Pierre Klose. Já em 1959, ainda estudante, começou as suas atividades como docente na futura Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde foi responsável pela formação de inúmeros estudantes até os nossos dias. Integrou nesta universidade os grupos “Madrigal”, “Conjunto Música Nova” e “Bahia Ensemble”, e atuou com as Orquestras Sinfônicas da UFBA e da Bahia. É professor de piano e de improvisação na Universidade Católica do Salvador desde 1975.

Sua atividade artística o levou a participar de festivais, cursos e *tournées* de concertos no Brasil, Alemanha, Uruguai, Paraguai e nos Estados Unidos, onde teve a oportunidade, em recitais realizados em Albany, New Platz e Woodstock-NY, de estreiar e gravar composições suas, de sua mãe e de sua irmã, que resultaram no lançamento do Cd *Family Album* (1997). Em 1986 já havia lançado o Lp *Paulo Gondim, o pianista* e em 2007 lançou o Cd *Puro Prazer*.

Lançou as partituras “Valsas, Tangos e Choros” (1997), da compositora Maria de Lourdes Gondim, “4 Peças para piano” (2007), de Margarida Gondim Beleza,

e os álbuns de sua autoria: “3 Peças para Piano” (1997), “5 Peças para Piano” (2003) e “Trajetórias Sonoras” (2006), contendo dez peças em diferentes estilos.

Paulo Gondim lembra-se que, em 1950, a sua mãe foi tocar no Rio de Janeiro e em São Paulo e a família a ouviu pela rádio Ministério da Educação. Ela interpretou apenas suas próprias composições. “Eu a estou imitando agora. Fui tocar na Reitoria [da UFBA, por ocasião do lançamento do Cd e álbum de partituras em 2007] só as minhas músicas”. Sua música é “música brasileira”, que, segundo ele mesmo, pode tocar bem, com todas as influências dos estilos que admira e executa. Remete-se com entusiasmo ao momento em que a pianista Eudóxia de Barros gravou Ernesto Nazareth e revela como isso repercutiu no seu olhar pela música brasileira. Em apresentações, começou executando obras de sua mãe, que foram tendo boa receptividade. Gradativamente foi incluindo suas obras em execuções públicas. “Já fiz muitos recitais colocando músicas minhas no meio. Desde que eu estudava aqui já colocava”. “Onde toquei saiu música minha”. E enumera diversos locais por onde tocou ao longo da vida. O falecido pianista compositor Carlos Lacerda, grande admirador e amigo de Paulo, gravou algumas de suas obras: *Estudo*, *Fim de Tarde em Amargosa* e *Improviso na Sala*. Com uma projeção crescente do seu trabalho, Paulo foi sendo provocado a escrever suas composições (e arranjos) por solicitação de colegas e admiradores que desejavam tocá-las. O pianista José Eduardo Martins, que recentemente apresentou *Lacerdeska* em São Paulo e na Europa, revelou como foi solicitado por pianistas que queriam a partitura da peça para executá-la.

A respeito das suas dezoito obras publicadas, Gondim afirma:

Não me preocupo com quantidade porque não é minha intenção. O que eu gostar de fazer, eu faço. Não tenho nenhuma intenção de ser compositor. É uma consequência. Se você me chama de compositor, é uma consequência.

## COMPOSIÇÕES

Em três álbuns de partituras publicados, algumas de suas peças estão acessíveis:

GONDIM, Paulo. *3 peças para piano*. Salvador: 1997. Inclui *Yuleska*, *Lacerdeska* e *Fim de tarde em Amargosa*.

\_\_\_\_\_. *5 peças para piano*. Salvador: 2003. Inclui *Nestorlina*, *Teca*, *Improviso na sala 3*, *Noturno n. 2* e *Romance*.

\_\_\_\_\_. *Trajetórias sonoras para piano*. Salvador: Edições Contexto, 2006. Inclui *Tapioca*, *Puro Prazer*, *Lu driblando o Toefl*, *Avexada*, *Dr. Minus*, *Prelúdio*, *Valsa n. 1*, *Estudo em sol bemol*, *Você vem, você vai!* e *Violeiro*.

Paulo possui ainda uma série de composições não publicadas, algumas das quais a seguir:

*Brubeckiando;*  
*Estudo em Ré b;*  
*Sonhando;*  
*Alegria de Amor;*  
*Lá e Cá;*  
*Foi Assim;*  
*Um tempo;*  
*Recordação;*  
*Ela.*

Gravações que incluem obras para piano suas e da sua família:

Lp

GONDIM, Paulo (Interpr.). *Paulo Gondim: o pianista*. Salvador: 1986.

Cd's

GONDIM, Paulo (Interpr.). *Paulo Gondim: family album*. Woodstock:

1997.

\_\_\_\_\_ . *Puro Prazer*. Salvador: 2007.

### 3.3. LUIZINHO ASSIS – LUIZ DE ASSIS FILHO (1962)

“Já Tá Cedo Ainda” é o nome do Cd em processo de lançamento pelo pianista compositor Luizinho Assis. Como sugere a mistura de advérbios em seu título, é o seu primeiro trabalho autoral gravado (todas as faixas), mas que chega depois de muito tempo planejando registrar e lançar suas composições. O Cd reúne dez composições instrumentais (da década de 80 aos nossos dias) interpretadas por banda – teclados, baixo, guitarra, percussão e bateria – com eventuais convidados e se constitui um verdadeiro perfil do compositor ao longo desses anos. “Minha preocupação agora é pegar todas essas coisas antigas, coletar e fazer um primeiro registro, que é o meu primeiro Cd. E isso me impulsionar para que eu não pare mais”, afirma ele.

Já há um bom tempo Luizinho trabalha basicamente compondo trilha sonora para publicidade. Um trabalho de criação sob pressão de prazos, como ele mesmo diz, e com uma rotatividade que o obriga a compor “temas” e “vinhetas” com enorme frequência, de acordo com as solicitações. Nessa rotina, saem algumas vezes melodias e idéias que vão se incorporar ao seu trabalho “instrumental”. Mas a sua atividade “artística” como compositor funciona numa temporalidade à parte dos prazos e da ansiedade. Como ele mesmo diz, “são músicas que surgiram em momentos especiais”. Muitas vezes a primeira parte de uma música fica esperando o complemento por meses... E para falar de inspiração, lembra as palavras do sambista Riachão que “tem Deus como sócio”: “se o sócio liberar aí...”.

Os seus primeiros contatos com um instrumento de teclado foi através de seu pai, pastor da Igreja Batista. Recebeu dele suas primeiras orientações em um harmônio de fole. Residia na época em Maceió, terra da sua família materna, onde ele chegou aos seis anos, vindo de São Paulo e do Rio de Janeiro, sua cidade natal. Na

capital alagoana, fez aulas de piano esporádicas com alguns professores e começou a se apresentar na igreja.

Lá, uma professora de piano era a coisa mais rara, sabe? Algumas na igreja, tal... [...] As primeiras vezes que eu toquei, as primeiras tocatas foram na igreja. Depois comecei a estudar um pouco, coisas que eu lia, e um pouco de técnica... Mas nunca foi uma coisa constante, assim. Sempre interrompido, professores se mudavam da cidade, iam para outros lugares... E sempre levei meio assim...

Das primeiras manifestações como compositor, além de algumas “coisinhas”, como ele diz, criadas na infância, lembra-se de um show que montou com amigos músicos que tocavam fora da igreja (em grupos de baile, em bandas de rock, rock progressivo...). Compôs em uma semana cinco ou seis músicas, metade do repertório do show realizado em 1979.

O impulso para a expressão através da composição musical veio pela música de nomes como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, em meados da década de 70. Luizinho aponta o final da década de 80 como o momento em que mais compôs. Nessa época residia em Salvador, depois de já ter estudado música sacra em um seminário em Recife. Chegou na capital baiana em 1981 movido pelo incentivo de amigos e pelo seu desejo de fazer graduação em “Composição e Regência” na Universidade Federal da Bahia. Apesar de não ter concluído o curso, lembra-se das aulas de piano “mais sérias” que fez com Paulo Gondim e Marialice Régis, e conta que abandonou a universidade à medida que foi assumindo atividades profissionais no mundo da música. Além de dirigir coros na igreja e dar aulas de violão “popular” (suas primeiras atividades aqui), começou a tocar piano solo no bar “Bistrô do Luis”, reduto intelectual e artístico da época. E com o surgimento e difusão dos instrumentos de teclado eletrônicos, passou a tocar com bandas, acompanhando vários cantores.

Luizinho Assis esteve ao lado da maioria esmagadora dos grandes artistas da chamada “música baiana” (de “Armandinho, Dodô e Osmar” a Daniela Mercury) desde os primórdios da década de oitenta, quando a música de carnaval era “70% instrumental” segundo ele mesmo. Acompanhou e participou da transformação desta música ao longo de mais de vinte anos como tecladista, arranjador, produtor e diretor musical em shows e gravações. Suas atividades como músico profissional o levaram a apresentações por todo o Brasil, pela Europa e pelos Estados Unidos. Da mesma forma, as suas atividades no universo da “música instrumental” foram sempre constantes. Luizinho integrou os grupos mais conhecidos do cenário musical baiano ao longo destes anos, o que o levou a festivais pelo estado e pelo país. Com muitos deles (Grupo Garagem, Paulinho Andrade, Serviço Despertador, Jurassik Quartet, dentre outros) atuou também como compositor, apresentando músicas que estão gravadas no seu Cd.

Luizinho executou em piano solo boa parte do seu belo repertório autoral para as filmagens que fizemos. A sua música é feita inicialmente ao piano, independente de se conservar nesta forma ou se expandir para uma formação instrumental de banda. Sobre esse momento de concepção, ele declara:

[...] é uma coisa bem variada... Teve um tema que eu quis fazer com a mesma célula rítmica, acaba passando por vários acordes, repetindo a mesma célula. E outro que eu fiz, chama-se Eucalipso, me veio na cabeça fazer um tema em ré bemol. Só nas teclas pretas... aí... limitam, você fica ali..., meio presinho ali e tal, mas... E às vezes é a própria coisa da... às vezes vem pela melodia, você ouve, e às vezes vem pelo dedo. Os dedos acabam... impulsionando ou melodias ou ritmos [...] Muitas vezes parte de uma intuição, de uma reação das mãos com o piano.

Além dos citados Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, ele coloca como influenciadores do seu trabalho

alguns mestres do jazz, mas às vezes tem influências de elementos da natureza, de emoções, coisas que ficam, que acabam se traduzindo dentro da minha linguagem (...) Eu podia citar um cara que eu me identifico bastante, principalmente na parte quando eu uso os teclados eletrônicos: é o Joe Zawinul, que faleceu agora recentemente. Tem uma coisa na música dele que eu gosto muito... Ele mesmo falava que a vanguarda e o primitivo se

encontram. Então essa mistura que ele faz, de eletrônico com coisas tribais, e de buscar a simplicidade da música também, de não estar sempre preocupado com virtuosismo, a coisa racional, cerebral, o tempo todo. Se eu fosse dizer que tinha um ídolo, seria Miles Davis, e a partir de Miles vários outros que tocaram com ele, fizeram parte de grupos que ele dirigiu e acabaram absorvendo bastante essas influências dele e já traduziram de outras maneiras interessantes também. Eu citaria o Keith Jarret, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea e vários outros.

O ano de 2007 foi fértil para as atividades de Luizinho com o seu grupo de música instrumental. Participou de festivais, realizou temporadas de shows e gravou o Cd. Pôde cuidar do seu trabalho como há muito já almejava. Ele, que se autodenomina “pianeiro”, pela sua formação “intuitiva” e pela inconstância de aulas e estudos tradicionais no instrumento, mostra-se bastante envolvido com o rumo de seu trabalho artístico: “Não descuidar tanto, manter o trabalho mas cuidar dessa coisa, da composição, da arte mais propriamente dita, o transbordamento do interior”.

## COMPOSIÇÕES

*Eucalipso;*  
*Samba do Gringo;*  
*Balada domingueira;*  
*Já tá cedo ainda;*  
*Slop;*  
*Câmera cinco;*  
*Morro D. Marta;*  
*For Miles;*  
*Passeio na barra;*  
*Prosa da nega;*  
*Pyramidal visions.*

### 3.4. ZITO MOURA – DIÓGENES FERREIRA DE SENNA FILHO (1966)

O início da vida musical do pianista Zito Moura se confunde com o início da sua vida como compositor. Já na sua primeira apresentação pública, aos sete anos, estreou também como compositor da sua primeira peça, “Mande Buscar meu Velocípede”, uma canção anotada e adaptada para piano pelo seu avô materno, José Moura, enquanto o garotinho cantarolava a música na intenção de conseguir o seu brinquedo. “Eu toquei essa música no recital do fim do ano. [...] Toquei um ‘Leila Fletcher’ [...] e toquei uma música minha”, relembra sorrindo.

Zito Moura vem de uma família onde a música sempre foi um hábito e um elemento essencial na educação. Seu avô, pastor evangélico, era regente de coro e orquestra, multi-instrumentista (seus instrumentos principais eram flauta e violoncelo), professor de música e compositor (publicou obras em gêneros diversos, que incluem peças para piano e violão, canções e uma vasta obra sacra para coro). Dirigia a orquestra da Igreja Batista Independente, que tinha alguns dos seus treze filhos dentre os integrantes. Sua mãe, Diva Moura, tocava acordeom, piano e um pouco de outros instrumentos (lembra-se de tê-la visto algumas vezes com um violino e com um saxofone). Indagado acerca de pianistas na família, ele refere-se ainda com grande admiração aos seus tios Pedro, Neide e Miriam, esta última pianista da Igreja Batista Independente, no bairro do Garcia.

Foi nesse contexto que se deu a educação musical e pianística de Zito: entre as aulas com a sua mãe, com professores particulares (Detilda Gomes e Helenita Colavolpe), com professores da Escola de Música da Bahia e da Escola de Música da Ufba, entre as atividades na igreja e os ensaios em família. Aos quinze anos Zito já compunha com frequência ao piano e em grupos no colégio Dois de Julho, onde conheceu outros músicos, desenvolveu a prática musical e o gosto por essa arte.

Paralelo ao seu ingresso na Faculdade de Odontologia da Ufba, em 1984, começou a sua carreira profissional de tecladista, inicialmente com colegas de colégio e logo em seguida com estrelas da música baiana da época. Aproximou-se de músicos experientes nas bandas de Lui Muritiba, Luis Caldas, Cid Guerreiro, Armandinho e outros, ao tempo em que foi desenvolvendo o gosto pela música instrumental da época (principalmente o *Jazz Rock*). Aprofundou seu conhecimento na escrita de cifras e em acordes alterados, iniciou os estudos em “improvisação”, aproximou-se dos sintetizadores, habituou-se a “tirar” músicas gravadas “de ouvido” e passou a anotar suas cada vez mais freqüentes composições.

Indagado sobre influências musicais no seu trabalho, Zito fala de muitos artistas da música instrumental da década de oitenta, enquanto mostra a sua vasta coleção de Lp's. Fala de uma infinidade de artistas. Cada Lp é uma história especial que ele conta com gosto, lamentando apenas não estar ouvindo por problemas na sua vitrola. Jean Luc Ponty, Jeff Beck, Hermeto Pascoal, Raul de Souza, Paco de Lucia, Marcus Miller e os pianistas Claude Bowling, Keith Jarret, Herbie Hancock, Oscar Peterson, Egberto Gismonti, César Camargo Mariano, George Duke, Jan Hammer, Joe Zawinul e Chick Corea são apenas alguns dos músicos que ele cita, enfatizando a ligação e admiração pelos seis últimos. Fala também do seu gosto pela música erudita e pela música popular brasileira, citando uma série de artistas à medida que vai mostrando cada disco de vinil, mas confessa que sua grande influência é a música *jazzística*.

A vida profissional de Zito foi cada vez mais o afastando da Faculdade de Odontologia e, durante sua estadia no Rio de Janeiro em 1988 e 1989, foi obrigado a trancar o curso por dois anos. Esta foi uma época de muita produção para o compositor, já que tinha bastante tempo livre. “Eu só tinha ou os shows de Cid Guerreiro ou estudar. Não tinha outra coisa. [...] Então foi um período bom de estudo.” Boa parte do material

que Zito me disponibilizou é desta época. Um caderno (o segundo) com vinte e oito exercícios que têm feições ora de um prelúdio, ora de uma canção, de uma valsa ou de um choro, retrata um pouco da sua belíssima música. Como sempre teve uma grande preocupação em anotar por escrito as suas obras, posso ter uma idéia da vastidão do seu trabalho. Com o que tenho em mãos (um caderno de Exercícios, uma coletânea que inclui choros, prelúdios, canções, peças para grupos e obras avulsas, um Concertino para piano e orquestra, duas obras para orquestra - uma com piano - e a “Impressões da Europa em Duas Oitavas”) mergulho na riqueza de um trabalho pessoal e vou conhecendo um pouco das suas fases e das suas características. Zito compõe quase sempre ao piano, durante os seus estudos, momento em que, eventualmente, motivos e idéias vêm a partir de um exercício técnico ou harmônico e vão evoluindo até se definir como uma peça. Seu método de estudos técnicos preferidos atualmente é o Oscar Beringer. Ele me mostra as transformações e adaptações que faz em cada exercício, na tentativa de aproximá-lo da prática do seu repertório. Transformações harmônicas, transposições e desdobramentos diversos me fazem conhecer a fertilidade das suas idéias e a sua propensão à criação.

À determinada altura, Zito, já há muito afastado da Faculdade de Odontologia, resolveu voltar para a Universidade. Constatando o seu distanciamento com este curso (dois anos trancado e mais dois abandonado), simplificou as coisas: transferiu-se para a Faculdade de Música, ingressando no curso de Composição em 1992. Sorridente, o compositor confessa que por motivos diversos, seu ritmo de composição ao piano caiu bastante a partir daí. Primeiro pela queda do tempo livre e pelo volume de trabalho exigido pelo curso. Depois, pela diferença de enfoques entre o processo condutor do curso que começou a freqüentar e o seu processo criativo pessoal. Eram fenômenos que no máximo caminhavam em paralelo. O seu constante

amadurecimento profissional foi também um fator que provocou uma crescente exigência ao compor. Aquele ritmo criativo que consumia um caderno de música por ano repleto de obras para piano jamais seria o mesmo.

O curso de Composição não foi muito menos atribulado que o de Odontologia. Sua atuação profissional não parou de crescer no contexto da música baiana de carnaval. O ritmo dos shows, das viagens pelo país e das turnês internacionais anuais comprometeram a frequência do seu curso que também foi trancado por dois anos. Só o concluiu no ano de 2002. Da Escola de Música da Ufba, Zito guarda com um carinho especial a lembrança dos professores de piano que teve antes e durante a sua graduação em composição: Maria Angélica Koellreuter, Paulo Gondim e Maria Lia Hasselmann.

Com relação ao ritmo atual da sua produção como compositor, Zito afirma:

Eu não tenho composto muito para piano de um modo geral, não tenho. Porque... Trabalhando, mais por causa de trabalho. Você está sempre compondo. Por exemplo, eu tenho feito muito arranjo. Não deixa de ser uma composição, né? Não deixa de ser. Você bota as idéias ali, e isso toma tempo. Então, composição de piano realmente já tem um tempo que eu não faço.

Sua preocupação em escrever suas peças em partituras é a mesma que tem em gravá-las e em tocá-las nos seus shows de música instrumental. Quer disponibilizar o seu material de todas as formas possíveis. O seu piano novo foi comprado inclusive com o intuito de poder gravar sua obra em um piano acústico dentro de sua própria casa, com o tempo livre para aprontar cada peça. Enquanto não adquire equipamento adequado para gravação acústica, continua a gravar digitalmente com seu piano elétrico e o seu computador. Boa parte do seu trabalho (composições instrumentais e vocais, além de arranjos) está gravada inclusive na interpretação de outros músicos. Outro veículo de divulgação do seu trabalho são as apresentações de música instrumental que

faz ao lado de músicos como o saxofonista Luciano Silva (duo “Moura e Silva”), onde procura levar ao público um repertório que inclui algumas de suas composições.

## COMPOSIÇÕES

- Para piano:

Coletâneas:

*Caderno de exercícios volume 1* (com 16 exercícios da década de 1980);

*Caderno de exercícios volume 2* (com 28 exercícios do final da década de 1980 e início da seguinte);

*Caderno de exercícios volume 3* (com 6 exercícios da década de 1990);

*Impressões da Europa em duas oitavas* (11 peças compostas entre 2003 e 2005);

*Coletânea* (com 8 peças).

Avulsas:

*Dois choros* (anos 90);

*Bulldog Dragon* (1996);

*Despedida de casado* (1999);

*Entrada no processo* (1999);

*Carta de amor* (2000);

*Pequena índia* (2002);

*T. Monk* (2003);

*Casa 8, Casa 9 e Casa 10* (2004);

*Day off* (2004);

*Cerca Lourenço* (2005);

*Pequena índia 2* (2006).

- Para orquestra e outras formações:

*Fonemas infantis* (para coro – 1993);

*Migração* (para orquestra com piano – 1993);

*Formas do nu*: poema de João Cabral de Melo Neto (para soprano, clarinete, viola e cello – 1993);

*Os estudantes* (para orquestra de câmara – 1993);

*3 peças para orquestra*: Cenário, Pirâmides e Colagem e decolagem (1994);

*Quarteto de cordas* (1994);

*As três estações*: Rodoviária, Aquidabã e Lapa (para orquestra de cordas – 1996/1997);

*Concertino para piano* (1998);

*10 Miniaturas para orquestra, coro e solistas* (peça de formatura do curso de composição – 2000/2001).

- Canções “populares”:  
*Carroça de Batucada Opus 1* (14 canções populares em parceria com Renato Queiroz – 1996).
  
- Gravações:
  - 9 peças de piano solo e mais 7 de piano e baixo elétrico (Geisan Varne no baixo) (1985/1986 - gravadas em fita cassete e remasterizadas digitalmente);
  - 17 peças de teclado (1987/1988 - gravadas em fita cassete e remasterizadas digitalmente);
  - 24 músicas instrumentais com formações diversas (1989/1990 gravadas em fita cassete e remasterizadas digitalmente);
  - Telaviv* (instrumental gravada pelo Grupo Herança no LP *Herança 2* – 1992);
  - Baiãozito* (instrumental gravada por Geisan Varne no CD *Guizarros* – 1993);
  - Gente boa* (canção de Zito Moura e Renato Queiroz gravada por Márcia Freire no CD *Gente boa* – 1999);
  - 4 canções no CD *Paz* (CD Gospel produzido por Paulo Moura, Abel Moura e Zito Moura – o título vem de suas iniciais – 2003);
  - 3 músicas no CD *Moura & Silva* (CD instrumental produzido por Zito Moura e Luciano Silva – 2004-2005);
  - 5 músicas no CD *Piri-Piri* (CD instrumental produzido por Zito Moura e Cesário Leony – 2006);
  - Hino aos 90 anos da Missão Batista Independente* (CD comemorativo – 2006);
  - Manga Espada* (instrumental gravada por Emerson Taquari no CD *Pandeirando* – 2007);
  - 11 canções no CD *Carroça de Batucada* (canções em parceria com Renato Queiroz, parceria esta que já criou mais de 60 músicas. Este CD é produzido pela dupla e está em fase de finalização).
  
- Arranjos instrumentais (gravações e partituras):
  - Nazaré* (Batatinha);
  - Samba da minha terra* (Caymmi);
  - Pastorinhas* (Noel Rosa);
  - Amanhã* (Walter Santos)
  - Trem das onze* (Adoniran Barbosa);
  - Badinerie* (J.S.Bach);
  - Prelúdio n°2* (G.Gershwin);
  - Prelúdio n°5 do Cravo Bem Temperado* (J.S.Bach);
  - O Guarani* (Carlos Gomes);
  - O canto da cidade* (Daniela Mercury).

### 3.5. MARQUINHO DE CARVALHO – MARCO ANTÔNIO SILVA DE CARVALHO (1971)

A notável habilidade de Marquinho de Carvalho no manuseio do seu instrumento revela maturidade e muita experiência, fruto de estudos formais e de sua pesquisa autônoma no universo da música “popular”. Capaz de executar com extrema naturalidade combinações rítmicas complexas, ele mostra o seu envolvimento com a transposição de ritmos regionais para o piano. Ao interpretar, durante nossos encontros, uma canção em ritmo de ijexá de sua autoria (*Nereidas*), fica clara a sua paixão pelo instrumento e pela cultura local. O seu piano fala através do frevo, do baião, da chula e outros gêneros baianos e nordestinos, além dos ritmos tradicionais da música de piano universal.

Marquinho começou a compor logo no início dos seus estudos musicais, influenciado pelo conselho de alguém que lhe havia sugerido “fazer uma música”. De lá para cá, descontando alguns intervalos de menor produção, não parou mais.

Aos sete anos, ganhou do pai – seu grande incentivador – o seu primeiro órgão elétrico, onde começou a “tirar” melodias e a acompanhar o assobio daquele que Marquinho descreve hoje como o grande responsável pela sua iniciação no universo da música. Aos doze anos começou a freqüentar aulas particulares de piano, e em seguida, após breve passagem pelo curso de música Spark, foi estudar no Instituto de Música da Ucsal e depois na Escola de Música da Ufba. Marquinho lembra-se bem dos professores Paulo Gondim, Ryoko Katena, Angelina Melo e especialmente Eunice Bahia. Fez aulas regulares até 18 ou 19 anos, e a partir daí, só esporadicamente recebeu alguma orientação. Marquinho não deixa de lamentar o distanciamento da maioria dos professores de piano da música “popular”. Como sempre foi fascinado por ela, procurou conciliar os estudos tradicionais de música “erudita” com a sua pesquisa autônoma do

universo “popular”. E confessa que nem sempre foi fácil aceitar as práticas pedagógicas de alguns professores não receptivos às suas inclinações pessoais.

Sua vida profissional começou timidamente aos 16 anos. Escolhia com quem tocar, pois não tinha necessidade financeira de estar trabalhando. “O que eu queria mesmo era tocar música instrumental”. Ele tinha consciência da capacitação que esse universo lhe renderia para futuramente atuar no mercado, o que o deixava despreocupado com a idéia de estar atuando profissionalmente antes da hora. Aos 21 anos começou a trabalhar mais freqüentemente com música. E desta época aos nossos dias, atuou com um seleto e extenso grupo de artistas e conjuntos musicais. Nomes de expressão nacional e local (Rosa Maria, Luís Melodia, Elza Soares, Danilo Caymmi, Daniela Mercury, Lazzo, Clara Ghimel, Noeme Bastos, Clécia Queiróz, Cátia Guimma, Saul Barbosa, Raimundo Sodré, Paulinho Boca de Cantor, Alexandre Leão, Mariene de Castro, Grupo Garagem, Mou Brasil, Letieres Leite, Zeca Freitas, Paulo Primo, Alex Mesquita, Nico Assumpção, Victor Biglione e Arthur Maia são apenas alguns de uma lista que parece não ter fim...) nos dão uma idéia do porte da sua atuação profissional, que já o levou a tocar nas grandes capitais brasileiras e na Europa. Marquinho de Carvalho esteve presente em diversas edições do Festival de Música Instrumental da Bahia, foi indicado várias vezes, por diversos *shows*, ao Troféu Caymmi (tendo sido premiado como instrumentista, arranjador, diretor musical e como integrante de melhor *show* e melhor banda) e, dentre muitas outras atividades, dirigiu em 2006 o quinteto da Casa da Bossa, eleita pela revista *Veja* como a melhor casa de música ao vivo da Bahia.

Na sua prática profissional atual, compor faz parte do cotidiano. Fazer encomendas de músicas para diversos fins é uma prática diária. “Antigamente eu compunha muito por inspiração”, revela Marquinho no intuito de comparar a atividade criativa do seu tempo de “amador” com a atual. “Hoje se você me disser assim, ‘eu

quero dez músicas para ontem’, eu vou, sento e faço. E não vou achar que fica artificial. Não vou achar que a música vai sair ruim porque eu vou sentar pra compor”. E completa: “Eu tenho melodia na cabeça toda hora, o que me falta mais é paciência de organizá-las”.

Suas composições surgem de várias formas. Idéias musicais vêm à mente e vão se definindo em várias possibilidades. “Me vem muita melodia na cabeça de forma espontânea e natural. A partir daí eu faço alguma coisa”. Ao descrever o processo de concepção de diversas peças, Marquinho deixa clara a força condutora de suas melodias e das suas construções rítmicas no seu discurso musical. E afirma que mesmo no caso de suas canções com letra, há uma riqueza maior na comunicação musical, mesmo na parte vocal, do que na comunicação pela palavra. “Todas as minhas músicas que têm letra são músicas [instrumentais]. Elas não dependem da letra para nada. Por mais que a letra seja bacana”.

As músicas de Marquinho na maioria das vezes se prestam a várias formações instrumentais, mesmo que sejam concebidas para uma. Ele pensa que sempre deve ser capaz inicialmente de realizá-las sozinho ao piano. Isso exige dele habilidade para estar realizando ritmos complexos e freqüentemente atípicos entre pianistas, junto a harmonias sofisticadas e ricos contornos melódicos. Essa é uma das suas maneiras de se aprofundar na execução do seu instrumento. E o seu interesse particular por algumas manifestações musicais onde o piano não costuma fazer incursões resulta numa linguagem original e local.

Durante nossas conversas, à medida que executa suas composições, Marquinho as situa no tempo, revelando o que gostava de ouvir e estudar em cada época, evidenciando influências de estilos e compositores. “Eu sou influenciado por compositores... Por pianistas também, mas enfim... [...] O piano é uma forma de eu estar

na música”, afirma. E cita Bach, Chopin, Egberto Gismonti, Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo, Keith Jarrett e Bill Evans como suas maiores influências. Sem esquecer também de Charlie Parker, da música mineira (Milton Nascimento, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, Lô Borges) e mais recentemente de Dorival Caymmi. O seu compositor predileto é Bach. Chopin é o pianista compositor que mais admira. Lembra de algumas peças dele que estudou, assim como das de Ernesto Nazareth. Revela ter ouvido muito Hermeto Pascoal. E, de uma maneira geral, enxerga muita influência da música brasileira e do jazz em seu trabalho.

O projeto atual de Marquinho é tocar em quarteto jazzístico suas composições e possivelmente gravá-las. Para um futuro próximo, quer também fazer um trabalho de piano solo com elas e com obras de outros compositores.

## COMPOSIÇÕES

*Estudo n. 1;*  
*Ágape;*  
*Uma e outra;*  
*De Luz;*  
*Nereidas;*  
*Caracol;*  
*Tristezinha;*  
*Viagerum;*  
*Tempo de flor;*  
*Bruxinha;*  
*Nossa bossa;*  
*Uma nova canção;*  
*Samba torto;*  
*Aquela sua;*  
*Morena.*

Marquinho de Carvalho revela possuir também algumas composições ainda sem título.

### 3.6. MIKAEL MUTTI – MIKAEL MUTTI RAMOS (1974)

Aos três anos Mikael já tocava por conta própria no piano da sua avó. Com essa mesma idade recebeu uma gaita de boca do seu pai. Dos seis aos nove anos fez aulas de violão “popular”. Aos sete anos descobriu sozinho como transpor para diversos tons as seqüências harmônicas das músicas que sua professora passava. Com onze anos começou a tocar guitarra em uma banda de *rock and roll* do bairro e teclado em uma outra. Não parou mais. Fora as aulas de violão e um curto período (seis meses) estudando órgão de pedais, sua formação foi toda por conta da sua própria vivência musical. O piano, encontrava na casa da sua avó, vizinha “de parede”, que, aliás, também era pianista autodidata desde os oito anos. Seu tio, Frank Romão, baterista de *jazz*, “pensador, ufólogo, escritor, cabeça”, como Mikael mesmo diz, colocava-o aos três anos para ouvir Coltrane e outros mestres do *jazz*. O seu pai o incentivava dando instrumentos e o estimulando a penetrar o universo da música. E a sua infância no subúrbio ferroviário da capital baiana, junto a terreiros de candomblé e muita música “de rua”, na “maior África fora da África” – em suas próprias palavras –, completaram a formação de um profissional experiente e bem estabelecido no seu ofício.

“Não sou pianista. O caminho musical que apareceu na minha frente me levou a isso. (...) Tenho orgulho de dizer sou baiano, fui criado na rua, sou músico de rua mesmo. Não tem percussionista de rua? Eu sou pianista de rua”. À medida que conversamos, Mikael vai contextualizando a presença do piano em sua vida e faz ressalvas por sua formação informal, inclusive a respeito de suas composições: “Não me atrevo a dizer que sou compositor... Faço intuitivamente”. Ele ressalta a importância da realização de estudos numa instituição, mas revela como não foi possível fazê-lo: “Fiz um teste para o básico de piano na escola [Escola de Música da UFBA], mas não toquei

uma sonata, toquei Tom Jobim”. Não foi aprovado. Nem por isso descarta a importância de uma boa orientação para o aprendizado:

Eu imagino assim: nunca tive professor. Se eu tivesse, seria melhor, né? Um cara para dizer faça assim, vá por aqui... Tive muitos amigos que me encaminharam, já falei... Mas é isso. Vou procurando devagarinho aprender sempre...

Dentre os músicos que muito colaboraram na sua formação, Mikael destaca os integrantes do *Bonde Xadrez*, grupo de música instrumental que integrou por oito anos, desde 1993.

Eu comecei a tocar música instrumental para desenvolver meu lado como pianista, porque eu nunca fui da escola, então não tinha esse lado assim... desenvolvido. Então eu me juntei e fiz o grupo *Bonde Xadrez* na época. Com Gérson Silva, André Becker, Luciano Calazans e Jorge Brasil, um quinteto. Baixo, bateria, sax, teclado e guitarra. [...] Nessa época do *Bonde*, os meninos me ajudaram muito. Luciano Calazans me ajudou muito, André Becker tem uma formação, teve muita didática, Gérson... Eu tocar com esses caras foi o que me encaminhou para um lado... Eu posso juntar o que eu peguei na rua com o que esses caras pegaram na escola. E foi aí até que eu desenvolvi mais esse lado da composição. Mas sempre de uma forma intuitiva mesmo. Não tenho técnicas e técnicas. Gostaria até de me aprimorar mais, mas comecei a gravar, produzir discos, tenho esse estúdio aqui, não tenho tempo e nem quero parar minha vida para me dedicar só a isso. Não posso mais. [...] Faço música para publicidade, arranjos para discos, direção musical de Carlinhos Brown, estou conceituando uma banda nova, não paro, graças a Deus.

Em 1997, Mikael já tinha algumas canções com letra, mas nada instrumental especificamente.

Daí, quando o grupo [*Bonde Xadrez*] foi gravar um Cd [em 2001], cada integrante tinha que escolher duas músicas de compositores baianos, que poderiam ser autorais. Escolhi *Logum Edé* de Gil, e a outra, eu já tinha algumas coisas que não gostava. Encarei compor uma para o Cd. Compus um sambinha, muito verde na época, parte “a” parte “b”, aquela coisinha bem de *jazz* mesmo, uma boa base de improvisação. Consegui compor um teminha, que é um tema que vai subindo em terças assim... [exemplifica no piano], daí eu botei o nome de *Terças do samba*. A partir daí, eu vi que poderia me dedicar um pouquinho mais a isso. Mas isso já foi 2001. E comecei a compor coisas assim que eu não gostava. Compunha, mas descartava depois. Em 2003 fiz esse [outro] grupo, foi daí que eu já intuitivamente comecei a fazer essas músicas que eu te mostrei.

A respeito da concepção de suas músicas, ele revela:

As músicas instrumentais eu faço sempre ao piano. As músicas com letra, quase nunca... Faço no violão. As que faço no piano [com letra] são muito românticas, muito melosas, não sei porque... Eu ainda consigo fazer uma música instrumental no piano mais... *power*... mas com letra sai tudo... meio romântica...

Mikael descreve como a intuição o guia no momento inicial de concepção, como as idéias vão chegando no impulso da inspiração e reflete:

Eu acho que é um bom processo de composição, você começar ao acaso e depois organizar aquele acaso, para poder transformar aquilo numa obra. Composição é para mim [...] um processo inexplicável. [...] Daonde vem o momento da inspiração em si? É físico ou é extra físico? Como é, você já escutou aquilo? É memória intuitiva? Ou não? Você já escutou, adaptou e criou uma coisa nova, ou não? Ou você realmente criou alguma coisa nova naquele momento, que veio não se sabe daonde? Eu acredito nisso... O processo de composição é inexplicável...

A vida profissional de Mikael ao longo desses anos permitiu que ele tivesse contato com grandes músicos pelo mundo. Ao lado do seu piano, um mural com crachás de incontáveis festivais em mais de vinte países dão uma dimensão da sua atividade itinerante. E na lista infindável de artistas mundialmente consagrados que conheceu, com quem dividiu o palco ou desenvolveu projetos em conjunto, estão lendas como o pianista, compositor e arranjador Bebo Valdés, verdadeiro patriarca entre os músicos cubanos:

Tive a oportunidade de conhecer Bebo Valdés, pai de Chucho Valdés, um velhinho de 87 anos que faz turnê até hoje. Aí me sentei para tocar com o véio, é você se sentar com um cara cascudo, que tem horas de vôo. Pirei também, as mãos enormes, a família toda tem. Chucho tem.

Mikael revela como se iniciou como profissional:

Comecei com bandinha, comecei a tocar com banda de carnaval, despretensiosamente. Eu sou formado em contabilidade, e no meio do caminho, ainda não sabia que eu era músico. Quando eu me vi músico, aos 19 anos, eu estava no segundo ano de faculdade. Aí terminei o curso, só para ter o diploma, mas tocando. Comecei a trabalhar na WR. Rangel foi quem primeiro me deu crédito de arranjador, coisa que eu tive que estudar sozinho também.

E orgulhoso do seu ofício, reflete:

[...] essa música de carnaval me levou para os melhores festivais de música do planeta. [...] Existe até assim esse preconceito... Ah, músico de carnaval... Sou sim. Do maior carnaval do mundo. E tive a capacidade de ser respeitado dessa forma.

Indagado acerca de influências musicais nas suas obras, Mikael enumera alguns dos músicos que admira: Toninho Horta – “maravilhoso, a forma de tocar aqueles acordes, terminou influenciando o mundo” –, Milton Nascimento “com aquelas harmonias, clube da esquina, os mineiros”, Pat Metheny, Joe Zawinul – “música eletrônica” –, Chick Corea “numa fase *Fusion* que eu tive”, Michel Petrucciani, Bebo e Chucho Valdés e “uma galera [de pianistas] da nova geração – Danilo Perez, Roberto Fonseca, Gonzalo Rubalcaba”. Em especial, faz reverência a dois pianistas:

Para mim, música é Deus e a gente tá aqui em baixo na corrida para ver se chega perto. Para mim, Egberto Gismonti está tangenciando, está medalha de ouro. Claro, haverá muitos outros pelo mundo que a gente não sabe, mas que eu tenha contato... uma figura tão visionária... pra mim é ele.

E sobre Keith Jarrett:

Ele é um que pra mim tá também na corrida, disputando com outros incríveis, aquela coisa dele entrar em transe... (...) com 3 notas faz todo mundo chorar, não precisa de malabarismo. É um cara que no meio da música levanta do piano, tocando, fica em pé e chora, ri, conversa, é um lance transcendental...

“É a música, a arte mais divina que o ser humano pode... interagir com o outro. Pra mim, não existe outra...”. É com esta paixão que, dentre os muitos afazeres do cotidiano, Mikael conduz atualmente um projeto autoral em formato de grupo de música instrumental cantada, com utilização de instrumentos de percussão não usuais e algumas vozes. “Tenho umas canções já gravadas”. Mostrou o seu belo trabalho com o mesmo ânimo que executou ao piano a canção que fez por ocasião de nascimento do seu afilhado, intitulada *Ícaro, o menino pássaro*. E falando da inspiração de quando a concebeu, afirma: “Aquela coisa, composição é música, e a música feita pelo piano é para expressar o que... não precisa nem expressar pelas palavras. Você tem que expressar dessa forma...”.

## COMPOSIÇÕES

Mikael Mutti possui diversas composições com letra. Dentre as instrumentais ressalta duas (*Marbella* e *Jaboticaba*). Durante a entrevista apresentou também uma peça instrumental dedicada a Ícaro (seu afilhado).

*Ícaro, o menino pássaro* – “eu fiz pra meu afilhado. Nasceu aquele pinguinho de gente... Aquele menino que eu estava vendo eu imaginei correndo, pintando (...), voando mesmo...”;

*Marbella* – “é uma praia no sul da Espanha (...). Um lugar muito tranqüilo, muito calmo... Mas que tinha uns ventos repentinos, eu me assustava com aquilo. Fiz a música aqui em Salvador quando voltei de lá, em 2 semanas”;

*Jaboticaba* – “uma frutinha pequena, mas que tem um poder, um sabor forte...”.

### 3.7. KADIJA TELES – RAIMARA KADIJA TELES PINHEIRO (1980)

“Fazer uma música que eu goste de tocar”. Foi assim que certa vez Kadija me traduziu o seu ato de compor. Como alguma coisa simples, natural, mas cheia de prazer e significado. Durante os nossos encontros e conversas, ela me apresentou suas composições, chamando a atenção para duas em especial: *Contorno* e *Ensaio*. Ambas podem, melhor que as palavras, nos mostrar o significado do fazer musical para ela. Sua música transparece beleza e prazer. Sua execução é de uma naturalidade contagiante.

Kadija iniciou seus estudos de piano aos seis anos em Ilhéus (Ba). Sua mãe, Glória Teles, sempre foi muito ligada à música (“dedilha” no violão, no piano e canta). Desde o início acompanhava as lições da filha. Sua paixão pela música “popular” manteve Kadija em constante contato com este universo.

Somente em 1991, quando veio a Salvador (ainda não definitivamente), Kadija afirma ter começado a estudar com mais exigência e em moldes mais tradicionais. Permaneceu por aproximadamente um ano na capital sob orientação da pianista Ryoko Katena Veiga. No ano seguinte voltou para Ilhéus, onde continuou as atividades musicais fazendo aulas e dando recitais até 1997, ano em que formou-se no curso técnico do Conservatório Schubert de Música, filiado ao CBM (Conservatório Brasileiro de Música). Daí até 2000, ano em que prestou vestibular para o curso de instrumento (UFBa) em Salvador, deu aulas e trabalhou na igreja. Concluiu a sua graduação em piano no ano de 2005.

O sonho de compor é antigo para Kadija: “Durante toda a minha vida, (...) eu sempre tive vontade de compor” revela. Ouvir uma música com a qual se identificasse sempre foi uma verdadeira provocação no sentido de impulsioná-la a criar. A possibilidade de compor algo que contivesse aquele poder de conquista sobre o ouvinte (ela própria, inicialmente) sempre a fascinou. Quando mais recentemente (já na

atual estadia na capital baiana) conheceu colegas de profissão com hábito de compor, gradativamente foi desmistificando este ato, na medida em que foi criando suas próprias peças.

Estas suas obras mais recentes (desde 2005), porém, não são as suas primeiras criações musicais. Entre 1993 e 1994 fez um álbum de canções românticas com letra, que deixou para trás no tempo e apenas revela serem em formato e estilo bem diferente do atual. Sua produção atual tem muito a ver com o contexto musical que encontrou em Salvador desde sua chegada aqui em 2000. Até então, Kadija conhecia e executava um piano “completo”, isto é, não tinha o costume de dividir papéis como geralmente se faz num trabalho em conjunto com outros músicos. De uma maneira geral, costumava suprir a ausência de outros instrumentos nas apresentações da igreja fazendo as funções de acompanhamento (baixo, harmonia e condução rítmica) e solo (linha melódica), mesmo quando eventualmente em conjunto com outro(s) músico(s). Na capital baiana, atuando como pianista e travando contato com outros profissionais da área, pôde perceber uma variedade de papéis a que o piano se presta de acordo com gêneros e formações musicais distintas.

Atualmente Kadija concebe suas músicas para serem tocadas em formações instrumentais diversas, podendo assim explorar o piano como solista ou como integrante de conjuntos. Em suas composições, ela enxerga elementos de outras músicas e traços de outros músicos por quem nutre admiração e compartilha “pontos de vista musicais” semelhantes. Suas composições, segundo ela mesma, são frutos de pesquisa e análise sobre outros músicos e peças musicais. Perguntada sobre influências, fala de músicas que ouviu, gostou e a forneceram “informações musicais” que podem ser veiculadas em suas criações. “Porque essa *Contorno*, eu adoro essa música. E foi assim, como se eu pegasse cada coisa de cada lugar e escrevesse, entendeu?” Esta peça, por

exemplo, a faz lembrar de um dos Festivais de Música Instrumental da Bahia que assistiu, especificamente de uma música de um grupo que não lembra exatamente qual. Apesar da imprecisão quando se refere ao evento que assistiu, tem consciência da similaridade entre as sensações que teve assistindo à apresentação e ouvindo a sua própria música. Outras influências de *Contorno* citadas por Kadija são a música *Beira Mar*, de Ricardo Silveira (no Cd *High life*), e o Cd *Jabutirana*, do violonista Kiko Matos.

Um dos compositores que Kadija mais admira é Bach. Sob influência da música do mestre alemão, pensa em conceber uma peça “erudita” que carregue também traços regionais e elementos contemporâneos, sempre carregada da marcação rítmica característica do seu trabalho.

O tempo de concepção das suas músicas é em geral bem curto. *Contorno*, por exemplo, já estava pronta quando se dirigiu ao piano. Surgiu num fluxo de inspiração enquanto contemplava a vista proporcionada pela avenida litorânea que emprestou o nome à peça. Outras duas (*Ensaio* e *Made in Brasil*) foram concebidas em intervalos de ensaio e gravação.

Falando de atividades profissionais e arte, Kadija revela que as situações cotidianas de trabalho nem sempre dão o prazer que ela encontra compondo a música que gosta de ouvir e de tocar. Sentada em um bom piano não vê as horas passarem. Para ela, compor é contribuir. É fazer uma música que lhe dê prazer e que possa dar prazer aos outros: “São músicas que eu gosto. Eu faço uma música que eu goste de ouvir, que eu goste de tocar, que eu sinta prazer (...)”. É também deixar uma marca sua no mundo da música. Assim como ela gosta das influências que citou, gosta da sua própria música e acredita que outros podem gostar.

## COMPOSIÇÕES

*Contorno;*

*Ensaio;*

*Made in Brasil.*

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num primeiro momento de realização deste trabalho, me dirigi a alguns pianistas com o intuito de fazer uma pesquisa comparativa e analítica, a partir do exercício de construção de “arranjos”. Eu tinha um objetivo claro de conhecer e disponibilizar “linguagens” individuais de profissionais com prática neste ramo, submetendo-os a um exercício criativo a partir de um mesmo estímulo musical. Registrar este resultado seria uma forma de tornar acessível um conhecimento local disperso.

Ao me dirigir a eles, me deparei com uma vasta produção sob a forma de composições para piano. Percebi que havia um tesouro à espera que não era fruto de um exercício coletivo aplicado. A arte simples e pura, a força criadora, o gosto pela música e pelo piano estavam à disposição de quem quisesse conhecer aquela realidade local: a música de piano da cidade de Salvador.

Contrariando rótulos culturais que a cidade carrega, superando desafios e encantando por vezes como milagre, essa música pode expressar o valor que o instrumento tem para muitos soteropolitanos, apesar das adversidades encontradas aqui na prática da música instrumental e acústica. Adversidades que, aliás, já eram encontradas outrora por pianistas baianos ilustres. Guilherme de Mello, em sua referida obra (primeira edição de 1908), dedica o capítulo “Período de degradação” à descrição de mazelas da vida musical no Brasil. Dentre muitas coisas, fala do desamparo encontrado por músicos em regresso ao país após estudos no exterior:

Pianistas Virtuoses, cantores exímios, violinistas adextrados, todos os mais, acostumados aos elogios de seus mestres e aos aplausos dos seus colegas e amigos, quando voltavam ao Brasil sentiam-se mal, sem adoradores, e ainda mais, sem o meio com que pudessem, diziam êles, entreter relações artísticas (MELLO, 1947, p. 260).

Sílvio Deolindo Fróes se refere também com decepção ao “meio artístico acanhado” da Bahia, após ter “vivido no Rio e na Europa” (BRASIL, 1976, p. 34).

Muitas das carências históricas da cultura pianística na Bahia conservaram-se até os nossos dias. Outras mudaram de aparência. E de lá para cá, sem dúvida alguma, surgiram novas. O próprio decorrer do século XX trouxe transformações diversas, como sugere Manoel Veiga:

Enquanto função de entretenimento, o indispensável piano que dera seus primeiros passos na Bahia por volta de 1810, com energia suficiente para alcançar os engenhos do Recôncavo de canoa, não cederia de vez os seus espaços, mas eventualmente começaria a competir fatalmente com as geladeiras e os automóveis do surto industrial brasileiro pós-Juscelino, sem sequer caber nos elevadores dos prédios que iriam mudando o perfil de cidades antigas, como Salvador (VEIGA, 2003).

Em 1956, na sua obra *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*, Luiz Heitor Azevedo declarava:

É possível que a vida moderna, anulando velhos hábitos familiares, tenha contribuído para diminuir, no Brasil, a popularidade do piano, que, pelo elevado custo e pela carência de espaço, já não é, como outrora, um móvel obrigatório em todas as salas. É possível, também, que as jovens de hoje não recebam, de maneira tão generalizada, a instrução musical que fôra apanágio de suas avós (AZEVEDO, 1956, p. 228).

Dificuldades à parte, já afirmava o musicólogo baiano em sua publicação de 1908 que “o verdadeiro gênio não tem precisão alguma de escolas para se desenvolver” (MELLO, 1947, p. 238). E cheio de ufanismo e orgulho, reconhecia a sua cidade como uma “capital onde [...] os gênios voejam como as águias e os condores nas altas montanhas” (MELLO, 1947, p. 248).

As transformações impostas pelo tempo, os obstáculos encontrados nas práticas culturais locais e demais desafios não impediram que o piano alcançasse o nosso tempo exercendo fascínio e perpetuando admiradores. Hoje, em 2008, há mais de 200 anos da chegada dos primeiros pianos à capital baiana, a arte de tocá-lo continua viva e expressiva. Uma prática nem sempre tão aparente pelos costumes e hábitos

culturais, mas muito evidente na intimidade de músicos que têm nesse instrumento o seu lar, a expressão da sua criatividade e da sua arte.

## 5. REFERÊNCIAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleica Rosa. *O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

APPOLINÁRIO, Fábio. *Metodologia da ciência: filosofia e prática da pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin American: an introduction*. London: Prentice-Hall, Inc. Englewood cliffs, 1979.

BRASIL, Hebe Machado. *A Música na Cidade do Salvador: 1549-1900*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1969.

\_\_\_\_\_. *Fróes: um notável músico baiano*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976.

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

CUNHA, Paes da. *O monumento musical de Chopin*. Rio de Janeiro: Agir Editôra, 1947.

DOLGE, Alfred. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. New York: Dover publications, inc., 1972.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

DUBAL, David. *Art of the piano: the performers, literature and recordings*. New York: Summit Books, 1989.

FAGERLANDE, Marcelo. *Padre José Maurício: o método de pianoforte do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio Arte, 1996.

FRIAS, Sanches de. *Arthur Napoleão: sua vida e arte*. Lisboa, 1913.

GOTTSCHALK, Louis Moreau. *Notes of a pianist: the chronicles of a New Orleans music legend*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

JACKSON, Richard (org). *Piano music of Gottschalk: 26 complete pieces from original editions*. New York: Dover publications, inc., 1973.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIRBY, F. E.. *Music for piano: a short history*. Portland: Amadeus Press, 2000.

LANGE, Francisco Curt. *Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk em Rio de Janeiro (1869): el ambiente musical de la mitad del Segundo Imperio*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.

LEME, Mônica. Impressão musical no Rio de Janeiro (sec. XIX): modinhas e lundus para “iaíás” e “ioiôs”. In XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/index.htm](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/index.htm)>. Acesso em 10.junho.2008.

LOESSER, Arthur. *Men, women and pianos: a social history*. New York: Simon and Schuster, 1954.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3ª Edição. São Paulo: Art editora: Publifolha, 2000.

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

MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MURICY, Andrade. Gottschalk no Rio de Janeiro. *Jornal de Música*, ano 1 n.2, fev. 1952.

POURTALES, Guy de. *Vida de Chopin*. Tradução de Aristides Ávila. São Paulo: Livraria Cultura Brasileira, 1934.

\_\_\_\_\_. *Vida de Liszt*. Tradução de Leonor de Aguiar e C. Fonseca. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1937.

RATCLIFFE, Ronald. *Steinway*. San Francisco: Chronicle Books, 1989.

RATTALINO, Piero. *Storia del pianoforte: lo strumento, la musica, gli interpreti*. Traducción de Juan Godó Costa. 1ª Edición. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1988.

RINK, John (Ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6ª Edição. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SYDOW, Bronislas Édouard (Org.). *Correspondence de Frédéric Chopin: l'aube*. Paris: Richard-Masse-Éditeurs, 1953.

\_\_\_\_\_. *Correspondence de Frédéric Chopin: l'ascension*. Paris: Richard-Masse-Éditeurs, 1954.

VALENÇA, Suetônio Soares. Aspectos da mpb no séc. XIX: regentes de orquestras do teatro musicado popular. *Revista Usp*, São Paulo, n. 4, p. 3-12, 1989.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Vol. I. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

VEIGA, Manoel. *Impressão musical na Bahia*. Salvador: 2003. Disponível em <[http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm#\\_ftn1](http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm#_ftn1)>. Acesso em 05.fevereiro.2008.

VONO, Caio. *O Ragtime e os caminhos do jazz*. Brasília: Musi Med, 1989.

## **6. ANEXOS**

## ANEXO A

### PARTITURAS

#### (QUATRO DAS MÚSICAS INTERPRETADAS NAS *PERFORMANCES* FILMADAS)

A peça “Contra o Tempo” foi retirada de SANTOS, Maria da Graça. *Miniaturas*: peças para piano. Salvador: Edufba, 2004;

A peça “Lacerdeska” foi retirada de GONDIM, Paulo. *3 peças para piano*. Salvador: 1997;

As duas outras peças aqui presentes (“Manga Espada” e “Contorno”) são publicações avulsas dos próprios compositores;

As demais peças (“Eucalipso”, “Ágape” e “Jaboticaba”) ainda não possuem versão escrita.

# Contra o Tempo

Homenagem a Jobim  
A Eduardo Torres

Salvador, 2000

1  $\text{♩} = 200$

9

17

*p* *cresc.....* *mf*

*p* *poco...a...poco...cresc.....* *dim.....* *p*

*p* *p*

# Lacerdeska

Estudo

(Dedicado ao compadre Carlos A. Lacerda)

Paulo Gondim

Movido (agitado)

Piano

*mf*

*Bem marcado*

*f*

*(p)*

*(p)*

*f*

*Martelado - sêco*

12

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a whole rest in measure 14 and a melodic line starting in measure 15. The lower staff (bass clef) has a melodic line with slurs in measures 14-15 and a melodic line in measure 16.

17

*Expressivo - rubato*

*rall...* *mf*

Musical score for measures 17-19. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs in measures 17-18 and a melodic line in measure 19. The lower staff (bass clef) has a melodic line with slurs in measures 17-18 and a melodic line in measure 19. The tempo marking *rall...* is above the bass staff in measure 17, and the dynamic marking *mf* is above the bass staff in measure 18. The performance instruction *Expressivo - rubato* is above the treble staff in measure 18.

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs in measures 20-21 and a melodic line in measure 22. The lower staff (bass clef) has a melodic line with slurs in measures 20-21 and a melodic line in measure 22.

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs in measures 23-24 and a melodic line in measure 25. The lower staff (bass clef) has a melodic line with slurs in measures 23-24 and a melodic line in measure 25.

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs in measures 26-27 and a melodic line in measure 28. The lower staff (bass clef) has a melodic line with slurs in measures 26-27 and a melodic line in measure 28.

29

29

*p*

This system contains measures 29, 30, and 31. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 31.

32

32

*cres...* *mf*

This system contains measures 32, 33, and 34. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A crescendo (*cres...*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic marking are present in measure 33.

35

35

*f*

This system contains measures 35 and 36. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 35.

37

37

*p.* *p.*

8<sup>va</sup> *ritando*

This system contains measures 37 and 38. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A piano (*p.*) dynamic marking is present in measure 37. A handwritten note "8<sup>va</sup> ritando" is written in the right hand staff.

39

39

*p.*

This system contains measures 39 and 40. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A piano (*p.*) dynamic marking is present in measure 39.

(8va)-----

41

41

*p*

D.C.

43

43

*mf*

46

46

*f*

49

49

*ff*

52

52

(M. E.)

(M. E.)

(M. E.) (M. D.)

# Manga Espada

Zito Moura

F#m7 FMaj Em7 D#° Dm7 Dm7(b5)

A7/C# Cm6 EMaj CMaj Am7 G#Maj F7#11

F7#11 E C#m F#m B E G#m7 Gm7 F#m7

B G#m7 Gm7 F#m7 D B7

17 E C#m F#m Bm E A Am E/G# C/G

22 F#7 B7 E E Bm E

26 A F# B E C#m7(b5) F# Bm E

30 A A#o Bm E A/C# D/C E/B Bbo

34 G#m C# F#m B E A#o Bm E

38 A F# B E C#m7(b5) F# Bm E

42 A E C B E

46 EΔ7#11

Obs.: Improvisar sobre a harmonia.

# Contorno

Kadija Teles

Cm Bb/C Cm Bb/C Ab7+ Bb/G

4 Ab7+ Bb/G Fm Gm Cm Bb/C

8 Cm Bb/C Ab7+ Bb/G Ab Bb/G Fm

12 Gm C C7+ C

15 Am Am F

18 C/E Dm Gsus F/A G/B |<sup>2</sup>G

## ANEXO B

### MEIOS PARA CONTATO COM OS PIANISTAS COMPOSITORES

**Maria da Graça Santos**

Tel. (71)3248 3674

**Paulo Gondim**

Tel. (71) 3264 5207

**Luizinho Assis**

Tel. (71) 8116 4246

luizinho\_assis@hotmail.com

**Zito Moura**

Tel. (71)32489566

zitmoura@hotmail.com

**Marquinho de Carvalho**

Tel. (71) 9175 7646

marquinhodecarvalho@hotmail.com

**Mikael Mutti**

mikamutti@superig.com.br

www.myspace.com/mikaelmutti

**Kadija Teles**

www.myspace.com.br/kadijateles

kadijateles@gmail.com

Tel. (71) 9197 3455

## **ANEXO C**

### ***PERFORMANCES FILMADAS DOS PIANISTAS COMPOSITORES***