

# Anais do II Simpósio Villa-Lobos

Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012

ECA/USP



**APOIO**

LABORATÓRIO

PERCEÇÃO  
**PAM**  
ANÁLISE  
MUSICAL

CMU ECA USP

**PÓS**  
grad  
eca usp

**PRCEU**  
pró-reitoria de cultura  
e extensão universitária  
**USP**

**REALIZAÇÃO**

**USP**

**CMU-ECA/USP Departamento de Música**

## **Realização**

### **Universidade de São Paulo**

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas  
Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

### **Escola de Comunicações e Artes**

Diretor: Prof. Dr. Mauro Wilton  
Vice-Diretora: Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão

### **Departamento de Música (CMU)**

Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Vice-Diretora: Profa. Dra. Monica Isabel Lucas

### **Secretárias**

Luciana Del Sole Queiroz  
Sueli Monteiro Garcia da Silva  
Maria Helena de Jesus Silva Morais

### **Secretária de Eventos**

Edilena Aparecida Batista Colombo

## **Apoios**

### **Pró-Reitoria de Cultura e Extensão**

Pró-Reitora: **Maria Arminda do Nascimento Arruda**

### **Programa de Pós-Graduação da ECA/USP**

Presidente: Prof. Dr. Rogério Costa

### **Serviço de Graduação da ECA/USP**

Chefe: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

### **PRO-EVE da Pró-Reitoria de Graduação**

Pró-Reitora: Profa. Dra. Telma Maria Tenório Zorn

### **PAM - Laboratório de Percepção e Análise Musical**

Coordenadora: Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

S612                    Simpósio Villa-Lobos (2. : 2012 : São Paulo)  
                             Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de  
Villa-Lobos / [organização] Paulo de Tarso Salles & Ísis Biazioli de Oliveira --  
São Paulo : ECA/USP, 2012.  
                             1 CD.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 23 à 25 de novembro de  
2012,  
Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo.  
ISBN 9788572050982

1. Compositores brasileiros – Século 20 – Congressos 2. Música – Brasil –  
Século 20 – Congressos 3. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 I. Salles, Paulo de  
Tarso II. Oliveira, Ísis Biazioli de III. Título.

CDD 21.ed. – 780.981092

## **COMISSÃO CIENTÍFICA DO II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS**

Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles – presidente, CMU-ECA/USP

Prof. Dr. Acácio Piedade - UDESC

Prof. Dr. Achille Picchi – IA/UNESP

Profª. Dra. Adriana Lopes Moreira – CMU-ECA/USP

Prof. Dr. Antônio Carlos Carrasqueira – CMU-ECA/USP

Profª. Dra. Carole Gubernikoff - UNIRIO

Prof. Dr. Didier Gigue - UFPB

Prof. Dr. Diósnio Machado Neto – FFCLRP USP

Prof. Dr. Edelton Gloeden – CMU-ECA/USP

Prof. Dr. Eduardo Monteiro – CMU-ECA/USP

Profª. Dra. Eliane Tokeshi – CMU-ECA/USP

Profª. Dra. Flávia Toni - IEB/USP

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni – IA/UNESP

Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim – CMU-ECA/USP

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda - CMU-ECA/USP

Profª. Dra. Maria Lúcia Pascoal - UNICAMP

Prof. Dr. Mario Videira – CMU-ECA/USP

Prof. Dr. Norton Dudeque – UFPR

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza – FFCLRP USP

Prof. Dr. Silvio Ferraz - UNICAMP

Profª. Dra. Susana Igayara – CMU-ECA/USP

## **COMISSÃO ORGANIZADORA**

Denise Hiromi Aoki (secretária)

Ísis Biazioli Oliveira (secretária)

Ciro Visconti

Denis Hallai

Denise Ogata

Gabriela Lusvarghi

Joel Miranda Bravo de Albuquerque

Juliano Abramovay

Lucas Vieira

Luciano César Morais

Milena Bravo

Rodrigo Felicíssimo

Walter Nery Filho

## VILLA-LOBOS, 125 ANOS DEPOIS

*Paulo de Tarso Salles*  
*Universidade de São Paulo*

Passados três anos da realização do *I Simpósio Villa-Lobos*, vemos com satisfação um cenário onde a pesquisa nesse campo tem aumentado substancialmente, tanto no tocante às dissertações e teses produzidas ao longo desse período, quanto no número de pesquisadores envolvidos com a questão. Outro fator ainda mais importante é o despertar para a necessidade de reavaliação do discurso sobre a música de Villa-Lobos, sintonizada com os problemas surgidos na musicologia nos últimos cinquenta anos. Sem dúvida, hoje se pode falar em uma reavaliação da produção musical latino-americana, cenário onde a obra do compositor brasileiro assume papel fundamental. O mais auspicioso é poder tratar desses assuntos sem um direcionamento ditado hegemonicamente segundo modelos meramente copiados e canonizados, hoje dispomos de massa crítica qualificada e em número crescente, embora ainda não suficiente, para tal empreitada.

São inúmeras as áreas tangenciadas pela música villalobiana: a representação da cultura e da identidade nacional, suscitando o debate sobre o que é “cultura nacional” e como ela pode (ou não) ser representada musicalmente; a música do modernismo, desdobrada entre os campos da performance, da teoria e análise musical, do juízo estético: é possível atribuir ao ecletismo de Villa-Lobos uma classificação de modernidade? Sua música, sem fronteiras nítidas entre popular e erudito, entre o sério e o *kitsch*, o sublime e o grotesco, já não parece antecipar as noções de pós-modernidade, tão claras na arte da América Latina por sua própria vocação “antropofágica”?

Como tocar essa música, corrigir os erros editoriais das partituras, descobrir suas proposições formais? Como estabelecer propostas sintático-gramaticais para esse estilo de compor? Como fruir dessa musicalidade sem preconceitos arraigados e deixar que a escuta desvende as possibilidades latentes nessas combinações sonoras?

Há também o debate atualíssimo em torno da Educação Musical no Brasil, projeto ao qual Villa-Lobos deu dimensão “nacional” (quando o eixo Rio-São Paulo parecia dar conta desse território) e cujas propostas de reimplantação envolvem a compreensão das profundas mudanças que o ensino e fruição das artes têm sofrido nas últimas três ou quatro décadas.

Enfim, todos esses campos, abalados pelo furacão “pós-moderno”, viram-se transformados e transtornados por novas perspectivas com relação à produção artística, a pesquisa científica, a pedagogia, o pensamento histórico, etc. As narrativas hegemônicas,

importadas dos “centros” atingiram seus limites cognitivos. Garcia Canclini, em estudo sobre essa nova perspectiva das culturas latino-americanas, observou que:

Essas transformações dos mercados simbólicos em parte radicalizam o projeto moderno, e de certo modo levam a uma situação pós-moderna entendida como ruptura com o anterior. A bibliografia recente sobre esse duplo movimento ajuda a repensar vários debates latino-americanos, principalmente a tese de que as divergências entre o modernismo cultural e a modernização social nos transformariam numa versão deficiente da modernidade canonizada pelas metrópoles. Ou ao contrário: que por ser a pátria do pastiche e do *bricolagem*, onde se encontram muitas épocas e estéticas, teríamos o orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular. Nem o “paradigma” da imitação, nem o da originalidade, nem a “teoria” que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo “real maravilhoso” ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas (Canclini, *Culturas híbridas*, 2001, pp. 23-4).

É dentro dessa concepção que o *II SVL* pretende oferecer espaço para essa troca de ideias, para que em torno da música de Villa-Lobos se possa rediscutir nossos projetos de Nação articulados como cultura, educação, política, identidade, cidadania, ciência e conhecimento. Vivemos a experiência de democratização há pouco mais de duas décadas e estamos em um momento particularmente favorável onde nossa tênue estabilidade assume grande destaque diante da crise econômica mundial. Somos a “bola da vez”, conforme se fala informalmente. Que no meio de tantos descaminhos a Música possa servir como eixo para tal discussão é algo realmente muito especial e espero que todos possam desfrutar ao máximo esses três dias no nosso *II Simpósio Villa-Lobos*.

## Sumário

Comissão Científica do II Simpósio Villa-Lobos.....	4
Comissão Organizadora.....	4
Palestras.....	8
Palestra 2 .....	9
Palestra 3 .....	18
Mesas Redondas .....	31
Mesa 1 - Brancas & Pretas: o piano de Villa.....	32
Mesa 2 – História, Nacionalismo e Identidade em Villa-Lobos .....	72
Mesa 3 - Sinfonizando o Brasil: Coro & Orquestra.....	96
Mesa 4 - Educação Musical.....	112
Mesa 5 - Por uma Estética da Escuta: as paisagens sonoras de Villa.....	160
Mesa 6 - As canções de Villa .....	191
Mesa 7 - Nos limites da Análise .....	201
Seminários .....	228
Seminário 1 – sexta-feira .....	229
Seminário 2 – sábado .....	262
Seminário 3 – domingo.....	305

# PALESTRAS





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Palestra 2

## Os índios de Villa-Lobos

*Leopoldo Waizbort*  
USP/CNPq / waizbort@usp.br

Resumo: Os índios de Villa-Lobos é um argumento - não um artigo - que pretendo testar no Simpósio: trata-se de indagar como Villa-Lobos representa o "índio" musicalmente (portanto: modalidades de representação, aí incluso o problema da apropriação) e qual o papel, importância e sentido que isso tem na sua criação e expressão artísticas.

Palavras-chave: Villa-Lobos; índios; música; representação.

### Villa-Lobos's Indians

Abstract: With "Villa-Lobos's Indians" I would like to test an argument: how the composer represents musically the "Indian" (also: modalities of representation, therein included the problem of appropriation) and what role, importance and meaning that it have in its artistic creation and expression.

Keywords: Villa-Lobos, Indians; music; representation.

"Os índios de Villa-Lobos" é um texto que ainda não foi escrito, por ora apenas um argumento para ser testado no "2o. Simpósio Villa-Lobos". Aqui vai ele de modo rápido, sintético e incompleto.

O que se pretende é indagar como os "índios" e o "indígena" aparecem na música desse compositor nacional. O índio é um elemento importante da expressão e da imaginação artística no Brasil, presente em todas as formas artísticas (literatura, pintura, dança, escultura, música). Mas, o que é representado, ou como se dá essa representação? Essa a chave que se pretende explorar. Pois desde a carta de Pero Vaz, passando pelos jesuítas, pelos épicos do séc. XVIII, os românticos do séc. XIX e os variados "modernos" do séc. XX, o índio e o indígena sempre apareceram em destaque, oferecendo um móvel privilegiado para a atribuição de sentidos definitórios à terra, ao povo, à nação e a seus equivalentes funcionais.

A busca da expressão de uma realidade própria, desde o século XIX a realidade da nação, sempre foi vista de maneiras variadas: uns enfatizavam a pátria,



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

outros os índios, outros os sertanejos, outros os negros, outros uma substância ou elemento, uma espécie de "espírito" ou "alma" que nos era própria. Em Villa-Lobos, encontramos muitos desses elementos, como por exemplo a celebração da pátria, potencializada no período do vínculo orgânico com o Estado; o indianismo, multifacetado e presente em vários momentos, e a essência indefinida e indefinível, a "alma brasileira" - como enuncia o título do "Choros No. 5". Conforme as situações, Villa-Lobos modulava e enfatizava uma ou outra das variadas possibilidades, mas também as misturava e tirava disso a sua marca própria, desenvolvendo dessa maneira o seu modo de compor, e também, em parte, de exprimir (ou representar) musicalmente o Brasil (pois o seu compor não se limita a isso, embora isso constitua um aspecto significativo de seu compor).

Assim como ocorrera com os românticos, essa empresa tinha um caráter construtivo e visava contribuir para o estabelecimento da nação e do povo, em um movimento de afirmação. Nas primeiras décadas do século XX, era claro aos homens de pensamento no Brasil que já possuíamos uma literatura nossa, mas faltava-nos uma música própria. Tanto os compositores procuravam, em alguma medida, responder a esse desafio, como os intelectuais, por seu lado, teorizavam a esse respeito - sendo Mário de Andrade, de longe, o mais significativo deles, e Villa-Lobos, o músico. Quase cem anos depois da independência política, seria preciso concretizar a independência também em termos musicais. Como isso poderia se realizar?

Uma resposta poderia partir da seguinte indagação: quais temas que os nossos românticos exploraram e que depois deles foram explorados por Villa-Lobos? Decerto, a celebração da natureza, grandiosa, variada e sublime; o indianismo; o exotismo abarcando todo esse leque. No século XIX (sigo aqui Antonio Candido, de onde tirei as citações a seguir), a utilização do índio como alegoria do Brasil, que vinha já desde muito antes, foi assumida com novo vigor e muito positivamente; Capitrano de Abreu chamava a atenção para a "tendência [...] de identificar o índio aos sentimentos nativistas". Assim, o índio aparece, para os nossos românticos, como um elemento e um modo fundamentais de sentir e exprimir a pátria, e isso, embora não exclusivamente, vai alimentar ainda um Villa-Lobos, no século seguinte.



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

E que índio é esse? Naturalmente, um índio imaginado e idealizado, mas também concebido em função do modo concreto como a sociedade nacional via o índio. Digamos que o índio de Villa-Lobos está a meio caminho entre o indianismo dos românticos e o indianismo presente no movimento modernista: como procurarei argumentar, há mais de um modo como os índios aparecem na música de Villa-Lobos - e esse talvez seja o principal aspecto a sublinhar. Também os românticos figuraram o índio de mais de uma maneira, mas predominou a ideia de elevá-lo à posição do homem branco, atribuindo-lhes aquelas qualidades que o branco valorizava - o mesmo branco que os dominava. Os modernistas da terceira década do século XX, por sua vez, invocaram a dimensão primitiva, visceral, "autêntica", inclusive em virtude dos conhecimentos trazidos pelos viajantes do século XIX e pelos antropólogos, que começavam a aparecer. Nesse sentido, a posição de submissão é subvertida, e o índio aparece com brilho novo (basta lembrar a poesia de Oswald de Andrade).

Em Villa-Lobos, há mais de um índio, ou seja, o índio não aparece sempre do mesmo modo, não há um padrão único ou mesmo predominante na representação do índio. O elemento primitivo e selvagem, ou mesmo "fauve", presente em "Le sacre du printemps", ofereceu um modelo, uma justificação e uma legitimação para uma de suas formas. Mas ela não é a única, pois sabemos que nem sempre Villa-Lobos compôs como em alguns dos "Choros".

Vale a pena procurar definir com maior nitidez as figurações do índio em Villa-Lobos. Tomemos um exemplo: em 1849, um dos nossos românticos lançava a seguinte pergunta: "Por que terão a Escócia e Alemanha a presunção de só elas possuírem esses rios, lagos, matas, montes e vales misteriosos donde surgem essas imagens lânguidas, transparentes, aéreas, qual névoa que sempre encobre a natureza desses torrões? / Não. Nós também aqui temos os nossos mitos: gênios dos rios, lagos, matas, montes e vales." A resposta e a pergunta valem, tal e qual, como uma justificação do tipo de música que Villa-Lobos realizou em obras como "Uirapuru" e "Amazonas" (assim "Erosão", um pouco posterior), que em nada se afastam dessa perspectiva romântica. Ela oferece mesmo um enquadramento perfeito, em termos temáticos e narrativos. A afirmação do "nosso", encarnado na nossa natureza e nas



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

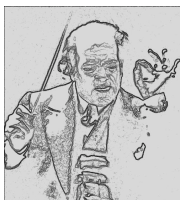
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

nossas figuras, mitológicas e históricas, é um programa que, realizado literariamente naqueles meados do século XIX, se realizará musicalmente no século seguinte. Em ambos os casos, busca-se a afirmação de uma identidade própria, que não somente se distingue da Europa modelar, mas que possui um valor próprio e independente. Se, à época de Villa-Lobos, a autonomia política não é uma questão, a estética não deixa de ser, e seus caminhos são complexos.

Nessa modalidade, o "poema sinfônico", ou o "bailado", oferecem o enquadramento característico, também aqui muito próximo do que se vira em Stravinsky - assim como o roteiro da "Sagração", o roteiro de "Amazonas" ("Sobre um conto indígena de Raul Villa-Lobos", lemos na partitura) insiste no primitivismo e no exotismo de uma situação distante e indefinida.

Mas esse não foi o único modo como o índio e o indígena apareceram e foram informados na música de Villa-Lobos. Outra modalidade, da maior importância, foi a incorporação de melodias indígenas, recolhidas por viajantes ou antropólogos. Essas melodias migraram para a música de Villa-Lobos de maneiras variadas, mais ou menos literalmente, conforme o caso, e acabaram ocasionalmente sendo assimiladas com tal intensidade, que adquiriram uma forma nova e mesmo estrutural em algumas composições suas. Nesse sentido, basta lembrar duas delas, coletadas por Roquette Pinto em sua estadia entre os Parecis, em 1912: "Ená-môcocê-cê-máká" e "Nozani-ná". Essas duas melodias, recolhidas em fonogramas e depois transcritas, transformaram-se em chaves para a compreensão de uma modalidade da incorporação do índio e do elemento indígena em Villa-Lobos, que nada tem a ver com a forma já mencionada, com o mito. Agora, o índio aparece como um ser histórico e concreto, como uma voz viva e em carne e osso, embora distante e distinta. Voz viva registrada pelo fonógrafo, mediada pela tecnologia, recolhida, gravada, reproduzida - e somente então ouvida, transcrita, composta.

Outra modalidade é a utilização de textos em nheengatu, o mais das vezes oriundos de Poranduba amazonense, de J. Barbosa Rodrigues (1890) (provável herança da biblioteca paterna). Aqui, mesclam-se a língua, como elemento de sincretismo, com o mito de origem indígena, para configurar um exotismo próprio, que mistura o compreensível com o incompreensível e disso extrai a sua substância



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

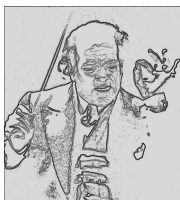
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

histórica e a converte em música. De certa forma situada entre as duas formas indicadas anteriormente, eis mais uma modalidade da representação.

Ainda outra modalidade é a catequese jesuíta, que oferece importante matriz da incorporação do indígena em Villa-Lobos. Isso aparece de modo exemplar na Sinfonia No. 10 "Ameríndia", subtitulada "Sumé, o pai dos indígenas". De maneira paradoxal, nessa sinfonia, dedicada ao índio, o índio é suplantado pelo jesuíta: é esse quem domina a obra, e domina o índio. Nela, pacificado e cristianizado, o índio (des)aparece sob a égide da dominação religiosa.

A religião, como unidade e ligação, é a instância que precede a unidade dada pelo estado nacional: a comunidade religiosa antecede, anuncia e legitima a comunidade da nação. É o que explica em grande parte o encanto que o Anchieta catequisador exerce sobre Villa-Lobos: o jesuíta homogeneiza, ou seja, realiza a operação central para a identidade nacional. Ele é, por assim dizer, um predecessor do Estado como concretização de uma identidade nacional e, mais que isso, é um antecessor do maestro Villa-Lobos, que quatro séculos depois de Anchieta homogeneiza musicalmente a nação. Não é à toa que o jesuíta utiliza o canto, como o maestro. A aculturação que foi a catequese dos índios encontra a sua contraface histórica na musicalização das massas, ela mesma uma outra aculturação, que criaria agora não mais o cristão (abolindo do pagão), mas o cidadão brasileiro (instaurando um civismo universalizado, abolindo uma nação carente de universalização).

A empresa, seja nos jesuítas, seja em Villa-Lobos, repousa na instituição escolar. É a escola que pode oferecer e moldar um critério identitário, inculcando-o no mais profundo das almas. A variedade das etnias e das culturas sintetiza-se na religião do jesuíta e na música do maestro. Esta, ademais, ao incorporar aquela - e a carga simbólica do jesuíta primordial e fundador (a identidade é tão forte, que Villa-Lobos, ao criar a ABM, escolheu Anchieta como patrono da Cadeira No. 1, ou seja, a sua) - apresenta-se não somente como atualização da anterior, mas como sua verdadeira superação. Seria a a realização mais plena e mais potente da superação do nosso atraso, das cesuras que a história colonial nos deixou e que a independência e a república não foram capazes nem de apacentar, nem de resolver. A desigualdade e a estrutura estamental, que a política não resolveu e que perduram, a música de Villa-



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Lobos pretendeu solver. Podemos nos perguntar, ao ouvir a "Sinfonia Ameríndia", se o coro que ali canta não é o coro do canto orfeônico de Villa-Lobos, aquele canto que daria forma à nação brasileira e que educaria o cidadão, inculcando no indivíduo os mais nobres valores cívicos e pátrios.

Há ainda outras modalidades de representação e apropriação, que não estão aqui inventariadas, mas que são contempladas na pesquisa em curso sobre o assunto. Por ora, apenas indico o problema e o encaminhamento da problematização.

Podemos assinalar a confluência, em Villa-Lobos, de um discurso musical exotocista com a definição nacional: temos um "outro" que é também "nós". O índio é e não é "nós", e essa dupla face precisa ser considerada na análise. A nação, o Brasil, é variado e compõe-se de uma variedade que é reconhecida como tal: ele não é homogêneo (o problema da variedade das "raças" e de sua solução é uma questão de destaque no período em que Villa-Lobos viveu - dos enfoques mais biológicos do século XIX, passando pela sociologia de Gilberto Freyre e outros, até a política do Estado Novo). Nesse sentido, o índio é um "outro" face ao compositor branco, urbano e ocidental. Por outro lado, a nação, para ser nação - para subsumir-se a um "Brasil" como coletivo genérico -, precisa ser homogênea e incluir o "outro" em um "nós". A passagem do "outro" ao "nós" é um problema, que pode ser encaminhado de variadas formas. Pode-se ignorar o "outro". Pode-se transformar o outro em "nós" trazendo-o até nós, como aqueles românticos que atribuíam características ocidentais aos índios. Pode-se marcar a diferença e subsumi-la ao universal, como uma espécie de variação ou mesmo adorno secundários. Pode-se incorporá-lo, buscando diminuir seus elementos especificantes e trazê-lo para o padrão da homogeneidade (a aculturação dos índios, a miscigenação etc., forjando um "povo" brasileiro miscigenado). Pode-se realçar e manter a diferença, firmando uma nação não-homogênea. As possibilidades são muitas. Qual a adotada por Villa-Lobos? Ou mesmo: adota ele apenas uma?

Certamente, a que prevalece é aquela na qual o índio permanece um outro, mas é incorporado-ocidentalizado. Mas isso é feito de um modo específico: ele é representado segundo os padrões da música do ocidente ("topoi" simbólicos e composicionais). Ele é um "índio brasileiro", e essa expressão - para alguns um oxímoro - já sugere que a categoria "Brasil", mais ampla e central, incorpora em si a



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

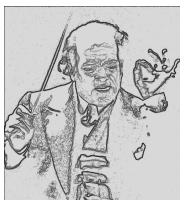
do "indígena". Este é parte daquele; e trata-se, portanto, de fazê-lo realmente parte: aparecendo na música brasileira, por exemplo. O "Brasil" é uma confluência (não necessariamente consumada, e bem consumada) de diferentes fatores - como se vê naquele "Gráfico planisférico etnológico da origem da música no Brasil", que Villa-Lobos anexou ao *Guia prático* e a seu texto sobre "Educação musical" no *Boletim Latino-Americano de Música*.

Mas, como pensar a representação do índio/indígena/nativo na música, que é considerada um meio não-representacional? Como se dá essa representação? Quais são os procedimentos (musicais e extra-musicais) de que o compositor lança mão para tanto? Parece-me importante sublinhar que os procedimentos musicais não são suficientes para tanto; a representação necessariamente carece de uma síntese deles com procedimentos extra-musicais; e o resultado é precisamente uma representação musical.

A primeira coisa a anotar é que Villa-Lobos lança mão de procedimentos distintos, que é preciso tentar identificar, e ponderar em que medida a representação está vinculada à forma de representação. O índio, como um "outro", implica uma construção de alteridade, na qual um "nós" também se constroi. Um processo duplo de identidade, portanto. Como se dá a construção musical dessa alteridade? (E da identidade do compositor, que se constitui na mesma medida que a constroi o outro?) Se isso se concretiza musicalmente, significa que há uma representação musical em ação, assim como uma "imaginário musical" atuante - e que precisa se haver com o "imaginário cultural" no qual o "índio" existe para o compositor. A tarefa, então, consiste em mapear tanto esse imaginário musical, como as técnicas concretamente (musicalmente) envolvidas.

O processo de representação envolve, em alguma medida, um processo de dominação simbólica (e portanto concreta): o índio "é" aquilo representado, tal como representado, reduzido àquela representação. Portanto, estamos falando da "produção" de um índio. Os índios de Villa-Lobos.

Há decerto um nexos entre a representação simbólica e a dominação política. No caso específico de Villa-Lobos, a representação do índio está ligada: a) à possibilidade de confecção de uma música que encontre espaço no universo da



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

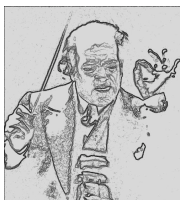
música de concerto europeia-internacional; b) a ideia de uma nação (e de sua música) na qual o índio é parte, mas é parte como subsumido a um universal homogeneizante. Há, evidentemente, um elemento de contradição, pois por um lado o índio é e precisa se tornar "brasileiro", como parte da nação, enquanto por outro ele é "diferente", e portanto um "outro". Essa contradição se mantém na ideia do estatuto diferenciado do índio no estado brasileiro, na tutela etc. Isso é presente, em Villa-Lobos, de um modo muito claro, quando considera a música dos índios "manifestação precária de ordem estética" (como se lê no mencionado texto sobre "Educação musical").

Há uma longa tradição de empréstimos e apropriações, por parte da música ocidental, de elementos de culturas musicais "outras", "estranhas" (exóticas, orientais etc.). Essa apropriação é também um ato de poder, ato de por um outro ao seu dispor. No caso: mobilizar (e instrumentalizar) o outro em favor de uma música "nossa", como meio, inclusive, de "revigorar" a nossa música ou de capacitá-la a novos domínios expressivos; também como uma maneira de poder inserir a "nossa" música no circuito internacional das músicas nacionais e cosmopolitas.

As questões que pedem resposta são muitas. Trata-se de representação ou de apropriação? Trata-se de empréstimos que Villa-Lobos realiza da "música indígena"? Como Villa-Lobos chega à música indígena, e como sai dela? Ou mesmo: e quando ele nem chega a ela, e representa o índio sem música indígena? Lembremos que a própria expressão "música indígena" já é uma construção, um rótulo, uma maneira de nos achegarmos a um fenômeno que é sonoro, mas sobretudo cultural: os antropólogos nos ensinam que, para a cultura indígena, a "música" é não é algo discreto e distinto do rito, da performance, da cosmologia. Somos nós que temos a categoria "música", com a qual categorizamos o que o outro faz.

Para terminar: um tratamento comparativo parece-me fundamental para poder avaliar aquilo que Villa-Lobos faz. Tanto podemos comparar a "Sinfonia Ameríndia" com a "Sinfonia Índia" (1935-36) de Carlos Chávez, como as canções de Villa-Lobos com aquelas de Arthur Farwell (1877-1952) e Charles Wakefield Cadman (1881-1946) e Maurice Delage (1879-1961) - para não falar de Charles Ives ("The Indians", presentes em vários "Sets" para orquestra de câmara).



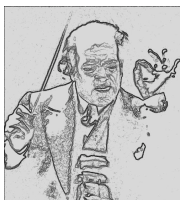


## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Referências Bibliográficas**

- Born, Georgina e Hesmondhalgh, David. "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music" in Born, Georgina e Hesmondhalgh, David (Eds.). *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley etc., University of California Press, 2000, pp. 1-58.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 8a. ed., Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1997, vol 2.
- Moreira, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado, Florianópolis, 2010.
- Villa-Lobos, Heitor. "Educação musical" in *Boletín Latino-Americano de Música*, Año VI, Tomo VI, pp. 495-588, 1946.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Palestra 3

#### APONTAMENTOS SOBRE TRANSCRIÇÕES E “WORKS IN PROGRESS” DE VILLA-LOBOS NOS ANOS 30 E 40

Manoel Aranha Correa do Lago  
ABM / mano@valorcafe.com.br

**Resumo:** Entre a composição do *Momoprecoce* (1929) e de *Magdalena* (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas. Nesse texto, serão examinados alguns desses trabalhos realizados nos anos 30 e 40, - notadamente o 5º *Quarteto de Cordas* (1931), *Caixinha de boas festas* (1932), *Descobrimento do Brasil* (1937), e *Magdalena* (1947) -, assim como os primórdios da série das *Bachianas Brasileiras*, cujo processo de gestação, e gradual ordenamento, apresenta afinidades com o processo de elaboração daquelas obras.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; work in progress; transcrição; adaptação.

#### Notes about transcriptions and “work-in-progress” by Villa-Lobos during the 1930’s and 40’s

**Abstract:** Between the composition of *Momoprecoce* (1929) and *Magdalena* (1947), Villa-Lobos wrote a set of works that displays, as a peculiarity, an organization grounded in transcription and revamping of earlier compositions. This paper will exam some of these works created during the 30’s and 40’s – specially his 5<sup>th</sup> String Quartet (1931), *Caixinha de boas festas* (1932), *Descobrimento do Brasil* (1937), and *Magdalena* (1947), as well the first sketches of *Brazilian Bachianas*, whose ordering and gestational processes displays a similar elaboration with these works.

**Keywords:** Villa-Lobos; work in progress; transcription; adaptation.

### 1. O retorno de Paris e o “interregno criativo”

Quando Heitor Villa-Lobos voltou ao Brasil em 1930, retornando de sua segunda estada parisiense, ele ainda não era “o compositor das *Bachianas*”, mas já era reconhecido internacionalmente como uma das principais personalidades da música contemporânea, tendo em seu ativo obras como a *Prole do Bebê*, *Rudepoema*, o *Noneto*, e a monumental série dos *Choros*.

Os anos 30, - durante os quais ele se dedicaria a fundo às suas novas responsabilidades na área pedagógica e à atividade de regência -, representariam para Villa-Lobos um importante ponto de inflexão em sua atividade composicional, com uma redução abrupta no seu ritmo de produção, que até então havia sido de uma intensidade extraordinária (bastando mencionar, antes de 1929: além da série dos *Choros*, uma ópera, um oratório, três sinfonias e diversos poemas sinfônicos; e uma



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

vasta obra de câmara compreendendo quatro quartetos de cordas, trios, sonatas, diversas obras vocais e grandes ciclos para piano).

A esse respeito, Luiz Heitor comentava, no início da década de 40:

*Mas a verdade é que esse Villa-Lobos pedagogo, tão popular, com o seu blusão vermelho de dirigir as concentrações orfeônicas, fez emudecer, quase, o Villa-Lobos compositor, cuja produção torrencial, numericamente não encontrava parêntese, até 1932, ano de seu estabelecimento no Rio, na obra de nenhum músico contemporâneo. Foi isso um bem? Foi isso um mal? O gênio tem pré-ciências misteriosas que não nos é dado a oscultar. Consignemos, apenas, que depois desse largo período em que sua produção se limitou a obras didáticas ou orfeônicas (chamando assim a produção não é meu intuito diminuí-la artisticamente, mas, apenas, indicar a sua destinação; na verdade é maravilhoso o refinamento artístico dessas pecinhas de forma tão simples<sup>1</sup>). Villa-Lobos parece querer regressar, nesse momento, à criação de obras de largo fôlego.*

Somente a partir do final da década, é que a sua produção retomaria o ritmo anterior, e os anos 40 seriam extremamente ativos, com a conclusão da série das *Bachianas Brasileiras*, as versões finais dos *Choros* 6, 9 e 11, a composição do *Mandú-Çarará*, e a retomada dos ciclos das Sinfonias e Quartetos de Cordas.

Esse “interregno criativo” dos anos 30, - durante o qual Villa-Lobos praticamente interrompeu, até 1937, a composição de obras novas concebidas para orquestra<sup>2</sup> -, parece particularmente importante, no processo de mutação do compositor dos *Choros* no compositor das *Bachianas*<sup>3</sup>: um de seus aspectos mais

---

<sup>1</sup> Corrêa de Azevedo, Luís Heitor: “a Música no Brasil de 1930 a 1940”, in *Música e Músicos do Brasil* (1950: 382-83). Nesse mesmo texto, ele comenta: “Ligado ao definitivo estabelecimento do compositor Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, depois de suas peregrinações pela Europa e tentativa de fixação em São Paulo, vamos encontrar outro aspecto novo da vida musical brasileira no decênio 1930-1940; o cultivo do canto coral e a intensa e agudíssima organização pedagógica destinada à iniciação musical da infância escolar, compreendendo a seleção dos elementos dotados de aptidões específicas. No Brasil, até então, o povo ignorava a alegria de cantar em conjunto [...] Foi Villa-Lobos que pôs em moda o canto coletivo, fundando o seu Orfeão dos Professores, de maravilhosa eficiência técnica e produzindo enorme série de composições, em que os efeitos contidos com a voz humana atingem limites extremos que só a incomparável maestria desse homem de gênio poderia conceber. Os catálogos de nossas editoras musicais, que até então desconheciam, por completo, o repertório coral, passam a mencionar uma enorme produção, assinada por todos nossos compositores, com especialidade Barroso Neto, Mignone e Lorenzo Fernandes. Fundaram-se outros grupos corais, no Rio e nos estados, muito contribuindo para esse movimento salutar a propagação dos métodos de iniciação musical pela primeira vez aplicados nas escolas do Distrito Federal”.

<sup>2</sup> Uma exceção parece ser o poema sinfônico *Papagaio de moleque*, datado de 1932, ano do qual é datada a transcrição para orquestra do *Rudepoema*.

<sup>3</sup> Ver: Tacuchian, Ricardo - “Villa-Lobos, uma revisão”, in: *Brasiliana* n.29, agosto 2009, Rio de Janeiro; e o clássico *Villa-Lobos, compositor brasileiro* de Vasco Mariz (1949, com as importantes



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

interessantes é o lugar ocupado não somente por “works in progress” dos anos 30 e 40, (como o *Guia Prático* e as *Bachianas*) como também por transcrições e/ou recomposições de obras dos anos 1920 e - surpreendentemente - dos anos 1910, o que parece denotar, - no limiar de uma nova fase de reorientação composicional -, um momento de pausa, marcado por um olhar retrospectivo, e por uma reavaliação de sua obra passada.

De fato, entre a composição do *Momoprecoce*<sup>4</sup> (1929) e de *Magdalena* (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas. Esse fato, que não é novo na História da Música – com exemplos notórios em Haendel, Bach e Mozart – foi identificado nos anos 40 por Lisa Peppercorn<sup>5</sup>, no caso da suíte *Descobrimento do Brasil*. Neste texto serão examinados alguns desses trabalhos realizados nos anos 30 e 40, - notadamente o *5º Quarteto de Cordas* [1931], *Caixinha de boas festas* [1932]<sup>6</sup>, *Descobrimento do Brasil* [1937], e *Magdalena* [1947] -, assim como os primórdios da série das *Bachianas Brasileiras*, cujo processo de gestação, e gradual ordenamento, apresenta afinidades com o processo de elaboração daquelas obras.

## 2. Transcrições

Uma faceta marcante na produção de Villa-Lobos, na década de 30, - além de sua dedicação à composição de *Gebrauchsmusik*, categoria dentro da qual podem ser enquadradas as centenas de arranjos e composições corais de caráter didático, dentre as quais sobressai o 1º volume do *Guia Prático* -, é o lugar ocupado por transcrições, não só de obras suas como também de terceiros. Dentre essas, se destacam:

---

revisões e ampliações de suas sucessivas edições); a importante reinterpretação de Guérios, Paulo Renato: *Heitor Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação* [2003 e 2009].

<sup>4</sup> Essa obra escrita em 1929, transforma a coleção para piano *Carnaval das crianças* (1919) numa obra para piano e orquestra na qual a parte solista, com poucas exceções é idêntica ao texto original.

<sup>5</sup> Peppercorn, Lisa: “Some aspects of Villa-Lobos principles of composition”, in *The Music Revue*, vol. IV n.1, Feb. 1943, reproduzido em Coli, Jorge [1998].

<sup>6</sup> Essas duas obras foram discutidas em textos anteriores, dos quais foram extraídas as tabelas identificando as transcrições. Ver Corrêa do Lago, Manoel: “Les Thèmes du Guia Prático dans l’oeuvre de Villa-Lobos”, in *Villa-Lobos des sources de l’oeuvre aux échos contemporains* (ed. Danièle Pistone, Librairie Honoré Champion, Paris 2012; e “Recorrência temática na obra de Villa-Lobos” in *Debates*, Maio Maio 2004 UNIRIO, RMaio 2004 UNIRIO, RJMaio 2004 UNIRIO, RJ.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

a) transcrições de obras de Bach: prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado, inicialmente para piano e violoncelo (1930-31), posteriormente transpostas para coro a capella (1932-37), e finalmente para orquestra de violoncelos (1940-41); e a transcrição para orquestra sinfônica, em 1938, de grandes obras para órgão (*Fantasia e Fuga n.6*, *Prelúdio e Fuga n.6* e *Toccata e Fuga n.3*).

b) transcrições para coro a capella, realizadas entre 1932-37, destinadas ao “Orfeão dos Professores” da SEMA, de peças para teclado do repertório clássico (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin e Rachmaninov).

Em relação a suas próprias obras, as transcrições podem ser subdivididas em duas categorias:

a) transcrições “diretas”: peças do *Guia Prático* transcritas para banda, para canto e piano na coleção *Modinhas e Canções II*, e para orquestra na suíte *Saudade da Juventude*<sup>7</sup>; a importante transcrição para orquestra, em 1932, de *Rudepoema*; a orquestração das *Bachianas Brasileiras n. II* e *n. IV*, - a partir de peças para piano, e para piano e violoncelo -, escritas entre 1930 e 1941.

b) novas composições, consistindo da reunião de transcrições de obras compostas em períodos diversos, entre as quais: *5º Quarteto de cordas* [1931], *Caixinha de boas festas* [1932], *Descobrimento do Brasil* [1937] e *Magdalena* [1947].

Enquanto o *5º Quarteto de Cordas* - subtítulo “Quarteto brasileiro nº 1” - consiste (em três de seus quatro movimentos) de transcrições de peças de uma única coleção para piano dos anos 20 - as *Cirandinhas*, datadas de 1926 - o balé sinfônico *Caixinha de boas festas* é basicamente composto por peças de três coleções dos anos 1910; as suítes II e III do *Descobrimento do Brasil* consistem essencialmente de transcrições para orquestra de canções para canto e piano da década de 1910, enquanto *Magdalena* (1947), intencionalmente um *pot-pourri*, entrelaça livremente composições das décadas de 10 (*Ibericárabe*, *Izath*), 20 (*Cirandas* e *Choros 11*) e 30 (*Guia Prático*, *Valsa da Dor*, *Impressões Seresteiras*).

---

<sup>7</sup> Villa-Lobos, Heitor: *Guia Prático*, Vol. I. Edição crítica da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2009.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Examinando-se o conjunto das transcrições orquestrais de Villa-Lobos, nesse período, é particularmente impressionante observar o quanto ele retrabalhou obras dos anos 10: peças para piano das coleções *Petizada* (1912)/ *Brinquedo de roda* (1912)/ *Carnaval das Crianças* (1919) na *Caixinha de boas festas* (ver anexo I), e “Alegria na horta” (1918) (da *Suíte Floral*) na 1ª *Suíte do Descobrimento do Brasil*; as melodias para canto e piano a *Virgem* (1913), *Lenda árabe* (1914), *Cascavel* (1917) e *Festim pagão* (1919), nas 2ª e 3ª *Suítes do Descobrimento do Brasil*; na 3ª *Suíte do Descobrimento do Brasil*, Villa-Lobos também reaproveita uma obra orquestral datada de 1918, a *Marcha religiosa* n.3, na seção mediana da “Impressão Ibérica”; em *Magdalena*, a peça para piano *Ibericarabe* (1914) – descrita na edição da Casa Arthur Napoleão, como uma “redução para piano do 2º movimento da *Suíte oriental*”, obra não localizada - torna-se a “Emerald song” para canto e orquestra, enquanto a “Dança do amor” do 2º ato da ópera *Izath* (1914) dá início à cena “The forbidden orchid” (entrelaçada à 2ª seção da *Valsa da Dor*, e à seção 55 do *Choros II*).

Uma observação suplementar a respeito do fato dos trabalhos orquestrais de Villa-Lobos, nos anos 1930, estarem menos direcionados a obras novas do que ao “retrabalho” de obras anteriores, parece se aplicar ao caso do poema sinfônico *Tédio da alvorada* (1916), cuja transformação no *Uirapuru*, em 1934<sup>8</sup>, foi dissecada por Luiz Fernando Vallim, Paulo de Tarso Salles e Maria Alice Volpe<sup>9</sup>, processo que provavelmente fornece a chave para a compreensão da transformação de *Myremis*<sup>10</sup> (1917) em *Amazonas*<sup>11</sup> em 1929.

Por outro lado, parece particularmente convincente e fecundo o argumento de Guilherme Bernstein Seixas<sup>12</sup> de que uma melhor cronologia das obras de Villa-Lobos poderia ser obtida por um lado através do critério das características

---

<sup>8</sup> A última página do manuscrito autógrafo é do *Uirapuru* (no Museu Villa-Lobos) indica: “Fim, Rio 1917, reformado em 1934”.

<sup>9</sup> Ver Vallim (2002), Salles (2009) e Volpe (2010).

<sup>10</sup> São numerosos os programas de concerto assinalando, entre 1918 e 1925, a execução de *Myremis* no Rio e em São Paulo. Por sua vez, Mario de Andrade admirador de Amazonas refere-se a ela como “a remanipulação do Amazonas”, como assinalado por Salles [2009: 27]

<sup>11</sup> A demonstração cabal da vinculação *Amazonas-Myremis* foi dada por Salles [2009] analisando a primeira página do esboço manuscrito de *Myremis* (Museu Villa-Lobos) que se inicia pelas notas MI-RE-MI(MI).

<sup>12</sup> Bernstein, Guilherme: “Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais”, in: *Brasiliana* n. 29, agosto 2009.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

estilísticas, e, por outro, utilizando como *proxy* da data de conclusão das obras, as de suas primeiras audições. Esse critério se aplica particularmente bem às versões finais dos *Choros 6, 9 e 11*, cujas 1<sup>as</sup> audições mundiais só ocorreram em 1942<sup>13</sup>. Isso parece particularmente claro, no caso dos *Choros 6*, - cujo efetivo orquestral de grandes proporções não condiz com a descrição ditada por Villa-Lobos a Suzanne Demarquez, em seu estudo de 1929 sobre o compositor para a *Revue Musicale*<sup>14</sup> -, de que o *Choros 6* era escrito para: “um curioso conjunto constituído por clarineta, trompete, bombardino e violão”.

Em relação aos *Choros 11*, a afirmação de Lisa Peppercorn de que a obra foi recomposta de memória<sup>15</sup>, nos anos 40, estimulada pela presença de Arthur Rubinstein no Rio de Janeiro, parece consistente com as diferenças entre a partitura atual e a única página conhecida do manuscrito autógrafo de 1928 (na marcação de ensaio 43, na partitura, que é reproduzido em *fac-símile* no estudo de Demarquez sobre os *Choros*<sup>16</sup>): a parte solista do piano coincide nas duas versões, porém existem diversas diferenças de realização na parte orquestral.

Num artigo, em 1943, - no qual identificou as numerosas inconsistências de datação existentes nas catalogações então correntes da obra de Villa-Lobos<sup>17</sup>, Lisa Peppercorn desenvolveu uma crítica severa à reutilização, com novos títulos, de obras mais antigas pelo compositor. Nesse texto, Peppercorn sinalizava no *Descobrimento do Brasil* a origem - na década de 1910 - dos movimentos “*Alegria*”, “*Adagio Sentimental*” e “*Cascavel*” nas Suítes I a III, notando igualmente que a forma final para orquestra, assumida pela *Bachianas n.2*, correspondia à transcrição e reunião de

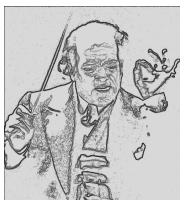
<sup>13</sup> Ver programas de concerto “Festival Villa-Lobos” 15 e 18 de julho 1942, Teatro Municipal Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> Demarquez, Suzanne: “Villa-Lobos” in *Revue Musicale*, 1929, n° 10, pp. 1 a 22.

<sup>15</sup> Lisa Peppercorn (1943), reproduzido em Jorge Coli: *In Paris in 1928 for example, he planned to write a piece for piano and orchestra which he called Choros 11. A few sketches were about all he jotted down. Yet, twelve years later when his friend Arthur Rubinstein happened to be in Rio de Janeiro and asked the composer to write him a piece for piano and orchestra, Villa-Lobos set to work saying that he had only to rewrite Choros 11, since the complete score had been lost after his return from Europe. The fact is, however, that the composition had probably taken shape in his mind in Paris that year, but for some reason only a few sketches were actually put in paper. This is sufficient for him to say that the composition was written, because he feels he can rely on his memory no matter how much time may pass between the spiritual conception and the writing down of his idea. Villa-Lobos calls this re-writing a work.*

<sup>16</sup> Demarquez, Suzanne: “Les Choros de Villa-Lobos” in *Musique-Revue Musicale mensuelle*, n° 4, 15/01/1929, pp. 707-713.

<sup>17</sup> Música viva.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

3 peças para canto e violoncelo (*Canto do capadócio*, *Canto da nossa terra*, *Trenzinho do caipira*) e uma peça para piano (*Lembrança do sertão*), escritas no início da década de 1930. Mario de Andrade, - ao mesmo tempo em que reagiu elogiosamente ao artigo, particularmente na questão das inconsistências na cronologia das obras de Villa-Lobos -, expressou a esse respeito um ponto de vista diferente da autora:

*Lisa Peppercorn inicia o seu estudo com uma prova muito pormenorizada de que Villa-Lobos rearranja frequentemente as suas obras em soluções instrumentais completamente diversas das em que elas foram originalmente concebidas [...] se nos assusta um bocado ver peças concebidas, ao menos pelo que indica o título, dentro de uma determinada ordem de sentimentos, e depois dirigidas a outra ordem de sentimentos muito diversa, carece não esquecer que Villa-Lobos tem no passado, exemplos ilustres em que se apoiar [Mario cita exemplos de Haendel e Bach]. Mas nem de longe quero tocar nesses assuntos. Deus me livre. Isso nos levaria mais uma vez ao insolúvel problema de saber se a música exprime os nossos sentimentos ou não. E ainda mais, se os exprime a ponto de os tornar inteligíveis [...] na verdade essas adaptações de Villa-Lobos o de Haendel não me assustam nada [...] pelo menos sob o ponto de vista moral. Porém, o caso dessas sucessivas transcrições que Villa-Lobos faz dum obra sua, não é fenômeno individual. É manifestação contemporânea muito frequente<sup>18</sup>.*

Mario de Andrade concorda com Peppercorn que esse processo torna difícil “discernir na obra do compositor qualquer coisa que se possa chamar legitimamente uma evolução”, mas ao mesmo tempo declara: [...] “Não sei se o crítico terá exatamente razão. Há sempre uma evolução, na obra de Villa-Lobos”.

### 3. UM CASO DE “WORK IN PROGRESS”: AS PRIMEIRAS *BACHIANAS*

A gênese da série das *Bachianas Brasileiras* parece ter se dado através de um processo gradual de amadurecimento, e adequadamente, Brito Chaves e Palma<sup>19</sup> tratam como um conjunto – senão como um espelho das nove obras da série – as numerosas transcrições que Villa-Lobos realizou de obras de Bach entre 1930 e 1941.

Em 1930-1, por ocasião da célebre Excursão Artística que realizou (com Antonieta Rudge e Souza Lima) no interior paulista, Villa-Lobos escreveu

<sup>18</sup> “Villa-Lobos I”, artigo de Mario de Andrade (25-I-1945) no *Mundo Musical*, reproduzido e comentado em: Coli, Jorge. *Música final*, ed. UNICAMP, 1998, pp. 169-70.

<sup>19</sup> Palma, Enos & Brito Chaves Edgard: *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, Companhia Editora Americana, Rio de Janeiro, 1971.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

transcrições para piano e violoncelo, de prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado*, ao mesmo tempo em que compôs novas obras - peças isoladas para piano solo, e para piano e violoncelo – que seriam incorporadas, bem mais tarde, às *Bachianas II* e *IV*. Entre 1932 e 1937, esses prelúdios e fugas seriam transcritos para coro a capella, destinados ao repertório do “Orfeão dos Professores” da SEMA<sup>20</sup>. Em 1938, Villa-Lobos realizaria a transcrição, para orquestra, de três grandes obras para órgão de Bach: *Fantasia e Fuga n° 6*, *Prelúdio e Fuga n° 6*, e *Tocata e Fuga n° 3*.

Dois programas de concerto, realizados no Rio de Janeiro em 1936 e 1938, fornecem informações preciosas sobre a *Bachianas Brasileiras n° I*, mas também sobre o lento processo de elaboração da série:

1) o programa de 13/XII/1936, promovido pela “Cultura Artística” no Teatro Municipal, sob a regência de Villa-Lobos<sup>21</sup>, apresenta como *Bachianas Brasileiras* (sem numeração) os dois últimos movimentos da atual *Bachianas I*, executados por uma “orquestra de altos (1ª estante) e violoncelos” (e não ainda uma orquestra de violoncelos), e explicando que se tratava de uma “série recente”:

*O autor assim intitula um gênero de composições suas baseado, não só em constante relação com a obra grandiosa de Bach, como também nas autênticas afinidades do ambiente harmônico-contrapontístico-e melódico com modalidades da música popular no Brasil.*

2) o programa de concerto de 13/X/1938<sup>22</sup>, realizado na “Casa da Itália”, sob a regência do compositor, é extremamente rico de informações:

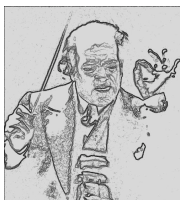
a) a 1ª audição mundial ( setembro 1938) da *Bachianas Brasileiras n° II* (com o título “Bachianas Brasileiras para orquestra de câmara”) no Festival de Música Contemporânea de Veneza, sob a regência de Dimitri Mitropoulos.

b) informa que o Prelúdio (*Modinha*) e a Fuga (*Conversa*), - os atuais 2º e 3º movimentos das *Bachianas Brasileiras n° I* -, foram compostos em São Paulo em 1930, tendo tido sua 1ª audição mundial no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1931, seguido de apresentações em Berlim (1933) e Buenos Aires.

<sup>20</sup> Publicados na Coleção Escolar.

<sup>21</sup> Biblioteca do Museu Villa-Lobos.

<sup>22</sup> No Salão da “Casa da Itália” (13º concerto da Sociedade propagadora da música sinfônica e de câmara. Arquivo Mario de Andrade, IEB/USP, cuja indicação agradeço à Prof.ª Flávia Camargo Toni.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

c) que o concerto em outubro de 1938 constituía a efetiva 1ª audição da obra, e que a composição do 1º movimento (“Introdução – Embolada”) era recente:

*Cumprer notar que esta é a primeira audição integral dessa série, que se compõe de 3 partes: Introdução, Prelúdio e Fuga. Porque ela vinha sendo levada parcialmente, sem a introdução, parte que só agora foi terminada pelo maestro Villa-Lobos, para ser executada pela Sociedade Propagadora.*

d) foi também nesse concerto, que a *Bachianas I* foi executada pela primeira vez por uma orquestra de violoncelos. Pode-se conjecturar que a ideia da transformação da formação original (para violas e violoncelos) da *Bachianas I* numa orquestra exclusivamente composta de violoncelos, tenha surgido a partir da notícia de uma execução então recente, em Buenos Aires, que é mencionada no texto do programa:

*[...] uma homenagem a Pablo Casals, realizada sob a iniciativa de Alfredo Schiuma - 1o violoncelo da orquestra do Teatro Colon – que regeu esses 2 movimentos executados por uma orquestra de 48 violoncelistas.*

e) segundo as notas do programa, em 1938 a série completa das *Bachianas* consistia somente de três obras:

*A série completa é a seguinte:*

*I. A Bachiana Brasileira para orquestra de câmara executada com grande sucesso no VI Festival de Música contemporânea de Veneza.*

*II. Bachianas Brasileiras para canto e orquestra de câmara.*

*III. Bachianas Brasileiras para orquestra de violoncelos.*

Como se pode observar, a numeração ainda não é a que assumirá mais tarde: a atual *Bachianas n. II* – a primeira a ser executada em sua forma definitiva - aparece em primeiro lugar e a *Bachianas n. I* em terceiro; por outro lado, o fato da “Ária” da atual *Bachianas n. 5* receber a indicação “para canto e orquestra de câmara” mostra que a ideia do conjunto de violoncelos ainda não estava consolidada.

Seria portanto de forma gradual, e portanto a partir do formato definitivo assumido pela *Bachianas I* em sua “estreia integral” em 1938, que o conceito de uma orquestra homogênea de violoncelos tomaria corpo definitivamente, por ocasião da



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

1ª audição da “Aria” da *Bachianas V* em 1939, e com as transcrições dos Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado em 1940-41<sup>23</sup>.

Outro aspecto que deve ser considerado, - levando em conta a informação, em outubro 1938, da existência de apenas 3 *Bachianas* naquela data-, é a datação de 1938 atribuída às *Bachianas VI e III*, especialmente essa última que -, segundo depoimento de Peppercorn em 1943 -, ainda não estava escrita, apesar da *Bachianas IV* ter sido estreada no ano anterior. Utilizando o precedente do *Rudepoema*, tradicionalmente catalogado dentro de um intervalo cronológico (1921-26) , e admitindo-se o início da composição da *Bachianas III* em 1938 ( conforme indicado no manuscrito autógrafo do Museu Villa-Lobos) seria provavelmente mais adequado também datá-la utilizando o intervalo 1938-1945. Esse método poderia ser igualmente adequado para outras composições, em relação às quais, ficou comprovado<sup>24</sup> que a data da versão final da obra difere da data da sua primeira versão: por exemplo datar o *Uirapuru* como 1916-34 e *Amazonas* como 1917-1929.

#### 4. Referências bibliográficas

- Coli, Jorge. *Musica final*. Campinas: editora UNICAMP, 1998.
- Grabbe, Paul. *The story of orchestra music and its times-* coleção “The little Music library”. New York: Grosset & Dunlap, 1942, pp. 154-155.
- Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: um caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed., Curitiba: Edição do autor, 2009.
- Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Belo Horizonte: 11ª edição, Itatiaia, 1989.
- Pistone, Danièle (ed.). *Villa-Lobos des sources de l'oeuvre aux échos contemporains*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2012.
- Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: editora UNICAMP, 2009.
- Seixas, Guilherme Bernstein. *Procedimentos composicionais nos Choros n.6 de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, Centro de Letras e Artes UNIRIO, 2001.

<sup>23</sup> Sob regência de Edoardo de Guarnieri, no Teatro Municipal do RJ em 1941.

<sup>24</sup> Por Vallim (para *Uirapuru*) e Salles (para *Amazonas*).

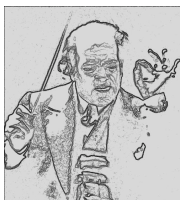


## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### ANEXO I - TRANSCRIÇÕES PARA ORQUESTRA 1930-1940

	Data	Formação Instrumental	Data da Transcrição e/ou 1ª audição	Destinação/Título		
<i>Petizada;</i> <i>Brinquedo de Roda</i>	1912	Piano	1932	<i>Caixinha de Boas Festas</i>		
<i>Carnaval das Crianças</i>	1919					
<i>Cirandinhas</i>	1926					
<i>Rudepoema</i>	1921/6		1932	<i>Rudepoema</i> , orquestra		
<i>Alegria na horta (Suíte Floral n° 3)</i>	1918		1937/9	<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 1, "Alegria"		
<i>Lenda Árabe</i>	1914	Canto/piano	1937/42	<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 2, "Impressão Mourisca"		
<i>A Virgem</i>	1913			<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 2, "Adagio Sentimental"		
<i>Cascavel</i>	1917			<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 2, "Cascavel"		
<i>Marcha Religiosa n° 3</i>	1918			<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 3, "Impressão Ibérica"		
<i>Festim pagão</i>	1919			<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 3, "Festa nas Selvas"		
<i>Ualaloce (Canções Indígenas n° 2)</i>	1930			<i>Descobrimto do Brasil</i> , Suíte 3, "Ualaloce"		
<i>Canto do Capadócio</i>	1930			Cello/piano	1936/8	<i>Bachianas n° 2</i> , "Prelúdio"
<i>O canto da nossa terra</i>	1931			Cello/piano	1936/8	<i>Bachianas n° 2</i> , "Ária"
<i>Lembrança do Sertão</i>	1935	Piano	1936/8	<i>Bachianas n° 2</i> , "Dança"		
<i>O Trenzinho do Caipira</i>	1931	Cello/piano	1936/8	<i>Bachianas n° 2</i> , "Tocata"		
<i>Cantiga</i>	1935	Piano	1941/2	<i>Bachianas n° 4</i> , "Ária"		
<i>Miudinho</i>	1930	Piano	1941/2	<i>Bachianas n° 4</i> , "Dança"		
<i>Guia Prático</i> , vol. I	1932/6	Coro/piano	1940/50	<i>Saudade da Juventude</i>		



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### ANEXO II – MAGDALENA

“The Jungle Chapel”	<i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> , “Coral” (1941) <i>Guia Prático</i> : “Uma, duas angolinhas”
“My Bus and I”	<i>Guia Prático</i> : “Pobre peregrino” <i>Ciranda n.12</i> : “Olha o passarinho, dominé” (1926)
“The Emerald”	<i>Ibericarabe</i> (1914)
“The Civilized People”	<i>Guia Prático</i> : “Ba, be, bi, bo, bu”
“Food for thought”	<i>Guia Prático</i> : “Vida Formosa”
“Come to Colombia”	<i>Guia Prático</i> : “A gatinha parda”
“Plan it by the Planets”	<i>Guia Prático</i> : “Garibaldi foi à missa”
“Bonsoir Paris”	<i>Valsa da dor</i> (1932) <i>Ciclo Brasileiro</i> : “Impressões seresteiras” (C) (1936)
“The River Port” (1915)	<i>Modinhas e canções</i> : “Remeiro de São Francisco” (1941) <i>Dança Africana n° 2</i> : “Kankukus”
“The forbidden Orchid”	<i>Izath, 2º ato</i> : “Dança do amor”(1914) <i>Valsa da dor</i> , seção B (1932) <i>Choros 11</i> : Adagio (ensaio 55) (1929-1942)
“The Singing Tree”	<i>Uirapuru</i> (para coro a capela) (1941) <i>Guia Prático</i> : “A maré encheu”
“Lost”	<i>Modinhas e canções I</i> : “Canção do marinheiro” (1936)
“Freedom”	<i>Guia Prático</i> : “Na corda da viola”
“A Spanish Valse”	“Impressões seresteiras”, seções B e C
“Pièce de Résistance”	“Impressões seresteiras”, seção A
“The Madona’s Return”	<i>Ibericarabe</i> <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> , “Coral”



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### ANEXO III - BACHIANAS BRASILEIRAS

	CATÁLOGO MVL		OBSERVAÇÕES		
	Data	Formação instrumental	Datas alternativas	Formações anteriores	1ª audição/intérprete
<b>Bachianas I</b>	1930	Orquestra de violoncelos	1938		Out. 1938, RJ Villa-Lobos
“Embolada” (Introdução)					
“Modinha” (Prelúdio) “Conversa” (Fuga)			1930	Orquestra de “altos violoncelos”	1932, Burle Marx
<b>Bachianas II</b>	1930	Orquestra	1936-8		Set. 1938, Veneza D. Mitropoulos
“Canto do Capadócio” (Prelúdio)			1930	Cello/piano	
“Canto de nossa terra” (Ária)			1931	Cello/piano	
“Lembrança do sertão” (Dança)			1930	Piano	
“Trenzinho do caipira” (Tocata)			1931	Cello/piano	
<b>Bachianas III</b>	1938	Piano/orquestra	Após 1942	Piano/orquestra de câmara	Fev. 1947, RJ Villa-Lobos
<b>Bachianas IV</b>	1930	Piano			Nov. 1939, RJ José Vieira Brandão
	1941	Orquestra			Jul. 1942, RJ Villa-Lobos
“Introdução” (Prelúdio)	1941				
“Canto do Sertão” (Coral)	1941				
“Cantiga” (Ária)	1935				
“Miudinho” (Dança)	1930				
<b>Bachianas V</b>	1938/45	Canto/orquestra de violoncelos			Jul. 1947, Paris
“Cantilena” (Ária)	1938				Mar. 1939, RJ Villa-Lobos
			1947	Canto e violão	Dez. 1951, New York Olga Prager Coelho
“Dança” (Martelo)	1945				
<b>Bachianas VI</b>	1938	Flauta e fagote (duo)			Set. 1945, RJ
<b>Bachianas VII</b>	1942	Orquestra			Mar. 1944, RJ Villa-Lobos
<b>Bachianas VIII</b>	1944	Orquestra			Jun. 1947, Roma Villa-Lobos
<b>Bachianas IX</b>	1945	Orquestra de cordas ou coro a capella			Nov. 1948, RJ Edoardo de Carvalho

# **MESAS REDONDAS**



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Mesa 1 - Brancas & Pretas: o piano de Villa

#### ***Cirandinhas* de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos**

*Luciana Sayure Shimabuco*

*Universidade de São Paulo/lucianasayure@usp.br*

**Resumo:** o presente artigo parte da qualificação de Villa-Lobos como um dos poucos compositores da primeira metade do século XX a contemplar em sua produção para piano solo – e com igualdade de consistência e qualidade – tanto obras de grande envergadura e demanda técnica como peças de menores dimensões e de propósitos didáticos. Ao reconhecer a textura como um dos aspectos aos quais Villa-Lobos mais direcionou sua inventividade, este trabalho tece um estudo sobre a série de peças didáticas *Cirandinhas*, pretendendo não somente investigar os meios pelos quais o compositor adequou seus prolíferos recursos texturais às restrições impostas pelos propósitos didáticos, mas também reconhecer os contributos que esta bem-sucedida adequação ofereceu à pedagogia pianística e visualizar, comparativamente, recursos texturais equivalentes em obras de maiores dimensões e demandas técnicas.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; *Cirandinhas*; textura; peças didáticas

#### ***Cirandinhas* by Heitor Villa-Lobos: textural creativity within restrictions of pedagogical purposes**

**Abstract:** This article takes into consideration Villa-Lobos' qualification as one of the few composers from the first half of the twentieth-century to contemplate in his production for solo piano – and with evenness of consistency and quality – both works of bigger scope and technical requirements, as pieces of smaller dimension and with a pedagogical purpose. Recognizing texture as one of the aspects that Villa-Lobos most directed his creativity, this article makes a study about the series of pedagogical pieces *Cirandinhas*, proposing not only to investigate the means by which the composer adapts his productive textural resources to restrictions imposed by pedagogical purposes, but also to recognize the contribution offered by this successful adaptation to piano pedagogy, and visualize, comparatively, textural resources equivalent in works of bigger scope and technical requirements.

**Keywords:** Villa-Lobos; *Cirandinhas*; texture; pedagogical repertoire

#### **A comunhão de propósitos artísticos e didáticos na produção pianística de Villa-Lobos**

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) pertence ao vasto grupo de compositores para os quais o piano, em suas atribuições concertantes, camerísticas e solistas, apresentou-se como um fiel e constante veículo de expressão a percorrer e representar suas respectivas trajetórias composicionais em suas diversas fases criativas. Entretanto, poucos foram aqueles que contemplaram em suas produções pianísticas tanto obras





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

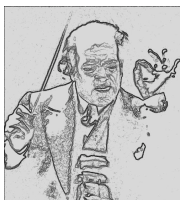
direcionadas ao instrumentista já desenvolvido como peças voltadas ao iniciante, sobretudo à criança. Se nos ativermos à primeira metade do século XX, podemos reconhecer um pequeno número de compositores que manifestaram essa disposição em conciliar em suas produções pianísticas obras de grande envergadura e demanda técnica e peças de menores dimensões e de intenções didáticas, dentre os quais citamos Claude Debussy (1862-1918), Sergei Prokofiev (1891-1953), Dmitry Kabalevsky (1904-1987) e Béla Bartók (1881-1945). Entretanto, é plausível que apenas Bartók seja, de fato, o único compositor deste período comparável a Villa-Lobos quanto ao equilíbrio entre a consistência de sua produção didática e a relevância de suas obras de maior porte<sup>1</sup>. Não por acaso, Stewart Gordon afirma que “a dedicação de Bartók a escrever material didático resultou na produção do mais significativo corpo de peças didáticas do início do século XX” (Gordon, 1996: 454-5), bem como reconhece a série *Mikrokosmos* – de propostas reconhecidamente didáticas – como a última das obras primas do compositor húngaro, apresentando em seu último volume “peças que utilizam toda a gama de dificuldades técnicas e musicais encontradas no estilo maduro de Bartók” (Gordon, 1996: 455). De fato, Bartók transpôs o desafio de contemplar vários níveis de demandas pianísticas não apenas em todo o escopo de sua produção, mas também em uma única coleção de peças. Pois há, em *Mikrokosmos*, uma progressividade gradual e sistemática que não se observa em nenhuma coleção de peças de Villa-Lobos, mas as obras do compositor brasileiro apresentam uma complementaridade que, juntas, atendem igualmente a variados níveis de exigências pianísticas.

No catálogo do Museu Villa-Lobos, disponível no site desta instituição, estão registradas aproximadamente setenta obras para piano solo (considerando as coleções e séries como unidades, as quais se desmembram em mais de duzentas peças)<sup>2</sup>. Nele se observa o alto grau em que a produção pianística de Villa-Lobos permeia toda a

---

<sup>1</sup> Prokofiev e Debussy estão entre os compositores que mais contribuíram ao repertório para piano solo na primeira metade do século XX, e suas grandes obras encontram-se dentre as mais acatadas pelos pianistas em seus programas de concerto. Dedicaram, porém, poucas obras aos iniciantes. Em sentido inverso, Kabalevsky compôs muitas peças didáticas, entretanto suas obras de maiores dimensões e exigências não se estabeleceram no repertório de concerto e foram estigmatizadas como peças para estudantes.

<sup>2</sup> <http://www.museuvillalobos.org.br/>. Catálogo completo das obras de 2009 (362 páginas), baseado na edição de 1989. Obra para piano solo (p. 126-150). Acessado em 25/10/2012.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

trajetória criativa do compositor, bem como a relevante quantidade de obras de francas intenções didáticas. Neste universo, citamos *Brinquedo de Roda* (1912), *Carnaval das Crianças* (1919-1920), *Cirandinhas* (1925), *Francette et Pia* (1929) e os onze volumes do *Guia Prático* (1932-1949).

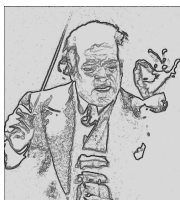
Destacam-se, nos diversos níveis e categorias da produção para piano solo de Villa-Lobos, a qualidade, a inventividade e a variedade de suas escrituras (a despeito das muitas críticas que supõem um inadequado tratamento pianístico nas suas obras ao invés de nelas reconhecerem a ousadia composicional e a abordagem do piano em suas diversas possibilidades texturais). A fecunda exploração pianística efetuada por Villa-Lobos surpreende quando contextualizada à sua própria inabilidade ao instrumento, conforme atestou o pianista brasileiro Souza Lima nos seus *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*:

*O fato de não ser um especialista do piano surpreende-nos quando constatamos que sua produção pianística manifesta, desde os primeiros trabalhos, uma maneira tão particular de tratar o instrumento... e parecendo-nos tratar-se, realmente, de um pianista militante, conhecedor de todas as minúcias e segredos da técnica e, o que é ainda mais extraordinário, revelando processos novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos, de finalidade expressiva, testemunhando a sua extraordinária sensibilidade de autêntico artista.* (Lima, apud Botti, 2003: 81)

De fato, é difícil detectar outra origem da inventividade pianística de Villa-Lobos que não o próprio talento do compositor. Até onde se sabe, Villa-Lobos não foi bom pianista e tampouco passou por uma formação pianística consistente e continuada, ao contrário dos já citados Debussy, Kabalevsky, Prokofiev e Bartók, compositores estes que usufruíram de sólidos estudos pianísticos, tendo os dois últimos atuado como intérpretes e divulgadores de suas próprias obras. Diante deste contexto, há quem atribua à professora e pianista Lucília Guimarães<sup>3</sup> (com quem Villa-Lobos foi casado de 1913 a 1935) o pianismo absolutamente pertinente e confortável aplicado, sobretudo, às peças de cunho didático. Lucília orientou

---

<sup>3</sup> Para maiores informações sobre Lucília Guimarães ver “Lucília Guimarães Villa-Lobos história de vida de uma mulher musicista e artista e seu trabalho silencioso junto ao mestre Villa-Lobos” de Maristela Barros Pinto, disponível no site: [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276802448\\_ARQUIVO\\_artigorecuperadoanpuh17%5B1%5D.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276802448_ARQUIVO_artigorecuperadoanpuh17%5B1%5D.pdf)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

pianisticamente Villa-Lobos e colaborou enquanto intérprete de muitas suas obras, fatos que tornam inegável sua contribuição ao pianismo do compositor. Entretanto, há neste pianismo uma variedade de recursos que dificilmente pode ser creditada a alguém que não ao próprio compositor e seu espírito criador.

Há uma absoluta consistência entre a escritura pianística de Villa-Lobos em suas peças de cunho didático e as restrições físicas e intelectuais impostas pelos intérpretes aos quais elas são destinadas: as crianças. Esta consistência é fruto da conjugação da atração do compositor pelo piano – da qual sua obra é o mais enfático testemunho – a seu interesse sincero (e até mesmo ideológico) pelo universo infantil. Segundo Turíbio Santos, sempre houve, dentro do temperamento inquieto de Villa-Lobos, “um espaço sentimental protegido, sereno, voltado para a infância” (Santos, 2000: s/p). Também Vasco Mariz reconheceu o entusiasmo do compositor pela juventude, sua paixão pela infância e sua crença de que o convívio com as crianças é a melhor maneira de se reeducar o espírito (Mariz, 1994:170).

A visão de Villa-Lobos de que a prática musical é uma virtude a ser oferecida à criança, independente de existência ou não de intenções profissionais desta para com a música, foi representada pelo controverso projeto de implantação do Canto Orfeônico que, por fim, vinculou o compositor a um governo de temerários ideais nacionalistas, ao qual a música se apresentava como um instrumento de educação não apenas artística, mas, sobretudo, moral e cívica. Trata-se de um aspecto que, conforme declaração da segunda esposa de Villa-Lobos, Sra. Arminda Neves d’Almeida (Dona Mindinha), contribuiu para que o compositor fosse ainda menos compreendido:

*Infelizmente esta faceta de seu talento não foi compreendida. Seus contemporâneos não entenderam que ao realizar aquelas concentrações escolares, ele queria despertar nas nossas crianças o interesse pela nossa música popular e pelas artes. Para realizar este trabalho, ele deixou, ao final da vida, de se dedicar mais às suas composições. Villa queria alfabetizar musicalmente as crianças, ensinar preceitos da educação, despertando a responsabilidade de cada uma. (Paz,1989: 57)*

Entretanto, se o projeto do Canto Orfeônico não teve longevidade, a obra pianística didática de Villa-Lobos continua a contribuir para o aprimoramento musical dos pianistas em seus diversos estágios de desenvolvimento.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Diante do exposto, o estudo que se segue pretende ressaltar alguns recursos composicionais de Villa-Lobos, acatando como viés analítico a textura e como objeto uma das obras pianísticas mais representativas das propostas didáticas do compositor: a série *Cirandinhas*. O objetivo é investigar, a partir de peças que – por suas propostas didáticas – não apresentam a grandiloquência e a profusão de obras de maior porte, as soluções texturais de Villa-Lobos.

### **As *Cirandinhas* sob os vieses textural e didático**

A música de Villa-Lobos revela um alto grau de complexidade decorrente da poderosa inventividade do compositor que, conjugada à sua postura libertária, afastou-o das amarras das diretrizes composicionais mais tradicionalistas. Com isso, sua música propôs uma singularidade que não a permitiu ser circunscrita por sistemas, métodos ou tendências composicionais coletivizadas. Nestes casos, a textura nos propõe um viés analítico pertinente, ao se revelar um aspecto que em si é resultante das concorrências, interações e inter-relações de muitos outros e, portanto, ao permitir “relacionar todos os elementos do tecido composicional sem depender de uma hierarquização tonal ou serial” (SALLES, 2009: 69). O estudo que aqui se propõe se fundamenta na proposta terminológica e conceitual apresentada por Wallace Berry em sua abordagem da textura musical em seu *Structural Functions in Music* (1987). Trata-se de uma abordagem que, além de bastante pertinente, tem sido acatada no Brasil, de tal forma que seus termos e conceitos já nos são relativamente familiares. Ainda assim, serão oferecidas as devidas definições, conforme estas se tornarem necessárias, em notas de rodapé, de maneira a não prejudicar o fluxo do texto.

Dentre as tantas séries de peças didáticas que Villa-Lobos dedicou ao piano, este trabalho elegeu para seu objeto de estudo as *Cirandinhas* por tratar-se da maior série didática do compositor, somando 12 peças. São peças que exploram, guardadas as restrições impostas pelos seus propósitos didáticos, simultaneidades de componentes texturais<sup>4</sup> em um grau não reconhecível em peças equivalentes de outros

---

<sup>4</sup> Para Berry, o termo *componente* remete “genericamente a qualquer ingrediente ou fator textural conforme indicado no contexto imediato de consideração” (BERRY, 186). Grosso modo, componentes



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

compositores. Elas se destacam também pelos contrastes propostos por suas seções, um aspecto nem sempre presente em peças de pequenas dimensões. Isso atesta que Villa-Lobos, ao escrever para criança, não vinculou suas peças ao estereótipo de pequenos estudos ou exercícios, o qual possivelmente restringiria cada uma delas a um determinado e único material.

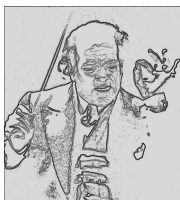
Com esta obra, de aparente simplicidade, o compositor propôs uma infinidade de possibilidades de exploração do piano – no que concerne a utilização da simultaneidade de materiais musicais – sem transgredir os limites impostos pela proposta didática, proporcionando à prática pedagógica do piano frutíferos desenvolvimentos. Por conta justamente de seus propósitos didáticos, estas peças apresentam densidade relativamente baixa (em geral, se limitam a, no máximo, 3 componentes texturais simultâneos) mas apresentam elevada compressão de densidade, dada a restrição de espaço textural<sup>5</sup>. Obviamente, suas soluções texturais se valem de um espaço textural restrito prevendo a pouca desenvoltura dos iniciantes em grandes amplitudes de intervalos ou registros ao piano, ou seja, em situações que exijam grandes aberturas de mão ou amplos movimentos laterais de braço. Não por acaso, Villa-Lobos restringiu, nestas peças, suas estruturas verticais a notas duplas (estabelecendo pequenos intervalos) ou acordes de no máximo três notas (e de âmbitos sempre inferiores a uma oitava), bem como reservou as mudanças de registro às situações cadenciais, principalmente as finais, que se valem de longas figuras de valor, *rallentandos* e fermatas e, portanto, oferecem ao pianista iniciante tempo suficiente para efetuar com segurança amplos movimentos laterais de braços.

Vale ainda salientar que estas peças se destacam por incorporarem melodias folclóricas (justamente as cirandinhas) de tal maneira a inseri-las em complexos texturais que a despojam das sonoridades de seus respectivos contextos originais sem envolvê-las em texturas musicais arquetípicas das ortodoxias compositórias ocidentais.

---

podem ser entendidos como linhas, camadas ou vozes, sendo a textura definida pela quantidade, qualidade e interações destes componentes soando em simultaneidade.

<sup>5</sup> Segundo as definições de Berry, *densidade* é o aspecto quantitativo da textura, o número de elementos concorrentes em um tecido musical (Berry, 1987: 184). *Compressão de densidade* é a relação entre o número de componentes e a dimensão do *espaço textural* no qual eles ocorrem, sendo portanto *espaço textural* a extensão, o campo, o âmbito, a abrangência de uma determinada textura (Berry, 1987: 199).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Algumas soluções texturais nas *Cirandinhas* e seus equivalentes em obras de maior envergadura.**

A seguir, efetuaremos um breve levantamento de algumas das soluções composicionais encontradas por Villa-Lobos para adequar seu pensamento textural às restrições destas peças didáticas, buscando ainda reconhecer equivalentes em complexos texturais mais elaborados de obras de maiores envergaduras.

#### **Componentes de reiteração: pedais e *ostinati***

Na dissertação *Procedimentos composicionais no Choro no. 6 de Heitor Villa-Lobos*, Guilherme Seixas observa que elementos tais como notas pedais e *ostinati* são frequentes em seções nas quais a textura é "caracterizada por classes de elementos texturais sobrepostos em camadas" (Seixas, 2001: 15). O autor define notas pedais como notas sustentadas/prolongadas (ou repetidas) e *ostinato* como um padrão de repetição que define um componente horizontal – fragmento horizontal ou linha melódica (Seixas, 2001: 16).

Paulo de Tarso Salles (2009: 78) ressalta ainda o *ostinato* como uma estrutura essencial na música villalobiana dos anos 1920, a qual promove organicidade horizontal a eventos de fontes diversas em simultaneidade vertical. Portanto, podemos definir tanto as notas pedais como os *ostinati* como recursos de reiteração com o potencial de oferecer fundamentação horizontal a ousados procedimentos verticais, ainda que esta função não seja atuante nas *Cirandinhas*, dada a relativa economia textural destas peças. Salienta-se ainda que os pedais podem apresentar duas notas (simultâneas ou intercaladas ininterruptamente), bem como o *ostinato* pode sofrer transposições ou variações. Ilustraremos esses componentes com exemplos extraídos das *Cirandinhas* e comparados a exemplos oriundos de outras obras.

Na seção B da *Cirandinha n.11 – Nesta rua tem um bosque...* (Figura 1) observa-se o pedal na nota Lá como fundamento de uma textura de três componentes, bem como uma segunda situação textural na qual as notas Si e Dó se intercalam ininterruptamente para estabelecer um pedal de duas notas como primeiro componente de uma textura de dois componentes.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Figura 1: *Cirandinha n.11 – Nesta rua tem um bosque...* (comp. 27-37). Pedal de nota reiterada (comp.27-34) e pedal com dois sons intercalados (comp.35-37).

Observa-se que o recurso de notas pedais pode ser diluído em, por exemplo, um componente textural verticalizado em acordes e fragmentado por pausas. É o que ocorre na seção B da *Cirandinhas n.7 – Todo o mundo passa* (Figura 2), na qual um componente acórdico preserva, em sua linha mais aguda, a alternância das notas Lá e Si, estabelecendo um pedal de duas notas que percorre as harmonias referentes aos graus I e V da tonalidade de Ré Maior.

Figura 2: *Cirandinha n.7 – Todo mundo passa* (comp. 8-11). Pedal de duas notas alternadas implícito em figurações de acompanhamento harmônico.

Se os exemplos das *Cirandinhas* nos revelam o uso de pedais em texturas pouco densas e de espaço textural reduzido, *Impressões Seresteiras* (Figura 3) nos ilustra a aplicação deste recurso sem restrições de amplitudes, com componentes de acordes e de pedais apresentando dobramentos de oitavas e exigindo amplos deslocamentos da mão esquerda do pianista em andamento rápido, o que seria inapropriado em peças didáticas.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

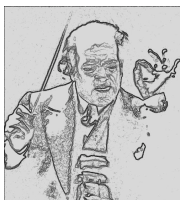
Figura 3: *Impressões seresteiras* (comp. 84-89). Pedal por meio de notas reiteradas, em textura de grandes amplitudes verticais.

A próxima figura, extraída da peça *O Passarinho de panno* (Figura 4), nos oferece um exemplo do emprego de pedal em um complexo textural bem mais intrincado do que os ocorrentes nas *Cirandas*. Nele, o pedal é o componente estável sob uma frenética alternância de elementos texturais quase disparatados: trêmolos, acordes, notas duplas repetidas, gestos rápidos de notas corridas.

Figura 4: *Prole do Bebê n.2 / VII - O Passarinho de panno* (comp.72-76 ). Pedal como elemento unificador em texturas complexas e dinâmicas.

*Nocturne de Hommage à Chopin* (Figura n.5) nos oferece o exemplo de pedal de duas notas intercaladas sobre um componente textural de acordes de grandes amplitudes. Observa-se ainda a progressão textural à qual o componente pedal é submetido (empilhamento de duas e, posteriormente, de três notas), ao que se somam sucessivas transposições.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

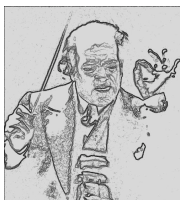
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Figura 5: *Hommage à Chopin – Nocturne* (comp. 12-20). Pedal de duas notas intercaladas em processo de adensamento textural.

No que se refere a *ostinati*, a *Cirandinhas n° 11 – Nesta rua tem um bosque...* (Figura 6) apresenta, já em seu início, um componente intermediário em *ostinato*. É interessante observar a interdependência<sup>6</sup> homo-direcional entre este componente e aquele referente à linha do baixo. Sem dúvida, ao promover a mesma direcionalidade a ambos os componentes, Villa-Lobos favoreceu a possibilidade de eles serem integralmente executados por uma única mão de pequenas dimensões.

Figura 6: *Cirandinha n° 11 – Nesta rua tem um bosque...* (comp. 1-5 ). *Ostinato* em relação de inter-dependência homo-direcional ao componente inferior.

<sup>6</sup> A *independencia e interdependencia* interlineares representam o grau de autonomia entre os componentes de uma textura, e são expressas por fatores essenciais: direcional, intervalar e conformidade ou disparidade rítmica (Berry, 1987: 213). Situam-se dentre os fatores texturais qualitativos mais determinantes.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*O gatinho de papelão* (Figura 7) oferece-nos um exemplo bastante similar ao anterior. Apresenta, já em seu início, um componente *ostinato* (que bem poderia ser considerado um pedal de duas notas intercaladas, não fosse a definição de um padrão rítmico claramente identificável), em torno do qual é construído um complexo textural de grande demanda técnico-pianística.

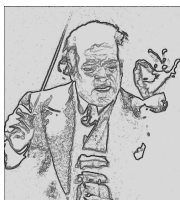
A musical score for a piano piece. The title is 'Vigilância (M. 48, 4)' and the tempo is 'Lento'. The score is in 4/4 time and consists of four systems of music. The first system is marked 'PIANO' and 'f' (forte). The second system is marked 'f' and 'p' (piano). The third system is marked 'f' and 'p'. The fourth system is marked 'f' and 'p'. The score features a complex texture with many notes and rests, including a prominent ostinato pattern in the right hand.

Figura 7: *Prole do Bebê n° 2 / VII – O Passarinho de panno* (comp. 1-13 ). *Ostinato* em complexo textural.

### **Textura formada por dois componentes: entre a homofonia e a polifonia**

Em muitas das texturas a dois componentes de Villa-Lobos visualiza-se uma situação na qual há um componente melódico e outro que, apesar de não se definir francamente como uma segunda melodia, apresenta independência suficiente para não se apresentar como mero acompanhamento. A resultante textural, nestes casos, encontra-se em algum ponto entre a homofonia e a polifonia, sem se definir por nenhuma delas.

Paulo de Tarso Salles, ao reconhecer o manuseio das texturas integrando os vários aspectos da composição como uma das principais características de Villa-



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Lobos, afirma que “a importância da concepção textural diminui na medida em que determinada obra apresente elementos organizadores voltados para as relações triádico-tonais” (Salles, 2009: 70). Entretanto, ainda que Villa-Lobos não abdique absolutamente de uma orientação tonal em suas peças didáticas, ele não raro dilui esta orientação por meio de tratamentos que recusam os arquétipos texturais tonais tais como figurações de acordes ou arpejos, valendo-se de recursos como reiterações de notas ou continuados movimentos escalares. São situações nas quais que se subvertem as definições de homofonia e polifonia.

*Cirandinhas n° 12 – Que lindos olhos que ella tem...* (Figura 8) nos oferece um explícito exemplo no qual, se não se pode falar em uma franca polifonia, tampouco se reconhece uma homofonia típica das texturas de melodias acompanhadas, dada a independência de direção, ritmo e articulação de seus dois componentes.

A musical score for the piece 'Mais movido' from 'Cirandinhas n° 12'. The score is written for piano and features two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The tempo is marked 'Mais movido' and the dynamic is 'mf'. The score shows a complex texture with independent melodic lines in both hands, characterized by frequent eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece.

Figura 8: *Cirandinha n° 12 – Lindos olhos ella tem* (comp. 18-23). Textura entre homofonia e polifonia.

*Olha o passarinho Dominé...* (Figura 9), das *Cirandas*, apresenta a mesma situação em uma maior densidade textural, apresentando 3 componentes.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A musical score for a piano piece, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The texture is complex, with overlapping lines in both hands, illustrating the concept of homophony and polyphony mentioned in the caption.

Figura 9: *Cirandinha n.º 7 – Olha o passarinho Dominé* (comp. 67-74 ). Textura entre homofonia e polifonia.

### Dobramentos e Paralelismos

Em sua ampla maioria, os componentes de dobramentos nas *Cirandinhas* estabelecem paralelismos de 3ª. Isto se justifica tanto pela pouca amplitude deste intervalo, adequada às propostas da série, como pelo conteúdo simbólico que este paralelismo, tão recorrente em diversas manifestações musicais brasileiras, comporta.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Andantino

PIANO

*p*

*mf cantando*

*p*

Figura 10 shows a musical score for 'Cirandinha n° 7 - Olha o passarinho Dominé' (compositions 1-8). The score is in 3/4 time and features a parallelism of thirds. The tempo is marked 'Andantino'. The piece is for piano. The score includes fingerings and dynamics such as *p* and *mf cantando*.

Figura 10: *Cirandinha n° 7 – Olha o passarinho Dominé* (comp. 1-8). Paralelismo de 3as.

Entretanto, quando livre de restrições, Villa-Lobos não hesita em empregar dobramentos mais amplos e densos, como podemos observar na próxima figura.

Moins animé (M: 144: ♩)

*ff* *Lourd/animé*

*Lourd animé*

*Lourd animé*

*gliss.*

*mf*

*mf*

*mf*

*animé*

Figura 11 shows a musical score for 'Prole do Bebê n° 2 / IX - O Lobosinho de vidro' (compositions 113-121). The score is in 6/8 time and features dense parallelisms. The tempo is marked 'Moins animé' with a metronome marking of 144. The piece is for piano. The score includes dynamics such as *ff*, *mf*, and *animé*, as well as performance instructions like 'Lourd/animé' and 'gliss.'.

Figura 11: *Prole do Bebê n° 2 / IX – O Lobosinho de vidro* (comp. 113-121 ). Componentes em densos paralelismos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Ativação de texturas simples

Este conceito, proposto por Berry (1987: 222), sugere a dinamização de texturas simples por meio de recursos vários, tais como acentuações, agrupamentos métricos e articulações. Trata-se de um recurso muito profícuo em situações nas quais – tal qual ocorre em peças direcionadas a iniciantes – não se pode lançar mão de grandes densidades, espaços ou complexidades texturais. Na *Cirandinhas n.º 9 – Carneirinho, Carneirão...*, (Figura 12) vemos como uma textura de extrema simplicidade ganha se dinamiza por meio de uma simples valorização do último contratempo de cada compasso.

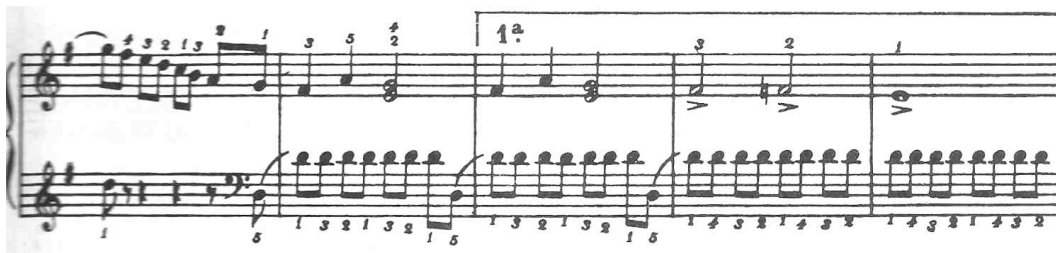


Figura 12: *Cirandinhas n.º 9 – Carneirinho, Carneirão*. (comp. 30-34). Ativação de textura simples por meio de valorização de contratempo.

A parte C das *Cirandinhas n.º 1 – Zangou-se o cravo com a rosa* (Figura 13) nos revela uma dinamização de sua textura simples por meio de agrupamentos assimétricos em seu componente de acompanhamento, definindo – por meio da alternância de seus movimentos direcionais – o padrão rítmico 2+3+3 e, posteriormente, 3+3+2 e 3+2+3. Esses padrões assimétricos proporcionam ao iniciante um desafio de coordenação sem implicar um adensamento textural.

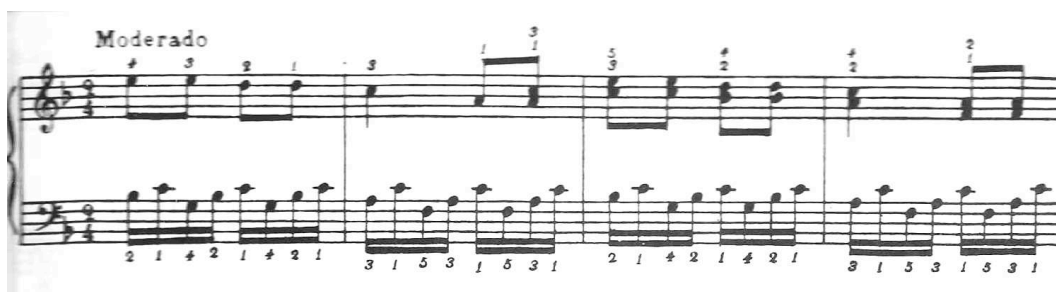


Figura 13: *Cirandinhas n.º 1 – Zangou-se o cravo com a rosa*. (comp. 29-32). Ativação de textura simples por meio de agrupamentos assimétricos no componente de acompanhamento.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A *Baratinha de papel* (Figura 14) demonstra como, em peças mais ousadas, uma simples textura monofônica pode ser dinamizada por meio de acentuações assimétricas.

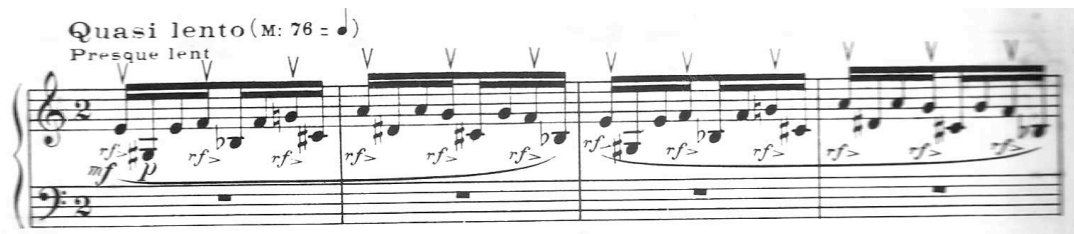


Figura 14: *Prole do bebê n° 2/I*. (comp. 1-4). Ativação de textura simples por meio de acentuações assimétricas.

### Textura por componentes complementares

Se a co-existência de componentes autônomos é uma das mais reconhecidas características da escritura villalobiana, podemos falar também da co-existência de componentes complementares: componentes que, mesmo apresentando independência rítmica, interválica, direcional ou motívica, ainda assim não possuem autonomia, não se completam por si só, pois são todos reciprocamente complementares e concorrem para a geração de um efeito textural e sonoro em um nível mais geral. Podemos observar este recurso tanto na *Cirandinhas n° 12 – Lindos olhos que ella tem...* como na bem mais desafiadora *O Passarinho de Panno (Prole do Bebê n° 2)*

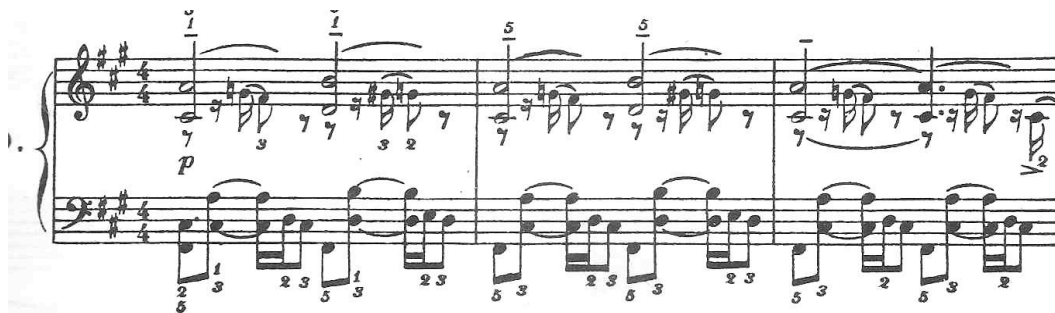
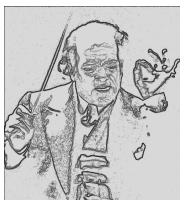


Figura 15: *Cirandinhas n° 12 – Lindos olhos ella tem*. (comp.1-3). Textura resultante de componentes complementares.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

The image shows a musical score for a piano piece titled "Un peu animé (M: 92 : ♩)". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a 4/4 time signature. The second system shows a continuation of the piece with a treble clef and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *rf* and *5*.

Figura 16: *Prole do Bebê n.2 / VII – O Passarinho de panno* (comp.1-12). Textura resultante de componentes complementares.

### Sobreposição de camadas em um mesmo espaço textural

Por fim, a restrição de espaço textural em peças didáticas torna ainda mais válido um recurso empregado também em peças mais avançadas: a sobreposição de camadas em um mesmo espaço textural. Observamos, na *Cirandas n° 12 – Que Lindos olhos que ella tem...* o compartilhamento de um mesmo espaço textural por dois componentes concorrentes.

The image shows a musical score for a piano piece titled "Cirandinhas n° 12 – Lindos olhos ella tem". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a 4/4 time signature. The second system shows a continuation of the piece with a treble clef and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.*.

Figura 17: *Cirandinhas n° 12 – Lindos olhos ella tem*. (comp.13-15). Componentes concorrentes compartilhando um mesmo espaço textural.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O popular *Choros (nº 5) – Alma Brasileira* apresenta o mesmo recurso, agora com amplitudes de oitavas.

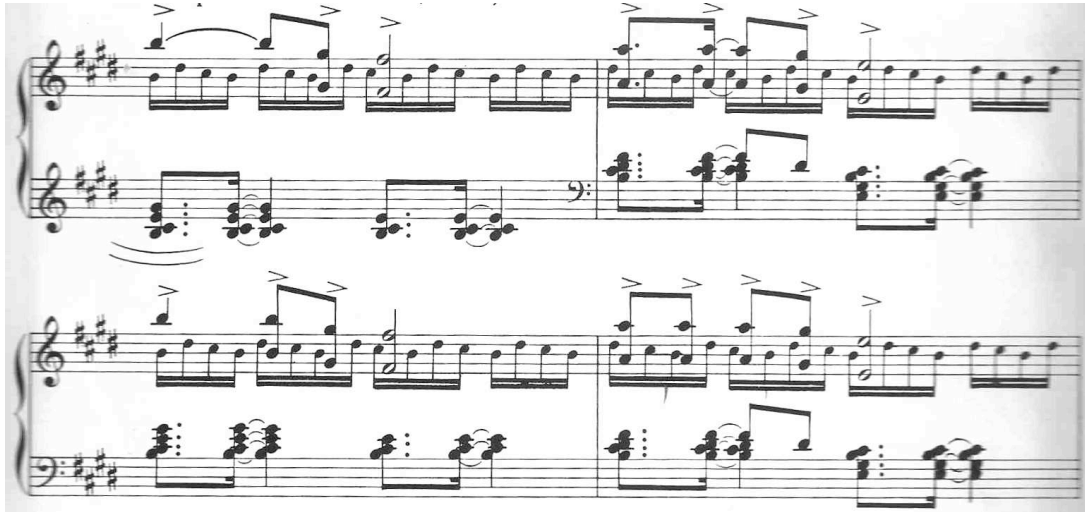


Figura 18: *Choros nº 5 – Alma Brasileira*. (comp. 26-28). Componentes concorrentes compartilhando um mesmo espaço textural.

### 5. Considerações Finais

A abordagem pianística de Villa-Lobos explora o instrumento em suas variadas possibilidades de texturas, de registros, de sonoridades e, sobretudo, de sobreposições e simultaneidades e, com isso, exige um alto nível de domínio e recursos técnicos e musicais por parte dos instrumentistas. Quando se direcionou a peças didáticas voltadas a iniciantes, esta abordagem se submeteu a restrições e adequações muito bem efetuadas por Villa-Lobos, as quais preservaram ao iniciante o desafio de lidar com tais simultaneidades sem que essas a eles se apresentassem como inexequíveis. Há uma absoluta consistência entre a escritura pianística de Villa-Lobos em suas peças de cunho didático e as restrições físicas e mesmo intelectuais impostas pelos intérpretes aos quais elas são destinadas: as crianças.

O grande contributo desta feliz conciliação entre inventividade textural e restrições impostas pelos propósitos didáticos é o estímulo da criança ao tratamento do piano enquanto instrumento de simultaneidades, propondo a ela o desafio de uma polifonia não de vozes em seu sentido mais tradicional, mas sim de camadas, de estratos, e mesmo de gestos e intenções musicais. Ao fazer isso, Villa-Lobos tratou



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

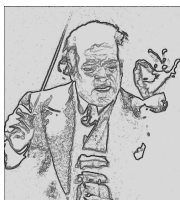
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

seu público infantil com louvável respeito: ofereceu a ele, ao invés de peças composicionalmente ingênuas, pequenas obras portadoras de sofisticados recursos composicionais, ainda que evidentemente adequados aos seus propósitos.

A série das *Cirandinhas* proporciona um notável testemunho de que, em suas peças didáticas, Villa-Lobos foi aquele mesmo Villa-Lobos das obras mais grandiosas, definido por Renata Botti como um “artesão de texturas” (Botti, 2003a, p. 80). Com isso, não é exagero afirmá-lo como um dos poucos compositores do século XX que souberam aplicar em peças direcionadas a crianças e iniciantes um elaborado pensamento composicional, sem abdicar da simplicidade e economia necessárias a peças com este propósito, e tampouco se submeter a lugares-comuns texturais.

### 6. Referências Bibliográficas

- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. NY: Dover Publications, 1987
- BOTTI, Renata. **Aspectos de Textura na Música de Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 2003.
- GORDON, Stewart. **A History of Keyboard Literature: music for piano and its forerunners**. New York: Schirmer Books, 1996.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- PAZ, Ermelinda. **Heitor Villa-Lobos, o educador**. Prêmio Grande Educadores Brasileiros (monografia premiada em 1988). Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1989.
- SALLES, Pulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SANTOS, Turíbio. **As Cirandas de Villa-Lobos**. Encarte de Compact Disc. Rio de Janeiro: Dubas Música, 2000.
- SEIXAS, Guilherme Bernstein. **Procedimentos Composicionais nos Choros no. 6 de Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UFRJ, 2001.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Cirandas**: coleção de 16 peças sobre temas populares brasileiros. Partitura. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão Ltda. s/d.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Cirandinhas**: coleção de 12 peças fáceis sobre temas de rodas infantis para piano. Partitura. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s/d.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Choros no. 5**: Alma Brasileira. Partitura. Paris: Max Eschig, s/d.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Hommage à Chopin**: Nocturne e Ballade. Partitura. Paris: Max Eschig, s/d.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Impressões seresteiras**. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê no. 1.** Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A Próle do Bêbé no. 2.** Partitura. Paris: Max Eschig, s/d.  
[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276802448\\_ARQUIVO\\_artigorecuperadoanpuh17%5B1%5D.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276802448_ARQUIVO_artigorecuperadoanpuh17%5B1%5D.pdf). Artigo de Maristela Barros Pinto intitulado Lucília Guimarães Villa-Lobos história de vida de uma mulher musicista e artista e seu trabalho silencioso junto ao mestre Villa-Lobos, apresentado no *XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO, em 2010*. Acessado em 30/10/2012.

<http://www.museuvillalobos.org.br/>. Catálogo completo das obras. Acessado em 25/10/2012.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Paradigmas Semântico-Musicais nas Canções para Voz e Piano de Heitor Villa-Lobos – Propostas para uma Interpretação**

*Nahim Marun*

*Instituto de Artes da UNESP - São Paulo / nmarun@uol.com.br*

**Resumo:** Análise de alguns paradigmas encontrados nas canções para voz e piano de Villa-Lobos, partindo-se de alguns conceitos filosóficos desenvolvidos por Marc-Mathieu Münch e de Nicolas Meeüs. A hipótese agrupou analogamente canções de Villa-Lobos, baseadas em poemas de língua portuguesa histórica, sobre escritos rústicos da zona rural, sobre textos afro-brasileiros, canções sobre linguagem ou temática indígena, obras baseadas no cancioneiro infantil e criações sobre textos de poetas da literatura erudita, de origem portuguesa ou brasileira. As profundas relações semióticas entre a origem da palavra e a composição musical podem apontar características importantes do estilo musical do compositor e também sugerir alguns aspectos relevantes para a performance de sua obra.

**Palavras-chave:** II Simpósio Villa-Lobos; Canções para voz e piano; Análise musical; Paradigmas e estilo; Interpretação musical.

#### **Semantical and Musical Paradigms in Villa-Lobos' Songs for voice and piano: Proposals for Interpretation**

**Abstract:** Analysis of some paradigms found on Villa-Lobos' songs, thought after some philosophical concepts developed by Marc-Mathieu Münch and Nicolas Meeüs. The hypothesis used similarities to group together some Villa-Lobos songs, based on poems of ancient portuguese literature, on countryside's rustic writings, on african-brazilian's themes, on indians' subjects, on children's themes and also works based on poetry of important writers of brazilian or portuguese literature. The deep semiotic relationships between the lyrics' sources and the craft of the composition can point important features in Heitor Villa-Lobos' musical style and they can also raise some relevant issues for its performance.

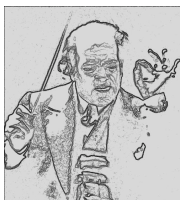
**Keywords:** II Simpósio Villa-Lobos; Songs for voice and piano, Paradigms and style; Musical analysis, Musical performance.

#### **As Origens da Pesquisa**

Em 2004, o duo brasileiro Cláudia Riccitelli (soprano) e Nahim Marun (piano) foi convidado a gravar obras para música de câmara (Oito Epigramas Irônicos e Sentimentais) e para piano solo (Prole do Bebê volume I), no CD *Villa-Lobos em Paris* (selo *Philharmonia Brasileira*). O registro fonográfico recebeu vários prêmios da crítica especializada e levou o duo a representar exclusivamente o IPHAN<sup>1</sup> no ano do

---

<sup>1</sup> Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) é uma autarquia do governo brasileiro, vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pela manutenção do acervo patrimonial do país. Sobre este concerto: <http://www.cultura.gov.br/site/2005/07/06/villa-lobos-em-paris/>



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Brasil na França, em 2005, com recitais inteiramente dedicados à Villa-Lobos. Posteriormente, entre 2008-2009, o duo registrou do mesmo compositor, o CD *Água de Fonte*, com o ciclo completo das catorze *Serestas*, o primeiro caderno das *Modinhas e Canções* e as *Deux Paysages*, lançado pelo selo Clássicos, de São Paulo.

O processo de criação interpretativa foi bastante intenso, e demonstrou que as canções de Villa-Lobos se relacionavam com seus textos de uma maneira muito particular e interessante. Em um primeiro momento, o duo optou por imbuir-se na intensidade da música e da poesia para posteriormente encontrar, construir e depurar algumas ideias que se colocaram fundamentais para sua interpretação. Importante ressaltar que a grande maioria desses caminhos não apareciam anotados na partitura impressa, e foram encontrados através das várias relações poético-musicais subliminares.

Refletiu-se sobre os andamentos adequados para cada obra, a construção do caráter de cada grupo, as opções pelo uso do tempo *rubato* ou estrito, as ênfases na pulsação ou na métrica do compasso e a amplitude da palheta dinâmica para cada caso particular. Outras questões técnicas surgiram, oriundas das partes individuais. Na parte vocal, considerou-se a intensidade do vibrato, as variações timbrísticas e os possíveis maneirismos na pronúncia dos textos. Pianisticamente, considerou-se a aplicação dos pedais para se valorizar o caráter timbrístico de cada obra, bem como sobre aspectos qualitativos e quantitativos dos toques, dos contrastes dinâmicos e do fraseado musical.

De parte desse processo criativo, surgiu um projeto deste pianista para um pós-doutoramento na *Université Paris-Sorbonne (Paris IV)* em 2009/2010, com orientação da musicóloga Danièle Pistone, denominado *Revisão crítica de trinta e três canções de Heitor Villa-Lobos publicadas pela editora Max-Eschig*. O autor comparou os manuscritos e transcrições disponíveis no museu Villa-Lobos e na Biblioteca Nacional da França - BnF, com suas respectivas edições, presentes no mercado editorial.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Os Conceitos Filosóficos de Marc-Mathieu Münch, as relações paradigmáticas de Nicolas Meeùs e suas conexões com as canções de Heitor Villa-Lobos**

Ferdinand de Saussure (1857-1913) define como paradigma o conjunto de elementos similares que se associam na memória e que assim formam conjuntos relacionados ao significado. A análise paradigmática é uma prática profícua de análise musical, segundo Nicolas Meeùs: “*Em música, seu foco está principalmente na identificação das repetições, das redundâncias e analogias que vão das mais simples às mais complexas*” (Meeùs, 1993: p.4). Baseado nesse conceito, apontaremos algumas relações recorrentes entre os textos em português<sup>2</sup> e a música das canções de Heitor Villa-Lobos, que podem nos indicar alguns caminhos interpretativos significativos.

Demonstraremos alguns aspectos da música das canções de Villa-Lobos que se relacionam intensamente com o sentido emocional do texto; ou seja, determinados recursos expressivos e musicais se espelham nos sentidos semânticos das palavras, concordando ou contrastando entre si. Não só as palavras individualmente podem refletir-se nos sons, mas também os sentidos amplos das poesias podem imprimir seus significados às ideias musicais.

A compreensão do estilo de um compositor é na verdade, determinado por suas relações associativas e por suas analogias. “*Comparamos para delimitar, dentro dos sistemas de dois ou mais objetos, suas semelhanças e suas diferenças significativas, até que elas formem outro sistema, uma figura simples, uma evolução ou uma natureza*” (Ehret, 2009: p.39). O gênero *canção*, por reunir a música e a literatura, pode desvelar aspectos muito particulares do pensamento musical e do estilo desenvolvido pelo compositor em outros gêneros, pontuando sua música para piano solo ou para conjunto de câmara. “*No caso das canções encontramos um fenômeno diasemiótico, ou seja, uma correspondência entre dois sistemas semióticos:*

---

<sup>2</sup> O foco deste artigo são as canções com texto em português; assim sendo, não abordaremos obras sobre textos em língua francesa, de forte influência impressionista, como *L'Oiseau* (1910), *Les Mères* (1914), *La Cigogne* (1915) e *Historiettes* (1920), anteriores ao período parisiense do compositor, quando tomou contato com a nova estética francesa, liderada pelas ideias de Jean Cocteau (1889-1963).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*um sistema é usado como metalinguagem do outro*". (Meeùs, 1992: p.3). Segundo o filósofo francês Marc-Mathieu Münch:

*A voz conecta a pura emoção sonora, como se fosse um substituto ao sentimento, à imaginação, ao pensamento e à cultura da qual pertence sua linguagem, criando um metaconceito para designar o efeito psíquico produzido por uma obra de arte a partir de sua recepção, em colaboração com o sujeito receptor. (Münch, 2009: p.22)*

Münch define a obra de arte como *"uma expressão material específica, parte de um sistema interativo que inclui o domínio ficcional do criador e de um receptor disposto a colaborar a uma percepção global da obra, deixando nascer assim um efeito específico, designado efeito de vida"* (Journeau, 2009: p.57). O conceito de Münch depende da coesão dos elementos artísticos envolvidos. Conjuntamente com os estados de alma (sentimentos) e aspectos formais (razão), a coerência da obra de arte provoca associações de imagens (imaginação), ou seja, determinações exógenas que são diretamente transportadas para a música por diversas analogias mentais.

Um dos fatores que conferem grande coesão à música de Villa-Lobos é o comprometimento filosófico de sua música com os valores intrínsecos da cultura brasileira da sua época e de outrora, sejam eles sentimentais, racionais ou imagéticos. As células, motivos e temas, altamente identificáveis dentro dos valores nacionais, apontam para significados múltiplos, remetendo-nos ao conceito linguístico da *isotopia*<sup>3</sup>. Sua forma, estrutura e texturas musicais são construídas à partir de vários sintagmas, que se relacionam, se reelaboram e se transfiguram continuamente, promovendo uma percepção sinestésica no receptor, elevando sua criação musical à categoria de obras de arte capazes de tocar *"não só uma faculdade do espírito, mas de entrar de uma tal forma dentro da consciência que o estímulo original toca todas as faculdades, colocando-as em total relação"* (Journeau, 2009: p.41). A musicóloga Danièle Pistone faz uma reflexão elucidativa sobre o conceito de Münch:

*o conceito de "efeito de vida" defendido por Münch é um fenômeno instantâneo, e sobre esse instante se grafa a memória. "Tal memória*

---

<sup>3</sup> Em Linguística (e na Ciência da Literatura), classificam-se signos como *isotópicos* quando estes apresentam o mesmo significante (ou significantes bem aproximados) apesar de apontarem para significados e sentidos diferentes. Logo, por possuírem identidade formal no texto, os significantes podem ser classificados como *isotópicos*. (Simões, Darcília. Estudos Semânticos n° 7. Rio de Janeiro: UERJ, 2003).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*poderá modificar a escuta. Assim sendo, em uma segunda escuta, a experiência será totalmente diferente, pois já será uma lembrança. O público escuta com sua experiência de vida, com sua cultura. (apud Journeau, 2009: p.61-2).*

### Os Diálogos expressivos entre texto e música

As teorias sobre redundâncias e relações diasemióticas entre texto e música, desenvolvidos por Meeùs, assim como as considerações estéticas sobre os diversos tipos de memórias apresentados por Münch originaram a proposta analítica desenvolvida a seguir. Assim sendo, estabeleceu-se uma linha interpretativa para as canções de Villa-Lobos agrupando-as por grupos análogos, à saber: obras baseadas em poemas de língua portuguesa do Brasil colonial, canções sobre escritos rústicos da zona rural, sobre temas afro-brasileiros, canções com linguagem ou temática indígena, sobre o cancionário infantil e criações musicais sobre textos de poetas da literatura erudita, de origem portuguesa ou brasileira.

As primeiras relações entre texto e música que abordaremos, são das canções baseadas em poemas de língua portuguesa da época do Brasil colonial, que determinam em Villa-Lobos um tratamento bastante semelhante nos parâmetros musicais, como podemos observar na modinha *Lundu da Marquesa de Santos* (*Modinhas e Canções vol. I*), *Tu Passaste por este jardim* e *Pálida Madona* (*Chansons Typiques Brésiliennes*). Esses poemas traduzem um amor vivenciado em outra época, idealizado e onírico. Observamos um compositor que emprega uma linha melódica operística, à maneira das árias italianas, muito em voga no século XVIII e XIX. A linha melódica se desenvolve com uma tessitura ampla, inspirada no *bel canto* e seu acompanhamento pianístico remete às técnicas violonísticas antigas, muito em voga na época das modinhas imperiais. O fraseado da linha melódica é virtuosístico e enfatiza os polos tonais e as cadências perfeitas da tonalidade principal. Podemos constatar as semelhanças do tratamento instrumental e vocal na modinha *Busco a campina serena*, do conhecido compositor de modinhas imperiais Candido Ignácio da Silva (1800-1838) - aluno do Padre José Maurício Nunes Garcia (1786-1830) - e da harmonização de Villa-Lobos para a *Chanson Typique Brésilienne - Tu passaste por este jardim*.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

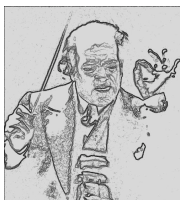
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Figura 1. Candido Ignácio da Silva. Modinha *Busco a campina serena* (séc. XIX), c.14-18.

Figura 2. Villa-Lobos. *Chansons Typiques Brésiliennes - Tu passaste por esse jardim* (1919), c.5-11.

### Propostas interpretativas

O andamento da modinha, geralmente em tempo *moderato*, deve ser derivado da naturalidade do seu fraseado, curvilíneo e direcional. Os usos de *rubatos* expressivos e de *tenutos* em pontos culminantes da melodia são factíveis, mas devem



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

ser aplicados cuidadosamente, para não se carregar o discurso musical com previsibilidades agógicas e arrebatamentos românticos excessivos, que tirariam a simplicidade e a naturalidade da interpretação. O andamento *à tempo* deve ser retomado levemente pelo pianista nos *stacattos*, com discreta liberdade na execução das colcheias, lembrando uma pequena *cadenza*, à maneira da guitarra. O acompanhamento deve se espelhar no estilo clássico europeu e empregar uma palheta dinâmica reduzida. O timbre da linha vocal é expressivo e nostálgico, com liberdade agógica semelhante ao *bel canto* clássico-romântico, explorado por Vincenzo Bellini (1801-1835). O uso do vibrato deve ser sóbrio, mas ao mesmo tempo deve comunicar um sentimento nobre e melancólico, característico das modinhas imperiais brasileiras.

O segundo tipo aborda canções baseadas em textos simples e rústicos, comuns na zona rural brasileira. Os textos de *Viola quebrada*, *Itabaiana*, *Adeus Emma*, *Papai Curumiassu* e *Cabôca de Caxangá*, das *Chansons Typiques Brésiliennes* e *Na corda da viola*, do ciclo *Modinhas e Canções II* são correspondidos por uma linha melódica vocal que polariza alguns centros tonais, sem grandes saltos virtuosísticos. O acompanhamento pianístico segue a simplicidade e a simetria da linha melódica principal e explora *ostinatos* musicais que reproduzem os maneirismos típicos dos violeiros do interior do país. As harmonias mudam sobre notas pedais, criando um ambiente musical muito recorrente e cíclico.

### Propostas interpretativas

Evitar *rubatos* excessivos e variações de agógica, valorizar a pulsação em detrimento da métrica estrita do compasso, evitando-se os acentos característicos de tempos forte e fraco. Os acentos fora da métrica regular, exigidos pelo compositor, ajudam a enfatizar a imprevisibilidade e o caráter popular da canção. O timbre vocal deve ser inspirado no caráter dos repentistas improvisadores e dos cantadores de literatura de cordel, típicos do nordeste do Brasil, evitando-se os vibratos típicos do *bel canto* e controlando-se a imitação vocal erudita. O caráter do protagonista deve ser espirituoso e bem humorado, como nos desafios nordestinos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Un peu moderé

PIANO

sans pédale toujours

A - deus  
A - deus

Ê - ma, a - deus Ê - ma Da - li cen - ça eu vou fal - lá Os no -  
Ê - ma, a - deus Ê - ma Vancê faz - bem me assuntá De tu -

Figura 3. Villa-Lobos. *Chansons Typiques Brésiliennes - Adeus Ema* (1919), c.1-7.

A inspiração afro-brasileira permeia as obras do terceiro grupo que abordaremos. Villa-Lobos conduz esse discurso com harmonia predominantemente modal, empregando uma forma musical contínua, sem quebras de seções e uma rítmica inspirada pelos rituais africanos, importados pelos escravos negros. A melodia é curta, frequentemente pentatônica ou hexatônica e simétrica; as terminações dos fraseados evitam sugerir resoluções sensível/tônica e exploram terminações fraseológicas com intervalos de terças ou quintas descendentes. Essa concepção se reflete em obras do ciclo *Chansons Typiques Brésiliennes: Xangô, Estrela é Lua Nova* e do ciclo *Modinhas e Canções I e II* como *Cantilena, Remeiro São Francisco, João Cambuête e Nhapopê*.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Musical score for *Cantilena* (1938). The score is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *LENTO*. The vocal line begins with the lyrics "0 Rei mandou me cha - má 0". The piano accompaniment includes a section for *Serebiante* (mf) and *2.º gongo* (pp), and a section for *8.º úbaido* (mf). The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 4. Villa-Lobos. *Modinhas e Canções I - Cantilena* (1938), c.1-10.

Musical score for *João Cambuê* (1943). The score is in 4/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *mf*. The vocal line begins with the lyrics "João! João cambu - ê - te, meu fil - ho, Toma la - tu - a pé - ta, meu fi - lho!". The piano accompaniment includes a section for *8.º úbaido* (mf). The score includes dynamic markings such as *mf* and articulation marks like accents and slurs.

Figura 5. Villa-Lobos. *Modinhas e Canções II - João Cambuê* (1943), c.15-23.

### Propostas interpretativas

Na maioria dessas obras, há o emprego sistemático de *ostinatos* e notas pedais da região grave do instrumento, objetivando uma ambiência plena de ressonâncias harmônicas. Pode-se obter um efeito interessante utilizando-se o pedal tonal e o pedal direito para sustentação dos harmônicos graves que, amalgamados à melodia vocal, produzirão uma base musical contínua. Em algumas canções, para obtenção de um timbre mais escuro, sugere-se manter o pedal esquerdo e o central (*una corda* e tonal) com o mesmo pé, deixando para o pé direito a livre utilização do outro pedal de sustentação. A interpretação deve ser simples e direta, com timbre vocal dolente e sombrio, sem *rubatos* ou qualquer variação excessiva de agógica. O pianista deve criar uma ambientação musical misteriosa e vaga, sem enfatizar a métrica habitual do compasso. Quando se refere a sua condição de escravo, o caráter do protagonista é



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

reticente e melancólico, mas quando alude aos seus rituais mágicos, é incisivo e ameaçador.

O quarto grupo traz canções com linguagem ou temática indígena, que correspondem em Villa-Lobos a um estilo ritualístico, com emprego sistemático de escalas musicais exóticas aos ouvidos da época. Manoel Correia do Lago aponta uma peculiaridade da obra de Villa-Lobos, quanto a presença de um grupo relativamente pequeno de temas musicais, mas que apresentam muita recorrência. “*Ao longo de obras e épocas distintas, os temas indígenas, notadamente dos cantos Parecís, registrados em 1912 por Roquette Pinto, passariam a ser presença constante na sua obra*”. (Correia do Lago, 2003: p.107-108). Segundo observações de Correia do Lago:

*o tema Nozani-Ná, foi utilizado nas obras: Chanson Typique Brésilienne n.2, para canto e piano ou orquestra (1919), Choros n.3, para coro a capela e/ou sexteto de sopros (1925), Introdução aos Choros, para orquestra sinfônica (1929), Rudepoema para piano (1921-26) e Regozijo de uma Raça (1937), para voz, coro e percussão. O tema Ena-Mokocê-Maká, foi utilizado em Chanson Typique Brésilienne n.1, para canto e piano ou orquestra (1919); Choros n.7, para septeto (1924); Choros n.10, para orquestra e coro (1926), Introdução aos Choros, para orquestra sinfônica (1929) e Rudepoema. (Correia do Lago, 2003: p.107-108).*

Nos *Três Poemas Indígenas*, por exemplo, Villa-Lobos se expressa com liberdade formal, apresentando seções características contrastantes, plenas de fantasias e predominantemente assimétricas. O fraseado melódico dessas canções - principalmente das duas primeiras, *Caninde Ioune-Sabath* e *Teiru* - é curto, anguloso e evita cadências tradicionais, com as resoluções tradicionais de sensível - tônica. No entanto, no terceiro poema indígena, *Iara*, sobre texto de Mário de Andrade, o tratamento composicional é híbrido, se aproximando, em vários aspectos, do último tipo de abordagem que trataremos neste artigo, ou seja, das canções baseadas em textos de poetas de grande relevância na literatura brasileira culta.

### *Propostas interpretativas*

No aspecto rítmico, a interpretação deve priorizar uma pulsação enérgica e precisa, como um canto da terra, sem os apoios tradicionais exigidos pela métrica de compasso da música ocidental. No aspecto agógico, evita-se *rubatos* e direcionamentos excessivos da linha melódica, pois prejudicariam a caracterização



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

“primitivista” da linguagem musical. Na parte vocal, é apropriado buscar-se um timbre claro e metálico, característico do canto dos indígenas. O timbre vocal dos nativos brasileiros é bastante peculiar e pode servir de inspiração para a criação de personagens baseados nessa temática. Tarasti (1995: p.223) sugere que o cantor aplique a técnica do microtonalismo durante a interpretação da melodia, fazendo assim referências à técnica vocal utilizada pelos indígenas.

O penúltimo grupo que abordaremos trata de canções que traduzem a imprevisibilidade característica da infância, com fortes referências as cantigas de roda, ou a sua ambientação musical. Villa-Lobos explora uma música leve, simples e descompromissada, plena de surpresas e fantasias. Esse tipo de recorrência temática é salientado por Correa do Lago: a referência “*já se observa nas coleções para piano da década de 1910 – Petizada (1912) e Brinquedos de Roda (1912) – e que culmina, nos anos 30, com a elaboração do Guia Prático.*” (2003: p.108). Encontramos exemplos significativos do cancionário infantil, harmonizados nas séries de *Modinhas e Canções volume I e II: A Gatinha Parda e Manda Tiro, Tiro Lá.*

### *Propostas interpretativas*

Enfatizar a métrica da fórmula de compasso, com seus respectivos apoios nos tempos principais e leveza nos tempos secundários. Os intérpretes devem escolher tempos ágeis que favoreçam a delicadeza do discurso musical. Pode-se eleger algumas direcionalidades para o fraseado, com uso discreto do *rubato*, para não descaracterizar as fortes intenções rítmicas. Os *rallentandos* e *fermatas*, quando solicitados pelo compositor, podem ser bem valorizados para se estabelecer contraste rítmico com a retomada do *tempo primo*. Sugere-se um timbre vocal claro, sem vibratos excessivos e que favoreça a simplicidade e o bom humor do personagem.

O último grupo de canções que abordaremos são baseadas em obras de poetas renomados da literatura brasileira, como Abgar Renault (1901-1995), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Dante Milano (1899-1991), David Nasser (1917-1980), Manuel Bandeira (1886-1968), Ribeiro Couto (1898-1963), Ronald de Carvalho (1893-1935), entre outros. Nesse grupo, os paradigmas são menos coligáveis por uniformidade temática, pois Villa-Lobos traduz as particularidades de cada poesia com peculiar argúcia psicológica e musical. Comentaremos a seguir,



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

algumas obras do requintado ciclo das *Serestas* como *Abril*, *Cantiga do Viúvo*, *Serenata* e *Vôo*, assim como *Manhã na Praia* e *Tarde na Glória*, das *Deux Paysages*. As particularidades mencionadas determinam *propostas interpretativas* também distintas para cada canção. A melodia geralmente demanda grande expressividade vocal e muita preparação técnica do solista e a escrita instrumental do acompanhamento é sofisticada, com frequentes intervenções importantes do piano.

Vejamos alguns exemplos como na introdução da canção *Abril*, n.9 da coleção das *Serestas*. Nesse caso, o piano representa metaforicamente os relâmpagos e trovões da tempestade (c.1 a 9), que logo em seguida se diluem em gotículas d'água (c.10 e 11). Villa-Lobos delega ao canto a função de expressar textualmente a calma da bonança trazidas pela estiagem. Pode-se obter um interessante efeito de pedal sustentando-se a nota *Re b* grave do compasso 7 com o pedal central, até sua completa extinção na seção musical seguinte (*menos animado*). O efeito permite uma superposição das camadas expressivas, permitindo que a memória da primeira parte continue na segunda parte da canção, como uma reminiscência da tempestade.

The image displays a musical score for the introduction of the song 'Abril' by Villa-Lobos. It is divided into three systems. The first system shows the piano accompaniment in the left hand, featuring dynamic markings such as *sfz p*, *mf*, *sfz p*, *mf*, *sfz pp*, and *ff p*. The second system continues the piano accompaniment with markings like *pp*, *rall.*, *dim.*, *(Muito longo)*, and *pp*. The third system shows the vocal line with the lyrics 'De - - pois da obu - va - ra - da' and the piano accompaniment with markings *p > pp* and *mp pp*. The tempo marking 'Menos animado (M. ♩ = 104)' is also present.

Figura 6. Villa-Lobos *Seresta n.9 - Abril* (1926), c.1-12.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Na *Seresta* n.13, *Serenata*, Villa-Lobos escreve uma parte pianística com características de obra solista, que pode nos remeter ao lirismo da primeira seção do *Choros n.5 - Alma Brasileira* para piano solo, explorando uma harmonia rica que estiliza, com sofisticação, os conjuntos seresteiros populares. Após a introdução em estilo típico dos chorões, evocando violões, bandolins e cavaquinhos, surgem os *seresteiros cantando* e os *violões suplicando* que continuam metaforicamente tecendo seu rico contraponto com a melodia vocal, por toda a canção.

Figura 7. Villa-Lobos. *Seresta n.13 - Serenata* (1943), c.7-1

Encontramos nas *Serestas*, um compositor que trabalha com profusão os recursos metalinguísticos, nos remetendo às figuras de linguagem utilizados na literatura, como a anáfora, a antítese, a metáfora e a metonímia.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: *Anáfora* é a repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início de duas ou mais frases sucessivas ou de versos, para enfatizar o termo repetido. *Antítese* é figura pela qual se opõem, numa mesma frase, duas palavras ou dois pensamentos de sentido contrário. *Metáfora* é a designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança. *Metonímia* é figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Vejamos o crescendo *metonímico*, nos aspectos dinâmicos e harmônicos da *Seresta* n.7, *Cantiga do Viúvo*, ao traduzir o emocionante texto de Carlos Drummond de Andrade: *uma sombra veio vindo, veio vindo, me abraçou*. A mesma figura de linguagem pode ser vinculada ao fraseado da linha do baixo, quando se refere à sombra, que pouco a pouco se aproxima.

The image shows a musical score for the piece 'Seresta n.7, Cantiga do Viúvo' by Villa-Lobos. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'U - ma sombra veio vin - do - ve - io vin - do, - Ve - io viu - do, me a - bra -'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'pouco a pouco', and 'f'. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Figura 8. Villa-Lobos. *Seresta* n.7 - *Cantiga do Viúvo* (1926), c. 12-17.

Na coda da mesma *Seresta*, encontramos um neoclássico *stacatto* bachiano para traduzir musicalmente os *passos na escada*. A figuração rítmica é recorrente, *anaforística*, desde a introdução da parte instrumental até a conclusão da *Seresta*. O tema da introdução retorna, acompanhado por uma nova melodia solista, que lhe confere outras características emocionais. Aqui, podemos também estabelecer relações com os conceitos das memórias poéticas e musicais de Marc-Mathieu Münch: o material musical da introdução é lembrado na coda, precisamente no momento melancólico vivido pelo protagonista da canção. A expressividade contrapontística bachiana confere uma dimensão espiritual ainda maior ao trabalho do nosso grande poeta.

---

significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A musical score for the coda of 'Seresta n.7 - Cantiga do Viúvo' by Villa-Lobos. The score is written on two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo 1º'. The lyrics are: '- vi seus passos na es-ca - da De - pois mais nada... a - oa - bou.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as '(sem rallentur)' and 'mf'.

Figura 9. Villa-Lobos. *Seresta n.7 - Cantiga do Viúvo* (1926), coda.

Em *Deux Paysages*, temos também uma intensa correspondência entre a melodia e o texto literário. Em *Manhã na Praia*, a melodia vagarosamente ascende às regiões mais agudas, aludindo-se diretamente ao texto *como um balão vermelho... subisse lento no ar*. A voz é apoiada pelo acompanhamento pianístico em movimento contrário, que constrói um ambiente fluido e transparente, com suas constantes quintinas arpejadas. Em *Tarde na Glória*, n.2 do mesmo ciclo, Villa-Lobos utiliza uma espécie de antítese musical, contrastando a região grave e escura do piano com os versos *na tarde clara que empalidece*. Por outro lado, na coda dessa mesma canção, o compositor envolve e concorda com *os globos de cristal, se enchem de luz*, apresentando uma sonoridade de reluzente brilho na parte pianística.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

The image displays a musical score for the piece 'Tarde na Glória' by Villa-Lobos. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line on a treble clef staff with lyrics 'fe - rro for - ja - do, Os globos de cristal'. Below it is a piano accompaniment with a treble and bass clef staff. The piano part includes dynamic markings such as *sfz > mf*, *allarg.*, and *dim. poco a*. The second system continues the vocal line with lyrics 'se enchem de luz.' and the piano accompaniment, which includes a *poco* marking and a dynamic shift from *p* to *f*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Figura 10. Villa-Lobos *Deux Paysages*, n.2 - *Tarde na Glória* (1946), c.25-32.

Algumas Serestas justificam artisticamente o conceito formulado por Meeùs: “a música pode sugerir imagens visuais e pode também traduzir uma obra pictórica” (Meeùs, 1992: p.3). Na *Seresta* n.14, *Vôo*, observa-se uma escritura pianística contínua e ondulante, que explora as regiões agudas do instrumento, dando extraordinário suporte musical ao poético *pássaro azul*, que voa em pleno ar, leve e sinuosamente. A sucessão de pequenos movimentos ascendentes no fraseado melódico vocal impulsionam o discurso para as regiões altas, traduzindo em sons os versos *fendeu as nuvens e trouxe nas asas as memórias de astros*. A continuidade da escrita musical traz uma ininterrupta volatilidade metafórica à poética de Abgar Renault. A interpretação do duo deve ser conduzida levemente, com palheta dinâmica entre *pp*, *p*, no máximo *f* e ser permeada por uma sensação de expressiva liberdade e agilidade.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "zul, fen - deu as nu - vens, trou - xe nas a - zas memórias de as - - tros". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many chords. The second system continues the vocal line with lyrics: "e de dis - tan - cias; a - gua de fon - te, o - lhos lá - vou de muda in so - - nia,-". The piano accompaniment continues with similar complex textures. Dynamics like *p* and *pp* are indicated.

Figura 11. Villa-Lobos *Seresta n.14 - Vôo* (1943), c.20-29.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

**Tabela 1. RESUMO: Alguns paradigmas estilísticos e interpretativos em canções de Villa-Lobos**

Canções (exemplos)	Linguagem Musical	Texto	Aspectos Estilísticos e Interpretativos
Lundú da Marquesa (MC1) Tu Passaste por este Jardim (CTB) Pálida Madona (CTB)	Harmonia tonal, melodia com fraseado curvilíneo, amplo, sentimental e evocativo. Acompanhamento discreto com ritmo tranquilo.	Português típico do Brasil colonial.	- Estilo característico das modinhas da corte brasileira e portuguesa, - Influências do <i>Bel Canto</i> Italiano, - Andamento moderado, - <i>Rubatos</i> moderados e tempos flexíveis, - Fraseado curvilíneo, - Uso moderado do vibrato vocal.
Papai Curumiassú (CTB) Adeus Emma (CTB) Cabôca de Caxangá (CTB) Na Corda da Viola (MC2) Itabaiana (CTB) Viola Quebrada (CTB)	Harmonia tonal, melodia pouco virtuosística, resoluções tonais tradicionais e uso frequente no acompanhamento do estilo da viola caipira, com ostinatos rítmicos, harmônicos e melódicos arpejados.	Português popular e rústico, autores populares ou desconhecidos.	- Estilo popular, - Caráter espirituoso e bem humorado, - Fraseado rústico, - Valorização da pulsação e acentos fora da métrica, - Uso moderado de <i>rubatos</i> , - Uso muito discreto do vibrato vocal.
Xangô (CTB), Estrela é Lua Nova (CTB) Cantilena (MC1) Remeiro de São Francisco (MC1) João Cambuête (MC2) Nhapopé (MC1)	Harmonia tonal simples ou modal, melodia de âmbito reduzido, simétricas, resoluções melódicas explorando intervalos de 3ª e 5ª descendentes. Uso frequente de notas pedais e ressonâncias. Rítmica cíclica hipnótica ou ritualística, dançante.	Português, com temática e/ou influências africanas e ritualísticas.	- Estilo étnico e primitivista, - Caráter dolente ou ritualístico, - Valorização da pulsação, - Uso restrito dos <i>rubatos</i> , - Timbre vocal escuro e sombrio, - Uso moderado do vibrato, - Ambiência plena de ressonâncias, com uso dos três pedais do piano.
Mokocê Cê-Maká (CTB) Nozani-ná (CTB) Canide Ioune Sabath (TPI) Teiru (TPI)	Harmonia modal, frequentemente baseada em séries pentatônicas ou hexatônicas, sem as resoluções arquetípicas tonais, melodia de tessitura reduzida, assimétrica, repetitiva e cíclica. Rítmica irregular e ritualística.	Indígena.	- Estilo étnico e primitivista, - Caráter enérgico e vigoroso, - Valorização da pulsação, - Uso muito restrito de <i>rubatos</i> , - Timbre vocal claro e metálico, - Possibilidade do uso moderado do vibrato e da técnica microtonal em algumas passagens vocais.
Iara (TPI)	Cromático, "Primitivista"	Português, com temática indígena.	
Nesta Rua (MC2) A Gatinha Parda (MC1) Manda Tiro, Tiro lá (MC2)	Harmonia tonal simples, melodia singela, de âmbito médio ou pequeno.	Português urbano., temática infantil.	- Ênfase na métrica do compasso, - Caráter leve, descompromissado e bem humorado, - Fraseado simples e claro, - Uso restrito do vibrato, - <i>Rubatos</i> e a agógica podem enfatizar a imprevisibilidade do discurso.
Vôo (S) Cantiga do Viúvo (S) Abril (S) Serenata (S) Manhã na Praia (DP) Tarde na Glória (DP)	Harmonia e melodia sofisticadas, linguagem musical de caráter neoclássico erudito ou nacionalista urbano popular. Acompanhamento elaborado, com participação camerística importante do piano.	Português erudito sobre poesias de autores célebres.	- Figuras de linguagem como a metáfora, a metonímia, a antítese e a anáfora estabelecem relações semióticas profundas nos parâmetros composicionais. - A interpretação deve valorizar as relações texto-música.

Abreviaturas: CTB - *Chansons Typiques Brésiliennes*, TPI - *Trois Poèmes Indigènes*, MC1 ou 2 - Modinhas e Canções I e II, S - Serestas, DP - *Deux Paysages*.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Conclusão

A análise das recorrências presentes na obra de Villa-Lobos pode contribuir para aprofundar o entendimento do seu estilo composicional e indicar algumas conduções interpretativas relevantes para sua obra.

No estudo apresentado, encontramos fortes relações de significado entre a palavra e a música. Demonstrou-se que há canções passíveis de serem categorizadas por assunto, como aquelas de temática infantil, histórica, afro-brasileira, interiorana ou indígena. Cada uma dessas abordagens demanda uma postura interpretativa particular, para ressaltar suas características principais.

Há também canções menos coligáveis por temática análoga, onde o compositor traduz em música as particularidades de cada poesia. Neste caso, se enquadram muitas das *Serestas*, onde evidencia-se um compromisso do compositor com a individualidade estilística de cada obra, por estas serem baseadas em poesias ímpares da literatura erudita brasileira ou portuguesa. Os paradigmas encontrados nas *Serestas* fazem alusões frequentes às figuras de linguagem utilizadas na análise literária como a anáfora, antítese, onomatopeia, metáfora e metonímia.

Os paradigmas e relações mencionados, poderão ser reconhecidos não só nas canções, mas também em outras criações de Villa-Lobos, podendo determinar fortemente a escolha do caráter, do tempo e andamento, da agógica, da condução do fraseado, da eleição de timbres e da caracterização do estilo interpretativo. O estudo em questão pode instigar a criatividade do intérprete na abordagem de obras de caráter mais abstrato do compositor, mas que comungam do mesmo fulgor inventivo de suas canções.

### 1- Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.  
CORREIA DO LAGO, Manoel. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: Exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio*, vol. 6 no. 1, 2003.  
EHRET, Jean. L'effet de vie à l'écoute des oeuvres. In: JOURNEAU, Véronique Alexandre, dir. *Musique et effet de vie*, Paris: L'Harmattan, 2009, p.33-58.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- JOURNEAU, Véronique Alexandre, dir. *Music et effet de vie*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- MARIZ, Vasco. *A canção de câmara no Brasil*. Porto: Livraria Progreder, 1948.
- MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções de Villa-Lobos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- MEEÛS, Nicolas. À propos de logique et de signification musicale (1991). Paris: *Analyse musicale* 28, p.1-4, 1992.
- MEEÛS, Nicolas. Les rapports associatifs comme déterminants du style, version revue (2006). Paris: *Analyse musicale* 32, p. 9-13, 1993.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. *L'effet de vie ou le singulier de l'art*. Paris: Champion, 2004.
- PISTONE, Danièle. Matériaux, structure et vie musicale. In: JOURNEAU, Véronique Alexandre, dir. *Musique et effet de vie*, Paris: L'Harmattan, 2009, p.59-76.
- TARASTI, Eero. *Villa-Lobos the life and works 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.



## **2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Mesa 2 – História, Nacionalismo e Identidade em Villa-Lobos**

#### **Sobre a recepção de Villa-Lobos por críticos e historiadores da música brasileira (1926-1956)**

*Mario Videira*

*Universidade de São Paulo/mario.videira@usp.br*

**Resumo:** Desde o “Ensaio sobre a Música Brasileira”, publicado por Mário de Andrade em 1928 já ficava patente o papel central que Villa-Lobos viria a assumir na construção de uma música e de uma identidade nacionais. A influência do pensamento de Mário de Andrade pode ser percebida não apenas no direcionamento estético de importantes compositores do século XX, mas também na produção musicológica e historiográfica da época, com a construção quase “mítica” que se fez de Villa-Lobos como o grande gênio musical brasileiro. Assim, o presente trabalho propõe abordar a recepção da figura de Villa-Lobos por meio do comentário e discussão de alguns textos clássicos de críticos e historiadores da música brasileira.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Historiografia; Nacionalismo.

#### **On the reception of Villa-Lobos by critics and historians of Brazilian music (1926-1956)**

**Abstract:** Since the “Essay on Brazilian Music”, published by Mário de Andrade in 1928, it was already clear the central role that Villa-Lobos would assume in the construction of a national music as well as a national identity. The influence of Andrade’s thought can be perceived not only in the aesthetical choices of important 20<sup>th</sup> Century Brazilian composers, but also in the musicological and historiographical production of that period, with an almost “mythical” construction of Villa-Lobos as the greatest Brazilian musical genius. This paper proposes to address the reception of Villa-Lobos through commentary and discussion of some classical texts written by critics and historians of Brazilian music.

**Keywords:** Villa-Lobos; Historiography; Nationalism.

#### **1- Introdução: “cânone musical” e “caráter nacional”**

O presente trabalho tem como objetivo abordar a recepção da figura de Villa-Lobos por meio do comentário e discussão de alguns textos clássicos de críticos e historiadores da música brasileira. A intenção aqui não é esgotar o assunto, mas identificar e apontar alguns padrões encontrados em livros de história da música brasileira publicados entre 1926-1956, de maneira a observar de que forma eles contribuem para a formação de um cânone musical brasileiro e para a consolidação de uma determinada ideologia em torno de um “caráter nacional” brasileiro.

No artigo “The History of Musical Canon” (2001), o musicólogo William Weber mostra de que maneira o surgimento de um cânone das grandes obras musicais





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

do passado é uma questão que está ligada não apenas à habilidade técnica do compositor, mas também ao papel do crítico e da ideologia. Com efeito, diz Weber (2001: 354), “desde o início, a ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos”. Desse modo, um dos principais problemas com os quais o historiador da música se vê confrontado diz respeito à elucidação do papel social e político desempenhado por determinados autores e obras considerados “canônicos”.

O caso da música de Villa-Lobos e de sua recepção nos livros de história da música brasileira na primeira metade do século XX parece ser exemplar nesse sentido, uma vez que a sua música é, via de regra, interpretada como a expressão mais acabada do “caráter nacional” brasileiro.<sup>1</sup>

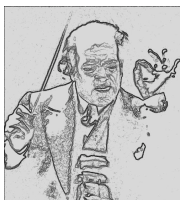
### 2- A crítica conservadora diante do jovem compositor: a interpretação de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928)

O primeiro compêndio de história da música brasileira que aborda a figura de Villa-Lobos é o livro de Vincenzo Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Publicado em Milão, no ano de 1926, o livro é um dos mais importantes documentos da musicografia brasileira.<sup>2</sup> No trigésimo segundo capítulo (que se concentra no período entre 1890 a 1925), Cernicchiaro apresenta uma imagem bastante crítica do jovem Villa-Lobos. Embora reconhecesse nele um grande talento, Cernicchiaro (1926: 573) lamentava a sua filiação às “leis e à doutrina fatal da pretensa arte moderna”, tendo se abandonado “à arte desordenada e desigual, para se tornar um atormentador dos ouvidos daqueles que escutavam as eternas belezas da verdadeira música, a saber, feita de sentimento, de melodia e de expressão” (CERNICCHIARO, 1926: 573-4). Para o historiador, Villa-Lobos era dotado de talento invulgar, mas estava enveredando por caminhos pouco frutíferos. Era penoso ao velho músico conservador testemunhar um jovem e promissor compositor “desperdiçando” seu talento ao escrever cacofonias,

---

1 A respeito da discussão a respeito da ideologia do “caráter nacional”, vide CHAUI (2000: 21-27).

2 Segundo o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956: 378-79), o livro de Cernicchiaro está repleto de “preciosas informações, infelizmente nem sempre isentas de erros”. Cernicchiaro aborda desde os compositores até o ensino musical, a formação de orquestras, o movimento operístico, os críticos musicais, etc. Ainda segundo Azevedo (1956: 379), “dificilmente poderá alguém escrever [...] sobre o passado musical brasileiro sem consultá-la”.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

preocupando-se em “*destruir a arte do passado e do presente*” (CERNICCHIARO, 1926: 574).

*Que desastre [...] para um jovem de engenho notável e fecundo, que nos primeiros alvares de sua carreira de compositor, a sua arte – se é que se pode chamar de arte aquela que não tem em vista a forma e a beleza – se reduza a toda e qualquer novidade brotada de sua estranha fantasia, a uma coisa vaga e indeterminada, e ideias hostis à nobre escola da arte, verdadeira e sincera. [...] Já não há dúvidas de que a fatal influência do modernismo que nos infesta – e que não tardará a desaparecer – idealidade feita de dogmas e pedantismos e que jamais consegue deliciar voluptuosamente a coletividade [...] conduz o hábil Villa-Lobos ao caminho no qual somente a vaidade, o oportunismo e a falta de convicção encontram refúgio. Por esta razão, a história não pode se pronunciar acerca da obra de Villa-Lobos, pois se dissesse que esta é feita de clareza, de sentimento, de inspiração, de forma, de lógica, de espírito sereno e técnica excelente, estaria dizendo uma mentira. A posteridade prefere as obras-primas iluminadas pelo gênio fecundo da arte sincera e melódica, ao invés das estranhezas contrapontísticas, as ideias barrocas da moda, e que com a moda desaparecem (CERNICCHIARO, 1926: 574).*

Como se vê, Cernicchiaro caracteriza a arte de Villa-Lobos pelo avesso: obscura, desprovida de sentimento, de inspiração, de forma, de lógica: desprovida de técnica, enfim. Tais afirmações não são acompanhadas por nenhum tipo de análise musical que as justifique. As únicas obras mencionadas pelo historiador, ainda que de maneira breve, são as Sinfonias nº 1 (“O Imprevisto”, 1916) e nº 2 (“Ascensão”, 1917), nas quais o historiador detecta um “*estilo debussyano*”, com “*loucas transições enarmônicas*” e nas quais a busca incansável por novos ritmos, timbres e efeitos nada mais revelariam senão “*o desejo imoderado do escândalo musical*” (CERNICCHIARO, 1926: 575).

Cernicchiaro conclui o seu parecer afirmando que Villa-Lobos até poderia vir a se tornar um grande compositor, contanto que possuísse outra conduta no que diz respeito às suas concessões à estética moderna, e desde que se esforçasse para adquirir erudição musical e um conhecimento aprofundado dos mestres do passado. “*Deplorando, assim, o mau encaminhamento do jovem compositor, nossa história da música nada mais pode fazer a não ser qualificar sua obra como resultado de um desvirtuamento de nossa época*” (CERNICCHIARO, 1926: 575).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 3- A influência da *Semana de Arte Moderna*: as leituras de Renato Almeida e Mário de Andrade

A opinião de Cernicchiaro de que a arte moderna não passaria de uma moda bizarra e que estaria fadada à desapareição não poderia estar mais equivocada. A *Semana de Arte Moderna*, promovida em São Paulo no ano de 1922, havia aberto definitivamente as portas para essa nova estética, e também contribuiu para o estabelecimento de uma nova crítica e teoria das artes. Além disso, como bem demonstrou Arnaldo Contier (1978: 37), o modernismo promoveu um programa cuja motivação prendia-se “à elaboração de um *projeto estético-ideológico*” que propunha uma nova definição da cultura musical brasileira.

Curiosamente, o primeiro livro de história da música brasileira no qual podemos perceber essas características foi publicado também em 1926, mesmo ano de publicação do livro de Cernicchiaro. Trata-se da *História da Música Brasileira*, de autoria de Renato Almeida (1895-1981). Nele já se percebe com clareza a defesa de uma expressão musical genuinamente brasileira. A ideologia de uma música resultante da fusão de raças brasileira<sup>3</sup> é detectada por Renato Almeida, por exemplo, já nas obras de Alberto Nepomuceno.<sup>4</sup>

No quinto capítulo do livro, o autor trata do que ele denomina “O espírito moderno na música”. Ele inicia com uma defesa apaixonada da arte moderna, diametralmente oposta à visão de Cernicchiaro. Para ele, “*a arte moderna não é uma alucinação de homens desvairados, nem o desejo de êxito extravagante como tem*

---

3 Ao acompanhar a elaboração ideológica do “caráter nacional” brasileiro, que predominou até aproximadamente os anos 1950, Marilena Chaui mostra como a ideia de mestiçagem, por exemplo, permite construir a imagem de uma totalidade social homogênea: “Na ideologia do ‘caráter nacional brasileiro’, a nação é formada pela mistura de três raças – índios, negros e brancos – e a sociedade mestiça desconhece o preconceito racial. Nessa perspectiva, o negro é visto pelo olhar do paternalismo branco, que vê a afeição natural e o carinho com que brancos e negros se relacionam, completando-se uns aos outros, num trânsito contínuo entre a casa-grande e a senzala” (CHAUI, 2000: 26-27). Cabe lembrar que esse tipo de pensamento irá se tornar um critério de *juízo de valor* das obras de arte e, a partir deste momento, torna-se comum valorizar os compositores anteriores a esse período na medida em que eles possam ter sua obra (ou parte dela) identificadas como *precursoras* dessa arte brasileira: tal é o caso de compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

4 “O esforço para uma expressão musical nossa, no reflexo da terra e do homem, coube [...] à geração que se afirmou de 1890 a esta parte, e de que foi Alberto Nepomuceno a mais alta figura. Efetivamente, ninguém combateu com ânimo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquele tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças de que promana o brasileiro” (ALMEIDA, 1926: 113-114).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

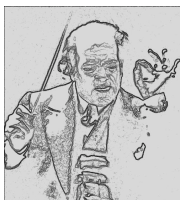
*parecido a espíritos ligeiros e frívolos*” (ALMEIDA, 1926: 139). Pelo contrário, ela brota de uma necessidade profunda dos homens de seu tempo, que consistia em ir além das formas usadas e gastas da música romântica. É possível perceber no texto de Renato Almeida uma grande valorização da música como arte autônoma, que encontra sua justificativa nela mesma, e não mais numa pretensa imitação da natureza ou dos sentimentos:

*A música não tem que contar, nem desenhar, nem modelar. Não é descritiva, nem plástica. A música é sugestão apenas e deve permitir um ambiente de interpretação, em que a alma humana, liberta e exaltada, sinta a vida, pelo mais intenso gosto estético. A essência da música é a música, pairando acima das coisas, dominando-as e elevando-se pelo prestígio do som, incompreensível e misterioso. [...] Sendo, portanto, a mais absoluta das artes [...], a música se livra das outras artes e se torna cada vez mais música. O paralelismo com a realidade deve findar na obra musical, que não copia a natureza, mas nela se funde como parte de seu poderio imenso (ALMEIDA, 1926: 145-47)*

Renato Almeida defende uma música pura: analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas, em que as cores e as formas foram libertados pela arte abstrata, também o som deveria se tornar um valor absoluto, “*não sendo mais simples expressão formal, mas força livre, capaz de despertar a emoção pela maravilha de seu toque, sem acessórios ou roupagens.*” (ALMEIDA, 1926: 151). Dessa forma, poder-se-ia rebater a crítica de Cernicchiaro (segundo o qual faltava a Villa-Lobos um conhecimento aprofundado dos mestres do passado) argumentando-se que, no projeto moderno, é a *originalidade* que está em jogo: “*Imitar o passado é o apanágio dos espíritos menores e das épocas infecundas [...]. Os modernos são admiráveis sempre porque são livres e realizam à sua maneira, estão com sua época e desafiam todos os reacionários e conservadores*” (ALMEIDA, 1926: 157-58).

Para Almeida, justamente o que chama a atenção em Villa-Lobos é a sua qualidade de *criador*. Dotado de uma personalidade exorbitante, Villa-Lobos “*domina a arte e se recusa a aceitar as fórmulas, mesmo as que cria, pelo anseio constante de sensações novas, onde seu espírito se sinta cada vez mais livre*” (ALMEIDA, 1926: 165-66).

O historiador afirma que Villa-Lobos é um compositor que pode ser também caracterizado como sendo “profundamente brasileiro”. Não se trata de um simples



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

paisagista, preocupado em copiar a natureza, tampouco de um folclorista “*que vivesse aproveitando os motivos populares para estilizações*”. Pelo contrário, a “personalidade exorbitante” de Villa-Lobos “*tem a animar sua arte o espírito da terra, no fulgor da natureza, na melancolia do homem, enfim, na incerta psique brasileira, a um tempo audaciosa e tímida, violenta e retraída*”(ALMEIDA, 1926: 169).

Almeida deixa claro que a arte brasileira não deve se confundir com o mero aproveitamento dos motivos populares. O compositor que deseja fazer música brasileira deve aspirar a algo maior: “*revelar o nosso espírito em toda a sua sugestão, no seu ritmo, no seu ambiente*” (ALMEIDA, 1926: 172).

Um aspecto interessante no texto de Almeida é a caracterização de alguns aspectos do “caráter nacional do brasileiro”: este seria dotado de uma elevada sensibilidade musical que nos tornaria perfeitamente aptos a criar uma música nacional livre, “*filha do nosso ambiente e reflexo da variável e múltipla psique brasileira*”. Para tanto, seria necessário “*nos livrarmos das escolas e dos preconceitos estrangeiros, das cópias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbárie de um temperamento jovem, neste mundo jovem que habitamos*” (ALMEIDA, 1926: 178). Assim, ele exorta os compositores a realizar essa arte independente, “*aproveitando toda a riqueza formidável de ritmos, essa abundância prodigiosa de cor, essa exuberância da natureza magnífica*” (ALMEIDA, 1926: 178-79).

Quanto a Villa-Lobos, o historiador reconhece que ainda não era possível determinar com exatidão qual seria a sua influência na arte brasileira. Mas enxerga nela a promessa de realização desse objetivo: “*A sua música pode não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa música o maravilhoso ritmo brasileiro*” (ALMEIDA, 1926: 173). E conclui:

*Os pendores que vimos notando para uma música brasileira têm no Snr. Villa-Lobos uma magnífica afirmação. A sua fantasia se desenvolve através das impressões do meio, que ressurgem nessa arte, como uma sugestão profunda da natureza maravilhosa. É um exemplo fecundo de tudo o que podemos fazer sempre que, fiados em nós mesmos, livres e independentes, repelindo as imitações estrangeiras, criarmos na matéria*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*prodigiosa que nos oferece o destino. Nelas as nossas mãos rudes modelarão a estátua do nosso ideal, que será perpétua, imperecível e perfeita. (ALMEIDA, 1926: 174)*

A defesa mais veemente da música brasileira como expressão do “caráter nacional” pode ser encontrada no célebre *Ensaio sobre a música brasileira*, de autoria de Mário de Andrade e publicado pela primeira vez em 1928. Também aqui encontramos a ideologia de uma música resultante da fusão de raças brasileira. Tal como Renato Almeida, Mário de Andrade também critica a utilização de elementos meramente exóticos, a procura do “esquisito apimentado” (ANDRADE, 1962: 15).

A primeira menção a Villa-Lobos no ensaio critica justamente esse aspecto da produção do compositor:

*[...] por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar de uma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Música Brasileira. [...] No caso de Vila-Lobos [sic], por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu por sucesso atual do artista. [...] Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos [...] passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso (ANDRADE, 1962: 14)*

Para ele, “*uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística*” (ANDRADE, 1962: 16). Mário de Andrade critica de maneira virulenta os compositores que insistiam em escrever música universal. Ele insiste em sublinhar a todo momento o papel social da música e a necessidade de sua adequação à sua época, o que correspondia à nacionalização das artes. O critério histórico para a Música Brasileira de sua época, portanto, deveria ser “*o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular*”. (ANDRADE, 1962: 20).

Se o *Ensaio* tinha um formato quase de “manifesto”, o aspecto propriamente histórico será aprofundado num texto de 1939 dedicado a Oneyda Alvarenga, e posteriormente publicado sob o título *Aspectos de Música Brasileira*. Ali encontramos Carlos Gomes como principal representante do “internacionalismo musical” que



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

caracterizou o século XIX brasileiro; Levy e Nepomuceno como “profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade” – ainda que de modo “deficiente” (ANDRADE, 1975: 32). Villa-Lobos aparece aqui já como uma das figuras mais importantes “*da música universal contemporânea*”. Sua originalidade e importância estariam justamente no fato de ter abandonado o “internacionalismo afrancesado” de maneira consciente e sistemática, “*para se tornar o iniciador e figura máxima da fase Nacionalista em que estamos*” (ANDRADE, 1975: 33).

### 4- A criação do mito em torno de Villa-Lobos: Vasco Mariz e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

A biografia de Heitor Villa-Lobos publicada em 1949, pelo diplomata Vasco Mariz, ocupa uma posição central na pesquisa sobre o compositor. Como bem observou o antropólogo Paulo Guérios:

*[...] muito mais que um trabalho de pesquisa, esse trabalho pioneiro de Mariz foi uma verdadeira criação de uma imagem de Villa-Lobos, posteriormente reproduzida e recriada de diversas formas. Devido à inexistência de fontes externas, especialmente relativas à infância e juventude do compositor, o relato de seus primeiros anos traçado pelo autor é um artefato que, por um lado, nos diz muito da imagem que o próprio Villa-Lobos desejava que fosse produzida de si, e, por outro, nos diz da imagem que o próprio Mariz achava condizente com o lugar de artista então ocupado por ele”. (GUÉRIOS, 2009: 29, grifos nossos)*

A influência de Renato Almeida e Mário de Andrade são visíveis a todo momento na concepção geral do texto. Do primeiro, temos, por exemplo, a reprodução do mito da musicalidade inata do brasileiro, a qual poderia ser explicada pela mistura de raças de seu povo.<sup>5</sup> Do segundo, a citação de inúmeros trechos do

---

<sup>5</sup> Mariz abre o livro com os dizeres: “O povo brasileiro sempre foi musical. Aliás, os seus elementos formadores o foram em grande escala. [...] Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha”. Dos índios ele comenta apenas que tiveram “pouca interferência na concretização da música nacional brasileira”, dos negros ele ressalta a contribuição rítmica, além de afirmar que eles teriam impresso “acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista”. Por fim, a influência branca (portuguesa, espanhola, francesa e italiana), que teria sido a mais relevante segundo ele: “Esse chover sucessivo de líras populares estrangeiras sobre o povo brasileiro veio alimentar-lhe, ainda mais, o pendor pela música. Todo esse copioso e variadíssimo material amalgamou-se e, no último quartel do século passado [séc. XIX], produziu os primeiros espécimes eruditos da música brasileira. Apesar da natureza esmagadora, cheia de contrastes e de exuberâncias, o nacionalismo musical no Brasil só se afirmou, em linhas vigorosas, com Heitor Villa-Lobos” (MARIZ, 2005: 21-22).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Ensaio sobre a música brasileira e a defesa incondicional do nacionalismo em música.*

Quanto à imagem de Villa-Lobos, encontramos aqui pela primeira vez os mitos em torno dos “anos de formação”<sup>6</sup> daquele que estava predestinado a ser nosso gênio musical maior, o “desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações” e que conseguiu realizar “a expressão musical do Brasil.” (MARIZ, 2005: 27):

*Villa-Lobos consolidou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou com linhas vigorosas a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o sólido alicerce sobre o qual os jovens compositores brasileiros estão tentando construir um edifício imponente. A música nacionalista teve antes de tudo, um mérito: revelou o Brasil ao brasileiro. Mas quantos anos de luta! (MARIZ, 2005: 27-28)*

A mesma imagem de Villa-Lobos como grande desbravador da música brasileira é divulgada pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. As classificações e julgamentos de valor estabelecidos três décadas antes voltam a se repetir: Levy e Nepomuceno como precursores de um território musical virgem, à espera de ser revelado por Villa-Lobos:

*[...] embrenhando-se pelos meandros da floresta opulenta e desconhecida, ouvindo o canto de suas aves, o rolar dos grandes rios e o piso leve de sua gente, quem sistematicamente procurou orientar a própria obra de compositor pelo que vira e ouvira em terras do Brasil, que cruzara de norte a sul como um novo bandeirante [...] esse foi Heitor Villa-Lobos. Com o advento de sua obra, integralmente alentada pela sugestão da música popular ou, mesmo, da própria natureza [...], entramos em uma nova fase da história musical brasileira; o que a caracteriza é a posse da legítima expressão nacional” (AZEVEDO, 1956: 249)*

Apoiando-se nos trabalhos de Mariz, Azevedo (1956: 251) amplifica o mito da formação do compositor, cuja educação musical se fez na prática, no contato “com essa fecunda realidade da arte do povo, longe das escolas e dos pedantismos

---

6 Como as seguintes afirmações, por exemplo: “Datam dessa época as primeiras impressões musicais de Villa-Lobos: a música rural, sertaneja, encantou-o de tal modo que se gravou indelevelmente no subconsciente. [...] o pequeno Tuhú [...] embebia-se, sem o saber, daquele folclore que universalizaria mais tarde”. E mais adiante: “Data de seus oito anos o interesse por Bach. [...] Duas coisas pareciam-lhe incomuns: Bach e a música caipira. [...] O menino pressentiu até uma certa relação entre esses gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente. Com o decorrer dos anos, esclareceram-se as dúvidas e interrogações [...] (MARIZ, 2005: 37-39).





## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

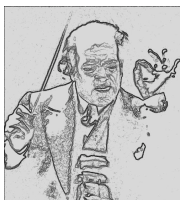
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

acadêmicos”. Os comentários a respeito das obras são sempre marcados por um caráter profundamente ufanista: o “sentido profundo” da série de Choros seria “a glorificação da terra natal” (AZEVEDO, 1956: 265), um reflexo da música popular e da voz da natureza. Para sustentar seu ponto de vista, o musicólogo cita um comentário do próprio compositor aos *Choros N° 6*: “o clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza do sertão, serviram de motivos de inspiração a esta obra” (VILLA-LOBOS *apud* AZEVEDO, 1956: 265). Publicado nos últimos anos de vida do compositor, Azevedo conclui seu exame ressaltando o seu ímpeto criativo: “suas obras continuam a florir, trazendo aquele perfume sutil da terra natal que ele foi o primeiro a ir buscar no âmago da alma popular e da natureza do Brasil”. (AZEVEDO, 1956: 272).

### **5- Considerações Finais**

Longe de pretendermos esgotar o assunto, podemos afirmar que grande parte da imagem de Villa-Lobos (presente em muitos círculos até os dias de hoje) foi criada com base nas teorias estéticas modernistas da década de 20. O exame dos textos dos mais importantes historiadores de música brasileira do século XX parece indicar que a figura “oficial” de Villa-Lobos é em grande parte, uma construção feita sob medida para ser a corporificação perfeita de um determinado “caráter nacional”, que se realizaria tanto na pessoa como na obra do compositor. O mito dos seus anos de formação parece corresponder à idealização do brasileiro como um povo dotado de elevada sensibilidade musical. Como compositor autodidata, ele sempre esteve livre das amarras das escolas europeias. Graças às suas “viagens” pelo interior do Brasil, teria não apenas recolhido material folclórico, mas principalmente teria se imbuído do que havia de mais profundo na alma do povo e da natureza do país. Assim, a imagem de Villa-Lobos foi construída, durante muitas décadas, como sendo aquela de um gênio predestinado a fundar a música brasileira.

### **6- Referências Bibliográficas**



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.
- \_\_\_\_\_. **História da Música Brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos de Música Brasileira**. 2ª Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- CHAUI, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. 2ª Ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos: o homem e a obra**. 12ª. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 336-355.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Retoricidade e tópicos na música de Villa-Lobos

*Nome Acácio T. C. Piedade*  
*UDESC / acaciopiedade@gmail.com*

**Resumo:** Proponho olhar a música de Heitor Villa-Lobos sob a perspectiva da retórica e da teoria das tópicos. Argumento aqui que o compositor trabalha o nível da significação musical de forma muito particular, muitas vezes utilizando tópicos da música brasileira. De início, tratarei de questões teóricas sobre a teoria das tópicos, especialmente no contexto dos estilos musicais nacionais. Em seguida, apresentarei alguns universos de tópicos da musicalidade brasileira e, finalmente, mostrarei alguns exemplos de como as tópicos aparecem em Villa-Lobos. Argumentarei que a noção de retoricidade ilumina a compreensão de sua linguagem musical, concluindo que a densidade de tópicos é um traço importante de seu estilo.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; teoria das tópicos; retoricidade;

### Rhetoricity and topics in the music of Villa-Lobos

**Abstract:** In this paper I propose an analysis of the music of Brazilian composer Heitor Villa-Lobos under the perspective of musical Rhetoric and the theory of musical topics. I argue that the composer is using topics of Brazilian music in a special way. The paper starts by addressing the theoretical adaptation of the theory of musical topoi in the context of National musical styles. Then I present the universes of Brazilian topics and discuss excerpts of works of Villa-Lobos in order to show how they appear there and to argue that rhetoricity and density of topical meaning are important characteristics of his style.

**Keywords:** Villa-Lobos; theory of topics; rhetoricity;

### 1- Introdução

Neste início do século XXI, a obra de Heitor Villa-Lobos tem sido analisada no Brasil sob uma renovada perspectiva que vem resgatando seu brilho original, mas a compreensão de seu estilo continua sendo uma tarefa difícil. Isto talvez seja decorrente de sua grande independência criativa em relação a outros compositores brasileiros de sua época, pois se sabe que já na primeira década do século XX Villa-Lobos estava trabalhando em uma linha que seria similar àquela que viria a ser preconizada pelo modernismo musical de 22 e pelo pensamento de Mário de Andrade (LUPER, 1965), que orientou o desenvolvimento de uma música nacional brasileira. Seu estilo tinha na época muito mais proximidade com Stravinsky, Debussy e Bartók, respirando idéias que estavam no ar (ANTOKOLETZ, 2009), a estética primitivista e a dissolução do tonalismo funcional, do que qualquer outro compositor brasileiro



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

desta década. Esta aparente incoerência ou surpresa em relação à continuidade do que se supõe ser uma linha evolutiva da composição brasileira, Villa-Lobos despontando ali como um foguete desviante, certamente traz dificuldades na fixação de sua imaginação musical no solo estável (ou talvez, monótono) da música brasileira do período.

Outra dificuldade para compreender Villa-Lobos talvez seja o fato de sua música ser profundamente tramada em termos semióticos, densamente povoada por registros da cultura. De fato, o próprio Villa-Lobos fez declarações nas quais se coloca como um compositor que pinta impressões, paisagens, emoções, sua música sendo um veículo para a expressão de fenômenos entendidos como “exteriores à obra” (*apud* WISNIK, 1977, pp. 37-8). Seguindo esta via, a análise da obra de Villa-Lobos pode procurar novas perspectivas para se reportar a este nível que transborda em sua música. Acredito que aquilo que vem sendo chamado de “teoria das tópicas” pode contribuir muito neste esforço e, baseando-me em uma recente comunicação (PIEIDADE, 2012b), pretendo aqui trazer alguns comentários sobre o uso desta teoria neste contexto brasileiro e fazer um mapeamento preliminar de universos de tópicas em Villa-Lobos.

### 2- Considerações sobre teoria das tópicas e música brasileira

Desde a contribuição inicial de RATNER (1980), muitos autores têm construído coletivamente a teoria das tópicas (ALLANBROOK, 1983; HATTEN, 2004; AGAWU, 1991, MONELLE, 2006; SISMAN, 1993; e muitos outros). O universo estudado por estes autores é a música européia do período clássico, a linguagem musical falada no século XVIII por Haydn, Mozart e Beethoven. Ratner (*op.cit.*), pioneiro desta teoria, recolheu danças, estilos e exemplos de pictorialismo mais empregados no classicismo e os considerou como *topics*, ou seja, figurações características que constituem os sujeitos de um discurso musical com intenção retórica. Entre as tópicas clássicas de Ratner se encontram danças como minueto, estilos como música militar e de caça (*hunt music*), *cantabile*, pastoral, estilo culto (*learned style*), entre outros. Estas tópicas se apresentam nos discursos musicais do



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

repertório clássico, muitas vezes explicitamente prescritos nas partituras, como os termos *scherzando* ou *fantasia*, outras vezes implícitos ou tácitos, cabendo ao analista especialista sua identificação. As tópicas, fortemente calcadas em aspectos sócio-culturais, portam significados que são compartilhados e reconhecidos pela audiência na sua época, se ligando também ao mundo literário. Elas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito.

Este esforço musicológico constitui uma nova perspectiva na investigação da significação em música que, a meu ver, deve ser aplicada no estudo de outros universos musicais para além da música do período de prática comum da música europeia. Nesta direção, tenho tentado adaptá-la para o caso da música brasileira, enfocando particularmente a música popular e de concerto no período de transição entre o século XIX e XX e nas primeiras décadas do século XX (PIEIDADE, 1997, 2011). A motivação para isso é que penso que a teoria das tópicas é uma ferramenta poderosa para investigar a diversidade de repertórios musicais no interior de um universo cultural delimitado, como aquele de uma música considerada "nacional". Além disso, creio que durante o referido período da história da música brasileira ocorreu a consolidação de gêneros musicais que ainda hoje são estáveis e operativos como pilares de boa parte da música brasileira. Lembro aqui que entendo gênero musical a partir do estudo de Bakhtin sobre os gêneros de fala (BAKHTIN, 1986; ver PIEIDADE, 2003, 2007), o qual a meu ver contempla a flexibilidade e o caráter dialógico dos universos musicais.

Porém, logo de início apresenta-se o problema de definir o que é música brasileira, o que acaba levando ao próprio conceito de nação, e ao falar de música "nacional" corro o risco de dar de encontro com tantas inconsistências na questão daquilo que é considerado brasileiro ou não. Para além da conceito geopolítico de Estado-nação, muitos cientistas sociais concordam que a idéia de nação é arbitrária e mesmo imaginária (ANDERSON, 1983). Embora sendo mera legislação e pura convenção racional, uma nação é freqüentemente tomada como coisa objetiva no mundo e justamente essa essencialização acaba levando a paradoxos e problemas



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

teóricos. Não pretendo aqui divergir para a problemática da nação, já fartamente estudada (ver BALAKRISHNAN, 1996), e por isso adoto uma posição pragmatista: apesar de ser uma construção social, uma nação é real na medida em que é algo fortemente experimentado pelas pessoas e, de fato, ela é consenso tácito pelo menos entre aqueles que nela vivem, sendo para eles um importante conceito nas suas vidas e identidades. Ora, uma condição para se aplicar a teoria das tópicas é a delimitação de um contexto sócio-cultural e histórico estável, e quando se quer tratar de tópicas nacionais o problema começa com a noção de nação. Assim, considerando essa dimensão pragmática da nação e a pertinência da idéia de comunidades histórica e geograficamente situadas que compartilham um mundo musical, creio que se pode falar de repertórios considerados como originários do estado-nação Brasil como sendo músicas brasileiras. Isto permite a construção de um contexto que não se restringe a um período histórico específico mas a um conjunto de musicalidades de uma comunidade contemporânea vivendo em seu território (PIEIDADE, 2011).

Lembro que a musicalidade, como a identidade, é um conceito contrastivo, de maneira que somente pode existir uma musicalidade brasileira na medida em que exista também uma musicalidade outra, por exemplo, argentina ou norte-americana. E essa contrastividade se aplica também no interior da categoria “musicalidade nacional”, pois há sempre vários diferentes idiomas regionais que podem constituir estilos musicais individuais que pertencem à musicalidade entendida como típica de um país. Por exemplo, no caso das tópicas da música argentina (ver PLESCH, 2012), certamente há uma musicalidade própria no tango e outros gêneros rio-platenses (DOMINGUEZ, 2011) e se pode conceber que estes façam parte de uma categoria mais ampla entendida como musicalidade argentina, a qual entretanto pode abarcar estas musicalidades mas certamente não está limitada a elas. O mesmo pensamento pode ser aplicado para se pensar qualquer relação de estilos e musicalidades nacionais e regionais.

A dimensão retórica é uma importante faceta da musicalidade, sendo parte do esforço de construção e manutenção das suas identidades. É algo corriqueiro na musicologia falar em “estilo francês” ou “estilo andaluz”, ou ainda dizer que uma passagem musical remete à música cigana ou chinesa, etc., enfim, é mesmo um lugar



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

comum este tipo de comentário. Ora, justamente aí é que entram as tópicas, pois elas são os cristais desses lugares comuns, as *topoi* aristotélicas, os estereótipos que embasam essas apreciações. De onde se pode trazer a retórica para a base da musicalidade, abordando sua constituição isotópica, onde tópicas e figuras são elementos ativos (ver PIEDADE 2012a).

As musicalidades internas de uma nação constituem os diferentes universos de tópicas a que me refiro, partindo do conceito desenvolvido por AGAWU (1991): um universo de tópicas é um conjunto musical-simbólico, ele mesmo constituído por diversas tópicas correlacionadas, conjunto que pode ser isolado de dentro de uma musicalidade mais ampla tal como é entendida uma musicalidade entendida como típica de uma nação. Ou seja, universo de tópicas é um termo genérico para reunir algumas estruturas musicais e idéias culturais e literárias as quais faz sentido separar de outros universos. Estes elementos estruturais-culturais servem para conferir retoricidade no texto musical, estando à mão de compositores e intérpretes na sua intencionalidade expressiva.

Em resumo, segundo esta concepção, as tópicas são os tijolos que formam a cadeia isotópica, base sobre a qual a produção de sentido convencional, o chão dos lugares comuns. Os ouvintes recebem a isotopia, as tópicas, sem surpresas, o tecido musical é tomado como pertinente, próprio, sem surpresas, correto. Na verdade é aí que as tópicas entram em ação, e neste sentido pode-se dizer que sua efetividade ocorre ao menos em parte de forma inconsciente, ou pelo menos, lógico-racional. Ou seja, o ouvinte não ouve e decodifica "ah, isto é uma típica pastoral, logo eu absorvo todos os significados inerentes a este gênero", mas sim essa cadeia semântica o trespassa sem surpresa, visto que é composta de lugares comuns, no sentido da Retórica Geral do Grupo Mμ (DUBOIS, 1970). Ocorre que as tópicas podem ter uma saliência variável, um grau de retoricidade maior ou menor. A retoricidade na música pode ser entendida portanto como a densidade de conteúdo retórico que se apresenta em um trecho, em uma obra, ou mesmo em todo um repertório musical.

Assim, podemos aplicar a teoria das tópicas nesta comunidade cultural e historicamente situada que se entende enquanto uma nação, mesmo recortada por diversos e divergentes estilos internos. E daí se pode investigar a musicalidade



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

brasileira, como qualquer outra. Em seguida tratarei dos universos de tópicos na musicalidade brasileira, apresentando pequenos exemplos musicais. Note-se que as tópicos flutuam acima da fronteira popular-erudito, e deste modo tratarei da musicalidade brasileira e do estilo de Villa-Lobos sem me ater a esta distinção.

### 3- Tópicos brasileiras em Villa-Lobos

Em Villa-Lobos, assim como em outros compositores nacionalistas brasileiros de sua época, há frequentemente uma evocação musical do final do século XIX, o tempo das serestas, maxixes, modinhas, o tempo das antigas valsas, a nostalgia de um tempo imaginado como cheio de lirismo, de vida simples, do frescor que havia nas cidades em formação e nas fazendas. Um pouco de Portugal vive nessa complexo simbólico: a musicalidade do fado, bem como padrões rítmicos e contornos melódicos de velhas danças européias, tais como a polca. Pode-se ouvir os sons das bandas do interior, que muitas cidades costumavam ter, sons como linhas de baixo do tipo tuba. Além disso, há o mundo do choro, que traz um rico complexo musical-simbólico. Todos estes elementos podem emergir separada ou conjuntamente no texto musical para recriar um Brasil profundo, como um mito de origem que conta que a "pura" e "autêntica" musicalidade é cinza perdida no passado, mas que pode emergir e ser revivida através da enunciação destas configurações musicais. Chamo este universo de tópicos época-de-ouro.

As tópicos época-de-ouro são abundantes na música dos compositores nacionalistas, como nas *Valsas de Esquina* (1938-1943) de Francisco Mignone, ou no *Trio Brasileiro* (1924) de Lorenzo Fernández, para citar apenas duas obras. Tópicos época-de-ouro são também abundantes em Villa-Lobos, não apenas nos temas mas também nas frases do tipo linha de baixo de violão de 7 cordas no choro, ou "baixaria". Villa-Lobos utiliza este recurso muitas vezes de forma transformada, porém a tópicos época-de-ouro se mantém presente, como no exemplo abaixo, do Chôro Nr. 1 para violão solo:





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



Figura 1: Villa-Lobos, Chôro Nr. 1, cc. 9-12.

A fermata do c. 9 é uma emulação do lirismo *rubato* no canto, muito empregado nas melodias das antigas serestas. Nos segundos tempos dos cc. 10 e 11 há o claro o uso do bordão tipo "baixaria" de choro, aqui no timbre original de violão. Em outras obras, este tipo de linha de baixo aparece bastante transformada, por exemplo utilizando cromatismo, como é o caso do exemplo abaixo, onde o a linha oitavada de baixo aponta para o *topos*, o lugar convencional das frases típicas de violão de 7 cordas no choro:

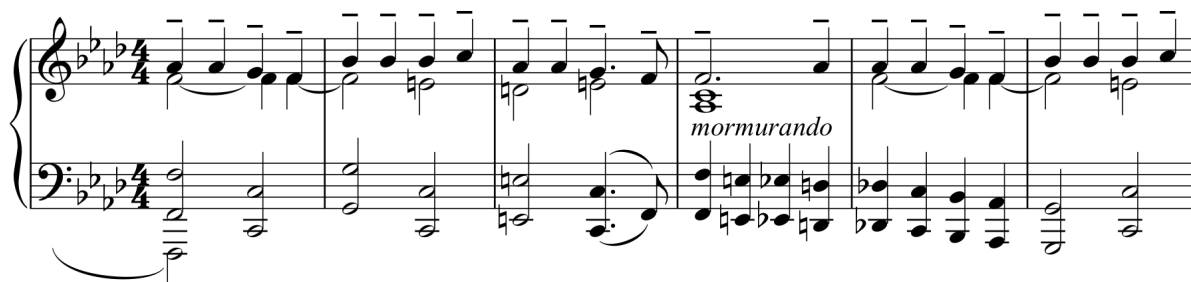


Figura 2: Villa-Lobos, Ária das Bachianas Nr. 4, Ária, cc. 7-12.

No exemplo acima, além da "baixaria", o tema faz uma clara referência a outro universo de tópicos da musicalidade brasileira: as tópicos nordestinas. Fonte de inspiração para compositores nacionalistas, a musicalidade geral do nordeste brasileiro gerou muitas expressões musicais tomadas como profundamente brasileiras, tais como o gênero baião e as várias fórmulas melódicas empregando de forma muito particular o modo mixolídio ou o dórico. A melodia do exemplo acima é um caso deste tipo, e entretanto este tema francamente nordestino dialoga com as linhas de baixo que evocam o universo época-de-ouro, que é um conjunto musical-simbólico completamente diferente. Esta espécie de polifonia é um exemplo de dupla remissão a diferentes universos de tópicos que causa a confrontação de distintos mundos de



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

significado, provocando um tipo de excesso que é uma característica importante da linguagem musical de Villa-Lobos, como vou concluir ao final deste trabalho.

O Prelúdio das *Bachianas Brasileiras N. 2* (1933) começa com uma atmosfera escura nas cordas, de onde surge um saxofone tenor solo que, pelo timbre, traz uma alusão ao mundo do choro. O saxofone no choro é uma contribuição importante de Pixinguinha que estava em consolidação naquele momento. Essa remissão é seguida por um solo de trombone repleto de *glissandi*, emulando um estilo de canto época-de-ouro e ao mesmo tempo apontando para o modo de tocar este instrumento nos bailes de gafieira, que estava em consolidação na época em que esta composição foi escrita. Nesta obra, as cordas, o saxofone solo e o trombone solo costumam a saliência melódica. Aqui está presente o universo de tópicos época-de-ouro, mas logo surge uma seção central cheia de alusões melódicas, harmônicas e rítmicas a outro universo, o das tópicos caipira, seguindo-se um retorno ao material inicial. Esta sucessão de universos de tópicos pode causar a impressão de incongruência expressiva, isto devido ao caráter escuro e à densidade lírica da primeira e última seções em contraposição à simplicidade dançante e inocente da segunda. Isto é certamente parte das intenções retóricas de Villa-Lobos, algo que está curiosamente expresso no subtítulo deste prelúdio, *O Canto do Capadócio*, o qual aparece traduzido na partitura em diversas línguas (Edições Ricordi) como "canção do camponês". Ocorre que "capadócio" era uma palavra usada no sentido de "malandro", o que aponta muito mais para outro universo, o das tópicos brejeiro (PIEDADE, 2011).

A evocação do universo caipira traz um aspecto crucial do Brasil interiorano, particularmente da região Sudeste, onde houve a construção cultural desta figura e modo de vida caipira, à qual é atribuída simplicidade, sinceridade, proximidade com a natureza, entre outros aspectos culturais (OLIVEIRA, 2009). Villa-Lobos conhecia perfeitamente este universo de tópicos e o colocou em ação em diversas obras, como no *Trenzinho do Caipira* ou no *Plantio do Caboclo*, parte do *Ciclo Brasileiro*:



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

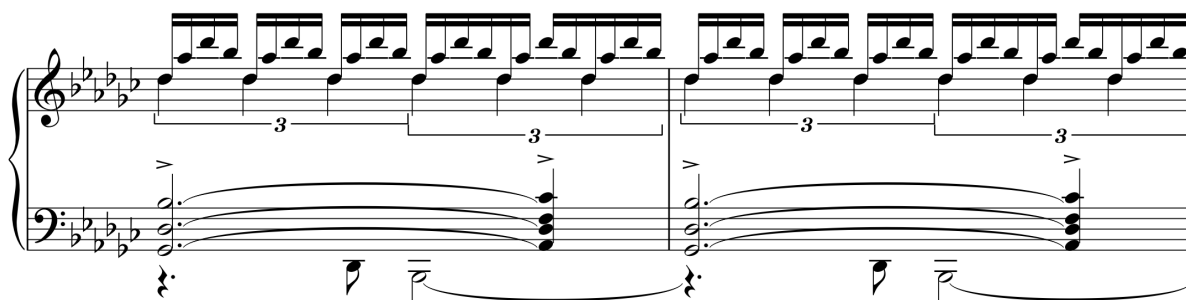


Figura 3: Villa-Lobos, *Ciclo Brasileiro*, *Plantio do Caboclo*, cc. 10-11.

Aqui as tríades abertas da mão esquerda, na região típica do violão, evocam um ponteado lento caipira, inclusive em termos harmônicos (V7-I). Em termos rítmicos temos uma toada caipira. O universo sertanejo é habitado por este luminoso *ostinato* que de mão direita na região aguda, sugerindo um panorama sonoro com gorjeios de pássaros que trazem um cenário quase portinariano do caipira na lida na terra.

As tópicas caipiras também estão presentes no Prelúdio das *Bachianas Brasileiras N. 7* (1942), intitulado "Ponteio", que apresenta contornos melódicos em terças e sextas paralelas típicos deste universo. Mas o caipira aqui é permeado com enunciações em estilo culto, em textura contrapontística e um estilo que lembra bastante J. S. Bach. Ao mesmo tempo, "baixarias" de choro e padrões do tipo linha de tuba e outros elementos trazem à tona o universo época-de-ouro. De novo, diferentes universos se articulam.

Villa-Lobos inaugurou na musicalidade brasileira um universo que pode ser chamado de tópicas indígenas, no qual há a evocação dos povos indígenas e seu mundo circundante, especialmente os sons da floresta e os pássaros. O compositor empregou fartamente a iconicidade em seus trabalhos na emulação de cantos de pássaros, como no caso de *Uirapurú*. Mas há também os chamados espíritos da natureza como referência ao universo indígena, como ocorre na *Suíte Amazonas*. O exemplo abaixo traz um trecho desta obra, o início de uma seção intitulada "Dansa ao Encantamento das Florestas":



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

9 - Dança ao encantamento das florestas  
No mesmo mvto.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a 6/8 time signature, followed by a 2/4 time signature. The tempo marking is *rall. poco a poco*, and the dynamic marking is *ff*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and various articulations such as accents and slurs. The piece is characterized by its polirhythmic texture and frequent modulations.

Figura 4: Villa-Lobos, Suíte Amazonas, para piano, Seção 9

A textura geral polirítmica e as modulações rítmicas na mão direita produzem o efeito de independência e liberdade da melodia em relação ao *ostinato*. Seguindo o que Villa-Lobos escreveu na partitura desta obra programática, esta liberdade evoca a presença de um ente da floresta, um pássaro ou espírito que canta livremente fluindo sobre a corrente estável de arpejos. Ora, o indígena em Villa-Lobos não é o índio romantizado de *Il Guarany*, famosa ópera composta em 1870 por Carlos Gomes na



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

qual a idéia de nobre selvagem é proeminente. Em Villa-Lobos, o universo indígena é do o da floresta densa e remota, muito mais selvagem, às vezes brutal, o que é coerente com os ideais do movimento modernista de 1922 (BÉHAGUE, 2006) e com a estética primitivista (GORGE, 2000), o índio aqui sendo muito mais o índio livre e anárquico de Macunaíma. Villa-Lobos ele mesmo foi chamado de índio branco, um compositor selvagem aos olhos europeus (CHIC, 1987). O fato é que o universo de tópicos indígenas é muito importante no estilo de Villa-Lobos, particularmente nas obras onde o compositor emprega melodias ditas "autênticas", como no caso das *Três Danças Características (africanas e indígenas)*, onde há o uso de melodias dos índios Caripuna, supostamente coletadas pelo próprio compositor (ver MOREIRA, 2010).

#### 4- Conclusões

A complexidade da música de Villa-Lobos tem sido comentada por vários musicólogos (NEVES, 1977) e redescoberta mais recentemente (SALLES, 2009), mas o aparente caos de sua densidade semiótica favoreceu a construção de sua imagem como a de um artista que possui uma criatividade explosiva e selvagem. Nas palavras de seu colega Francisco Mignone, Villa-Lobos era uma “besta com B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompente, vulcânica (...) uma força magnífica (...) das cavernas da irracionalidade” (MIGNONE, 1969, p. 83). O que eu encontro com a análise semiótica e retórica de Villa-Lobos é uma o uso de diversas remissões retóricas sucessivas e simultâneas, apontando para o encaixe de mundos de significados diversos. Estas diversas camadas de significado constituem um roteiro, "plot" nas palavras de AGAWU (1991), no qual há momentos onde se misturam dois ou mais universos de tópicos, sucessiva ou simultaneamente. Isto acaba provocando o choque de mundos distantes, como melodias indígenas e velhas valsas brasileiras, ou o *scherzando* brejeiro e as linhas de baixo de choro, ou sons do impressionismo europeu e tópicos do nordeste brasileiro. A alta retoricidade destas transformações e deslocamentos provoca evocações densas e um senso de excessividade, o que é um traço característico da linguagem musical de Villa-Lobos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 5- Referências Bibliográficas

- ANTOKOLETZ, Eliott. "Do cromatismo polimodal às construções simétricas das alturas na linguagem musical de Villa-Lobos e seus contemporâneos". Conferência no Simpósio Villa-Lobos. São Paulo, USP/MASP, 2009.
- AGAWU, K. V. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- ALLANBROOK, W. J. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ANDERSON, B. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
- BAKHTIN, M. M. 1986. "The Problem of Speech Genres". In C. Emerson and M. Holquist (eds.) *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press, p. 60-102.
- BALAKRISHNAN, Gopal (ed.). *Mapping the Nation*. London: Verso, 1996.
- BÉHAGUE, C. "Art Music Studies Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil". *Latin American Music Review*, 27, 1, Spring/Summer, 2006, p. 28-37.
- CHIC, A. S. *Villa-Lobos: Souvenirs de l' Indian Blanc*. Paris: Actes du Sud, 1987.
- DOMINGUEZ, M.E. 2011. Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata. *Antropologia em Primeira Mão*, núm. 126, Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- DUBOIS J. et alii. *Rhétorique Générale*. Paris: Librairie Larousse, 1970.
- GORGE, Emmanuel. *Le Primitivisme Musical: facteurs et génèse d' um paradigme esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- HATTEN, R. S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- LUPER, Albert T. "The Musical Thought of Mario de Andrade (1893-1945)". *Anuário*, Vol. 1, University of Texas Press, 1965, pp. 41-54.
- MIGNONE, F. "Villa-Lobos na música sinfônica". *Presença de Villa-Lobos*, 3º Volume, 1a. ed., Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969, p. 83-93.
- MONELLE, R. *The Musical Topic*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de Mestrado em Música. Florianópolis: UDESC, 2010.
- NEVES, J. M. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Musicália S/A. Cultura Musical, 1977.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Migulim foi pra cidade virar cantor*. Tese de doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2009.
- PIEDADE, Acácio T. C. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". In E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.
- PIEDADE, Acácio T. C. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007.
- PIEDADE, A. T. C. "Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos", *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- PIEDADE, A. T. C. "Música e Retoricidade". *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. São Paulo: USP, 2012a.
- PIEDADE, Acácio T. C. "Rhetoricity in the music of Villa-Lobos: musical topics Brazilian early XXth-century music". *International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle* (CD-ROM). The University of Edinburgh, 2012b.
- PLESCH, Melanie. "Topic theory and the rhetorical efficacy of musical nationalisms: the Argentine case". *International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle* (CD-ROM). The University of Edinburgh, 2012.
- SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- RATNER, L. G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- SISMAN, E. R. *Mozart: The "Jupiter" Symphony, no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Mesa 3 - Sinfonizando o Brasil: Coro & Orquestra

#### Considerações sobre a interpretação do *Choros 7*

Lutero Rodrigues  
UNESP/luterodrigues@gmail.com

**Resumo:** O *Choros n° 7 – Settimino* é uma das obras mais elogiadas de Villa-Lobos, tanto em sua bibliografia nacional quanto internacional. É também uma obra muito tocada e conhecida, o que fez com que surgisse, entre os intérpretes, quase uma “tradição” em sua execução que se afasta um pouco daquilo que foi prescrito pelo compositor. Um dos maiores desvios refere-se à incomum indicação de dinâmica ou intensidade dos sons adotada pelo autor em toda a obra, que se caracteriza pela constante diferenciação de níveis sonoros entre os instrumentos empregados, por diversas razões. Costuma-se ignorar ou reduzir esta diferenciação, igualando as intensidades e dando à obra um aspecto mais tradicional e agradável de ouvir. Algumas indicações de andamento também deixam de ser observadas com rigor. Questionamos e identificamos algumas destas práticas em favor de uma interpretação mais fiel ao texto original da obra.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; música brasileira; interpretação.

#### Considerations on the interpretation of *Choros 7*

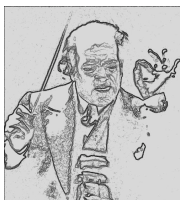
**Abstract:** *Settimino* is one of the most praised works of Villa-Lobos, both in its national and international bibliography. It is also a much-performed and much-known composition, what results, among the performers, in almost a "tradition" on its execution, what differs a little from what has been prescribed by the composer. One of the biggest divergences regards unusual indications of dynamics and intensity of sounds adopted by the author in his work, which are characterized for differentiations of sound levels between the used instruments, for many reasons. It is common to ignore or reduce this differentiation, by equalizing the intensities and giving the composition an aspect of more traditional and pleasant of hearing. Some of the indications in process are also ceased to be observed rigorously. We question and identify some of these practices on account of a performance which is more faithful to its original text.

**Keywords:** Villa-Lobos; brazilian music; interpretation.

O *Choros n° 7 – Settimino* quase sempre obteve apreciação favorável na já extensa bibliografia sobre Villa-Lobos da qual tomamos, como primeira referência mais significativa, a crítica escrita por Mário de Andrade, em 1929, no *Diário Nacional*, por ocasião de uma execução da obra, ocorrida em São Paulo, denominando-a “apoteose do mato sombrio(Andrade, 1972: 366)”.

Outros importantes autores também deixaram sua aprovação, como Adhemar Nóbrega, para quem a obra pertence a um seletto grupo, destinado a conjuntos instrumentais, que o compositor “escreveu com rara felicidade (Nóbrega, 1975: 63)”, e José Maria Neves que o qualifica como “uma das sínteses mais bem realizadas por





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Villa-Lobos (Neves, 1977: 53)”. Paulo de Tarso Salles, em seu recente livro de estrito cunho analítico, afirma que o compositor concentrou-se “nas possibilidades do material de forma muito mais sistemática (Salles, 2009: 125)”. Mesmo Lisa Peppercorn, entre diversos autores internacionais, não faz qualquer restrição à obra:

*Em todo caso, o Choros nº 7 é uma das composições mais fascinantes de Villa-Lobos para música de câmara. Esta obra é repleta de imaginação e de ideias, concisa e nítida em sua estrutura, rica em conceitos sem ser sobrecarregada como várias outras peças orquestrais de Villa-Lobos. (Peppercorn, 1972: 167 – Tradução de Pamina Rodrigues)*

Entretanto, alguns elementos constitutivos da obra geraram discordâncias e multiplicidade de opiniões, a começar por seu tema inicial. Um número maior de estudiosos explica sua origem tomando em conta a opinião pioneira de Mário de Andrade que o considerou “*um motivo de acentuado caráter pareci (...) uma finíssima deformação melódica do Nozani na Orecuá (Andrade, 1972: 366)*”. Adhemar Nóbrega e Paulo de Tarso compartilham desta opinião, enquanto José Maria Neves qualifica-o como “*uma breve melodia de caráter primitivo (Neves, 1977: 53)*”, sem identificá-lo com precisão.

Lisa Peppercorn, no entanto, mesmo não se afastando da fonte que revelou esta e outras melodias similares, o livro *Rondônia*, de Roquette-Pinto, tem opinião divergente; afirma que o tema em questão é derivado de outra citação indígena, o denominado “Tema Teiru”, argumentando em seu favor (Cf. Peppercorn, 1972: 164).

Um determinado procedimento do compositor, envolvendo o mesmo tema, pode ainda nos oferecer indícios que contribuam para esclarecer aspectos controversos de sua própria conduta. Dentre a denominada “classe musical” brasileira criou-se a imagem estereotipada de Villa-Lobos como sendo um compositor “intuitivo”, que não exercia o domínio consciente do material musical que trabalhava. Para isso, provavelmente contribuíram sua formação pouco acadêmica, sua atuação como músico popular, suas limitações como regente e instrumentista, além de sua imagem como “força da natureza”, por ele mesmo alimentada.

O tema inicial, tocado pelo clarinete e violoncelo à distância de décimas paralelas, tem a indicação metronômica de semínima igual a 66. O mesmo tema retorna, nos compassos finais, transformado tonalmente e harmonizado entre cinco



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

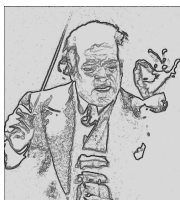
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

instrumentos, escrito com valores rítmicos cujas durações equivalem exatamente ao dobro dos valores de sua aparição inicial, entretanto sob uma indicação metronômica diferente: semínima igual a 132, ou seja, o dobro da indicação inicial. Portanto, a escuta do tema, em ambos os casos, deve ser equivalente em relação ao tempo, revelando um preciosismo que não permite vislumbrar um compositor descuidado, intuitivo, que não domina seu *métier*. Deve ser lembrado que o retorno do tema ao final, já detectado por Mário de Andrade em 1929, passou despercebido a José Maria Neves (*Cf. Neves, 1977: 53*) e a relação de tempo mencionada nem sempre é observada pelos intérpretes da obra.

É justamente da popularidade do *Choros 7* e a frequência de suas execuções que vêm alguns de seus maiores problemas, criando-se quase uma “tradição” interpretativa que não leva em conta inúmeras indicações prescritas pelo compositor, inobservância que sua já mencionada imagem de “intuitivo” somente contribui para aumentar. Junte-se a isto que as execuções brasileiras costumam utilizar as mesmas partes manuscritas com numerosas incorreções e omissões.

O maior prejuízo penaliza as indicações de dinâmica e, em seguida, as indicações de andamento. No primeiro caso, é notável o grau de diferenciação das intensidades prescritas entre instrumentos que compartilham o mesmo trecho musical. A maioria delas tem o propósito de ressaltar as vozes de maior importância melódico-temática, ou buscar o equilíbrio entre as diferenças de poder sonoro dos instrumentos empregados, tais como o saxofone alto – o de maior poder sonoro – para o qual o compositor prescreve dinâmicas cuidadosamente, ou o fagote, com quem é generoso, compensando sua menor sonoridade.

Entretanto, há alguns procedimentos que até poderiam ser rotulados de idiossincráticos, pois enfatizam elementos nem sempre temáticos que contradizem o restante do conjunto – na intensidade e/ou na harmonia – provocando certa “estranheza” quando devidamente realizados, porém contribuindo de maneira significativa para enriquecer a sonoridade geral e criar novas cores. Dentre eles, destacamos um, de natureza temática, a entrada do clarinete no trecho seguinte, à qual o compositor dá ainda maior relevo através da dinâmica, observando, porém, que tal entrada já poderia ser ouvida se tocada com menor intensidade:



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A musical score for a symphony, showing the first system with instruments Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fag.), Violin (Vno), and Cello (Vcello). The score includes dynamic markings such as *Rall.*, *longa*, *Um pouco movido* (with a tempo marking of quarter note = 96), *mf*, *Solo*, *f*, *pp*, *ppp*, *arco*, *pp*, *f*, *ff*, and *mu*to cantado. It also features articulation marks like accents and slurs, and a rehearsal mark [12].

Figura 1

No mesmo exemplo, podemos notar também a cuidadosa indicação de dinâmica do saxofone, em *pp*, e mais adiante, o realce dado à melodia do violino, em *ff*, destacando-a do fagote e violoncelo, cujas indicações limitam-se ao *f*.

A flauta, que tem uma participação não temática de grande destaque nos compassos iniciais da obra, subindo ao dó 4, em *f*, num contexto *p*, volta a ter notável participação, em *ff*, que a rigor até poderia ser derivada dos compassos iniciais do mesmo tema do clarinete acima citado, mas seu poder expressivo é tão contundente que suplanta o significado temático, além de contribuir decisivamente para o colorido sonoro e criar estranheza harmônica, num contexto de menor intensidade.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Figura 2

Quanto ao fagote que, imediatamente após o tema inicial, irrompe *f* e rítmico num contexto transparente e *p*, trazendo um novo elemento temático, mais adiante volta a ter dinâmica diferenciada, desta vez *ff*, enquanto violino e violoncelo permanecem *mf* e o clarinete, responsável pelo discurso principal em quase toda a seção, restringe-se ao *f*.

Figura 3

O mesmo fagote, ao contrário, num contexto em que o compositor busca criar a sensação de distanciamento e aproximação, contribui especialmente, tocando sua melodia gestual de valsa, *p* *expressivo*, contra um acompanhamento característico de flauta e clarinete, *f* e *mf* respectivamente, e uma linha sutil e contínua do violino, em harmônico, vinda da seção anterior, que oferece um colorido mágico. Os próximos instrumentos convidados a participar da trama melódica já o fazem num patamar superior de intensidades. Inúmeras são as ocasiões em que os executantes dão, ao



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

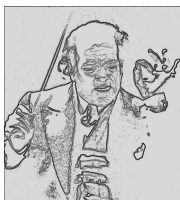
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

fagote, o destaque dinâmico convencional de uma melodia acompanhada, arruinando as intenções do compositor.

The image displays two pages of a musical score for Villa-Lobos's 'Tª di Valsa'. The first page is marked 'Rall.' and 'Tª di Valsa (um pouco lenta) (♩. = 58)'. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fag.), Violin (Vno), and Cello (Vcello). The Flute and Clarinet parts have dynamic markings of *f* and *mf* respectively. The Bassoon part is marked 'Solo' and 'p espress. e ligado'. The Violin and Cello parts are marked 'pp 4ª Corda'. The second page starts at measure 11 and shows the Flute and Clarinet parts with a *p* dynamic marking. The Bassoon part is marked 'Solo' and *mf*. The Violin and Cello parts are marked 'pp arco' and 'pizz. p' respectively. The Cello part has a *mf* dynamic marking at the end of the page.

Figura 4

Há ainda casos extremos em que as intensidades prescritas chegam à beira da agressividade sonora, como no trecho seguinte, em que a nota mais aguda do acorde dissonante que resulta da ascensão melódica dos instrumentos de sopro, tocada pelo clarinete numa região em que pode soar estridente, tem sua dinâmica acrescida para *ff* – e somente o clarinete! – continuando neste patamar na sonora descida subsequente. Dois compassos adiante, o oboé inicia seu motivo rítmico em *fff*, nível de dinâmica muito superior ao *ostinato* das cordas que retrocede ao *mf*.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The top part of the page is marked '16' and 'Animado (♩ = 108)'. The staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Sax. (Saxophone), Fag. (Bassoon), Vno. (Violin), and Vcello (Cello). The score includes various dynamic markings such as 'dim.', 'mf', 'Solo', 'ff', and 'p'. The bottom part of the page is marked '17' and continues the musical notation for the same instruments.

Figura 5

A sistemática diferenciação de dinâmica continua a ocorrer até o final da obra, sem trégua, criando situações que geralmente se enquadram na tipologia acima descrita. A observância restrita de tais indicações daria à obra uma diferente feição sonora, repleta de pontas e saliências que às vezes beiram ao agressivo, ao grotesco, mas plena de surpresas e novas cores que, infelizmente, não conhecemos. O que teria acontecido com o *Choros 7*, ao longo do tempo?

Sobretudo no Brasil, mas também no exterior que, em tal repertório, busca os intérpretes brasileiros como referência, a obra é conhecida e tocada por inúmeros instrumentistas há muitos anos. Criou-se uma “tradição” de igualar as intensidades sonoras ao mesmo nível do conjunto, achatando-as e tornando-as semelhantes ao que se escuta dos demais instrumentos participantes. As “estranhezas”, arestas e disparidades foram sendo assim atenuadas, em busca de uma execução mais convencional que privilegia o melodismo, também presente em toda a obra, tornando-a mais agradável de ser ouvida, mais próxima das manifestações populares nas quais



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

se baseou o compositor, em princípio, ou mesmo da música de câmara tradicional, porém mais distante da produção contemporânea na qual almejava inserir-se.

Muito se deve, também, a leituras superficiais dos intérpretes que, com frequência, conhecem suas partes individuais, mas não têm consciência das indicações de intensidade dos demais instrumentos do conjunto, sendo raros aqueles que têm conhecimento da partitura geral da obra e sua riqueza de detalhes. Quanto aos inúmeros desvios da escrita tradicional que ali se encontram, são simplesmente atribuídos à notória ausência de revisões das partes e partituras, descuidos do compositor e/ou razões similares.

Em relação às indicações de andamento ocorre situação semelhante: não se costuma observar com rigor as numerosas, e às vezes sutis, mudanças de andamento prescritas pelo compositor. Um dos melhores exemplos apresenta-se logo ao início da obra, no compasso 17, onde está indicado “*Um pouco mais*” e semínima igual a 120, determinando assim o tempo de toda a seção seguinte que é relativamente longa. Como esta seção também possui algumas passagens de difícil execução para os instrumentos de sopro, tornou-se comum realizá-la um pouco mais lento, deixando-se de observar a mudança de andamento do compasso 17. Deve ser mencionado que também há algumas indicações de andamento sem referências metronômicas, facultando aos intérpretes sua escolha, mas a acurada observação das indicações, anteriores e posteriores, pode sugerir boas soluções.

Encontra-se ainda uma aparente contradição ligada ao mesmo tema: ao final da seção acima mencionada, cujo andamento é semínima igual a 120, há a indicação “*Um pouco menos*”, sem referência de metrônomo, e logo em seguida “*Menos ainda*”, porém com indicação de semínima igual a 144, em compasso  $\frac{3}{4}$ , onde a música sugere o movimento de valsa lenta. Ao contrário de contradição ou descuido do compositor, cremos que ele passou a pensar num tempo unitário por compasso, típico de valsas, portanto “*Menos ainda*” que o tempo anterior, e a indicação de semínima igual a 144 somente se refere a sua subdivisão. Tal como a cuidadosa relação de andamento do tema ao início e final da obra, vista no início do nosso texto, questões desta natureza necessitam alguma reflexão e não deixam de ser vulneráveis aos (pre)conceitos amplamente difundidos sobre o compositor.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

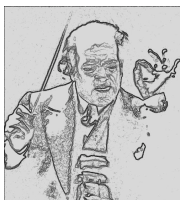
O compositor surpreende uma vez mais com a inclusão de um *grand Tamtam*, que deve soar escondido, quando já se caminha para o final da obra, lembrando-se que o uso de tal instrumento é um procedimento raro em formações camerísticas da mesma natureza. Num contexto *ff*, ele tem o cuidado de restringir o misterioso som do instrumento invisível ao nível do *mf*. Anteriormente, violino e violoncelo têm a indicação de tocar “*com sordina virada (imitando cornemuse)*”, algo que os intérpretes atuais desconhecem o que seja, com exceção de alguns poucos instrumentistas que sugerem soluções para o problema que, por sua vez, merece ser estudado com rigor.

A obra oferece ainda inúmeras oportunidades de constatar a eficácia do trabalho de Villa-Lobos, talvez em sua melhor fase composicional, mas limitamo-nos aos aspectos abordados. São justamente estes que nos impõem uma conclusão desconfortável: a de que ainda não tivemos a oportunidade de ouvir o *Choros 7* na sua integralidade, tal como foi escrito originalmente, graças às deformidades que as sucessivas execuções musicais foram-lhe impondo, fugindo ao controle do próprio compositor que o dirigiu muitas vezes, por razões diversas sobre as quais somente podemos especular. Seria necessário que a obra tivesse a possibilidade de ser executada por intérpretes de qualidade, que desconhecêssem ou ignorassem as ditas “tradições”, e tivessem o compromisso de realizar todas as indicações prescritas pelo compositor.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (Orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista*, documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972, 363-367.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos MEC, 1975.
- PEPPERCORN, Lisa M. *Heitor Villa-Lobos: Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*. Zürich: Atlantis, 1972.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Missa São Sebastião: unidade, rapsódia ou engenho?

*Marco Antonio da Silva Ramos<sup>1</sup>*

*Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP/ masilvamos@gmail.com*

**Resumo:** Textos sobre interpretação musical têm frequentemente sabor de ensaio. Ensaio como espaço do provisório. Este não foge a este perfil. Falar sobre Vila Lobos também tem quase sempre esse mesmo caráter. Pelo ainda pequeno volume de estudos sobre sua gigantesca obra, mas também pelas armadilhas musicais que ele deixa no caminho de seus intérpretes. O discurso é sobre meu processo de aproximação da Missa São Sebastião e a dificuldade que encontrei em construir um arco que a fizesse respirar como uma obra. Como abordar a imensa quantidade de novas ideias que, mesmo quando são transformações umas das outras, se apresentam como forte novidade, mercê de sua colocação no fluxo da obra? Tais dificuldades são resultado de uma complexidade ou de uma linearidade invisível? Esclarecer alguns desses aspectos, este o âmbito e o foco deste trabalho, que afinal das contas eu ensaio, mais como arte que comunicação.

**Palavras-chave:** Missa São Sebastião; análise para performance; Canto Coral; Villa-Lobos.

### Mass São Sebastião: unity, rhapsody or ingenuity?

**Abstract:** Literature on musical interpretation often has a rehearsal<sup>2</sup> feel to it: rehearsal as the domain of the provisory. This text does not differ from that. Discussing Villa-Lobos usually leads to that as well, due partly to the still low volume of studies on his gigantic oeuvre, but also due to the musical traps he leaves in the way of his interpreters. The discourse I present is about my process of approaching the Missa São Sebastião and the difficulties I faced in building an arch that would give it artistic depth. How to address the immense quantity of ideas -- so many strong novelties, even when deriving from simple transformations, due to their placement in the overarching flow? Do such difficulties result from complexity, or do they result from an invisible linearity? The focus and scope of this text is to cast light on some of these aspects.

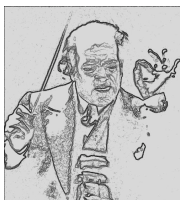
Keywords: Mass São Sebastião; analysis for performance; choral singing; Villa-Lobos.

Todo texto sobre interpretação tem sabor de ensaio. Pela afirmação sempre necessariamente provisória, mas também pela busca exasperada de chegar a um resultado bem acabado com o sentido mais definitivo possível em sua vida fugaz, quando será ultrapassado por nova interpretação. É parte do jogo. Falar sobre Villa-Lobos tem quase sempre esse mesmo caráter. Pelo ainda pequeno volume de estudos sobre sua gigantesca obra, mas também pelas armadilhas musicais que ele deixa no

---

<sup>1</sup> Agradecimentos a minha orientanda de Iniciação Científica, Mariana Trento, pela atualização e aprofundamento do levantamento dos "temas" do Gloria e do Credo citado neste trabalho.

<sup>2</sup> In Portuguese, the word "Ensaio" can mean both "Essay" and "Rehearsal".



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

caminho de seus intérpretes. Vou falar sobre meu processo de aproximação da Missa São Sebastião e a dificuldade que encontrei em construir um arco que a fizesse respirar como uma obra. Composta com a aparência de uma colcha de retalhos, interpretá-la não é uma fácil tarefa mesmo para regentes experientes como Cleofe Person de Matos ou Matthew Best. Há circunstâncias de tempo que não se explicam através das sugestões de andamento, há problemas na vocalidade, na colocação do texto, nas respirações que nos deixam preocupados no detalhe, a ponto de trazer enorme dificuldade em pensar a obra em seu todo, em fazer com que a memória a abranja de forma sintética e propositiva. Como abordar a imensa quantidade de novos temas que, mesmo quando são transformações uns dos outros, se apresentam como absoluta novidade, mercê de sua colocação no fluxo da obra? Tais dificuldades são resultado de uma complexidade ou de uma linearidade invisível? Por onde andaré São Sebastião?

Esclarecer alguns desses aspectos, este o âmbito e o foco deste trabalho, que afinal das contas eu ensaio, mais como arte que comunicação.

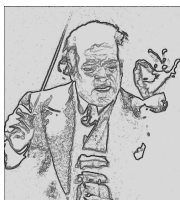
Meu trabalho em torno da *Missa São Sebastião* para vozes iguais de Heitor Villa-Lobos exemplifica bem um tipo de caminho, onde uma certa síntese chega de maneira intuitiva depois de um exaustivo período de análise e reflexão.

Eu passei muitos anos trabalhando na análise da obra, de 1994 a 2005. Meu primeiro contato, via partitura, havia me deixado curioso diante da beleza das idéias musicais em constante sucessão. A qualidade e a dificuldade do enigma proposto desafiaram-me intensamente. A própria edição Vitale, com visíveis problemas na indicação dos andamentos, aumentava o desafio (Villa-Lobos, 1979).

Pedi à Biblioteca do Museu Villa-Lobos uma cópia dos manuscritos da Missa. Comparei-os detalhadamente, encontrei algumas das indicações desejadas.

Meus problemas eram dois:

- conseguir descobrir com clareza os andamentos das diferentes seções;
- conseguir uma visão de síntese da obra, algo que de algum modo a definisse, pois sua escrita, muito fragmentada, não me permitia



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

entrever intenções formais amplas ou mesmo elementos unificadores palpáveis;

Quanto às relações metronômicas dos andamentos, Susana Cecília Igayara (então responsável pelo trabalho de Pesquisa Musical do Studio Coral, vozes femininas), desenvolveu à época e depois ampliou em sua Dissertação de Mestrado uma leitura, através da bibliografia, depois ampliada no livro Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto, abordando os manuais e tratados teóricos mais utilizados no período da composição da missa, que foi permitindo que eu de fato me aproximasse de tempos mais realistas para a execução das partes.

*A ordenação dos andamentos, do mais lento ao mais rápido, não é um total consenso entre os teóricos, e sofre variações dependendo da região geográfica e do Período em que são usadas. Consideramos, aqui, que a indicação dos andamentos é uma atribuição principalmente do compositor, às vezes dos editores, e que aos tratados Teóricos cabe registrar a prática comum de uma época e de um ou mais países ou regiões. Também é verdade que cada músico tem para si uma tabela de andamentos que, do ponto de vista de um compositor, acaba por formar um vocabulário pessoal, com preferências, ausências e decisões de como indicar sua intenção expressiva. Por outro lado, do ponto de vista do intérprete e do musicólogo, é importante lembrar que nem sempre aquele fundamento teórico que formou nossa visão dos andamentos coincide com a concepção teórica que fez com que o compositor decidisse por esta ou aquela indicação. É necessário, portanto, um trabalho de investigação acerca das possibilidades de uso da terminologia e da definição do sentido que elas possuem em cada contexto. (Igayara, 2009: 199)*

Explicando melhor: as indicações de Villa-Lobos na Missa podem ser vistas à luz das diferentes correntes teóricas de época, recuperáveis nos tratados e manuais de então, sendo que em diferentes épocas certos tratados foram muito mais disseminados, praticamente dominando o ambiente. A posição do Adágio, por exemplo, muda na sua proximidade com o Lento e o Andante. O Allegro Assai e o Vivo frequentemente se confundem ou trocam de posição e Andantinos e Moderatos idem, entre outras possibilidades.

As frequentes mudanças de andamento contribuíam também para a força de identidade de cada nova ideia, assim como as mudanças de fórmula de compasso, o uso constante das quáteras e a presença de hemíolas, muitas vezes confundindo a percepção das fórmulas de compasso e a colocação do texto. Até mesmo as mudanças



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

de intensidade, frequentemente bruscas e associadas à aparição de novas ideias ou sub ideias, reforçaram sempre essa visão quase caleidoscópica da obra: durante boa parte do trabalho, o que eu via era uma espécie de colcha de retalhos, e apenas o estilo do contraponto parecia ser “o” elo, fraco demais, da unidade da obra.

Aqui vale dizer da clara influência do pensamento renascentista sobre a obra. Palestrina se faz presente tanto no contraponto cristalino quanto no estilo de seus motetos, que são construídos em sucessões de ideias novas conforme os diferentes trechos do texto, sendo o moteto um gênero sacro irmão do madrigal.

Tal procedimento, ampliado no barroco na forma cantata, pode por exemplo ser observado na criação de seções musicais de acordo com a divisão em seções do texto. O que orienta o processo composicional é a Teoria dos Afetos, sendo que cada mudança afetiva no texto corresponde a uma nova mudança musical que a expresse. Como disse, tal procedimento é empregado em todo o Período barroco, mas quero chamar atenção especial para a Missa em Si menor de Bach. Para Villa-Lobos, o verão (as férias) de 1936/37, está cravado na época do canto orfeônico e também das Bachianas Brasileiras, portanto a invocação da Missa em Si menor não é casual em meu raciocínio. Seja apoiado sobre Palestrina seja sobre Bach, fica sempre a questão: as novas ideias apresentadas sequencialmente não são tão fluidas e transparentes como no primeiro e nem tão grandes no tempo para de fato se constituírem em partes separadas.

O que chama atenção na Missa S. Sebastião é a importância e a força de cada nova ideia que, embora não se possa chamá-las de temas (por não se desenvolverem), cada uma delas têm quase sempre um potencial de tema muito forte. Alguns deles têm energia e riqueza material suficiente para sustentar obras de peso, fugas reais a muitas vozes, sinfonias, motetos temáticos, obras de câmara, etc. Tal intensidade dessas ideias me afastam - sem desprezá-las - das hipóteses de inspiração renascentista ou barroca. Tal inspiração está lá. Mas não explica tudo. Voltaremos a esta questão mais à frente.

Mesmo tendo tomado decisões apoiadas na pesquisa bibliográfica de Susana não conseguia armar um esquema para os andamentos que funcionasse, que conferisse à



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

obra uma respiração profunda, conectada a um grande arco de concepção, tão brutal era a conseqüência que isso tudo tinha para mim enquanto intérprete.

Eu estava de frente para as partes maiores da missa, o Gloria e o Credo, e buscava entender porque o Gloria apresentava 16 novas ideias em 200 compassos, relação que se adensa no Credo, com 23 novas ideias em 232 compassos. Há uma variação importante na densidade, compreendida como quantidade de informação nova por tempo decorrido. Há uma contração na densidade do Glória para o Credo. Vejo, a partir desses dados, uma intencionalidade direcional de aumento da densidade através da apresentação de novas ideias. Como disse, creio que cada uma delas tem força para suportar uma sinfonia, e daí resulta uma densidade psicológica também enorme, sem tempo para a memória. Como se fossem muitos rostos passando na multidão das ruas do Rio de Janeiro de então. Mais uma hipótese interpretativa? Tal hipótese, quase fílmica, pode passar por outras imagéticas próximas: uma viagem no bondinho de Santa Thereza?

Mas e se, em vez de imagens visuais, pensando no contexto de uma vida mergulhada no canto orfeônico; escrevendo obras pedagógicas e arranjos para uso em sala de aula e nos orfeões; considerando mesmo que a Missa foi escrita para o Orfeão dos Professores: não se seria o caso de se pensar em ecos de memória ou de ideias de sua reconhecidamente fértil imaginação, como se fora uma parada de coros, um encontro de coros?

Uma penúltima hipótese: quem sabe trata-se de uma sucessão de obras muito curtas, como os epigramas matinais de Lorenzo Fernández, outro freqüentador da imaginação educativa, seu parceiro no campo do canto Orfeônico e amigo dileto?

Certa tarde, ainda, em um concerto de música de câmara interpretado por músicos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, ouvi uma bonita, madura e bem construída versão do *Quinteto para sopros* de Villa-Lobos. Durante o concerto fui ficando inquieto, a *Missa São Sebastião* começou a se imiscuir em meu pensamento, e eu comecei a ouvir ambas as obras ao mesmo tempo. Uma ao vivo e a outra internamente. No começo fiquei irritado, queria escutar o ótimo concerto que estava sendo apresentado. Mas a Missa se impôs e de repente eu compreendi o que estava se passando: havia algum elemento coincidente no esquema formal *do Quinteto de*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*sopros* e da *Missa*. Percebi então que ambas as obras estavam construídas como rapsódias. Eu não devia buscar elementos unificadores do discurso, devia buscar o discurso enquanto forma. Então tempos se definiram com maior liberdade, as respirações, os pontos de parada entre as semi-partes, especialmente no *Glória* e no *Credo*, que apresentavam os maiores desafios. Tudo foi ganhando sentido e cheguei, naquele tempo, finalmente, a uma concepção da obra que me convencia. Que rapsódia estava sendo contada? A da vida de São Sebastião, anunciada no início de cada parte da missa como virtuoso, soldado romano, defensor da igreja, Mártir, Santo e protetor do Brasil? Seriam esses recitativos propostos por Villa-Lobos para preceder as seis partes da missa quando cantada como oratório (fora do serviço do culto), espécie de chave léxica para compreensão da obra? Ou a rapsódia é a da própria cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em seu processo de desenvolvimento e crescimento? Talvez a própria vida de Villa-Lobos contada pelo rapsodo Villa-Lobos?

Esse conjunto de hipóteses, possíveis ao intérprete em seu métier, tem em comum unirem perguntas possíveis a respostas possíveis. Todas são hipóteses do movimento dos fragmentos.

De qualquer forma, posso dizer que o trabalho investigativo musicológico que eu e Susana fizemos, somado ao esmiuçar da obra, análises harmônicas, fraseológicas (muitas vezes a frase musical se desentende com a divisão do compasso), busca de relacionamentos convincentes entre texto e música( seja no âmbito dos significados, seja na colocação do texto na música, nitidamente forçada em muitos trechos, criando inclusive problemas de vocalidade), identificação dos conflitos passo a passo, tudo somado, acabou me conduzindo a uma pergunta certa do ponto de vista do intérprete: o que faz a obra respirar? O que lhe dará vida no palco? Sem alguma idéia convincente sobre o arco integrador da obra eu provavelmente teria feito uma leitura aborrecida, retalhada, talvez apenas corretamente solfejada.

O que retiro daí é que se a vertente analítica mais metódica se faz necessária, uma vertente sintetizante mais intuitiva também se faz. Acredito que, embora qualquer uma das duas possa conduzir um intérprete a uma boa concepção, o que acontece de fato é que a maior parte do tempo e das vezes elas são complementares. Conceber interpretativamente uma obra é pensar do menor elemento às estruturas mais gerais



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

sem perder o sentido do todo nem do detalhe. E então a concepção da obra chega através de uma compreensão global.

Como disse, não há um guia ou um método para ao caminho da intuição em análise musical. Mas, no meu caso, às vezes eu consigo abrir uma porta voluntariamente, deixando o pensamento divagar, criar uma espécie de olhar divergente, provavelmente fazendo outra coisa que não música. Enquanto isso eu chamo a pergunta que estou me fazendo de modo apenas lateral, como que ligeiramente desinteressado. Muitas vezes dá certo. Memória e intuição entram em trabalho em separado, como que em uma espécie de pensamento polifônico, as vozes caminham em paralelo e independentes, e a síntese se realiza.

### **Referências Bibliográficas**

- IGAYARA, Susana Cecília. **“Missa de Réquiem” (1925) de Henrique Oswald: a divulgação da obra, o problema estrutural e os andamentos da música sacra.** In: Castro, Marcos Câmara; Ricciardi, Rubens Russomano (orgs). *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Funpec, 2009, pp.188-208.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Missa São Sebastião.** Partitura. Brasil: Irmãos Vitale Editores, 1979.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Villa-Lobos.** Compact Disc. Corydon Singers. Matthew Best, conductor. London: Hyperion, 1993.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Missa São Sebastião.** Long Play. Associação Coral do Rio de Janeiro, Cleofe Person de Mattos, regente. Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, 1978.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Mesa 4 - Educação Musical

#### As professoras de música na época de Villa-Lobos

*Susana Cecilia Igayara*

*Universidade de São Paulo/ susanaiga@usp.br*

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo discutir a presença de mulheres como professoras de música e regentes de orfeões na primeira metade do século XX. O canto, como base da educação musical em instituições escolares, possui uma longa história no Brasil. Na história da educação musical brasileira, a presença de Villa-Lobos foi tão marcante que ofuscou as versões anteriores de ensino musical pelo canto coletivo, fixando uma memória que associa o início da educação musical no Brasil à implantação nacional da disciplina Canto Orfeônico, durante o governo de Getúlio Vargas. As relações de gênero mostraram-se uma categoria de análise pertinente, a partir da constatação de que a maioria desses professores de canto orfeônico era constituída por mulheres, cujas biografias e atividades raramente foram perpetuadas na documentação escrita. Em seus escritos sobre música, no entanto, essas professoras-autoras deixaram importantes relatos sobre as práticas educativas durante o período de vigência do canto orfeônico como disciplina escolar.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; professoras de música; história da educação musical; biografia; canto orfeônico.

#### Music teachers at the Villa-Lobos age

**Abstract:** The purpose of this work is to discuss the presence of women as music teachers and choral conductors at the first half of the 20th century. Singing, as the basis of school musical education, has a long history in Brazil. In Brazilian history of music education, the presence of Villa-Lobos was so profound that it eclipsed previous modalities of music training through singing, fixing a memory that associates the beginning of music education in Brazil to Villa-Lobos's national introduction of "canto orfeônico" during Getúlio Vargas government. Gender relations revealed themselves to be a valid category of analysis, through the observation that the majority of music teachers were women, whose biography and activities were seldom found in written documentation. However, in their writings about music, these authors-teachers left important reports about educational practices during the period when the "canto orfeônico" was active as a school discipline

**Keywords:** Villa-Lobos; women music teachers; history of music education; biography; school choral singing.

#### 1- O canto orfeônico entre a memória e a história

A memória e a história são estreitamente relacionadas, mas os dois termos não são sinônimos. Muitos historiadores discutiram as relações entre a memória e a história, entre eles Jacques Le Goff e Pierre Nora e são muitos os estudos históricos que encontram nas fontes memorialistas importantes testemunhos, representações e disposições declaradas pelos atores sociais.





## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

No campo específico da História da Educação, entre as fontes que utilizam as memórias podem também ser incluídos textos gerados e perpetuados nas instituições escolares: diários de classe, relatórios, programas de curso, correspondência institucional, discursos proferidos em ocasiões comemorativas. Muitos deles possuem caráter biográfico (principalmente nas homenagens e nos discursos de acolhida ou despedida de uma instituição ou conselho, por exemplo) ou autobiográfico (ainda a título de exemplo, os discursos de agradecimento em situações de posse em cargos administrativos, os memoriais apresentados em concursos, ou mesmo a defesa e os esclarecimentos em situações de conflito, que não são incomuns nos ambientes escolares).

Nessas modalidades de textos, gerados pelas mais diversas ocasiões práticas de relato do cotidiano, comemoração ou de conflito, pode-se, por vezes, ouvir as vozes dos professores pronunciando-se sobre sua atividade profissional, sobre a instituição a que estão ligados e, não raras vezes, sobre suas expectativas, frustrações e satisfações. Em tais situações, é a sua posição de educador que legitima a opinião ou o testemunho proferido.

Tornam-se, assim, fontes privilegiadas para o estudo da história da educação, especialmente em alguns subtemas, tais como a profissionalização docente, as disputas institucionais, a história das práticas educativas. Esta abordagem não se contrapõe ao uso de fontes oficiais, tais como leis, regulamentos e decretos, que permitem análises das situações históricas a partir das ações daqueles que ocupam postos de poder. O uso de fontes biográficas e autobiográficas geradas por professores, combinado à análise de fontes oficiais e de discursos dos detentores de poder político, trazem novos atores e novas questões, o que termina por abrir outras dimensões à pesquisa histórica.

É no quadro dessas reflexões que este texto é proposto. Em que medida uma pesquisa sobre as mulheres professoras de música pode contribuir para os estudos sobre a educação musical no Brasil, em perspectiva histórica? Em que medida a produção escrita sobre música por mulheres professoras pode dialogar com a pesquisa em torno de Villa-Lobos, o articulador e principal personagem da educação musical brasileira entre os anos 30 e 50?



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

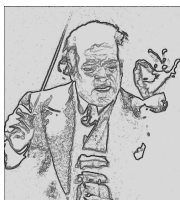
Pierre Nora, em *Memória e história*, destaca o caráter de continuidade da memória, em contraposição à operação intelectual que a torna inteligível, a história.

*Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica (NORA, 1993, p. 9)*

Muitos dos discursos produzidos sobre o canto orfeônico, inclusive no âmbito dos estudos históricos, são impregnados de uma memória que, por vezes, dificulta a separação entre memória e história, entre a “história vivida” e a história como operação intelectual que interpreta o vivido, o passado.

A relação entre música e poder foi o principal objeto dos estudos históricos sobre o canto orfeônico nos anos 80, produzidos a partir do campo da História Social. Para Maria Helena Capelato, os trabalhos de Arnaldo Daraya Contier (CONTIER, 1985, 1998) são representativos dessa abordagem, em que a temática da relação entre a cultura e a política teve um lugar de destaque (CAPELATO, 1998, p. 191).

Recentemente, surgiram novos estudos demonstrando a presença do canto orfeônico desde a Primeira República, analisando suas configurações locais e contrariando a ideia falsa, mas muito difundida, de que o canto orfeônico teria tido início na década de 30, a partir do projeto nacional liderado por Villa-Lobos. Dentre as novas pesquisas, mais localizadas nos programas de História da Educação, salientam-se os estudos sobre a escola paulista (JARDIM, 2003; GIGLIOLI, 2003) e sobre a escola em Minas Gerais (OLIVEIRA, 2004). A cada ano este *corpus* analítico tem sido ampliado, tanto em termos dos períodos históricos estudados, como das regiões geográficas e das instituições pesquisadas, numa multiplicidade de



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

abordagens, em que importam igualmente a escolha das temáticas e a escolha das fontes.

Hoje, o canto orfeônico e a música na escola podem ser mais facilmente entendidos enquanto prática de abrangência nacional, porém com problemas e discussões locais, na medida em que os estudos localizados confirmam algumas práticas, discutem os repertórios, analisam o tempo escolar (e a distribuição da atividade musical dentro desse tempo), fornecem levantamentos dos livros didáticos e identificam os professores e suas formações musicais e pedagógicas.

### **2- De professoras a autoras: a produção escrita por professoras de música**

A trajetória e a produção de mulheres que foram antecessoras, alunas diretas ou contemporâneas de Villa-Lobos são os objetos deste trabalho. Com isso, busca-se discutir as práticas e as representações sobre a educação musical no Brasil e lançar novas questões sobre o canto orfeônico, a formação de professores, as práticas docentes em música, o nacionalismo, as redes de sociabilidade e o processo de institucionalização do campo musical. Este texto apoia-se em pesquisa anterior de doutoramento, defendida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, em que analisamos a produção escrita por mulheres sobre música entre 1907-1958, chegando à conclusão que a escrita, no período estudado, era uma atividade intrínseca à profissão docente e que os livros publicados foram utilizados como dispositivos de inscrição no campo musical, a partir da posição de professora especialista em sua disciplina (IGAYARA, 2011).

É sempre importante, para se entender melhor esse objeto de estudo, partir da perspectiva de que autores escrevem textos, e não livros, pois os livros são objetos manufaturados que passam por uma fabricação: “são manufaturados por escribas e outros artesãos, por mecânicos e outros engenheiros, e por impressoras e outras máquinas” (STODDARD, apud CHARTIER, 1990, p. 126). A publicação, em nossa perspectiva, é vista como processo de manufatura e de negociações acadêmicas, culturais, políticas e econômicas. Ao final desse processo, a “professora de música” assume um novo estatuto intelectual, passando a figurar entre os “autores”.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Em nossa pesquisa, identificamos uma grande quantidade e diversidade de textos, com os mais diferentes estatutos: manuais e livros didáticos, biblioteca pedagógica, coletâneas de canções e hinários, textos técnicos voltados a aspectos teórico-analíticos musicais (solfejo, harmonia, teoria), estudos musicológicos, análises de repertório musical, textos de divulgação, depoimentos, entre outros. Neste texto, trataremos apenas das publicações relacionadas à educação formal (nossa pesquisa de doutorado abordou também o ensino especializado de música, o ensino técnico e as obras de divulgação).

As professoras-autoras que identificamos estiveram ligadas à escola primária e secundária, incluindo o curso normal, com obras publicadas entre 1924 e 1958 (data estabelecida como marco final da pesquisa). São elas, em ordem alfabética: Branca de Carvalho (em coautoria com Arduino Bolivar), Ceição de Barros Barreto, Celeste Jaguaribe, Henriqueta Rosa Fernandes Braga, Judith Morisson Almeida, Laura Jacobina (em coautoria com Octavio Bevilacqua), Leonila Linhares Beuttenmüller, Luiza Ruas<sup>1</sup>, Maria Amorim Ferrara, Maria Elisa Leite Freitas (um dos livros em coautoria com Samuel Teitel), Maria Moritz (em coautoria com Walter Schultz), Mariza Lira, Olintina Costa, Yolanda de Quadros Arruda<sup>2</sup>. As modalidades de escrita e os tipos de publicação dos 29 títulos analisados podem ser vistos no seguinte gráfico:

---

<sup>1</sup> Ressalvando que não tivemos acesso ao livro *Teoria da Música*, desta autora. O subtítulo “Guia de classe”, assim como a data de publicação, sugeriram a relação com a escolarização formal, que não podemos dar como certa.

<sup>2</sup> Uma listagem completa de autores e obras pode ser consultada no primeiro capítulo de nossa tese de doutorado: *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música no Brasil (1907-1958)* (IGAYARA, 2011).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

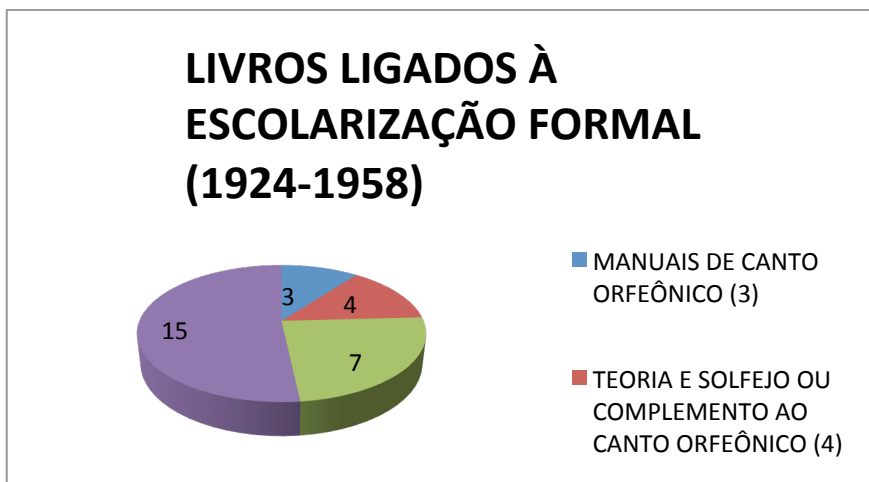


Figura 1 - Livros ligados à escolarização formal, com autoria de mulheres professoras de música.  
Fonte dos dados: *Inventário comentado: Textos sobre música escritos por mulheres (Brasil, 1907-1958)* (IGAYARA, 2011, p. 55-78)

### 3- Cancioneiros e Hinários: a performance na sala de aula

Uma análise simples dos dados acima permite perceber que a maioria da produção publicada a partir de 1924 (antes, portanto, da expansão nacional do canto orfeônico promovida pelo governo Vargas) é dedicada à atividade prática musical, quer seja voltada à aquisição de habilidades de leitura e entoação, praticada como exercício de solfejo, quer seja voltada à performance, tais como os hinos e canções que eram apresentados em festas e comemorações escolares.

Em texto recente apresentado no IX Congresso Luso-brasileiro de História da Educação, demonstramos como a participação em situações festivas, com o intuito de “abrilhantar a festa”, não era vista de maneira consensual pelas professoras de música. Maria Amorim Ferrara, autora de *Notas de uma professora de música escolar*, considera que a perspectiva de “abrilhantar a festa” é uma necessidade da escola e, portanto, uma das funções legítimas da música escolar. Já Ceição Barreto, autora de *Coro. Orfeão*, critica o “treino mecanizado” e as “exibições”, que poderiam ser impedimentos para o pleno desenvolvimento musical dos alunos (IGAYARA-SOUZA, 2012). Das duas diferentes opiniões pode-se chegar a uma conclusão: a música na escola esteve voltada à performance, com destaque para os hinos cívicos, que vão ganhando importância nas coletâneas e hinários, conforme nos aproximamos da década de 40.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Embora tenha sido grande a produção de material didático contendo hinos e cantos escolares, desde a Primeira República, não observamos a participação de mulheres na autoria deste tipo de livro antes de 1925, data da publicação do 1º volume do *Cancioneiro Escolar*, por Branca de Carvalho e Arduino Bolívar.<sup>3</sup> São também publicadas em coautoria outras coletâneas de canções e hinos escolares inventariados nesta pesquisa (SCHULTZ; MORITZ, 1942 e JACOBINA; BEVILACQUA, 1948).

A publicação de hinários e coletâneas de canções prova a participação de professoras como produtoras de material didático. Muitas vezes, é a partir do material publicado (textos, melodias, cantos orfeônicos, hinos) que se pode recuperar a atuação de algumas dessas professoras e perceber que a formação pedagógica é geralmente complementada por uma formação pianística. As referências são esparsas, quase sempre meras citações, “pistas” de uma atuação que, pela característica da própria atividade, fornecia momentos de maior exposição, alguns deles registrados em fotos, notícias em jornais, menção em boletins internos das instituições em que trabalhavam. Pelas fontes consultadas, percebe-se que a maioria dessas atuações teve uma abrangência limitada à presença local ou regional, o que não deixou de ser considerado relevante para a comunidade em que se situava.

O papel central desenvolvido pela cidade do Rio de Janeiro, como sede do Distrito Federal, facilitou a localização de muitas mulheres professoras, inclusive daquelas que são procedentes de outros estados e que fixaram residência na capital federal. Em Minas Gerais, que já adotava a música na escola antes do programa nacional, foram localizadas ativas professoras-autoras ligadas à música escolar, entre elas Branca de Carvalho, Maria Amorim Ferrara e Angélica Rezende Garcia, assim como em cidades paulistas.

Outras professoras foram localizadas na publicação *Música para a Escola Elementar*, publicado pelo INEP em 1955. Com exceção do diretor do SEMA, Sylvio Salema Garção Ribeiro (que também é autor de diversas canções), percebe-se que a publicação foi realizada a partir do trabalho de uma comissão de mulheres, algumas

---

<sup>3</sup> As coletâneas de Alexina de Magalhães Pinto, principalmente *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* (1916) foram publicadas como literatura infantil. Embora estejam ligadas à escolarização promovida na 1ª República, não são propostas como livros didáticos, e sim como livros familiares, para serem lidos por crianças e adultos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

delas autoras das melodias e/ou textos das canções presentes na coletânea, como Lucília Villa-Lobos (primeira esposa do compositor Heitor Villa-Lobos), Maria Dulce Sampaio Antunes, Cacilda Borges Barbosa, Olga Behring Pohlmann, Irene Catharina Pereira Lyra, Edila Sousa Aguiar Rocha. Além da comissão citada na apresentação, no interior da publicação identificamos outras autoras de melodias e/ou textos: Geraldina Teixeira Rodrigues, Esmeralda da S. Tavares, Francisca N. de Vasconcellos, Duhilia Madeira, Maria Graça Conrado (letra).

A partir do Decreto-Lei 4545 de 31/7/1942, que dispõe sobre o ensino e a execução do Hino Nacional, cresceram os Hinários e as publicações que se propunham a analisar o texto e a música, às vezes sugerindo atividades que facilitassem a correta execução, uma vez que o decreto instituía que “é obrigatório o ensino do desenho da Bandeira Nacional e do canto do Hino Nacional em todos os estabelecimentos de ensino primário, secundário, normal e profissional”, cabendo o ensino do hino ao professor de música.

O *Hinário Cívico* de Olintina Costa é um exemplo. Apresentado como “complemento ao canto orfeônico”, traz, para cada hino, uma breve “análise musical”, indicando a tonalidade, compasso, andamento, duração da introdução (em números de compassos) e indicação do início do canto, por exemplo: “o canto começa no 3º tempo do 10º compasso (anacruse) com a nota Lá<sup>b</sup> (tônica da tonalidade)” (COSTA, s/d, p. 35). Apresenta ainda sínteses biográficas, vocabulário e um questionário.

Ceição de Barros Barreto também voltou-se para a execução do Hino Nacional em *Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil* (1942). Detalha os erros mais frequentes observados na execução cantada e, com isso, torna-se uma fonte importante para o estudo das práticas musicais escolares, pois indica o “certo” e o “errado”, como no seguinte exemplo:

*É defeito muito generalizado entre nós, mesmo na linguagem falada, a deficiência de articulação das consoantes, o que no canto, resulta em frouxidão de ritmo. As consoantes finais e grupos consonantais nem sempre devidamente pronunciados, tornam incompreensível a composição cantada. O e final átono é muitas vezes pronunciado como ê, ex: mor-tê, for-tê, ou então pronunciam como i ex: mor-ti, for-ti. (BARRETO, 1942, p. 25-26)*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O caráter obrigatório e prioritário dado aos hinos na prática orfeônica faz com que eles estejam presentes em todas as coletâneas destinadas à prática musical escolar que se seguiram ao decreto-lei de 1942, geralmente como primeira parte do livro, no caso de se tratar de uma coletânea com temática mais ampla. Entre as autoras estudadas, isso pode ser verificado, por exemplo, nas coletâneas publicadas em coautoria que fazem parte de nosso inventário: a de Walter Schultz e Maria Moritz, *Cantos da nossa terra* (SCHULTZ MORITZ, 1942) e os dois volumes *Vamos Cantar* para a primeira e segunda séries do curso ginásial (JACOBINA; BEVILACQUA, 1948).

As coletâneas de canções e hinos, como vimos, são a maior parte das publicações com autoria ou coautoria de professoras de música, que cumpriam com uma dupla função: fornecer material acessível aos diversos níveis de ensino e formar um repertório escolar que estivesse de acordo com os valores e ideias buscados pela presença da música como disciplina escolar. Este repertório estava *em construção*, e as próprias publicações trazem informações sobre o uso e sobre as disputas em torno do repertório escolar.

Em *Vamos Cantar*, de Laura Jacobina Lacombe e Otávio Bevilacqua, os autores afirmam na Introdução que “Os alunos deverão possuir o volume de canto orfeônico de Villa-Lobos, onde poderão ir lendo, pouco a pouco, os [exercícios] indicados em cada lição. Os outros, que ainda são inacessíveis à leitura, poderão ser aprendidos por audição” (LACOMBE; BEVILACQUA, 1948, p. 9). Percebe-se, portanto, que mesmo uma nova publicação escolar fazia referência às obras de Villa-Lobos, demonstrando sua primazia sobre outros cancioneiros. Mas pode-se também perceber que a leitura musical convivia com a prática “por audição”, em um dos muitos exemplos em que os textos de professores comentam as práticas efetivamente realizadas em sala de aula.

Na mesma publicação, os autores comentam o repertório “de bom gosto”, deixando claro que a escolha das canções escolares buscava utilizar a música como “índice de civilização”, contrapondo-se a outros repertórios que não seriam adequados aos escolares.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Cada escolar brasileiro deve cuidar de aprender muito bem as músicas que lhe são ensinadas, não só para seu próprio prazer, como para poder passá-las adiante, aos que ainda não as conhecem corretamente.*

*Assim contribuirá para que, em nosso país, se propague o gosto por uma arte que é índice de civilização.*

*No seu repertório, onde, em grande parte, estará a música brasileira, não figurarão somente hinos e canções cívicas que só devem ser cantadas com o máximo cuidado e respeito, mas, também, a música popular, alegre, mesmo gaiata, às vezes, tão divertida e espirituosa.*

*Cantando repertório escolhido, de bom gosto, a mocidade concorre, também, para que não tome vulto e venha a imperar, mais tarde, aquela outra música produzida por gente de maus costumes, refletindo, portanto, más palavras e maus hábitos. Compete a cada jovem brasileiro zelar pelo canto popular de seu país, onde está a parte mais interessante de seu folclore tão apreciada pelos estrangeiros. (LACOMBE; BEVILACQUA, 1948, p. 81, grifos dos autores)*

Percebe-se, assim, que a construção desse repertório era feita a partir da seleção de canções que pudessem promover o ideal de “civilização”, constituindo um repertório folclórico/popular infantil e brasileiro legitimado pelos seus autores, que se apresentam como detentores dos critérios de seleção, avaliação e apresentação de canções apropriadas à prática musical escolar.

#### **4- Manuais de canto orfeônico e formação de professores**

Três manuais de canto orfeônico com grande circulação foram escritos por mulheres. Um deles, *Noções de Música e Canto Orfeônico*, foi adotado no Colégio Pedro II em 1941, a partir do programa oficial de 1940, com autoria de Maria Elisa Leite Freitas e Samuel Teitel. Os outros dois foram publicados pela Companhia Editora Nacional: *Elementos de Canto Orfeônico*, por Yolanda de Quadros Arruda, e *Aulas de canto orfeônico*, por Judith Morrison de Almeida.

Não podemos apresentar os números de exemplares que confirmariam a veiculação dessas publicações, nem indicar precisamente as datas das primeiras edições, pela falta de dados, mas do livro de Arruda, por exemplo, foram localizadas mais de 41 edições, a partir de 1949. A última edição encontrada é de 1964 e há notícias de edições sem data. As informações biográficas das autoras são muito vagas, mas sabe-se que Yolanda de Quadros Arruda foi professora de canto orfeônico nos cursos primário, secundário e normal, entre 1935 e 1961, e que foi regente do orfeão do Colégio Canadá, em Santos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A empresa paulista Companhia Editora Nacional foi a principal editora de livros para o secundário, depois da Reforma Capanema. Ocupou, com relação ao ensino secundário, o mesmo papel que teve a Editora Francisco Alves com relação à escolarização primária, pois ambas as casa editoras tiveram um papel preponderante no estabelecimento de um mercado de livros didáticos. O livro de Judith Morisson de Almeida, que era destinado às quatro séries do curso ginásial, teve grande circulação durante as décadas de 50 e 60, mas apesar disso, a autora de *Aulas de canto orfeônico* não consta dos principais dicionários biográficos ou outras obras de referência.

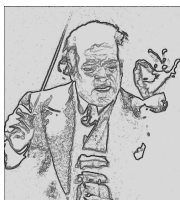
A formação de professores foi outra das atividades que motivou grande parte das publicações encontradas nesta pesquisa. Entre elas, podem ser destacadas as obras *Coro. Orfeão*, de Ceição de Barros Barreto (1938), *Notas de uma professora de música escolar*, de Maria Amorim Ferrara (1938), e *O Orfeão na Escola Nova*, de Leonila Beutenmüller (1937).

Sobre esta última autora, além das próprias publicações e dos textos de apresentação, muito pouco se pode saber sobre sua atividade e sobre sua biografia, além de que foi aluna de Villa-Lobos e de Frei Pedro Sinzig. Apesar disso, o livro é bastante citado na literatura pedagógica sobre o canto orfeônico, e nele podem-se encontrar programas de curso e relatos de atividades vivenciadas pela aluna. Com uma redação bastante desigual e conclusões ingênuas, o relato é uma das poucas fontes em que se percebem de maneira muito viva as atividades em sala de aula durante o período em que vigorou o canto orfeônico.

*Como a música é a disciplina que tem mais analogia com a linguagem, em seguida à exortação vem os exercícios de respiração, para depois se cogitar da emissão do som, que tem por fim a educação do ouvido e a do sentimento; porém, tudo deve ser feito pelos processos mais práticos possíveis, porque o estudo teórico é sempre o lado mais fatigante.*

*É preciso dar naturalidade ao ensino da música, podendo-se promover a audição de peças por meio do rádio ou da vitrola, de acordo com o programa, despertando interesse e distração aos alunos das classes inferiores, e levando os alunos das classes superiores a darem conta das emoções recebidas (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 36-37)*

Diferentemente de Leonila Beutenmüller, que se posiciona como uma aluna dedicada a registrar os cursos e as ideias do mestre Villa-Lobos, Ceição de Barros Barreto e Maria Amorim Ferrara constituíram sólidas carreiras como docentes e como



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

musicistas, a última sempre em Belo Horizonte, enquanto Ceição B. Barreto fixou-se no Rio de Janeiro, já em uma segunda fase da carreira iniciada em Pernambuco, onde atuou como professora e iniciou-se como autora, entre outros, de *Cantigas de quando eu era pequenina* (1930).

Ainda que tenham sido personalidades influentes, ocupando postos de grande reconhecimento em instituições docentes, as duas professoras e regentes de orfeões não foram biografadas com maior profundidade, embora constem em dicionários biográficos. A diferença é que, participando ativamente de um momento de forte institucionalização da música, atuaram em múltiplas frentes: como professoras de música nos diversos ciclos, incluindo o curso normal, como regentes de orfeões, como articulistas na imprensa periódica e na imprensa especializada, como autoras de livros para a formação de professores, entre outras atividades. E ainda outra diferença marcante para os estudos históricos: foram constituídos e preservados os seus arquivos pessoais, ainda que em duas situações bem distintas: como acervo público, abrigado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ceição de Barros Barreto), ou como acervo particular, em posse da família (Maria Amorim Ferrara).

### 5- A música na educação feminina

A presença da música na educação feminina das classes médias e altas, desde o século XIX, foi tema de diversos estudos acadêmicos, além de ter sido também discutida no âmbito da história das mulheres e na história das relações de gênero. Entre o final do século XIX e o início do século XX houve um crescente debate em torno da educação da mulher. Um exemplo da discussão em torno da educação feminina pode ser visto na carta que Antonio d'Araújo Jacobina escreve à filha mais velha, Isabel Jacobina, como parte de uma correspondência em que o pai procura mostrar à filha a importância da educação para as mulheres, no ano de 1889.

*...Se conheces que o não podes fazer, debes compreender como é triste a condição da mulher, a quem Deus deu inteligência igual à do homem, mas que um sistema acanhado de educação esteriliza a ponto de não conhecer os seus próprios interesses, aguardando o marido, podendo firmar-lhe o passo e discernir o verdadeiro caminho. Vês pois que a*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*mulher ocupando-se de futilidades perde a sua importância como membro da sociedade, para só tornar-se um objeto de divertimento para os ricos e de peso para os remediados. (LACOMBE, 1962, p. 65)*

Autores como Joan Scott (1992) e Michelle Perrot (2008) demonstraram a pertinência da categoria “gênero” na análise histórica, cultural e social. No Brasil, Mary Del Priore (1997), Maria Lúcia Hilsdorf (1999), Cynthia Pereira de Sousa (1988), Denice Catani, entre outros, produziram importantes estudos sobre a educação das mulheres e sobre as atividades profissionais assumidas por mulheres durante o século XX. A feminização da profissão docente foi estudada no âmbito do Grupo de Estudos “Docência, Memória e Gênero”, da Faculdade de Educação da USP (CATANI; BUENO; SOUSA; SOUZA, 2003; BUENO; CATANI; SOUSA, 2003).

Um dos aspectos salientados nos estudos de gênero é a “invisibilidade” feminina, o que também pode ser observado com relação às mulheres professoras de música. Embora as mulheres sejam maioria nas atividades ligadas ao canto orfeônico, é muito fraca a sua perpetuação na documentação histórica. Restam, em muitos casos, meros nomes, sem informações precisas sobre suas atuações.

Sabemos que a implantação nacional do canto orfeônico exigiu uma grande quantidade de professores, às vezes tratados como coadjuvantes e auxiliares de Villa-Lobos, e que entre eles encontra-se um grande número de mulheres que ficaram mais ou menos “escondidas”, apesar de visíveis em inúmeras fotos. Como a propaganda oficial e a própria historiografia musical repetia a orientação centralizadora das ações governamentais, é sempre a figura de Villa-Lobos que tem destaque, o que deixa os outros atores sociais em posição de obscuridade.

No caso específico da educação musical, a profissão de professor de música passou a ser de tal forma associada ao feminino, que em algumas das publicações voltadas à formação de professores analisadas nesta pesquisa, as autoras referem-se ao público leitor como “as professoras”, simplesmente desconsiderando a possibilidade de professores homens.

Outro exemplo da feminização da docência pode ser confirmado pela publicação, em 1962, do livro *Música na Escola Primária*, reedição da publicação preparada pela SEMA e editada pelo INEP na década anterior, à época com o título de *Música para a escola elementar*, que agora passava a compor a *Biblioteca da*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*professora brasileira*. Na apresentação, assinada pelo Ministro Darcy Ribeiro, lê-se que:

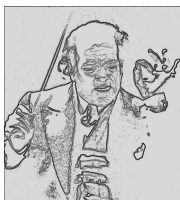
*Uma das medidas mais importantes do Programa de Emergência é aquela que tem em vista atender à professora brasileira muito poucas vezes ajudada no sentido de melhor cumprir sua missão. Segundo nossos cálculos, cerca de 2 milhões de crianças estão sendo educadas neste momento, no Brasil, por professoras que não têm sequer a 4ª série primária. Aquelas que, mais felizes, conseguiram completar cursos normais, ressentem-se igualmente de deficiências na sua formação profissional, de falta de amparo e estímulo ou de meios e materiais necessários à boa execução de sua nobre tarefa educacional (Música na Escola Primária, 1962).*

É claro que este processo de feminização docente intensifica-se durante o século XX, pois diversos homens ocuparam posições como professores de música, tais como João Gomes de Araújo, João Gomes Júnior, Carlos Alberto Gomes Cardim, João Baptista Julião, Honorato Faustino, Samuel Archanjo, Antônio Cândido, Fabiano Lozano, Aricó Júnior, Miguel Izzo.

### **6- Villa-Lobos e o campo educacional brasileiro, a partir dos conceitos de Bourdieu**

Durante quase 30 anos, Villa-Lobos esteve na liderança das políticas públicas e das diretrizes pedagógicas sobre disciplinas de música, distribuição no currículo e formação de professores de música no Brasil. Talvez porque os relatos biográficos concentrem-se, como é de se esperar, em sua produção como compositor, a passagem do artístico ao burocrático costuma ser tratada em termos do “desinteresse”, “missão” e “predestinação”, representações da ligação entre a arte e a educação que começam a ser construídas nos depoimentos do próprio Villa-Lobos.

A noção de *representação* tem servido para demonstrar que os discursos não são neutros. Associada às noções de *prática* e *apropriação*, a noção de *representação* tem sido usada pela história cultural, principalmente a partir dos trabalhos de Roger Chartier. A construção de sentido dos discursos está diretamente ligada às categorias de percepção e apreciação do real que se relacionam aos grupos sociais. Entender a maneira como esses grupos sociais estabelecem seus esquemas de classificação, como



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

elaboram explicações e como essas representações são apreendidas, são algumas das propostas de trabalho a partir dos pressupostos da história cultural.

*A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado (CHARTIER, 1990, p. 17).*

Em capítulo intitulado “Villa-Lobos e a descoberta do Brasil”, Luiz Heitor comenta a vida profissional, a obra composicional e a ligação do compositor com a educação.

*Regressando ao Brasil, em 1930, Villa-Lobos vinha empolgado por uma ideia: promover a educação musical do povo, a fim de combater a crise de desinteresse pela arte e falta de estímulo para os artistas, que encontrava em sua terra, e que ainda mais se avolumava, aos seus olhos, pela comparação com o ambiente europeu em que vivera esses últimos anos (AZEVEDO, 1956. p. 268).*

A maioria dos relatos sobre os cargos assumidos por Villa-Lobos na burocracia estatal durante o governo de Getúlio Vargas repete, com variações, este exemplo. Ele é trazido para demonstrar as representações construídas em torno da sua “missão” e para ajudar a situar os outros discursos sobre educação musical e canto orfeônico, incluindo os textos produzidos por mulheres publicados no período em que Villa-Lobos dominava a cena musical brasileira.

Na Europa, as ações de Jacques Dalcroze, na Suíça, e de Zoltan Kodály, na Hungria, eram internacionalmente reconhecidas. O período em que Villa-Lobos viveu também conheceu outros compositores que participaram de movimentos educacionais, muitos deles ligados, de forma análoga, a uma recuperação das tradições culturais populares e de uma reelaboração erudita a partir de melodias, ritmos, modos e escalas presentes nas culturas tradicionais. Além de Dalcroze e Kodály, podemos incluir como parte desse panorama internacional as atuações de Carl Orff e Willelms. Todos eles deixaram estabelecidas algumas práticas musicais,



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

trabalharam a partir de princípios pedagógicos que dialogaram com a ciência da época, sobretudo a Psicologia, influenciando a Pedagogia e a Didática, e a Antropologia, dando novo caráter aos estudos folclóricos e etnográficos.

Neste panorama, do ponto de vista da biografia de Villa-Lobos, a narrativa do entusiasmo com a educação encontra coerência, mas a transformação da *vontade e empolgação* de Villa-Lobos em um movimento concreto de educação nacional pela música apaga ou joga para um segundo plano os aspectos práticos e políticos envolvidos na questão.

Na continuidade do relato de Luiz Heitor, nesse livro que tem por objetivo fazer um balanço da atividade musical no Brasil, por volta do meio do século XX, as ações que levaram Villa-Lobos à direção da Superintendência de Educação Musical são mais detalhadas, e a reiteração de que o governo *prestigiou e apoiou* as iniciativas de Villa-Lobos (então em atividade, pois a redação do texto é de 1944 a 1951) contribui para uma idealização de suas ações, ocultando sua real posição no campo: a de detentor de um dos mais altos cargos políticos na área específica, correspondendo a ele uma das mais altas faixas salariais do funcionalismo público.<sup>4</sup>

*Sua fixação na Capital da República dá-se em 1932, a Revolução de Outubro de 1930 levara ao poder Getúlio Vargas, a quem Villa-Lobos endereça dramático apelo, em Fevereiro daquele ano, encontrando eco favorável, pois no chefe do Governo Provisório, como no Presidente da República, passa a ter um admirador, que sempre o prestigiou e que apoiou todas as suas iniciativas. O que Getúlio Vargas apreciava no compositor era a inestancável energia, a febre do grandioso, do colossal, postas a serviço de cerimônias cívicas da República Nova, anterior a 1935, ou do estado novo, posterior a 1937. Compreensão mais ampla e profunda, direto aproveitamento dos seus ideais, vêm-lhe de um grande educador que então se encontra à frente da Diretoria de Instrução Municipal do Rio de Janeiro: Anísio Teixeira. Fundando a Superintendência de Educação Musical e Artística, ele coloca à sua frente Villa-Lobos. E com o Orfeão dos Professores, constituído por elementos do magistério municipal, com o largo planejamento de uma educação musical básica, incluindo orfeões escolares e artísticos, bandas, formação de professores, música para o povo, o compositor se empenha em memorável campanha, que teve os mais auspiciosos resultados. A criação de um Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, pelo Governo Federal, em 1943, destinado a preparar o professorado especializado,*

---

<sup>4</sup> Villa-Lobos ocupou o cargo de Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, do Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, cargo em comissão com padrão CC-5, reservado a diretores de institutos. O site JusBrasil digitalizou grande quantidade de documentação jurídica, onde foram encontrados muitos dados sobre a legislação, estrutura de cargos, nomeações e afastamentos de funcionários, entre outros. Cf. <<http://www.jusbrasil.com.br/>>



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*segundo os planos de Villa-Lobos, e sob a sua direção, veio coroar essa obra (AZEVEDO, 1956, p. 269. Grifos nossos).<sup>5</sup>*

Embora seja citada a direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, cargo administrativo, e a SEMA, a escolha da linguagem, sobretudo através dos termos destacados, prefere uma retórica alheia ao campo político. Ser *colocado à frente* da SEMA diz mais sobre sua autoridade moral do que administrativa, mas funciona como um eufemismo que apaga a relação *profissionalizada* do músico com esses organismos. Essa retórica do desinteresse, associada à grande energia e dedicação ao trabalho (características presentes em muitos depoimentos e memórias sobre Villa-Lobos) pode ser vista como uma espécie de modelo a ser seguido. A representação das políticas públicas de educação musical como *memorável campanha* também diminui o caráter estritamente político-institucional, trazendo as ações para o campo da *propagação e da agregação*, características ligadas tanto aos movimentos revolucionários como religiosos, reforçando o caráter desbravador e a participação e integração de um grande grupo de pessoas sob um líder.

Um ofício encaminhado por Villa-Lobos ao ministro Capanema detalha melhor a proposta que foi aceita, em detrimento de outros projetos encaminhados, para a organização do ensino de música e difusão da música brasileira. O texto é reproduzido e comentado em *Tempos de Capanema*, por Scharzman, Bomery e Costa (1984).

*“Tomo a liberdade de propor a V. Excia. a solução que se segue, a qual nada mais é do que um plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil, para que dessa forma possa ser considerado o problema da música brasileira, como o de absoluto interesse nacional a corresponder às respeitadas e elevadas ideias de nacionalização do Exmo. Sr. presidente da República”. Era um plano, segundo ele, que tinha por objetivo “fixar o característico fisionômico de nossa música”, de maneira que o Brasil viesse a se assemelhar aos outros países, como “Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros, que já se impuseram no mundo, dominando as tendências dos países fracos, de povos indiferentes”. Essencialmente, o plano previa três escolas de música (de estudos superiores, profissional e de professores) e uma inspetoria geral de canto orfeônico, com ação sobre todo o país, para “zelar a execução correta dos hinos oficiais, intensificar o gosto e apreciação da música elevada e encaminhar as tendências*

---

<sup>5</sup> Há uma discrepância nas fontes, com relação às datas de criação do CNCO, sendo citados os anos de 1942 e 1943. Como o decreto que o institui é de novembro de 1942, entende-se que os cursos começaram efetivamente no ano de 1943.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*folclorísticas da música popular nacional (música, literatura e dança)*”.  
(SCHARTZMAN; BOMERY; COSTA, 1984, p. 92-93).<sup>6</sup>

A discussão sobre as intenções de Villa-Lobos na proposição de um projeto de educação musical é muito presente na historiografia, oscilando entre o julgamento de suas intenções e a análise de uma possível instrumentalização pelos agentes do governo Vargas. O artista Villa-Lobos, por vezes, é percebido como uma espécie de refém fadado a cumprir um papel político, guiado pela sua crença na autonomia e no poder da arte, assim como pelo sentimento de predestinação que o leva a defender um projeto de musicalização através do canto coletivo. A partir dessa leitura, todas as discussões mais especificamente musicais sobre o repertório, as práticas e as concepções musicais têm sido vistas, por um lado, como ideologia ou, por outro, como genialidade e amor à arte.

Uma tentativa de superação dessa dualidade na avaliação das ações educacionais de Villa-Lobos é a utilização dos conceitos de *campo* e de *habitus* elaborados e aplicados em pesquisas empíricas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Ao analisar os campos e desvendar seus mecanismos de funcionamento, Bourdieu reforça a noção de campo como espaço de luta, analisando o *habitus* de seus ocupantes, seu capital específico e suas próprias leis.

Pela análise de Bourdieu, o estado da relação de forças em luta depende da autonomia de que dispõe *globalmente* o campo, ou seja, do grau em que suas normas e sanções conseguem se impor. De acordo com a noção de *campo*, os diversos agentes ligados à atividade musical estão relacionados entre si e movimentam-se nas diversas esferas de poder, com regras de funcionamento próprias ao campo, inclusive no que diz respeito aos lucros simbólicos e à conversão de um tipo de capital em outro (o capital cultural em capital político ou vice-versa, por exemplo) (BOURDIEU, 1996).

A música na escola, assim como as demais disciplinas, é determinada pelos poderes de decisão que regulam todas as atividades educativas, mas sofre diretamente a influência de personalidades, instituições e produções não necessariamente ligadas à

---

<sup>6</sup> Documentos do Arquivo Gustavo Capanema, GC 37.00.00/5-3, GC 37.00.00/5-A-5, GC 42.05.12/2, CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

escola, influentes na medida de seu poder de influência no campo educacional e musical como um todo.

As ações e as posições ocupadas e criadas por Villa-Lobos poderiam ser vistas, assim, como estratégias no processo de institucionalização que conduziam à constituição e autonomização do campo musical. Por esta perspectiva relacional existente no campo, é possível analisar a produção das mulheres como conjunto, mesmo que nem sempre se tenha muitas informações sobre suas trajetórias pessoais e profissionais. Parte-se, portanto, para uma análise mais prosopográfica do que particularizada, com o objetivo de entender essa produção feminina em um estado determinado do campo musical e educacional brasileiro, em que as mulheres, graças à formação recebida, ao *habitus* adquirido e ao estado do campo, foram capazes de assumir posições objetivas de atuação, ainda que a explicação para essas posições fossem verbalizadas a partir da retórica do desinteresse, da missão, do serviço à nação e do dom.

### 7- Considerações finais

Um dos aspectos defendidos por Bourdieu é que se substitua a abordagem biográfica pela análise dos agentes no campo, em suas posições, disposições e tomadas de posição. Ao analisar o campo como rede de relações objetivas, Bourdieu salienta que cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições, ou ainda, pelo sistema das propriedades que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura do campo (BOURDIEU, 1996).

Consideramos que a produção escrita por mulheres sobre música pode ser vista como *tomada de posição*, em que se destaca a defesa da música, como disciplina importante no sistema escolar. Esse é o argumento central da apresentação que Maria Amorim Ferrara faz de seu texto, publicado em 1938.

*Paralelamente às demais disciplinas escolares, a música tem evoluído satisfatoriamente nos seus processos de ensino. A educação musical da infância já pode ser realizada com eficiência, uma vez que se conceda à música o lugar que lhe compete entre as matérias fundamentais. Entretanto, os diversos processos utilizados aqui e ali, com maior ou menor êxito, necessitam ser coordenados e comentados com o intuito de se estabelecer um método que facilite o trabalho do professor e*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*unifique o ensino da música escolar, realizando suas belas finalidades educativas.* (FERRARA, 1938, p. 11).

Talvez seja importante romper a centralidade de Villa-Lobos como objeto de estudo para entender a forte ascensão desse projeto de educação musical e também sua queda e desaparecimento. Conhecer um tecido mais complexo pode revelar melhor as práticas, as apropriações e reelaborações realizadas *na e pela* atividade prática, trazendo novos elementos para a discussão da uniformidade e dos mecanismos de controle. As novas fontes e novos objetos, incluindo os atores geralmente tidos como “coadjuvantes”, podem ajudar a mostrar o que se construía e como era realizado esse processo de educação musical, a partir dos aspectos reiterados, das dificuldades relatadas e das representações idealizadas.

Heitor Villa-Lobos é continuamente citado na bibliografia consultada por nós. Cartas entre Villa-Lobos e as autoras são reproduzidas nos livros; pareceres e correspondência institucional constam dos acervos históricos consultados; elogios e críticas (mais elogios do que críticas) aparecem e transparecem nos muitos históricos sobre o canto orfeônico que foram encontrados, lembrando que a história do canto orfeônico também era um dos pontos oficiais da disciplina.

O exame de tão ampla e diversificada documentação sobre mulheres professoras que atuaram durante a época em que Villa-Lobos dirigiu a Superintendência de Educação Musical e Artística e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico revela novas fontes de pesquisa. Como cada fonte, na perspectiva historiográfica, precisa de um tratamento condizente à sua constituição e seu potencial explicativo, conclui-se que a utilização de novas fontes é indissociável de novas metodologias de análise e da formulação de novas questões que incorporem as experiências relatadas, as expectativas e as frustrações dessas professoras com relação aos objetivos e às práticas da disciplina canto orfeônico.

### 8- Referências Bibliográficas

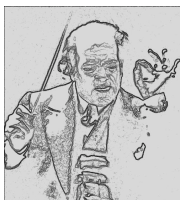
- ALMEIDA, Judith Morisson. **Aulas de canto orfeônico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.  
ARQUIVO CEIÇÃO DE BARROS BARRETO. Arquivo Histórico da Biblioteca



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- Alberto Nepomuceno. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ARRUDA, Yolanda de Quadros. **Elementos de Canto Orfeônico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. **150 anos de Música no Brasil (1800 – 1950)** RJ: José Olympio Editora, 1956 – 1ª ed.
- BARRETO, Ceição de Barros. **Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1942.
- \_\_\_\_\_. **Coro. Orfeão**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938. (Biblioteca de Educação, v. 28).
- \_\_\_\_\_. **Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1942.
- BEUTTENMÜLLER, Leonila Linhares. **O orfeão na escola nova**. RJ: Irmãos Pongetti editores, 1937.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUENO, B; CATANI, D.; SOUSA, C.. **A vida e o ofício dos professores**. São Paulo: Escrituras, 2003.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998.
- CHARTIER, Roger. **História cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- COSTA, Olintina. **Hinário Cívico: complemento do canto orfeônico**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Popular Ltda, s/d. (1942?)
- DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP/Contexto, 1997.
- FERRARA, Maria Amorim. **Notas de uma professora de música escolar**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1938.
- FREITAS, Maria Elisa Leite; TEITEL Samuel. **Noções de Música e Canto Orfeônico**. 1ª série. Rio de Janeiro: Papelaria Brasil – J. G. Pereira & C, 1941.
- GIGLIOLI, Renato de Souza Porto. **Civilizando pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)**. Dissertação (Mestrado em Pós-Graduação em Educação). Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2003.
- HILDORF, M. Lucia. **Tempos de escola: fontes para a presença feminina na educação – São Paulo – século XIX**. São Paulo: Plêiade/Finep, 1999.
- IGAYARA-SOUZA, Susana. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)** Tese (Doutorado em Educação) São Paulo. Faculdade de Educação da USP 2011.
- \_\_\_\_\_. Para abrilhantar a festa: música nas comemorações escolares na época do canto orfeônico no Brasil (décadas de 1930 e 1940). In: MOGARRO, M. J.; CUNHA, M.T.S. (orgs). **Rituais, espaços e patrimônios escolares**. IX Congresso Luso Brasileiro de História da Educação (Atas). Lisboa: Inst. de Educação da Universidade de Lisboa, 2012.
- LACOMBE, Laura Jacobina. **Como nasceu o Colégio Jacobina**. Rio de Janeiro:



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Sociedade gráfica Vida Doméstica, 1962.

LACOMBE; BEVILACQUA. **Vamos Cantar**: segunda série, curso ginásial. Editora do Brasil, 1948.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. **Os sons da república**: o ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na primeira república (1889-1930). Dissertação (Mestrado), São Paulo, 2003.

**Música para a Escola Elementar**. RJ: INEP/ SEMA/ Secretaria de Educação e Culturado Distrito Federal, 1955.

**Música na escola primária**. MEC, 1962.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez/1993.

OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva. **O canto civilizador**: música como disciplina escolar nos ensinos primários e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

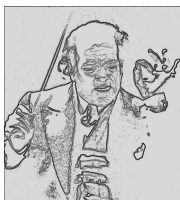
PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

SCHULTZ, Walter; MORITZ, Maria. **Cantos da nossa terra**. Porto Alegre: Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul, 1942. Edição especial.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, P. **A Escrita da História**. São Paulo: Unesp, 1992.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMERY, Helena; COSTA, Vanda. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.

SOUSA, Cynthia Pereira. **Família, mulher e prole**: a doutrina social da igreja e a política social do Estado Novo. Tese (Doutoramento). Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 1988.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **“Que mistura é este Villa! Digno de um estudo muito profundo!”<sup>1</sup>: algumas aproximações e distanciamentos entre as propostas de educação musical de Liddy Chiaffarelli Mignone e Heitor Villa- Lobos**

*Inês de Almeida Rocha*  
*Colégio Pedro II – Campus Centro*

**Resumo:** Liddy Chiaffarelli Mignone foi contemporânea de Heitor Villa-Lobos e promoveu ações de grande expressividade no cenário da educação musical no Brasil. Busco aqui, apresentar de que forma os trabalhos desenvolvidos pela educadora se aproximaram ou se distanciaram do canto orfeônico proposto pelo compositor. Para tanto, consulte diferentes fontes históricas, privilegiando cartas que ela escreveu para seu amigo Mário de Andrade, pois trata-se de fonte inédita e relevante. Embasada em estudos de autores ligados à História da Cultura Escrita, como Petrucci, Castillo Gómez, Sierra Blás e Chartier, analiso a correspondência ativa da educadora considerando o seu conteúdo, a materialidade do escrito e as representações sobre a educação musical do período. Contrapor a correspondência pessoal com outras fontes diversificadas permitiu compreender como a educadora musical concebia a Iniciação Musical em relação com o Canto Orfeônico proposto pelo compositor.

**Palavras-chave:** Liddy Chiaffarelli Mignone; Heitor Villa-Lobos; História da Educação Musical; Iniciação Musical; Canto Orfeônico.

### **“What blend this Villa is! Worthy of a very profound study!”: some similarities and differences between the music education proposals of Liddy Chiaffarelli Mignone and Heitor Villa-Lobos**

**Abstract:** Liddy Chiaffarelli Mignone was contemporary of composer Heitor Villa-Lobos and promoted actions of great expressiveness in the music education scenario in Brazil. The objective of the present study is to show the similarities and differences between the works developed by the educator and the choral practice proposed by the composer. In order to do so, I have consulted various historical sources, favoring letters which she wrote to her friend Mário de Andrade, once they are inedited and very relevante material. Based in studies by authors connected to the History of Written Culture, such as Petrucci, Castillo Gómez, Sierra Blás and Chartier, I analyze the correspondence of the educator considering its content, materiality, and the representations of the music education of the period. Comparing the personal correspondence with other diversified sources has enabled me to comprehend how Liddy Chiaffarelli Mignone conceived the “Music Iniciation” in relation to the “Choral Practice” proposed by the composer.

**Keywords:** Liddy Chiaffarelli Mignone; Heitor Villa-Lobos; History of Music Education; “Music Iniciation”; “Choral Practice”.

---

<sup>1</sup> Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 6 de julho de 1941, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), Fundo Pessoal Mário de Andrade (FPMA), catalogação: MA-C-CPL, nº. 2022. Utilizo a forma atualizada de transcrição por entender que a função das citações é facilitar o acesso ao conteúdo das cartas e as alterações que realizo não interferem nessa compreensão. Atualizei a ortografia, fiz correções gramaticais e eliminei marcas de escrita, como os traços que a missivista utiliza quando deseja mudar de assunto e não faz parágrafo. Retirei os traços que sublinham palavras e só os mantive quando forneceram dados para a análise. Os termos ilegíveis são sinalizados no texto entre colchetes: [ilegível].



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 1- Introdução

*(...) As reuniões, Villa, Sázinho e Mignone tem sido divertidíssimas! Que mistura é este Villa! Digno de um estudo muito profundo! Berra como um louco para sustentar um ponto de vista seu e minutos depois está de pleno acordo com os outros! (...)*<sup>2</sup>

Assim Liddy Chiaffarelli Mignone descreve suas impressões sobre a reunião na qual estavam presentes, além do compositor, Antônio Leal de Sá Pereira, o Sázinho, e seu companheiro Francisco Mignone. Ela relata ao escritor modernista Mário de Andrade, seu amigo e correspondente, a imagem que percebe, destacando a faceta contraditória e impulsiva, como alguns o fizeram.

*A reforma vai se desenvolvendo fantasticamente: O Villa sempre em ebulição como um vulcão, o Sá Pereira vendo o lado burocrático, o Mignone, com os pés na terra, no seu eterno ceticismo! Trio interessante, não se pode negar, qual deles terá razão no fim?*<sup>3</sup>

Dentre as 107 cartas escritas por Liddy Chiaffarelli Mignone, entre 1937 e 1945 para Mário de Andrade e arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ela menciona comentários sobre Villa-Lobos em apenas seis delas. Esses breves depoimentos, contudo, são mostras do convívio e proximidade com o compositor.

No presente texto, busco refletir sobre de que forma os trabalhos desenvolvidos pela educadora se aproximam ou se distanciam do canto orfeônico proposto por Heitor Villa-Lobos. Utilizo diferentes fontes históricas, mas as cartas que ela escreveu para seu amigo Mário de Andrade constituem uma fonte privilegiada para a historiografia da educação musical no Brasil, por seu ineditismo. A correspondência pessoal de Mário de Andrade esteve lacrada por cinquenta anos, para atender ao pedido do escritor e, então, foi disponibilizada para os pesquisadores. Assim, o acesso a novas informações, ilumina antigas questões e suscitam novos questionamentos.

---

<sup>2</sup> Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 6 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n<sup>o</sup> 2022.

<sup>3</sup> Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n<sup>o</sup> 2025. Liddy Chiaffarelli Mignone não oferece elementos para que se possa identificar em qual projeto estão trabalhando.



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Embasada em estudos de autores ligados à História da Cultura Escrita, como Armando Petrucci, Antonio Castillo Gómez, Verônica Sierra Blás e Roger Chartier, venho analisando a correspondência ativa da educadora em seu conteúdo, materialidade do escrito, distanciamento e aproximação de regras epistolares e nas representações que as cartas pessoais evidenciam sobre a educação musical do período. Essa é uma perspectiva de análise que, apesar de ponderar sobre a importância do conteúdo do texto escrito, amplia as possibilidades de análise, considerando esses outros aspectos destacados. Há que considerar, entretanto, a importância de se confrontar a essa correspondência com outras fontes diversificadas, pois as informações que as cartas contêm não podem ser consideradas como verdades absolutas e devem ser analisadas em contraponto com dados de outras fontes historiográficas. Utilizo para tanto, diferentes tipos de textos escritos, tanto manuscritos<sup>4</sup> como impressos.

Diante do exposto, volto-me para as fontes, guiada pelo pensamento de Armando Petrucci (2003: p.8), quando afirma que há que se olhar para os documentos, impondo-lhe algumas questões que possam caracterizar melhor o registro escrito analisado, ou seja, ao refletir sobre a correspondência da educadora e outras fontes escritas, observo quem é o autor, quando escreveu, como, em que materialidade e com que objetivos.

Por outro lado, para se compreender melhor as atividades desenvolvidas por Liddy, há que observá-las tendo como perspectiva o contexto no qual estava inserida e as práticas em educação musical de seu período. Assim acredito poder identificar as aproximações e distanciamentos entre ações pedagógicas que empreendeu e o projeto do canto orfeônico. Em que se assemelham? Em que medida o nacionalismo se fez presente na Iniciação Musical?

---

<sup>4</sup> Os manuscritos de Liddy Chiaffarelli Mignone foram doados por Maria Josephina Mignone, pianista e viúva de Francisco Mignone, para o Espaço Cultural Amália Conde no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, após a morte do maestro. Constatam diferentes tipologias de escritos, dentre anotações para aulas de Iniciação Musical, resultados dos testes com crianças, questões e pontos para os exames do Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical, caderno de anotações das atividades do Centro de Estudos para a Iniciação Musical da Criança, dentre outros.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 2- Iniciação Musical e Canto Orfeônico: coexistência de duas propostas de educação musical

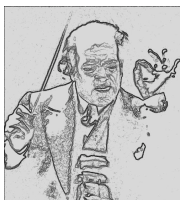
Como uma marca em sua trajetória profissional, Liddy Chiaffarelli Mignone atuou inovando em distintos projetos educativos, como professora de piano e de canto. Tornou-se mais conhecida, entretanto, com o curso de Iniciação Musical, ministrado no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Essas não foram, contudo, suas únicas ações profissionais, pois ela publicou livros<sup>5</sup>, formou professores especializados de piano e de Iniciação Musical, foi cantora e tradutora. Muitas de suas ideias permanecem atuais e relevantes, pois, em sua concepção, o importante era desenvolver o potencial musical de cada indivíduo e proporcionar situações de vivência estética.

Sua formação intelectual e musical foi forjada no convívio familiar em São Paulo. Filha de Luigi Chiaffarelli, reconhecido professor de piano, aprendeu música e cinco idiomas com ele. Na mansão em que morava, o mestre Chiaffarelli recebia seus alunos de piano e organizada diferentes apresentações musicais cultivando um novo gosto dentre o público paulista. Até então, tudo indica que “*a superficialidade do conhecimento musical parecia suficiente para as exigências dos serões familiares, onde a execução de árias, modinhas e outras formas musicais tiveram seu lugar, havendo, nesse campo, preferência pela música italiana*” (JUNQUEIRA, 1982: 12). Essas séries tiveram variados nomes dependendo do espaço e temática: *Concertos de Beneficência, Concertos Históricos, Saraus Musicais* (JUNQUEIRA, 1982: 48). Entre seus alunos figuram diversos pianistas de carreira internacional, como Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e João de Souza Lima.

As residências nas quais Liddy habitou, na Barra Funda ou na Rua Padre João Manuel, eram frequentadas por artistas nacionais e internacionais. Muitos músicos em turnê pela América Latina ali estiveram, como Pablo Casals, Darius Mihaud, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Alexander Borovsky, Ignacy Paderewsky, Miercio Horzowski, Vaslav Nijinsk, dentre outros.

---

<sup>5</sup> Liddy Chiaffarelli Mignone publicou textos em periódicos, além de dois livros: CHIAFFARELLI, Liddy; FERNANDEZ, Marina Lorenzo. *Iniciação Musical: treinos de ouvido, ritmo e leitura*. Rio de Janeiro: Edições Tupy, 1947 e MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. *Guia para o professor de Recreação Musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Liddy Chiaffarelli, que estudou canto com Mademoiselle Yvonne Bourron<sup>6</sup>, também se apresentou nessas séries de concertos cantando e tocando piano.

Na casa da Rua Padre João Manuel funcionou a escola pianística de Luigi Chiaffarelli que também recebia outros professores para lecionar e se apresentar nos concertos. Liddy Chiaffarelli ministrava aulas de piano para alunos iniciantes, preparando-os para serem orientados em um nível mais avançado por seu pai.

Heitor Villa-Lobos também freqüentou esse espaço. Antes de 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, ou seja, como ensaio para os festivais da Semana de Arte Moderna, alguns músicos estiveram na casa dos Chiaffarelli preparando o repertório. O relato de Ernani Braga, pianista que interpretou uma das músicas de Villa-Lobos, é testemunho do convívio do compositor nessa residência. É, também, um registro muito representativo do confronto entre o novo e a tradição que caracterizou a estética modernista brasileira.

Ernani Braga tocou a *Fiandeira*, para Luigi Chiaffarelli e Villa-Lobos ouvirem. O compositor reagiu fortemente afirmando não reconhecer aquela versão como sendo de obra de sua autoria. Ernani Braga justificou a interpretação:

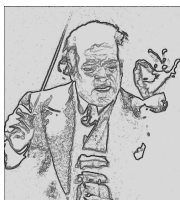
*Expliquei, então, aos ouvintes que o autor exigia na peça, e principalmente no final, um pedal continuo que me parecia insuportavelmente cacofônico. Chiaffarelli pediu “bis” para a “Fiandeira”, com o pedal do autor. Fiz a vontade do velho mestre. E todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos que me abraçou entusiasmado (BRAGA, 1966: 69).*

Apesar do entusiasmo de muitos ali presentes, o pianista conta que o mestre Chiaffarelli recomendou-o a tocar o pedal como na primeira vez. Estava posto em confronto a concepção tradicional e o efeito dissonante idealizado por Villa-Lobos. Em meio a esse conflito, Ernani Braga se apresentou no festival:

*Ataquei a peça litigiosa em plena turbacão de sentidos. E reduzi-a à quarta parte, porque me perdi no meio, e me achei sem saber como, na*

---

<sup>6</sup> Yvonne Bourron nasceu na França e veio para o Brasil para trabalhar como governanta em casa de uma família rica e como acompanhante das filhas para que elas praticassem o idioma francês. Sua boa formação musical proporcionou-lhe condições para que mudasse de profissão reunindo grande número de alunos. Ela encomendava partituras de Paris e mantinha suas alunas atualizadas e com acesso a um variado repertório que incluía Duparc, Fauré, Moussorgsky, Rimsky Korsakov, Borodine, Schumann, Schubert, Bach, Christoph Gluck, Brahms. Ver: OCTAVIO, Laura Oliveira Rodrigo. *Elos de uma Corrente: seguidos de novos elos*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994: 186-188.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*última página. O auditório gostou daquela peça tão viva, tão extravagante e... tão curtinha. Por isso aplaudiu muito, não dando tempo a Villa-Lobos de protestar. Chiaffarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema. Além de mestre admirável de arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia (BRAGA, 1966: 69).*

Esse relato, além de evidenciar o contraponto entre a tradição e o novo que marcou o modernismo nesse período, expõe um ambiente de sociabilidade no qual Liddy Chiaffarelli e Heitor Villa-Lobos estavam inseridos já na década de 1920. Liddy nasceu em nove de maio de 1891, quatro anos depois de Villa, que nascera em cinco de março de 1887. No ano da realização da Semana de Arte Moderna, portanto, ela estava com trinta anos e vivia na mansão da Rua Padre João Manuel. Casada com Agostino Cantù – organista, pianista e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – cuidava de seus dois filhos e se apresentava como cantora nos saraus e concertos organizados por seu pai e marido no salão que podia abrigar cerca de 150 pessoas. Apesar dos registros não confirmarem sua presença, é muito provável, caso não estivesse viajando, que tivesse presenciado os ensaios e concertos dos festivais. Ocupava uma posição social – esposa, mãe, filha – que não lhe projetava profissionalmente nesse ambiente, mesmo que já se ocupasse com classes de piano. Foi apenas ao se transferir para o Rio de Janeiro, no início da década de 1930, para viver uma história de amor com Francisco Mignone, que Liddy Chiaffarelli conquistou maior espaço ao desenvolver diversas ações no campo da Educação Musical.

Ao chegar ao então Distrito Federal, a educadora passou a dar aulas de piano e, quando um grupo de professores, liderados por Oscar Lorenzo Fernández, criou uma cooperativa de professores de música, o atual Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, Liddy Chiaffarelli passou a integrar o corpo de professores dessa Instituição. Juntamente com Antonio Leal de Sá Pereira, participou, em 1937, da criação do Curso de Iniciação Musical, destinado a crianças de 5 a 6 anos. Com o objetivo de iniciar os estudos musicais, esse curso adotou uma metodologia adequada e específica para essa faixa etária ao adaptar as ideias renovadoras do músico e educador musical suíço Émile Jacques-Dalcroze. O curso



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

priorizava a consciência sonora, a vivência estética musical e o movimento corporal para o aprendizado da música.

Nessa mesma década, 1930, Heitor Villa-Lobos, implantou o projeto que adotava a prática do canto orfeônico em todo o país, o que demandou grande esforço de equipe e a formação de professores para atender à demanda. Em 1932, foi criado o Curso para Professores de Canto Orfeônico, de nível superior, que formava em curta duração, profissionais habilitados para trabalhar nas escolas (FUKS, 1991; SANTOS, 1996; SOUZA, 1999).

Apesar de músicas críticas que o projeto recebe, considero que algumas ideias sobre educação musical publicadas por Villa-Lobos são ainda bastante interessantes, como é o caso desta passagem:

Antes do menino, do jovem aluno ser atrapalhado com regras, deve-se torná-lo familiar com os sons. Deve-se ensiná-lo a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores, individualidade. Eduque-se-lhe o ouvido a passar de um tom a outro, a esperar que certos sons sigam-se aos outros, a combinar sons em ritmo. Deixá-lo aprender melodia, sentir harmonia, não por regras no papel mas pelo som no seu próprio ouvido. Então, mais tarde, ensina-se-lhe as regras, se sentir necessidade delas. (VILLA-LOBOS, 1966: 103)

O que significou para o campo da Educação Musical, ter a Iniciação Musical e o Canto Orfeônico como projetos de ensino de música?

É oportuno ressaltar a contemporaneidade desses dois projetos. Enquanto Villa-Lobos difundia o canto orfeônico nas escolas públicas, a Iniciação Musical ganhava espaço no Rio de Janeiro e, posteriormente, em diversas cidades de São Paulo, como Campinas, Rio Claro, Santos e na própria capital. Estaria a Iniciação Musical, da mesma forma que o projeto de Villa-Lobos, igualmente comprometida com a ideologia que regeu o canto orfeônico? Para melhor responder a essa questão, vejamos alguns aspectos sobre o canto orfeônico.

Depois do sucesso da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922, ele conseguiu financiamento para ir a Paris, onde conviveu com artistas europeus importantes, divulgou sua música e tornou-se mais conhecido no Velho Mundo. Ao retornar de sua breve estada na capital francesa, decidiu investir na



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

implantação de uma prática musical coral nas escolas de forma mais sistematizada e cobrindo todo o território nacional.

É importante lembrar que a década de 1920 havia sido marcada por um intenso movimento na área pedagógica no país, com debates e reformas de ensino em diferentes estados<sup>7</sup>. Os vencedores da Revolução de 1930 mantiveram grande preocupação com questões relacionadas à educação e, com a postura centralizadora que caracterizou esse governo, buscavam articular um modelo pedagógico que atendesse às novas demandas. Assim, foi criado o Ministério da Educação e Saúde, em 1931, e um conjunto de medidas governamentais movimentou o cenário educacional com incentivo a novas reformas e valorização dos congressos da Associação Brasileira de Educação (ABE). O Manifesto dos Pioneiros, publicado em 1932, após a IV Conferência Nacional de Educação, foi uma resposta a disputas de poder internas na ABE e pode ser entendido como reflexo de uma relação cada vez mais próxima entre intelectuais envolvidos com a educação e o Estado, pois atendia à solicitação do governo para que os educadores fornecessem bases da política educacional (XAVIER, 2002: 15-16).

Esse contexto favoreceu e ofereceu referências para algumas ações no ensino de música. Em 1930, Villa-Lobos apresentou seu projeto de educação musical à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, sendo aplicado pelo então interventor federal João Alberto (FUKS, 1991: 102), entretanto, é no Rio de Janeiro que o compositor ampliou e desenvolveu de forma mais sistemática sua ação através do Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA), criado por Anísio Teixeira no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. O projeto teve como forte sustentação a figura do próprio presidente da República, Getúlio Vargas, que utilizou o Departamento de Imprensa e Propaganda para apoiar as iniciativas de Villa-Lobos (HORTA, 1994: 187).

Marco Antonio Carvalho Santos, em sua Dissertação de Mestrado, analisa a hegemonia da proposta do canto orfeônico e sintetiza a ação do compositor:

---

<sup>7</sup> Sobre a organização da educação na República e as reformas pedagógicas desse período, ver: VEIGA, Cynthia Greive. República e educação no Brasil (1889-1971). In: \_\_\_\_\_. *História da educação*. São Paulo: Ática, 2007: 237-322.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Empenhou-se a fundo no seu projeto do canto orfeônico, escrevendo copiosamente sobre ele, quando pouco ou quase nada escreveu sobre a sua própria obra de composição. O resultado foi um movimento como não se conhecia na área de educação musical no Brasil. Pela amplitude de mobilização de professores, alunos, músicos e público, pela consideração de múltiplos aspectos musicais, pedagógicos, políticos e administrativos ligados à concretização do projeto, Villa-Lobos revelou, além de seu talento musical, uma capacidade de trabalho e organização impressionantes. Não se tratava de tarefa para um único homem, e Villa-Lobos conseguiu reunir não só importantes apoios políticos, mas uma equipe dedicada e competente. Contudo, ao final do Estado Novo o trabalho entra em declínio até se extinguir sem sofrer uma crítica sistemática nem ser substituído por outra proposta. Apenas foi parando e deixando um vazio nunca preenchido. Não houve, desde então, um projeto nacional de educação musical (SANTOS, 1996: 1-2).*

Apesar do decantado pioneirismo desse projeto e do tom laudatório de muitos textos, não é temática recente o destaque que diversos musicólogos apresentam do não pioneirismo de Villa-Lobos frente a práticas de canto orfeônico nas escolas brasileiras. Sabe-se, portanto, que muito antes de sua ligação com o governo de Getúlio Vargas, o canto orfeônico já era praticado nas escolas, associando o canto coletivo a um sentimento de nacionalismo com caráter disciplinador. João Gomes Júnior, que a partir de 1912 empreendeu uma reformulação do ensino da música nas escolas de São Paulo, adotava a prática do manossolfa, aplicado posteriormente por Villa-Lobos em seu projeto de canto coletivo. Trata-se de uma forma de conduzir o canto em grupo por meio de sinais com as mãos, indicando cada nota a ser cantada. Fabiano Lozano e João Batista Julião também estiveram à frente das iniciativas paulistas utilizando o canto orfeônico como uma prática musical escolar (FUKS, 1991: 100).

O canto coletivo já sonorizava as práticas musicais escolares também no Rio de Janeiro. Sem recuar muito no tempo, destaco que em 1929, Francisco Braga, Sylvio Salema Garção Ribeiro e Eulina de Nazareth (filha do compositor Ernesto Nazareth), designados por Fernando de Azevedo, então Diretor-Geral de Instrução Pública, elaboraram um programa de música para as escolas do Distrito Federal que dava continuidade ao canto já utilizado em diversas instituições. Segundo Rosa Fuks, o documento, “*publicado em 1930, enfatizava a importância do fazer musical em todos os níveis, principalmente na nossa escola normal, através do canto coral e do ensino instrumental individual e coletivo*” (FUKS, 1991: 114; 2007: 20).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O projeto do canto orfeônico de Villa-Lobos já encontrava um campo propício para sua implantação, uma vez que se constata já haver uma cultura de práticas musicais nas escolas, inclusive regulamentadas por legislação.

Vejam agora alguns aspectos relacionados à Iniciação Musical que possam contribuir para entendermos como as duas propostas coexistiram. Apesar de ter surgido em uma escola vocacional, esse curso não ficou restrito apenas a esse segmento, pois foi levado, também, para a escola de formação geral e outros espaços. Destaca-se a valorização de uma prática musical objetivando despertar e desenvolver a potencialidade musical do aluno e, para tal, a figura do professor com sólida formação era valorizada. A própria Liddy Chiaffarelli Mignone declarou:

*Não esqueçamos, portanto, que a finalidade de um Curso de Iniciação Musical é sempre a de despertar, dirigir e coordenar o prazer musical de uma criança, sem lhe tolher a espontaneidade, proporcionando-lhe ainda a possibilidade de criar a sua música, que acompanhe, como bom amigo, todos os movimentos diários, desde o “bom-dia”, aos brinquedos cantados, que repetirá inúmeras vezes sozinha, para os coleguinhas, para levar como dádiva preciosa aos pais e aos professores: professores preparados para recebê-las, compreensivos, que saibam que o essencial não é ensinar o que aprenderam, mas sentir o que as crianças esperam da música e ajudá-las nesse sentido. (MIGNONE, 1956:56).*

A educadora preconizava que a música deveria ser um meio para o desenvolvimento harmonioso da personalidade das crianças, proporcionando um equilíbrio emocional e contribuindo para a integração social (MIGNONE, 1956: 6). A música agiria, atingindo diretamente a sensibilidade da criança:

*Tenho fé profunda nas possibilidades que a música apresenta para a integração do ser humano na convivência com os seus semelhantes. A sua importância está nas duas possibilidades que encerra: a exteriorização e a interiorização. Nos sentimentos mais profundos e secretos que todos temos - equilibrando-os. A exteriorização salutar para uma criança que canta, dança, toca na Bandinha agindo como verdadeira terapêutica musical. A interiorização de sentimentos que vieram à tona durante esta execução e que retorna ao intimismo, sublimado, deixando um bem-estar psíquico e físico que a nada é comparável (MIGNONE, 1963: 10).*

Muitos são os registros escritos nos quais Liddy Mignone revela como ela aplicava os conhecimentos de psicologia ao ensino da música. São evidências do pensamento renovador que marcou a educação brasileira no início do século XX e ficou conhecido como o movimento Escola Nova.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Com a grande difusão de novas pesquisas nas áreas de Biologia e Psicologia relacionados à criança, a educação no século XX adotou novos pressupostos, embasados por saberes dessas ciências, orientando os novos métodos de ensino, a organização de classes, a arquitetura das escolas, a ocupação de espaços físicos dos edifícios escolares. Ampliaram-se, também, as possibilidades de aprendizado da criança com a aplicação dos novos conhecimentos sobre aspectos físicos, cognitivos e emocionais do desenvolvimento infantil. Os trabalhos desenvolvidos por Liddy Chiaffarelli Mignone, também demonstram a aplicação desses conhecimentos e desse caráter de renovação pedagógica.

É oportuno enfatizar a importância que Liddy Mignone delegava ao aspecto da prática musical, do “*agir musicalmente*” (MIGNONE, 1955: 68). A educadora assinalava o desenvolvimento da musicalidade do aluno como prioridade, no entanto, ressaltava como consequência dessa prática musical o desenvolvimento de aspectos extramusicais, tais como: a atenção, a “*disciplina espontânea*” e a “*afirmação de sua personalidade*”. Muito embora destacasse a importância da música para o desenvolvimento do aluno como um todo, sua grande preocupação era “*como dar à criança, em primeiríssimo lugar, a alegria de viver a música, e os meios de se expressar por seu intermédio*” (MIGNONE, [1953-1962]: 1)<sup>8</sup>. Para tal, utilizava diversos jogos e brinquedos musicais, além de um amplo repertório de músicas folclóricas para que ele se sentisse motivado a fazer música, prazerosamente.

Além de bibliografia atualizada que a educadora teve acesso<sup>9</sup>, algumas psicólogas, psiquiatras e artistas plásticos foram importantes contatos que marcaram sua trajetória profissional e contribuíram para as características de suas ações pedagógicas:

*Entrando em contato com Augusto Rodrigues, fundador e diretor da “Escolinha de Arte” e Noemy Silveira admirável psicóloga, compreendemos que o programa do nosso Curso de Iniciação Musical,*

---

<sup>8</sup>Manuscrito de Liddy Chiaffarelli Mignone pertencente ao arquivo do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. A data provável foi atestada pelo conteúdo do texto que se refere ao Centro de Estudos fundado em 1952.

<sup>9</sup>Consta na listagem de livros doados para a Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, pelo Centro de Estudos para a Iniciação Musical, criado pela educadora, autores que escreveram sobre psicologia, pedagogia e Escola Nova, tais como : Anísio Teixeira, Lourenço Filho, John Dewey, Edward Claparèd, dentre outros.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

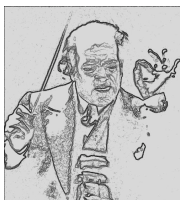
*dentro de uma escola de música estava realmente bom, mas que era preciso levar a música a todas as crianças do Brasil, não só como experiência vocacional mas especialmente como experiência estética. (MIGNONE, 1955: 69)*

O contato com esses profissionais, Augusto Rodrigues, Noemy Silveira Rudolf, Cynira Menezes, Nise da Silveira, coincidiu com o sucesso do curso de Iniciação Musical. O grande número de alunos que procuraram o curso criou demanda para a formação de professores especializados. Em 1948, Liddy Mignone instituiu o Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical no mesmo Conservatório Brasileiro de Música que abrigou as primeiras turmas de seu curso para crianças. Com duração de dois anos, o curso para formar professores, constava de aulas sobre Pedagogia, Psicologia, História da Educação, História da Iniciação Musical no Brasil, Metodologia de Iniciação Musical, além de estágios nas turmas para observação e prática da aplicação da metodologia e defesa de uma monografia para banca de professores. A presença desses especialistas imprimiu um diferencial no curso, seja nas palestras que proferiam, seja nos estágios que as alunas realizaram nas instituições em que eles trabalhavam ou como examinadores nas bancas de defesa de monografia.

A primeira turma de professores formados em 1950 decidiu fundar o *Centro de Estudos para a Iniciação Musical da Criança*, que organizou palestras, cursos, e Festivais de Iniciação Musical. A intensa troca de ideias promovidas por essas ações renovou a metodologia e o curso para crianças:

*As atividades do Centro foram múltiplas (...) entre essas uma das mais importantes foi a elaboração de programas para os diversos ramos da Iniciação Musical. Além do programa para as escolas vocacionais temos agora, para: a) jardins de infância, b) parques infantis, c) estabelecimentos nos quais é feita a recuperação da criança excepcional, d) escolas primárias. (MIGNONE, 1955, p. 69)*

O cuidado com a musicalidade de cada aluno sempre esteve presente nos trabalhos desenvolvidos por Liddy Mignone. Outra característica marcante é o compromisso com a renovação, assim, observa-se que suas ações seguiram caminhos diferenciados para além do projeto inicial. A proposta dos primeiros anos do Curso de Iniciação Musical foi sendo reavaliada e passou por um processo de mudanças em seus objetivos, chegando a desenvolver trabalhos com música para crianças



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

portadoras de necessidades especiais. A Iniciação Musical, que primeiramente foi implantada em uma escola vocacional, passou, com o tempo, a ser disseminada em outros espaços de ensino de música, como escolas de formação geral, ensino infantil e fundamental, clubes, hospitais, instituições terapêuticas e programas de rádio e televisão. Em texto publicado na *Revista CBM*, que ela revela como a ação do Centro de Estudos foi importante nesse processo e na elaboração de programas que se adequassem às mudanças:

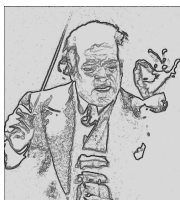
*Para este a preocupação maior foi a de encontrar o caminho que facilitasse aos jovens alunos a futura integração no Curso de Canto Orfeônico, vivendo e sentindo a realidade da música dentro de uma iniciação intuitiva onde as atividades dirigidas, e não ensinadas, levam a compreensão de seus princípios básicos. (MIGNONE, 1955, p. 69)*

Assim, Liddy Chiaffarelli oferece pistas sobre como considerava importante a fase inicial dos estudos musicais na escola de formação geral. Para melhor compreender esse registro escrito, recorro à recomendação de Antonio Castillo Gómez, alertando que as pesquisas com fontes escritas devem atender à tensão entre “*tres planos: el de los discursos, las prácticas y las representaciones*” (CASTILLO GÓMEZ, 2003c: 109-112; 2004: 94).

Vejamos, então, alguns aspectos que se apresentam para pensarmos sobre essa escritura. Que representação de Educação Musical ele encerra? O trecho de Liddy Mignone, escrito em 1955, ou seja, dez anos findos o Estado Novo, pode ser compreendido como uma justificativa para que os jovens alunos pudessem ter uma boa aceitação e um bom desempenho no Curso de Canto Orfeônico. Para tal, era importante que, primeiramente, eles tivessem vivenciado esteticamente a música com atividades adequadas a uma fase inicial de prática musical. Assim, a educadora revela como concebia a Iniciação Musical em relação ao Canto Orfeônico: uma vivência que deveria anteceder, na Escola Primária<sup>10</sup>, a prática musical preconizada pelo compositor. Esse foi o espaço para o qual Liddy também pensou o uso de sua proposta pedagógica.

---

<sup>10</sup> Utilizo a nomenclatura do período analisado. Escola Primária corresponde aos Anos Iniciais do Ensino Fundamental.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Sobre as práticas de escrita, devemos considerar que este é um dos poucos textos encontrados no qual ela se refere ao canto orfeônico. Seja dentre a correspondência para Mário de Andrade, nos manuscritos com anotações para suas aulas, nos textos datilografados ou impressos, ela pouco se trata do projeto do Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos. Por qual motivo ela pouco fala sobre esse tema? Seria uma temática muito delicada para constar em um texto impresso para o público ter acesso? Esse silêncio seria uma evidência de certo pudor em tratar publicamente desse assunto?

Uma vez mais retomo as reflexões de Castillo Gómez sobre análise da escrita e leitura, para compreender esse silêncio. Ele recomenda que o estudo de textos escritos:

(...) debe atender a las consecuencias sociales y culturales derivadas de su implantación y extensión: así como a la incidencia de aquellas en las formas, funciones y usos de lo escrito, en los mecanismos y lugares de adquisición, en las redes de sociabilidad de escritores y analfabetos, en las políticas de la escritura y del escribir, en los modos de circulación y a apropiación, o en las maneras, tipologías y espacios de la lectura (CASTILLO GÓMEZ, 2004: 90).

Sendo assim, devemos considerar o espaço no qual foi impresso esse texto, ou seja, trata-se de um texto para ser publicado na revista da instituição na qual a educadora trabalhava e que tinha circulação dentre professores, músicos e pais de alunos. A certeza de que sua escrita teria essa exposição, pode ter feito com que ela escolhesse cuidadosamente as palavras e minimizasse possíveis críticas, calculando os riscos que poderia correr ao expor as informações.

Há, como os registros escritos demonstram, um cuidado no uso das palavras e uma lacuna que se pode observar e que nos interessa nesse momento em que pensamos sobre a coexistência de diferentes propostas em um mesmo período. Trata-se da ausência da Iniciação Musical nas escolas públicas. Por quais motivos essa metodologia, que foi tão bem aceita nas escolas da rede privada, seja nos Jardins de Infância<sup>11</sup> ou na Escola Primária, não foi aceita na rede pública, mesmo em um período com tantos discursos em prol da educação musical de todo o cidadão?

---

<sup>11</sup> Utilizo a nomenclatura do período analisado. O Jardim de Infância corresponde à atual Educação Infantil.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Acredito que essa ausência não se deu por mero acaso. O diploma conferido pelo Conservatório Brasileiro de Música para os professores de Iniciação Musical, mesmo que em nível de especialização e reconhecido pelo MEC, não era aceito pelas autoridades como documento que os habilitasse a fazer concurso público<sup>12</sup>. Mesmo com todos os esforços do deputado Pascoal Carlos Magno, o processo que solicitava esse reconhecimento oficial não foi deferido<sup>13</sup>, e apenas os diplomas conferidos pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico eram aceitos. Este conservatório era a única instituição que habilitava professores para a prática do canto orfeônico de Villa-Lobos (SANTOS, 1996).

Seria um jogo de forças políticas? Talvez, mas podemos pensar que houvesse também uma incompatibilidade da Iniciação Musical para uma escola pública identificada com o projeto do canto orfeônico, unificando massas de alunos em um só canto, em um só tempo, não podendo aceitar uma metodologia que se propunha a atender diferenças e a valorizar tempos individuais.

### 3- Liddy Chiaffarelli Mignone e Heitor Villa-Lobos: amizade, nacionalismo e educação musical

*(...) Mário, estou feliz de poder escrever a você contando o quanto interessou e entusiasmou aqui neste time de artistas, o concerto do vosso Chico e como lhe elogiaram a idéia de ter dado a conhecer produções tão serias da nossa gente boa! Assisti com alegria aos ensaios e fiquei orgulhosa de ver como a orquestra se entusiasmava pelo seu guia que em matéria de ritmos difíceis sabia lhes facilitar a tarefa com a clareza de seus movimentos marcantes! Isto não é falta de modéstia da minha parte, sabe? É desejo de fazer participar a você a satisfação de ver um nosso patricio apreciado pelo seu valor em país tão crítico! A Suíte do Lorenzo foi achada um pouco fraca como orquestração, mas agradou pela sua "primitividade". Oswald deliciou os [ilegível]. O Villa, muito discutido, foi levado admiravelmente! Ouvi o Amazonas por ele mesmo no Rio e tive a impressão de certas coisas bastante ridículas ao lado de outras ótimas. Na execução do Chico ficou uma coisa de tal beleza agreste e majestosidade de ambiente de terra virgem, que foi para mim e para os que podiam penetrar nesta "religião" um gozo artístico de primeira*

---

<sup>12</sup> Entrevista com Cecília Fernandez Conde, educadora musical, compositora, ex-aluna de Liddy Chiaffarelli Mignone, concedida no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, em 7 de março de 1996, à autora.

<sup>13</sup> Idem.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*grandeza. Em certos momentos era forte como a lembrança do seu Macunaima!! (...)*<sup>14</sup>

Para tratar de outros aspectos que aproximam e distanciam Liddy Chiaffarelli Mignone e Heitor Villa-Lobos, retomo a correspondência da educadora para o amigo modernista. A marca de escrita sublinhando o adjetivo e a exclamação enfatiza o trecho em que ela narra a regência que Francisco Mignone realizou da peça de Villa em concerto realizado durante turnê em Roma. A frase é, como em outras citações que faz ao compositor das Bachianas, plena de adjetivos em extremos: ridículas e ótimas. Adjetiva a interpretação de Mignone e revela como percebe a personalidade instigante de Villa-Lobos. Ressalta a brasilidade do repertório, a originalidade dos ritmos de nossa música e a percepção dos músicos e público, usando termos que expõe aspectos que cunham certo grau de exotismo nas composições: primitividade, beleza agreste, majestosidade, terra virgem.

No conjunto da correspondência, as cartas escritas no exterior se diferenciam das demais tanto no conteúdo, quanto na materialidade. O papel utilizado é de espessura mais fina, provavelmente para não tornar a carta mais pesada para a postagem. A materialidade do escrito também se distingue, pois o uso do espaço em branco é melhor aproveitado, o tamanho do módulo das letras torna-se menor e o conteúdo do escrito é mais extenso. Com isso, parece que o maior distanciamento provoca uma maior necessidade de escrita. O convívio com a diferença, seja em lugares ou com pessoas que não fazem parte do cotidiano, estimula a percepção e a vontade de registrar as vivências. Assim, Liddy intensifica as descrições e os detalhes das diferenças e saudosamente, enuncia brasilidades. Destaco esses aspectos por concordar com Roger Chartier quando avalia a importância de se refletir sobre o suporte nos quais um texto se apresenta para o pesquisador. Seja o manuscrito ou o impresso, pois não se pode esquecer que *“não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor”* (CHARTIER, 1988: 127; 1994: p.45). Ler, portanto, a transcrição acima da carta escrita pela educadora,

---

<sup>14</sup> Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, no dia 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

não oferece a mesma dimensão da mensagem que a leitura da mesma citação no manuscrito original.

Ainda sobre o uso do papel, sobre a ocupação dos espaços em branco da folha, e sobre a materialidade do escrito, podemos pensar que o fato de estar escrevendo para Mário de Andrade, implica diretamente na escolha dos aspectos que descreve, nas palavras que utiliza, na forma com imprime a tinta sobre a página a ser enviada. O lugar social que ela ocupa, o tipo de relacionamento entre os correspondentes, a imagem que ela deseja projetar de si, e o conhecimento do pensamento de seu interlocutor determinam o tipo de escrita. Verônica Sierra Blás (2003), analisando manuais epistolares, assim nos explica:

*La carta es una representación del orden social: la cortesía, el respeto y el reconocimiento hacia las manifestaciones del poder establecido, representadas en determinados cargos públicos y en personajes de elevada condición social, económica y cultural; eran y son, aún en la actualidad, una escritura invisible que bajo la forma de estos espacios en blanco organiza y modifica el género epistolar en función de unos códigos sociales que establecen las normas que ha de cumplir todo el que se dispone a escribir (SIERRA BLAS, 2003: 126).*

É de conhecimento geral, a posição que Mário de Andrade exerceu dentre artistas e intelectuais de seu tempo e suas posições contundentes em relação à arte nacional. Nacionalismo com facetas específicas de um determinado período em que se desejou construir uma brasilidade por aqueles que participaram do movimento modernista. Assim, pode se compreender porque Liddy destaca aspectos de brasilidade no repertório e na regência de Francisco Mignone ao escrever para um dos expoentes máximos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Antes de tratar de aspectos que caracterizam o nacionalismo desse período, pretendo chamar a atenção para a rede de sociabilidade que a citação da carta acima indica. Esse não é o único trecho em que, ao falar de Villa-Lobos, Liddy Mignone destaca outros músicos e artistas que fizeram parte dessa rede de amigos. Um grupo que se reunia no apartamento do casal Mignone, no Rio de Janeiro, para jantar, beber um bom vinho, conversar, ouvir e tocar boa música, além de práticas de escrita e leitura de cartas, bilhetes, textos, poesias. Um ambiente de sociabilidade e amizade para troca e fomento de ideias. Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli, Francisco



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Mignone, Manuel Bandeira, Tomás Terán, Mariateresa Terán, Sá Pereira, Magdalena Tagliaferro, Villa-Lobos eram as presenças mais constantes que a correspondência estudada revela.

Analiso aspectos das redes de sociabilidade<sup>15</sup> nas quais a educadora musical participou, a partir do pensamento de Sirinelli (1986: 248) quando considera o uso do termo redes para se referir a estruturas que permitem a criação de microcosmos, que fomentam o intercâmbio e o fortalecimento de laços nos quais se estabelecem relações afetivas de afinidades e/ou repulsa.

Em outra carta, Liddy Chiaffarelli sinaliza o grupo de convivência:

*Agora vou me enfeitar para ir ao jantar Space Moon, Walt Disney e companhia. Será que vai ser cacete? Não creio, temos tanta coisa para observar! O Oswald Aranha pediu ao Mignone que convidasse em seu nome o Lorenzo, o Oswald, o Villa, cantores finos e regionais, o Estrella para tocar...! Só isto já dá para divertir. Magdalena também vai, mas não tocar é... porque sendo convidada para jantar não fica bem tocar depois! Oh! Mundo divertido e engraçado! Um grande, grande abraço de Liddy.<sup>16</sup>*

Escrevendo para Mário de Andrade, Liddy pouco fala de Villa-Lobos e em nenhuma carta faz comentário sobre o canto orfeônico. Mesmo fazendo parte do círculo de amizades, por que raramente fala dele e de seu projeto de educação musical? Acredito que Liddy evitasse entrar nesses assuntos. Mário de Andrade não deixou de se relacionar com o compositor, mas não escondia a decepção com ele após sua aproximação com o governo de Getúlio Vargas<sup>17</sup>. Talvez Liddy preferisse transitar em temáticas menos conflitantes nessas cartas.

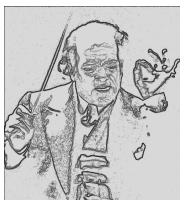
As ligações entre Villa-Lobos e Liddy Mignone vão além das relações pessoais. Em outros registros escritos também há evidências das conexões entre as duas propostas. É o caso do repertório que, tanto na Iniciação Musical, quanto no Canto Orfeônico, tinham versões semelhantes de um nacionalista que busca como

---

<sup>15</sup> No livro *Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*, publicado pela editora Quartet em 2012 e financiado pela FAPERJ, analiso diversos microcosmos de sociabilidade nos quais a educadora esteve inserida.

<sup>16</sup> Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de agosto 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2028.

<sup>17</sup> Para melhor compreender essa questão ver: TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 27: 43-58, 1987. A autora analisa a correspondência do escritor e artigos seus publicados em periódicos, pensa sobre o relacionamento de amizade entre eles, as afinidades e embates ao longo do tempo.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

modelo de brasilidade as canções da cultura popular. Assim, é possível constatar no livro publicado por Liddy Mignone, em 1961<sup>18</sup>, recomendação de coletâneas, cancioneiros e livros adotados pelos professores de canto orfeônico, além de outros livros publicados por autores ligados a esta proposta, como se pode ver no quadro abaixo:

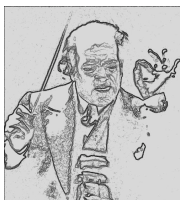
ARRICÓ JÚNIOR, Alceu	<i>Cem Melodias na Escola</i>	Belo Horizonte
ARRUDA, Yolanda	<i>Cantos Infantis</i>	Rio de Janeiro
DOWSEY, Sarah	<i>Canta Mamãe</i>	Rio de Janeiro
INEP	<i>Música para Escola Elementar</i>	Rio de Janeiro
LIMA, Odila Macedo	<i>Canções Juninas</i>	Rio de Janeiro
LIMA, Odila Macedo	<i>Canções para Jardim de Infância</i>	Rio de Janeiro
LIMA, Rossini Tavares de	<i>Ahi – entrei na roda</i>	São Paulo
LIMA, Rossini Tavares de	<i>ABC do Folklore</i>	São Paulo
LOZANO, Fabiano	<i>Ciranda, ciranda</i>	São Paulo
LOZANO, Fabiano	<i>Sorrisos da Infância</i>	São Paulo
LOZANO, Fabiano	<i>Cantos e recreações infantis</i>	São Paulo
LOZANO, Fabiano	<i>Cantos Infantis</i>	São Paulo
MENEZES, Dinah Barros	<i>Minhas Canções</i>	Rio de Janeiro/São Paulo
PÉRES, Nazira	<i>Música e Movimento na Escola</i>	Belo Horizonte
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	<i>Brinquedos Cantados</i>	Rio de Janeiro
VASCONCELLOS, Carmem Silvia	<i>Cancioneiro Infantil</i>	Rio de Janeiro
VILLA-LOBOS, Heitor	<i>Guia Prático</i>	Rio de Janeiro
VILLA-LOBOS, Heitor	<i>Canto Orfeônico</i>	Rio de Janeiro
	<i>Manual de Danças Gaúchas</i>	Rio Grande do Sul

**Quadro 2:** Coletânea publicada na página 60 do livro: MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. *Guia para o professor de recreação e iniciação musical*. São Paulo: Ricordi, 1961

Chama a atenção o fato de a educadora destacar uma seção apenas para os cancioneiros e outra para uma bibliografia com pedagogos, psicólogos, músicos e educadores musicais. Mesmo que constem nessa lista, cancioneiros com músicas de cunho cívico, hinos pátrios e hinos nacionalistas, é interessante observar a seleção que ela faz desse repertório. Basta folhear seus livros, que observamos exemplos musicais citados sem caráter cívico. O mesmo acontece quanto ao repertório registrado nos programas dos Festivais de Iniciação Musical organizados por ela e suas alunas. É frequente o uso de canções infantis folclóricas e não aparecem hinos pátrios ou canções cívicas no repertório executado pelos grupos musicais.

<sup>18</sup> Ver: MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. *Guia para a recreação do professor de recreação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Torna-se oportuno, refletir sobre o tipo de nacionalismo que observa tanto na proposta pedagógica de Villa-Lobos, quanto na Iniciação Musical de Liddy Chiaffarelli. Pensemos, primeiramente em como se pode inserir, portanto, a produção de Heitor Villa-Lobos, e outros compositores contemporâneos como Oscar Lorenzo Fernández e Francisco Mignone, em uma categoria nacionalista e, mais especificamente, em uma fase singular do nacionalismo na música brasileira. Há que destacar neste caso o uso característico que se fez do folclore, ou como alguns preferem chamar, da cultura popular. Enquanto os compositores de gerações precedentes foram muito mais influenciados por matrizes da música europeia, esse grupo já ofereceu novas soluções para a construção de uma música com características mais brasileiras. Os compositores que marcaram essa fase do nacionalismo musical, voltaram-se para o universo da cultura popular, dando outro tratamento aos elementos da música erudita, imbricados com ritmos, intervalos, escalas, harmonias e formas populares brasileiras.

Retomo, aqui, a questão entre a tradição e o novo, pois, como alerta José Maria Neves (1981: 10), apesar de certo compromisso em busca do novo, esses compositores não foram capazes de produzir uma nova linguagem musical. A geração de nacionalistas contemporâneos a Villa-Lobos

*pretendia combater o desvio inconseqüente (segundo seus adeptos) das normas tradicionais, libertar a música brasileira da dominação europeia pela descoberta de uma linguagem artística essencialmente nacional e aproximar o produto musical da sensibilidade das massas, em clara orientação populista (NEVES, 1981: 10).*

Não obstante os esforços, esse projeto de brasilidade e modernidade não se libertou de uma relação de dependência com a própria dominação europeia da qual buscava se libertar. Ainda que Villa, Lorenzo Fernández, Mignone e Camargo Guarnieri estivessem comprometidos com o que havia de original, de singular na cultura brasileira, devo concordar com Marcus Wolff quando afirma que o “*que se entende como singular é, antes, o pólo nacional de uma relação internacional da qual depende para ter sentido*”, submetendo o particular ao universal (WOLFF, 1991: 7-9).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

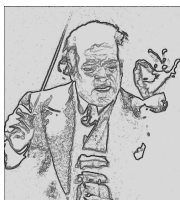
Há que se ressaltar, contudo que o popular valorizado por esses músicos era uma cultura muito específica que José Miguel Wisnik traduziu como a música do “*povo bom-rústico-ingênuo do folclore*” (WISNIK, 1983: 131). A música popular produzida pelas massas urbanas e a produção emergente da indústria cultural em expansão, no entanto, causava estranheza e, por vezes, repulsa.

Sob a égide dessa concepção de nacionalismo musical, ganha espaço o projeto do Canto Orfeônico de Villa-Lobos e a Iniciação Musical de Liddy Mignone.

Para Villa-Lobos, por sua vez, “*nenhuma outra arte exerce, sobre as camadas populares, influência tão poderosa como a música e, em seu projeto, ela deveria concorrer para o levantamento do nível artístico e da Independência da Arte no Brasil*” (VILLA-LOBOS, 1937: 10). O projeto, implantado nas escolas públicas do país, tinha como objetivos a disciplina, a educação cívica, moral e artística. Fora concebido para uma coletividade e preconizava a prática do canto em grupo, promovendo grandes concentrações de pessoas cantando a uma ou mais vozes, concretizando o encontro de grandes massas, unificadas na música. O próprio Villa assim define esses eventos nacionalistas:

*As demonstrações civico-orfeônicas não podem ser consideradas como exibições recreativas ou artísticas, pelo menos neste período de formação de compreensão da disciplina coletiva da multidão. Elas visam tão somente provar o progresso cívico das escolas, pois a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens (VILLA-LOBOS, 1937: 12-13).*

Como se sabe, o Canto Orfeônico não foi a única proposta pedagógica musical do período e faz-se necessário pensar como outras propostas coexistiram. Nesse sentido, pensar em uma hegemonia do canto orfeônico é negar, ou silenciar, relevantes trabalhos de musicalização. Assim, retomo o pensamento de Marcus Wolff (1991: 19) quando diz que não se pode generalizar “*a produção musical nacionalista, na medida em que esta com frequência questionou musicalmente os fundamentos do projeto ideológico estado-novista*”. Nessa análise, o autor refere-se mais especificamente à música de Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez. Penso que semelhante afirmativa pode ser feita quanto às propostas pedagógicomusicais do mesmo período, ou seja o canto orfeônico e a Iniciação Musical. Vejamos algumas



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

características deste curso, e do pensamento de Liddy Chiaffarelli Mignone, para melhor compreender essa questão, pois há aspectos que se configuram em sentidos opostos.

A Iniciação Musical se propunha a desenvolver a musicalidade do aluno, potencializando suas habilidades em um ambiente de aprendizado coletivo. Atividades lúdicas e com movimentos corporais eram valorizadas e o canto coletivo era praticado visando o aprendizado, mas sobretudo, ampliar as possibilidades de cada um no fazer musical. O Canto Orfeônico concebida a prática musical como uma forma de educar e disciplinar com ênfase no civismo. O canto em grandes conjuntos, com grandes massas de pessoas cantando o mesmo repertório, era valorizado como prática musical no projeto idealizado por Villa-Lobos, ao passo que a prática musical da Iniciação Musical buscava atender a características individuais de cada criança e de desenvolvimento de cada faixa etária.

O uso de repertório de música brasileira e folclórica era um ponto em comum, todavia a Iniciação Musical apropriava-se apenas de músicas de cunho folclórico infantil ao invés das canções cívicas cantadas também pelos grupos orfeônicos. Enquanto Villa-Lobos utilizava o folclore, hinos pátrios e canções cívicas, Liddy estimulava o uso de cirandas, marchas, danças, acalantos, brinquedos cantados, enfim apenas o cancionário infantil do folclore brasileiro. No caso da Iniciação Musical, é possível observar um ponto em comum com os projetos realizados por Mário de Andrade, quando esteve à frente do Departamento de Cultura São Paulo. Talvez sua amizade e proximidade com o escritor, significasse um reforço à utilização desse repertório. Nos Parques Infantis, ligados à Divisão de Educação e Recreio desse Departamento, cabia às instrutoras ensinar jogos infantis e promover a prática de brinquedos tradicionais brasileiros (DUARTE, 1985: 82).

Uma questão se impõe aqui, ao pensar sobre o uso desse repertório e as aproximações e diferenças ressaltadas. Recorro ao pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu, quando pondera que o estudo de uma obra ou de um aspecto em particular da obra de um indivíduo deve *“determinar previamente as funções de que se reveste este corpus no sistema das relações de concorrência e de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez,*



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*também ocupa uma dada posição no campo do poder”* (BOURDIEU, 1987: 186). Por isso, ao pensar na oposição que se estabelece nessas duas metodologias desenvolvidas no período em questão, há que se identificar como elas se relacionam com o poder instituído.

Sendo assim, mesmo utilizando um repertório nacionalista, caracterizado pelas músicas do cancionário popular, não se pode afirmar que se tratasse da mesma forma de conceber as ideias nacionalistas, já que o canto praticado na Iniciação Musical não tinha a função nem o forte caráter cívico que o canto orfeônico adotou. Considero, portanto, que a Iniciação Musical se apresentou como uma alternativa para o ensino de música e, conscientemente ou não, como uma forma de resistência contra a ideologia do Estado Novo, com a qual Villa-Lobos tanto se identificou.

#### **4- Considerações Finais**

A análise da correspondência escrita por Liddy Chiaffarelli apresentou novos dados que outras fontes não possibilitavam. Assim, foi possível conhecer um pouco mais sobre o relacionamento entre Liddy Chiaffarelli e seus contemporâneos, evidenciando uma rede de sociabilidade da qual Villa-Lobos fazia parte. Contrapor a correspondência pessoal com outras fontes diversificadas permitiu compreender como a educadora musical concebia a Iniciação Musical em relação com o Canto Orfeônico proposto pelo compositor.

A historiografia da Educação Musical no Brasil tem destacado a figura de Heitor Villa-Lobos e delegado a um plano secundário seus contemporâneos. Torna-se oportuno dar visibilidade a outras figuras que contribuíram para o ensino musical no mesmo período. Por isso destaco os trabalhos desenvolvidos por Liddy Chiaffarelli Mignone. Acredito, assim, iluminar novas questões sobre o canto orfeônico, as práticas de educação musical em meados do século XX, os modelos de musicalização e a formação de professores.

Dentre a diversificação de fontes, os documentos pessoais, uma escrita que se insere no cotidiano pessoal e, muitas vezes, fora da esfera profissional, são fontes inovadoras que ganham cada vez mais relevância na historiografia. As cartas entre os amigos Liddy e Mário, contudo, não foram observadas isoladamente, pois é



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

necessário a utilização de outras fontes para uma análise mais aprofundada. As lacunas que a escrita epistolar apresenta, demanda esse movimento: cotejar as cartas com outros tipos de manuscritos e impressos. Nesse conjunto destaco que os manuais escolares são fontes que podem revelar muito sobre as práticas cotidianas escolares, os conhecimentos priorizados e os saberes que circulavam nas aulas de música.

Quanto às aproximações observadas entre a Iniciação Musical e o Canto Orfeônico, destaco a importância que as duas propostas atribuíram ao som, à música e seus elementos constitutivos no processo de ensino e aprendizagem. Muito mais que decorar regras, memorizar símbolos, o que importava era sensibilizar o aluno para o fenômeno sonoro e musical.

Ambas as propostas valorizaram o ensino de música na escola de formação geral e não apenas em escolas profissionais e vocacionais. A música é importante para a educação de todos. Para tanto, a formação de professores também foi foco de atenção dos dois educadores, embora com características diferenciadas. Enquanto a Iniciação Musical adotou o modelo de formação de professores em nível de especialização, o Canto Orfeônico, devido à urgência de habilitação de profissionais para essa função, se viu impelida a adotar outros modelos, no qual uma equipe técnica de supervisores era peça fundamental para o funcionamento da dinâmica planejada.

No que se refere ao nacionalismo, observa-se uma das principais diferenças entre as duas propostas. A Iniciação Musical utilizou o cancionário brasileiro infantil, mas não adotou o repertório cívico. Já o Canto Orfeônico, apesar de também utilizar o cancionário infantil, e o repertório de músicas de matriz da cultura popular, utilizou inúmeros hinos e canções cívicas de cunho disciplinador.

Por fim, ressalto a dualidade individual versus coletivo nas duas propostas. A Iniciação Musical era um curso eminentemente coletivo, no qual o grupo era importante para o desenvolvimento das atividades, mas a individualidade de cada aluno era respeitada e atendida nesse ambiente em grupo. Já o Canto Orfeônico valorizava o coletivo, a unificação das massas pelo canto e pela música, tendo como grande símbolo emblemático as grandes concentrações orfeônicas.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 5- Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRAGA, Ernani. O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo – Como entrou em São Paulo a música de Villa-Lobos – O público paulista depois de patear Graça Aranha aplaude Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. 2º.v., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966: 67-69.
- CASTILLO GÓMEZ. Historia de la cultura escrita: ideas para el debate. *Revista Brasileira de História da Educação*, São Paulo, n. 5: 93-124, jan./jun., 2003c.
- \_\_\_\_\_. La Corte de Cadmo: apuntes para una historia social de la cultura escrita. *Revista de Historiografía*, Madrid, n. 1, 2: 89-98, 2004.
- CHARTIER, Roger. Textos, impressos, leituras. In: \_\_\_\_\_. *A História Cultural: entre as práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Versão espanhola de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- CHIAFFARELLI, Liddy; FERNANDEZ, Marina Lorenzo. *Iniciação Musical: treinos de ouvido, ritmo e leitura*. Rio de Janeiro: Edições Tupy, 1947
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antonio Candido. 2. ed. corr. e amp. São Paulo: HUCITEC/Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985.
- FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.
- \_\_\_\_\_. A Educação Musical na Era Vargas: seus precursores. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (orgs.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007: 18-23.
- JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. 1982. 268f. Tese (Doutorado) – Universidade Mackensie, São Paulo, 1982.
- HORTA, José Silvério Baia. *O Hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- MIGNONE, Liddy. O que foi e o que é um Curso de Iniciação Musical Infantil do Conservatório Brasileiro de Música. *Revista CBM*. Rio de Janeiro, Ano I, n. 1, out. /nov. /dez.: 68-69, 1955.
- \_\_\_\_\_. Despertando o prazer musical nas crianças. *Revista CBM*. Rio de Janeiro, Ano I, n. 2, jan. /fev. /mar., 55-56, 1956.
- MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. *Guia para o professor de recreação e iniciação musical*. São Paulo: Ricordi, 1961.
- \_\_\_\_\_. Música e Educação. *Boletim da Associação Brasileira de Recreação*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7: 10-13, jan./fev./mar., 1963.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OCTAVIO, Laura Oliveira Rodrigo. *Elos de uma corrente: seguidos de novos elos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*. Buenos Aires: FCE, 2003.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- ROCHA, Inês de Almeida. *Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2012.
- SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Música e hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos*. 1996. 131f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.
- SIERRA BLAS, Verónica. *Aprender a escribir cartas: los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*. Gijón: Trea, 2003.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986: 231-269.
- SOUZA, Jusamara. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Brasiliiana*. Rio de Janeiro, set.: 18-25. 1999.
- TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 27: 43-58, 1987
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.
- \_\_\_\_\_. Sobreviverá a música? In: *Presença de Villa-Lobos*. 2º.v., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966: 101-105.
- VEIGA, Cynthia Greive. República e educação no Brasil (1889-1971). In: \_\_\_\_\_. *História da educação*. São Paulo: Ática, 2007: 237-322.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983: 129-191.
- WOLFF, Marcus Straubel. *O modernismo nacionalista na música brasileira*. Rio de Janeiro: PUC, 1991. (Rascunhos de História, n. 2).
- XAVIER, Libânia Nacif. *Para além do campo educacional: um estudo sobre o manifesto dos pioneiros da educação nova (1932)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Mesa 5 - Por uma Estética da Escuta: as paisagens sonoras de Villa

#### ***O cavalinho de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos***

Rogério Luiz Moraes Costa  
USP- [rogercos@usp.br](mailto:rogercos@usp.br)

**Resumo:** Ao examinarmos algumas das obras mais experimentais da segunda fase composicional de Villa-Lobos tais como a *Prole do Bebe n. 2* deparamos com diversas possibilidades de escuta e análise. As ideias de textura, objeto sonoro, gesto e processo, assim como as ferramentas de análise mais formalizadas tais como a teoria dos conjuntos de A. Forte são algumas das categorias comumente utilizadas para analisar os materiais e procedimentos utilizados por Villa-Lobos nestas obras. Neste texto, sem negar a validade destas ferramentas, nos propomos a abordar *O Cavalinho de Pau* (peça 8 da *Prole n. 2*) sob uma perspectiva complementar, a partir das ideias de molecularização e de devir-criança formulada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari (Deleuze, G. e Guattari, F. 1997). Nos propomos ainda a explicar e descrever como Villa-Lobos agencia estas ideias através de um processo de justaposição de “cenas infantis”.

**Palavras chave:** cenas infantis; Deleuze & Guattari; molecularização, sonoridade

#### ***O cavalinho de pau: becoming-child and molecularisation in the work of Villa-Lobos***

**Abstract:** As we examine some of the more experimental works of the second compositional period of Villa-Lobos such as *Prole do Bebe n. 2* we find various possibilities of listening and analysis. The ideas of texture, sound object, gesture and process as well as more formalized analytical tools such as set theory of A. Forte, are some of the categories commonly used to analyze materials and procedures used by Villa-Lobos in these works. In this text, without denying the validity of these tools, we propose to address *O Cavalinho de pau* (piece 8 of *Prole n.2*) under a complementary perspective, as from the ideas of molecularisation and becoming-child raised by French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari (Deleuze, G. & Guattari, F. 1997). We propose to further explain and describe how Villa-Lobos agency these ideas through a process of juxtaposition of "childhood scenes."

**Key words:** childhood scenes; Deleuze & Guattari; molecularisation, sonority.

### 1- Molecularização<sup>1</sup>

Para Deleuze e Guattari, a ideia de molecularização está ligada à modernidade na arte. Dentro desta perspectiva, o artista não se preocupa com a relação matéria-formas e sim com a relação direta material-forças. E este material *é uma matéria*

---

<sup>1</sup> Molar e molecular são dois conceitos que formam uma dualidade importante na filosofia de Gilles Deleuze. A molaridade se refere, grosso modo a um agenciamento complexo, significativo, territorializado e que repousa em agenciamentos moleculares. O molecular, por sua vez se define como o regime em que as unidades só adquirem determinação se agrupadas em massa segundo relações de velocidade e lentidão. Por isso, podemos considerar o molecular como um grau anterior e aquém das configurações molares dos sistemas (tonalidade, modalidade etc.)





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

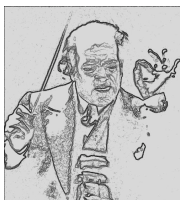
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças* (idem, p.158). Assim, quando o artista opera no nível molecular ele se afasta do que já está elaborado enquanto matéria molar e cria a partir de uma matéria molecularizada – **o som puro e desterritorializado** - que é o que ainda não tem forma, não está sistematizado e por isso ainda não adquiriu consistência. O agenciamento criativo do artista é que vai consolidar esta matéria em novas configurações sonoras. Partimos de um texto do Mil Platôs (idem, p. 158 a 160) em que Deleuze e Guattari discorrem sobre a modernidade na arte:

*O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual (sonoro, no caso de Villa-Lobos) deve capturar forças não visíveis (ou audíveis). Tornar visível, diria Klee e não trazer ou reproduzir o visível/.../o essencial não está nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades/.../como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras...?/.../A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. Tornar a Duração sonora/.../ Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma máquina de sons (não para reproduzir sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora/.../ Se essa máquina deve ter um agenciamento, será o sintetizador. Reunindo os módulos, os elementos de fonte e de tratamento, os osciladores, geradores e transformadores, acomodando os microintervalos, ele torna audível o processo sonoro, a produção deste processo, e nos coloca em relação com outros elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora.*

Por conta destas ideias, nos interessa focalizar a obra de Villa-Lobos nos momentos em que ela tende a superar o paradigma da nota (molar) em favor do paradigma do som (molecular). Nestes momentos é possível perceber Villa-Lobos lidando diretamente com o som ou partindo da ideia de “tornar sonora” alguma imagem, ideia ou sensação a partir de metáforas visuais, títulos etc. num processo que se assemelha à manipulação experimental e lúdica da criança. Muitas vezes, estes processos envolvem a construção e o encadeamento de texturas complexas a partir da sobreposição de camadas. Segundo Salles (Salles, 2009, p.77):

*A justaposição de camadas autônomas de material musical tem várias implicações na música villalobianna. Este processo pode referir-se a uma realização metafórica, como vimos no primeiro capítulo, em O canto do cisne negro, na interação imediata entre melodia e acompanhamento/.../O grau de liberdade com que Villa-Lobos*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*manipulou as justaposições dos materiais mais diversos demonstra seu apreço em empilhar elementos, cristalizá-los e, lentamente, distorcê-los.*

Mais à frente no mesmo livro (idem, p. 81 a 83) podemos ler:

*Pode-se depreender daí que na Prole n. 2 Villa-Lobos atingiu um estágio de máxima autonomia entre as camadas texturais, já que os componentes dessas camadas preservam suas propriedades e **se chocam livremente entre si, gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades**/.../Assim como Varèse, Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação.*

Vale notar que Salles, em seus comentários sobre os procedimentos composicionais de Villa-Lobos utiliza verbos que remetem à ações sobre materiais tais como “empilhar”, “cristalizar”, “destruir”, “deformar”, “chocar”, etc. Neste sentido poderíamos citar também o seguinte texto de Salles:

*Em sua segunda fase, Villa-Lobos incorporou aspectos da modernidade musical, seus jogos de ruído, suas desconstruções/.../Assim como Varèse, Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação (idem, p. 82, 83).*

## 2- Devir-criança<sup>2</sup>

Para nós, ao compor este ciclo de peças - não por acaso intitulado a Prole do Bebe<sup>3</sup> - Villa-Lobos, em alguns momentos, se aproxima de um agenciamento molecular conforme descrito acima por Deleuze/Guatarri. Estes momentos podem ser analisados como resultados de “devires infantis” – através dos quais Villa-Lobos opera os processos de molecularização - tais como a ludicidade, a imaginação e a

---

<sup>2</sup> Para Deleuze e Guatarri “*todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes (a voz inglesa, a voz italiana, o contra-tenor, o castrato), mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondó, as cenas de infância e as brincadeiras de criança/.../ Os marulhos, os vagidos, as estridências moleculares estão aí desde o início, mesmo se a evolução instrumental/.../ lhes dá uma importância cada vez maior, como o valor de um novo limiar do ponto de vista de um conteúdo propriamente musical: **a molécula sonora*** (Deleuze, G, Guatarri, F, 1997, p. 63 MP4).

<sup>3</sup> Com respeito aos títulos das obras de Villa-Lobos podemos ler em Ferraz (2002, p.14): *Seus títulos/.../dizem respeito à fórmula composicional, ao guia das sonoridades escolhidas como ponto de partida.*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

liberdade de ação e de expressão que caracterizam a atitude exploratória, experimental e maquínica da criança. Sabemos que a criança quando brinca imagina, transforma e dá vida a objetos e brinquedos, recontextualizando diversos materiais. Na peça que analisamos, Villa-Lobos parece estar contaminado por estes devires infantis em seu projeto de dar vida sonora a um cavalinho de pau. E é, em grande parte, através de um agenciamento lúdico, imaginativo e corporal com o piano e os sons que ele pode produzir que Villa-Lobos atinge este resultado. Não se trata, obviamente, de um processo de resgate de supostas memórias da infância de Villa-Lobos. Sobre a diferença entre a memória da infância e o devir-criança Deleuze/Guatarri afirmam que:

*O devir é uma anti-memória/.../Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, um devir-criança, à lembrança da infância: “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro (Deleuze, G, Guatarri, F, 1997, pg. 92).*

### 3- O cavalinho de pau: devires “moleculares”

Além de assimilar de forma pessoal as influências de músicos europeus tais como Debussy e Stravinsky (e também, por isso mesmo), Villa-Lobos incorpora nesta obra um espírito experimental que faz com que ele mergulhe no jogo da criação musical de uma forma peculiar, superando os idiomas (o molar), inventando, maquinando a partir do próprio material sonoro (molecular). Alguns procedimentos se destacam. Há, por exemplo, os procedimentos repetitivos (ostinatos, bordões e pedais) - verdadeiros ritornelos<sup>4</sup> - que estabelecem camadas estáveis, somando-se a outros acontecimentos sonoros e dando consistência a seções da música. Quando intensificados até a saturação (como no final da peça), estes procedimentos repetitivos

---

<sup>4</sup> Deleuze define o ritornelo como um conjunto de matérias de expressão que traça um território. É notável que Deleuze inicie o seu texto *A cerca do ritornelo* descrevendo um processo de territorialização de uma criança através do canto: *Uma criança, no escuro tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando/.../ a canção salta do caos a um começo de ordem no caos...* (Deleuze, G. e Felix Guattari, 1997, p. 116).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

distorcem, deformam, “quebram” e transformam materiais molares em “pura” matéria sonora, molecularizada.

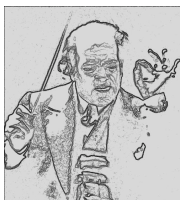
Ligados ainda a esta ideia de reiteração é possível perceber a gestualidade e os padrões digitais, desenvolvidos e variados que resultam de um devir lúdico e inventivo envolvendo o corpo do músico e o instrumento. Há também as sobreposições de materiais heterogêneos que criam texturas e timbres inusitados, e a deformação bem humorada – lúdica – de materiais idiomáticos conhecidos (melodias folclóricas em processos de desterritorialização e conseqüente molecularização). No nível horizontal do devir temporal temos a justaposição, por vezes abrupta, de momentos distintos de sonoridade homogênea configurados de modo a evocar uma sucessão de cenas, em muito, semelhante a uma “maquinação infantil”. Nesta sucessão de cenas é possível reconhecer alusões aos diversos movimentos do cavaleiro: galopes rápidos, saltos, passeios elegantes, trotes, etc. A gestualidade pianística neste caso está a serviço destes devires.

### 4- Análise

#### a) *Preparando a brincadeira - introdução*

O início da peça apresenta alguns dos procedimentos e materiais fundamentais que serão trabalhados durante a peça. Nos compassos iniciais (c. 1 a 16) temos uma sucessão de momentos/cenas heterogêneas justapostas e intercaladas que podem ser considerados como formas de alusão sonora aos movimentos do cavaleiro, numa espécie de introdução ou preparação para a brincadeira que vai começar.

No compasso 1 (figura 1, bloco A, *galope no lugar*), aparece uma figura rítmico-melódica que será um dos materiais predominantes durante toda a peça. Esta figura - composta pela repetição de um pequeno motivo de duas semicolcheias + uma colcheia (motivo 1) e agenciada através de uma simetria translacional nas duas vezes componentes – tem aqui um caráter dinâmico e polarizador (Salles, 2009, p. 47), uma vez que através dela há um claro direcionamento para o acorde dissonante (C, D, Bb) ao final do crescendo.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

figura 1, c. 1 - motivo 1, galope no lugar e polarização

Este tipo de procedimento de polarização em acordes dissonantes (que vai ocorrer durante toda a peça) se relaciona também com as ideias (e procedimentos composicionais) de Stravinsky a respeito da emancipação da dissonância explicitadas em suas palestras em Harvard:

*A dissonância alcançou a sua emancipação. Ela já não está amarrada à sua função antiga. Tendo se tornado uma entidade auto-suficiente muitas vezes a dissonância não prepara nem antecipa alguma coisa. Já não é mais agente da desordem/.../a música de ontem e hoje aproxima sem hesitação acordes dissonantes paralelos que, dessa maneira perdem seu valor funcional: e o nosso ouvido aceita naturalmente esta justaposição/.../Tendo atingido esse ponto, torna-se indispensável obedecer não a novos ídolos, mas à eterna necessidade de afirmar o eixo de nossa música, e reconhecer a existência de alguns polos de atração/.../Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso (Stravinsky, 1970, p. 40,41).*

Como veremos mais adiante esta figura vai se transformar e se desdobrar de muitas formas durante a peça. Mas o que mais nos interessa salientar neste momento é a metáfora energética, sonora e gestual contida nesta figura que, para nós, remete ao galope de um cavalo.

Este primeiro momento é seguido, nos compassos 2 e 3 (bloco B, *salto livre*, figura 2), por um outro tipo de organização sonora que evoca os saltos do cavaleiro através do uso de um material harmônico ruidoso (blocos verticais compostos por 8<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> paralelas em 4<sup>as</sup> descendentes) que remete a certos procedimentos típicos de Debussy (vide Prelúdio, *Danseuses de Delphes*, figura 3). Novamente, é possível sentir um direcionamento para um acorde dissonante/quase cluster no final do trecho composto pelas notas G, Ab, A, Bb (além do C, D que permanecem ligados na mão esquerda).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



figura 2, c. 2 – “salto livre”

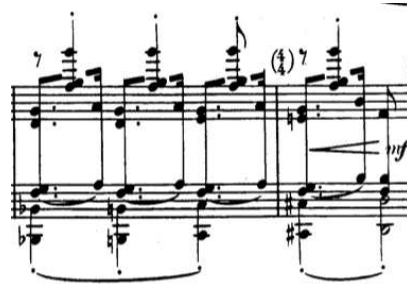


figura 3 – ex. de formações verticais compostas de 8<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> paralelas. Debussy,  
*Danseuses de Delphes*.

No compasso 4 retorna o movimento inicial (*galope no lugar*) com uma finalização diferente que possibilita a conexão, nos compassos 5 a 8, com uma nova estrutura em que se sobrepõem parte do motivo 1 inicial e uma sequência de saltos em tercinas. Esta estrutura - que apresenta e enfatiza com um *sforzando* no final do compasso 6, uma nota estranha ao material harmônico até agora trabalhado (E natural antecedida por uma apojetura) - remete a uma espécie de *trote tropeçado* (Bloco C, figura 4). O E natural teria o efeito de uma espécie de tropeço no fluxo do movimento.



figura 4, c. 5 a 7 - motivo 1 sobreposto à tercinas e “tropeço” na nota E.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Esta estrutura composta por 3 blocos diferentes justapostos se repete literalmente nos próximos 8 compassos.

A	B	A'	C	A	B	A'	C
c.1	c.2,3	c. 4	c. 5 a 8	c. 9	c. 10,11	c. 12	c. 13 a 16
<i>Galope no lugar</i>	<i>salto livre</i>	<i>Galope no lugar</i>	<i>trote tropeçado</i>	<i>Galope no lugar</i>	<i>salto livre</i>	<i>Galope no lugar</i>	<i>trote tropeçado</i>

Figura 5, *Preparando a brincadeira*: estrutura em blocos justapostos.

Quanto aos materiais harmônicos utilizados por Villa-Lobos neste trecho podemos notar a predileção por intervalos dissonantes (2<sup>as</sup> maiores e menores, 7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup> e trítonos). É evidente também a ausência de tríades embora, como já mencionado anteriormente, seja possível sentir os processos de polarização. Cada um dos blocos faz uso de um material frequencial diferente (porém, relacionado):

O bloco A, se baseia numa escala alterada<sup>5</sup> a partir de C com o B natural acrescentado: C, D, Eb, F, Gb, Ab, Bb (B).

O bloco B, se conecta com o A através do acorde de C, D, Bb e acrescenta as notas A e G com as quais constrói a sonoridade ruidosa dos clusters.

No bloco C, as duas mãos trabalham com materiais diferentes. Na mão esquerda um ostinato em tercinas baseado na sobreposição de 4<sup>a</sup> justa e trítono. Na mão direita, o material de A acrescido da nota *tropeçada* E natural (além do Gb que aparece na apojatura).

Vale ressaltar, conforme já mencionado anteriormente, a utilização de estruturas repetitivas, principalmente nos blocos A e C que se apoiam em ostinatos.

### **b) Primeiro passeio: deformando a canção**

Do compasso 17 até o 33 Villa-Lobos apresenta uma estrutura estratificada em 3 camadas. Na mão direita ouve-se uma estrutura contínua e sinuosa baseada no

<sup>5</sup> Nesta escala temos o primeiro tetracorde diminuto ( T, S, T, S) e o segundo em tons inteiros.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

motivo 1 (figura 6) que se estabelece enquanto uma “onda” que, dinamicamente desenha os caminhos deste *passaio*.



figura 6, c. 29 a 31.

Enquanto isso, na mão esquerda, na voz interna mais aguda, ouve-se uma melodia folclórica (figura 7 - B, G, E acentuadas) que vai sendo deformada através de fragmentações e modalizações.



figura 7, melodia folclórica.

Ainda na mão esquerda aparece, num primeiro momento (c. 18 a 22) uma espécie de contraponto à melodia folclórica que, a partir do c. 23 se transforma num pedal vertical composto por quartas (figura 8 - D,G que logo se transforma em C#, F# e permanece até o final do *passaio*).



figura 8, c. 20 a 23, contraponto que se transforma em pedal de quartas.

É interessante notar as fragmentações e transformações modais pelas quais passa a melodia folclórica no decorrer do trecho. Após um início em E dórico no c. 17, no c. 23 ocorre uma interpolação que interrompe o fluxo normal da melodia e opera uma modalização para B jônico. Neste trecho, a partir do c. 25, quando se





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

introduz uma apojetura em direção ao E, Villa-Lobos introduz um processo de saturação (que irá se repetir outras vezes mais à frente de formas mais radicais) reiterando 3 vezes um mesmo gesto melódico (figura 9) e, mais uma vez interrompendo o fluxo melódico num tipo de procedimento que remete às brincadeiras repetitivas das crianças.



Figura 9, c. 25 a 27 - saturação: gesto melódico reiterado.

A partir do c. 30 acontece uma outra interpolação e a melodia é modalizada para C# jônico, para em seguida finalizar na nota C no c. 33 (figura 10).



Figura 10, c. 32 e 33 - final da melodia.

Todas estas deformações e transformações modais ocorrem na melodia enquanto a mão esquerda preserva outra lógica harmônica, aparentemente independente. Por isso, chamamos atenção para o fato de que neste trecho temos uma estrutura estratificada em 3 camadas heterogêneas: a melodia folclórica que vai sendo enunciada e, aos poucos, deformada e distorcida; o contraponto no grave que se transforma num pedal de 4ª justa (C#, F#) e a “onda” contínua. Esta se configura como um gesto sonoro dinâmico, baseado ritmicamente no motivo 1 e composto por um contraponto à duas vezes nota contra nota (no início, acrescido de uma terceira



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

nota), por movimento contrário de afastamento (por exemplo, na figura 11: 2<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup> - 7<sup>a</sup> ou 2<sup>a</sup> - 3<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup>).



figura 11, c. 28 e 29, padrões digitais simétricos.

Este tipo de configuração simétrica em que os dedos vão em direções contrárias (conforme já mencionado e presente desde o início da peça), fundamentado em um padrão repetitivo corporal remete a certas brincadeiras repetitivas das crianças. No c. 34 (figura 12), um “objeto sonoro” composto por um ataque seguido de um gesto rápido, construído basicamente pela sobreposição de 4<sup>as</sup> (justas e aumentadas) faz uma conexão com a próxima parte da peça.

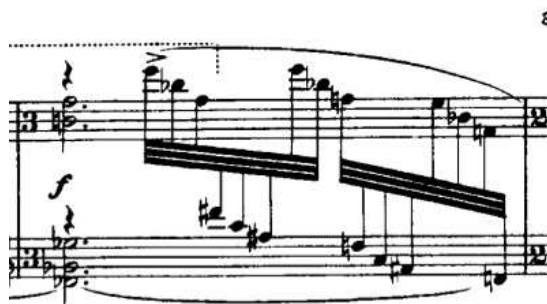


figura 12. C. 34 – objeto sonoro de conexão.

### c). *Segundo passeio: animando o galope*

Do c. 35 até o 62 temos uma nova cena dividida em algumas partes. Trata-se de um novo “passeio” em que o cavalo ganha velocidade gradativamente. O motivo 1 aparece novamente como o principal material gerador. No início (*Meno mosso*), é como se o cavalo tomasse três impulsos no lugar, preparando-se para um longo



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

passeio. Um ataque na nota E em *fff* (memória do E *tropeçado* da introdução) seguido de um desdobramento do motivo 1 (crescendo de *p* a *f*) compõem cada um destes três impulsos (figura 13).



figura 13, impulso no lugar.

Depois destes três impulsos, a partir do compasso anterior ao *Animato* o cavalo começa o seu passeio se deslocando cada vez mais rápido e passando por várias “regiões” (da tessitura). A textura é inicialmente homofônica (geralmente a duas vozes) e o material utilizado é derivado do motivo 1 e baseado na ideia de zigue-zague. Trata-se de uma onda sinuosa desenhada por um fluxo quase contínuo de semicolcheias. As distâncias intervalares entre as duas vozes varia bastante, estabelecendo diferentes graus de rugosidade durante o percurso, sendo que, na voz de baixo é utilizada, basicamente a escala de Cb maior e na voz de cima a escala cromática é articulada em fragmentos assimétricos. A textura se modifica a partir do compasso anterior ao *Molto Animato*: uma série de blocos compostos de 4<sup>as</sup> sobrepostas agora se soma à linha sinuosa que permanece na mão direita. A movimentação se torna cada vez mais acelerada e se direciona para o agudo. Todo este processo de intensificação culmina no c. 54 (figura 14) onde se atinge a maior distância intervalar do trecho (o trítono Bb - E composto) em *ff* e ocorre uma queda vertiginosa para o extremo grave.



figura 14, ponto culminante e queda vertiginosa.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Nos 6 compassos seguintes Villa-Lobos faz uma exploração timbrística radical no extremo grave do piano (figura 15). Neste trecho ocorre um processo de molecularização. Sob este ponto de vista, o material molar significativo (o zigue-zague e o material do motivo 1 se torna som puro. Ao mesmo tempo, há um processo de acumulação de energia agenciado pela repetição das figuras e um crescendo em direção a *ff*. Nos próximos 2 compassos (c. 61 e 62), uma vertiginosa subida em direção ao registro agudo funciona como um impulso para o próximo trecho.



figura 15, molecularização no grave, ênfase no sonoro.

### d). *Terceiro passeio: deformando a canção 2*

Antes de começar efetivamente o *terceiro passeio* no c. 69 (Vivo), Villa-Lobos realiza um acúmulo gradativo de energia que se configura enquanto um impulso para o início do próximo trecho. Este procedimento (figura 16) - já utilizado em outras ocasiões durante a peça - toma corpo através da reiteração exagerada de uma mesma sonoridade durante 6 compassos (c. 63 a 68). Trata-se de um acorde construído de forma simétrica: considerando-se um eixo vertical no centro do piano a partir dos polegares, temos as distâncias de 2ª menor, 3ª maior e 6ª maior.



figura 16, impulso por acumulação de energia e acorde simétrico.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

No trecho que vai do c. 69 até o c. 98 Villa-Lobos investe novamente - desta vez de uma forma bem mais radical - no processo de deformação da melodia folclórica. O espírito lúdico e brincalhão, relacionado no início do artigo ao conceito de devir-criança, se revela nas sonoridades ruidosas resultantes deste processo. Sob o nosso ponto de vista, Villa-Lobos “brinca” de destruir a canção. Os procedimentos utilizados anteriormente entram em jogo novamente: as fragmentações, as transformações modais e as interpolações de trechos da melodia. Somam-se ainda outros procedimentos que se aproximam ainda mais da ideia de molecularização criando *uma máquina de sons (não para reproduzir sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora*. Vale destacar o uso de dissonâncias ásperas agenciadas na forma de apojeturas (que têm origem no material simétrico do acorde reiterado anteriormente) e a enunciação da melodia em 7<sup>as</sup> paralelas (figura 17). Estas 7<sup>as</sup> por sinal já aparecem no primeiro compasso, junto com o motivo 1 e fazem parte do material básico da peça.

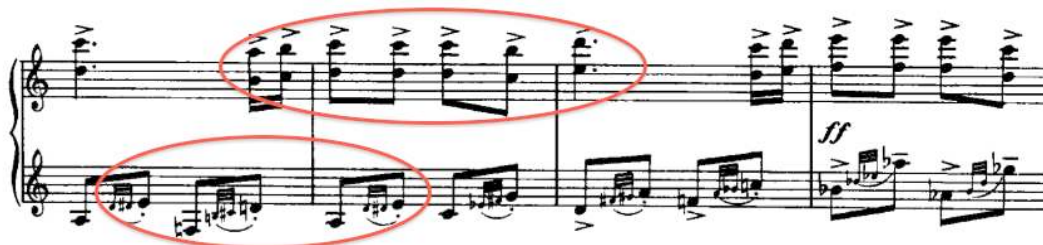


figura 17, melodia deformada: apojeturas dissonantes e 7<sup>as</sup> paralelas.

### ***e). Passeio final: do molar ao molecular***

Quando aparentemente se esgotam as possibilidades de deformação da melodia, começa um extenso e gradativo processo que, segundo a nossa perspectiva, conduz definitivamente do molar ao molecular e finaliza a peça. Este trecho se inicia no c. 99 com uma recapitulação do início da peça quando os materiais originais (o motivo 1 e a 7<sup>a</sup> C, Bb) vão sendo quebrados tornando-se, como diriam Deleuze e Guatarri, *matéria molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças, as quais só podem ser forças do Cosmo/.../ um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual (sonoro, neste caso) deve capturar forças não visíveis*.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A partir do c. 103 se estabelece um acorde baseado em quartas (C, F, Bb) e começa um processo de intensificação que é agenciado através de três procedimentos simultâneos: a) um *crescendo* constante e inexorável que atinge o *ffff* e só cessa no último sistema; b) um processo de adensamento harmônico que culmina, na mão direita, no quase *cluster* oitavado Eb, F, Gb, G, A; c) e uma expansão gradual da tessitura, que culmina em *fff* no c. 119 onde se alternam o *cluster* da mão direita e as 2<sup>as</sup> C/D oitavadas (duas oitavas abaixo do C central) + A/G (figura 18). Neste momento, o material molar originalmente evocativo do movimento do cavalo, é transformado num material molecular puramente sonoro (portanto, afastado de suas referências musicais anteriores) que enfatiza as ressonâncias decorrentes dos choques entre notas muito próximas. Além destes 3 procedimentos, a reiteração exagerada dos elementos produz uma saturação que contribui para esta sensação de mergulho no sonoro.

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating a process of saturation. The first system includes markings for *allarg.*, *pesante*, *fff*, and *a Tempo*. The second system includes *allarg.*, *pesante*, and *a Tempo*. The third system includes *cresc.*, *allarg.*, *Vivo*, *ffff*, and *senza rallentare*. The notation features dense chordal textures with triplets and a final section with a 7-measure rest.

figura 18, processo de saturação, do molar ao molecular.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 5- Conclusão

Nosso intuito neste texto foi demonstrar como, através de alguns de seus procedimentos composicionais mais típicos, Villa-Lobos se aproxima da ideia de molecularização conforme delineada por Deleuze e Guattari. Para nós, este tipo de processo fundamenta e está implícito em grande parte da produção musical contemporânea em que o paradigma da nota tem sido substituído pelo paradigma do som<sup>6</sup> através de uma gradativa valorização do timbre e do ruído. Neste contexto os compositores (e improvisadores) passam a articular as suas ideias musicais, cada vez mais, a partir de uma manipulação direta dos sons complexos. Para nós, em Villa-Lobos, é evidente o prazer lúdico de lidar com o som como uma matéria “plástica”, concreta que pode ser manipulada através da reiteração, repetição, estratificação, deformação, “destruição” etc. Além disso, a ideia - presente na obra analisada - de tornar sonoras certas forças como a intensidade, a velocidade, a saturação, a impulsão, a movimentação, a ludicidade (devir-criança), a imagem evocada pelo título, também contribui para confirmar esta tendência, para nós evidente nestas obras experimentais de Villa-Lobos, de um pensamento musical fortemente voltado para as potências do sonoro.

### 6- Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia, Vol.*

4. Tradução de Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34, 1997.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*, São Paulo, Perspectiva, 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. São Paulo, 2009.

---

<sup>6</sup> Segundo Makis Solomos: “De Debussy à música contemporânea deste início do séc. XXI, do rock à eletrônica, dos objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual/.../o “som” se tornou uma das apostas centrais da música (e das artes). Releer a história da música desde o século passado significa, em parte, ler a história movimentada da emergência do som, uma história plural, pois que composta de várias evoluções paralelas, as quais, todas, levam de uma civilização do tom para uma civilização do som” (Solomos, Makis. apud, Guigue, D. 2011, p. 19).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Villa-Lobos: umas pistas para uma escuta historicamente informada.**

*Didier Guigue*

*UFPB/CNPq/didierguigue@gmail.com*

**Resumo:** Tomo o Choros n. 6 e a Introdução ao Choros como exemplos sonoros para ouvir e discutir alguns aspectos da concepção estética de Villa-Lobos. Mais especificamente, convoco os conceitos de "paisagem hi-fi" de Murray-Schafer, e "musique concrète" de Pierre Schaeffer, para mostrar como, não só nos trechos escolhidos mas de modo geral no ciclo completo dos Choros, se colocam diversos binômios tradicionalmente discutidos acerca deste compositor: cultura/natura, ordem/caos, e brasilidade/modernidade. Neste último ponto, faço também referência ao conceito de "visão edênica" do Brasil, nos moldes que apontou Leonardo Martinelli.

**Palavras-chave:** Choros; escuta; modernismo; brasilidade; II Simpósio Villa-Lobos.

### **Villa-Lobos: some insights for a historically informed listening.**

**Abstract:** I take the *Choros* n. 6 and the *Introdução ao Choros* as examples for listening and discussing some aspects of Villa-Lobos' aesthetics. More precisely, I make use of the concepts of Murray-Schaeffer's "*hi-fi landscape*" and Pierre Schaeffer's "*musique concrète*" to show how, not only in the selected samples but, in a more general way, in the complete cycle of *Choros*, are put some binomials which are traditionally discussed when dealing with this composer: culture vs nature, order vs chaos, e nationalism vs modernism. At this point, I refer also to the concept of the "edennist" vision of the Brazil, in the sense Leonardo Martinelli argued.

**Keywords:** Choros; listening; modernism; nationalism; II Simpósio Villa-Lobos.

### **1- Villa-Lobos e a idéia edênica de «Brasil»**

A música de Villa-Lobos poderia ser caracterizada por uma curiosa e desnorteadora convivência entre a aparência do caos e a aparência da ordem. Digo "aparência" porque na realidade, sabemos que, tanto um, quanto outra, são intrínsecas de um sistema de composição que utiliza leis que escapam à modelos adquiridos (SALLES, 2009). Donde, porvezes, o caos ou a ordem não estarem onde se espera. Esta dicotomia é que gerou, na musicologia tradicional, a pecha de "informalidade" da sua música, e, por consequência, criou a preguiçosa justificativa de que não se precisava, ou podia, abordá-la de modo sistemático. Em compensação, um outro aspecto singular da sua estética, que, desde Mario de Andrade, suscitou bastante discussão e estudos, é como "modernismo" e "brasilidade" se interpenetram na sua música.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Nessas alturas, a respeito desta tal "brasilidade", achei oportuno lembrar uma interessante colocação de Leonardo Martinelli:

*«A escolha de Villa-Lobos – carioca da gema nascido e criado em meio à efervescência urbana do Rio de Janeiro [...] – em ainda [...]representar o país quase que exclusivamente como um lugar de matas, bichos e índios deveu-se à constatação (já em sua primeira viagem à Paris) de que os velhos “motivos edênicos”<sup>1</sup> [...] estavam ainda vivos e atuantes na imaginação dos europeus. [...] Além disto, esta visão – misto de pitoresca com paradisíaca – era-lhe também muito conveniente aqui no Brasil, mostrando-se perfeitamente alinhada aos anseios das estruturas do poder que sustentavam a carreira do compositor. » (Martinelli, 2009: 76-80).*

Dentro desta contextualização, o que queria trazer aqui nesta mesa redonda, são algumas observações de um musicólogo na sua prática da escuta da música, e de como esta pode constituir o ponto de partida da atividade de análise.

### 2- Uma escuta dos *Choros*

Como obra de referência, escolhi o ciclo dos *Choros*, e, mais especificamente, a *Introdução aos Choros*, datada de 1929<sup>2</sup> e composta após o compositor ter completado o seu ambicioso ciclo, a guisa de abertura. Adhemar Nóbrega enumera os Choros n. 3, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13 e 14 – esses dois últimos sendo perdidos, como se sabe – como fontes para o material desta *Introdução* (NÓBREGA, 1973:137). A mesma começa com uma citação do Choros nº 6. Por isto, vamos ouvir o início deste.

[audição]

A melodia de primeiro plano, na flauta, possui feições que aludem ao *Lundú* (NÓBREGA, *op. cit.*:55), facilitando assim uma identificação geo-cultural<sup>3</sup>. Ela é

---

<sup>1</sup> Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) publicou em 1959 “Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil”. Nesta obra, Holanda « se debruça sobre os motivos edênicos presentes em diferentes fontes históricas compreendidas entre os séculos XV e XVIII. Neste contexto, o descobrimento das Américas e o seu processo de colonização foram o ponto de partida para a ideia do Novo Mundo enquanto materialização terrena do Jardim do Éden bíblico » (Martinelli, *op. cit.*: 76). Holanda analisa de que forma o país desempenhou papel central na consolidação desta ideia.

<sup>2</sup> Alguns musicólogos situem a composição desta obra em época ulterior, no final dos anos trinta ou início dos anos quarenta (cf. <http://www.villalobos.ca/choros-intro>).

<sup>3</sup> Nóbrega sustenta que « se a partitura fosse executada sem anúncio do título, a saborosa melodia que a flauta faz ouvir [...] levaria o ouvinte medianamente arguto a identificar a fonte de inspiração do tema. » (*op. cit.*:55-56).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

enquadrada por uma ambientação sonora que enfatiza o *ruído*, o "caos" sonoro pelo qual o compositor almeja simular uma paisagem sonora idealizada – essencialmente, por meio de superposições defasadas de padrões rítmicos. Reproduzo aqui a análise de Paulo de Tarso Salles:

*« As partes de tambu e tambu ajustam-se simetricamente [...] ao compasso de quatro tempos; cuíca e roncador formam outro padrão simétrico com um ciclo de dois compassos completos; o ciclo do xilofone pode ser considerado a cada três tempos [...]; as cordas não estabelecem propriamente um ciclo, devido à assimetria de sua figuração rítmica. Ao mesmo tempo, essa quebra de simetria estabelece um equilíbrio com a linha melódica da flauta, que também é assimétrica. » (Salles, op. cit.: 89-90).*

O que constatamos, é que o compositor cria um espaço sonoro que Murray-Schafer poderia qualificar de *hi-fi* – por "alta-fidelidade", em alusão àquela tecnologia do tratamento do sinal sonoro –, isto é, um sistema que possui uma razão sinal/ruído favorável ao primeiro (MURRAY-SCHAFFER, 1997 [1977]: 71)<sup>4</sup>. No caso, o elemento que identifica a "brasilidade" no seu aspecto *cultural* – a melodia que se apresenta como "indígena" – se destaca singularmente acima daquele que sinaliza seu aspecto *natural* – os "ruídos" que se organizam pseudo-caoticamente no segundo plano, supostas estilizações de algo como uma floresta tropical. Podemos desta forma inferir uma visão do mundo onde a cultura interviria para organizar, civilizar a natureza.

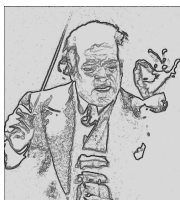
O ouvinte, em todo caso, não tem nenhuma dificuldade em separar a "figura" do "fundo". O que vou pedir para vocês, não obstante, é de se esforçar em inverter a situação: abstrair a "figura" de primeiro plano para concentrar sua audição na qualidade sonora do "fundo", pois alí é que se aninha toda a inventividade e originalidade composicional de Villa-Lobos, a qual se expressa sobremaneira pelas estruturas verticais, as polifonias rítmicas, e as sonoridades.

Porém, é preciso atentar ao seguinte:

*« O clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos do sertão serviram de motivos de inspiração para esta obra que, no entanto, **não representa***

---

<sup>4</sup> Para este autor, este tipo de situação é típica da paisagem sonora dos meios rurais. Nas cidades, a situação tende a ser *lo-fi*, haja vista que os sons acústicos individuais se encontram « obscurecidos » por uma superpopulação de sons (Ibid., Ibidem).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*nenhum aspecto objetivo nem tem sabor descritivo.» (Villa-lobos, apud. Nóbrega, op. cit.:55, grifo meu).*

Aí reside um ponto essencial: Villa não se descreve como pintor paisagista. Ele capta e estiliza elementos sonoros daquela natureza que ele deseja que ela simbolize o Brasil, para integrá-los em uma composição abstrata, onde se tornam objetos sonoros isolados da sua causa. Se aproxima então, de muito perto, do conceito de *musique concrète* que será elaborado a partir do final dos anos quarenta por Pierre Schaeffer, segundo o qual, como sabem, todos os sons disponíveis ao nosso redor, uma vez gravados, deveriam ser decontextualizados, para que, separados da sua carga referencial, possam se tornar os elementos primários de um novo "solfejo sonoro" (SCHAEFFER, 1952, *passim*).

Ao afirmar, então, que os objetos sonoros que ele pretende ter *trouvés* na natureza brasileira, uma vez inseridos numa composição, não devem mais remeter ao contexto original, Villa-Lobos coloca sua música dentro de um dos mais importantes movimentos estéticos do seu tempo, sinal da sua plena inserção no debate modernista. Precisamos fazer o mesmo ao ouvir sua música: não procurar a floresta; justo ouvir os sons.

[O restante da intervenção consiste na audição comentada de trechos da *Introdução*, a partir dos *insights* sugeridos aqui].

### 3- Referências Bibliográficas

- MARTINELLI, Leonardo. Visão do Paraíso? Villa-Lobos e a idéia de Brasil. S. Paulo: USP, Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos, p. 76-80, 2009.
- MURRAY-SCHAFER, R. **A afinação do mundo**. S. Paulo: Editora UNESP, 1997.
- NOBREGA, Adhemar. **Os Choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Villa-Lobos, 1973.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.
- SCHAEFFER, Pierre. **A la recherche d'une musique concrète**. Paris: Éditions du Seuil, 1952.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### A Escuta e a escuta de obras de Villa-Lobos

Carole Gubernikoff

UNIRIO/ [carole.gubernikoff@gmail.com](mailto:carole.gubernikoff@gmail.com)

**Resumo:** A obra de Villa-Lobos vem sendo objeto de pesquisas e de artigos que demonstram a potência de sua obra após um longo período de análises circunstanciais e de caráter biográfico. A partir de uma história da escuta centramos na escuta atual, do início do século XXI, as questões que envolvem a produção de Villa-Lobos.

**Palavras-chave** – história da escuta, o modelo Beethoven, novas perspectivas.

### The listening and the listening of Works of Villa-Lobos

**Abstract:** Villa-Lobos's production has been the object of several articles and research projects that assure its power after a long period of biographical character and analysis due basically to circumstances. From a history of musical listening we move to twenty first century changes on Villa-Lobos listening.

**Key-words** – history of listening, the Beethoven model, new perspectives.

#### 1- Introdução

A escuta de obras de Villa-Lobos assiste no Brasil, a um momento ímpar de sua história. Vamos tentar reconstruir esta trajetória, apesar de não me apresentar nem como musicóloga nem como historiadora ou socióloga da música, mas como pesquisadora da música da segunda metade do Século XX, em autores internacionais e brasileiros, não poderia me furtar a participar de uma debate sobre a escuta da música e mais localizadamente da escuta de obras de Villa-Lobos ou de sua receptividade nos meios musicais brasileiros. Após o final do século XX estamos assistindo não apenas a uma revalorização das obras e do personagem Villa-Lobos como também a uma reavaliação dos eventos do século XX. Como pesquisadora das questões e dos desafios propostos por correntes radicais da segunda metade do século XX, vejo o momento atual como extremamente propício a uma visão de conjunto onde confluências insuspeitadas se tornam não apenas visíveis como aparentemente óbvias.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 2- A escuta, uma história

Para entrar no tema da escuta das obras de Villa-Lobos, vou me permitir uma digressão sobre os diferentes aspectos que esta temática (a da escuta) tem tomado e como ela tem sido problematizada para depois focalizar no ambiente da performance e da pesquisa sobre Villa-Lobos. Na verdade, meu último projeto de pesquisa junto ao CNPq, se intitula, *Escuta, Lugar da Multiplicidade Musical* e ele dá continuidade a um projeto anterior que se ocupava da *Reescrita*. Estes dois temas me parecem relevantes quando nos concentramos sobre a obra de Villa-Lobos. O conceito de reescrita já vinha carregada de questões que envolviam a escuta e por sua vez, já se desdobravam de questões mais antigas, mas que sempre voltavam à mesma questão: o que faz com que as obras musicais resistam e como elas se constituem enquanto existência. Como se dá um devir que transforma uma ordem orgânica, as orelhas que captam os ruídos em uma função estética capaz de produzir obras. A origem destas questões se encontra em minha tese de doutorado, quando tratei do tempo e da duração. Porque a escuta e o tempo? Para mim, a temporalidade se impõe como questão ao longo do devir da escuta e ambos estão ligados pela questão do devir sonoro. Em minha tese de 1993 defini a duração musical como algo que se dirige à escuta, cujo destino é a escuta, no que vulgarmente é chamado de “tempo real”, concreto em oposição a um “tempo virtual”, que não se experimenta e que aparece como elemento de cálculo  $t$  nas equações matemáticas. Mas, tanto no tempo como na escuta há um devir não sonoro e se perguntarmos por eles, não saberemos o que seja. Aqui, vou parafrasear Santo Agostinho: Se me perguntarem pela escuta, não sei o que seja. Se não me perguntarem, sei.”

Logo, tenho trabalhado, desde os anos 90, com o conceito de que a música eletroacústica nos revelou que a escuta tem sido um tema reprimido pela teoria musical e que quando aparece, vem travestido de percepção musical ou melhor, de percepção de intervalos, proponho abordar a escuta não como aquela idealizada pelos músicos, e que se espera do compositor que escuta “tudo”, mas como um tema que não é problematizado a não ser como disciplinaridade e ensinação, um neologismo criado por Gilles Deleuze em *Mil Platôs*. No capítulo chamado de “Por uma teoria dos signos”, descreve a ensinação como o processo de escolarização cuja função,



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

mais do que ensinar, é inserir o estudante no signo, transformando a multiplicidade em identidades. Portanto, isto que nos parece totalmente natural, ir a um concerto, escutar ou ouvir, encontra uma literatura com grandes dificuldades de identificar na música a sua escuta.

Em 1992 foi realizado um seminário no IRCAM, em Paris, onde o tema da escuta foi problematizado e em seguida publicado em um livro organizado por Peter Zsendy, *A Escuta*. Na introdução ao livro que transcreve os debates, Peter Zsendy apresenta a questão a partir de uma orelha atual, onde dominam o que ele chama de próteses auditivas: a gravação, os discos, os computadores, os microfones e as caixas de som. Em seguida, separa a música de concerto, que inclui a composição eletroacústica, onde atua uma escuta dirigida, concentrada, de outras escutas e outras musicalidades. Assim, podemos definir que existe um campo chamado de música de concerto onde se constituiu historicamente a construção da escuta concentrada e dirigida a obras musicais. A própria noção de obra musical é um outro campo em que a multiplicidade se transforma em identidade e, na maioria dos casos, reduz as forças nele contidas a esquemas. Neste mesmo texto Zsendy aponta um debate subjacente à questão da escuta: se ela se inscreve nas obras musicais, ou seja, se ela está contida nas obras, ou se ela é autônoma e é exercitada através de nossos “instrumentos de escutar”. Duas posições: numa, o som independe da escuta; noutra, o som, ou pelo menos a música, é parte integrante dos processos composicionais. Ou seja, uma escuta dirigida à composição, que por sua vez produz obras dirigidas a um público com endereçamento certo.

A música de concerto tem como característica principal não apenas uma existência produzida dentro de determinadas circunstâncias, mas, principalmente a partir de determinadas circunstâncias. Zsendy lembra ainda a hipótese de Theodor Adorno, de que as obras musicais são o único dado concreto com o que se pode construir uma história da escuta musical. Entretanto, esta maneira de reconstruir esta história da escuta dependeria de uma escuta analítica, apta a desvendar os mistérios da história e da constituição de um repertório referencial.

Lydia Goehr, filósofa e socióloga da música, assim como Theodor Adorno, seu modelo, confessa no prefácio de seu livro, *O museu imaginário de obras*

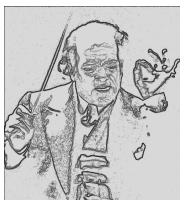


## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*musicais*, sua uma tese de doutorado a partir da qual o livro foi publicado, foi motivada por fortes lembranças. Na infância, frequentava concertos com sua família o que a estimulava a um tipo de escuta divagante, próprio de uma criança, ao percorrer com os olhos e a imaginação o cenário da sala de concerto. Os bustos e rostos dos grandes compositores afixados em torno da sala de concertos a deixavam intrigada e se perguntava porque, no centro desta sala particular, se encontrava o rosto de Beethoven. Da mesma maneira que o rosto de Beethoven emoldurava a imaginação da filósofa, a história da música e consequentemente da escuta musical tem em Beethoven um marco. Tudo parece se passar antes ou depois de Beethoven. Ninguém se oporia a dizer que há um Bach antes e um Wagner depois, outros marcos referenciais, mas a centralidade de Beethoven se confirma na maneira como é contada a história da formação do público de concerto.

Tudo na história do público da música de concerto gira, coincidentemente, em torno do final do século XVIII e início do século XIX, anos em que a figura de Beethoven emerge. É para este momento que a música se “emancipa” da encomenda e do mecenato. Lydia Goehr enfatiza muito este aspecto, trazendo como testemunho as dedicatórias das peças e as encomendas oficiais. Documentos famosos desta subalternidade são as dedicatórias subservientes de oferecimento dos madrigais de Monteverdi, as cantatas obrigatórias para o serviço dominical luterano de Bach, assim como a *Oferenda Musical*, ou o emprego bem remunerado de Haydn junto aos Esterahzy. Com isto, Lidya Goehr defende a ideia que a obra musical como a conhecemos hoje, não existia e que seria necessário o advento do público burguês de concerto, simbolizado por Beethoven, para que esta noção se concretizasse. Entretanto, podemos assistir a grandes triunfos de compositores que tiveram enorme aceitação em sua própria época e que foram reverenciados pelos ouvintes. Em *Olhar, Escutar, Ler*, de Claude Levy-Strauss encontramos uma análise sobre a recepção de obras de arte no início do século XVIII e na música, principalmente na obra de Rameau. Ele se detém principalmente em dois pontos. O sucesso de público e de crítica informada da ópera *Castor e Pólux* e considera a teoria dos três tipos de acordes, de tônica, dominante e subdominante, como uma metodologia estruturalista, chegando a admitir que Rameau seria responsável por sua criação. Neste caso temos,



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

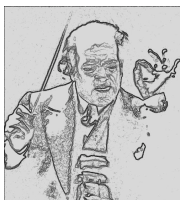
contrariando as hipótese da não existência de obras artísticas antes do advento do século XIX, encontramos uma nova teoria e um público.

Porém, uma questão vem perturbar esta bela história linear. Beethoven ficou surdo e a apreciação das obras produzidas no final de sua vida sofreram grande dificuldade de aceitação. Zsandy nos lembra as críticas proferidas por A. B. Marx a Beethoven quando associa as 47 repetições do mesmo motivo no quarteto op.135 em Fá Maior como um traço dos “nervos auditivos doentes”. Há uma outra perspectiva na qual a surdez atua como um traço positivo que o libera para as extremas ousadias de suas últimas obras. Esta questão da ousadia presentes no último período criativo de Beethoven levanta ainda a questão de que na sensação musical há um insonoro, da própria composição, que como gostaria Levy Strauss de se referir, estrutura a composição musical. Tenho a pretensão de acreditar que estes fatores históricos são importantes para procuramos situar a figura histórica e a escuta em obras de Villa-Lobos, na passagem para o século XX.

### 3- Momentos da recepção das obras de Villa-Lobos

A recepção das obras de Villa-Lobos tem uma história que se constrói em diferentes momentos. Num primeiro momento a adesão entusiasmada de Mario de Andrade que transformou Villa-Lobos, na Semana de Arte Moderna em 1922, um ícone do modernismo no Brasil. Dentre todos os compositores em atividade, Villa-Lobos foi selecionado e ungido como o maior compositor moderno do Brasil. Elizabeth Travassos examina este momento no livro *Modernismo e Música Brasileira*, onde analisa as razões pelas quais ele foi o único selecionado. Uma de suas hipóteses é a de que outros compositores, envolvidos em vidas acadêmicas, não aceitariam participar e correr o risco de serem criticados, uma vez que o caráter da mostra já estava bem claro antes de sua inauguração. Outro motivo era que a produção musical brasileira era extremamente conservadora e ligada ao romantismo do século XIX ou na recepção romantizada de obras de Debussy, considerado “impressionista”. Havia ainda a divulgação dos juízos severíssimos de Mario de Andrade que desmoralizara o até então ícone da composição no Brasil, Carlos Gomes,





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

por suas ligações com a cultura europeia e suas óperas italianas. Mas, o que ela salienta bem claramente é o que ela chama de “mistério” da utilização, por parte de Villa-Lobos, da estética modernista, hoje chamada de pós tonal, com grandes pontos de confluência com a produção de Bela Bartok, Seguei Prokofiev, Igor Stravinsky, Maurice Ravel e Edgard Varèse.

*A irrupção de obras de Villa-Lobos, de uma linguagem musical do século XX, na qual se encontram superposições politonais e atonalismo, polirritmias e experiências com novas combinações instrumentais, constitui quase um mistério para os musicólogos e historiadores. Como o pioneirismo agrega valor à obra artística e a seu autor, permitindo-lhe afirmar sua originalidade, a gênese do modernismo em Villa-Lobos se torna matéria controversa, difícil de elucidar em meio a declarações do próprio, de seus promotores e dos historiadores. (Travassos, 2000, p. 29)*

Este tipo de recepção, em que os mistérios da composição musical se confundiam com as críticas duríssimas que o mesmo Mario de Andrade fez a Villa-Lobos, de falta de maturidade técnica além de produção irregular, criaram o pano de fundo para que se consolidasse a imagem do gênio rebelde, mentiroso, autodidata.

Podemos comparar esta receptividade com aquela de Olivier Messiaen, que foi admirador confesso de Villa-Lobos e que compartilhava de seus gostos pela natureza, pelos pássaros e por um tipo de inspiração em planos e camadas geológicas. De início, os admiradores da produção musical de Messiaen consideravam suas declarações e escritos pouco dignos de respeito por se referirem principalmente a suas fontes de recursos de imaginação. Apenas as informações técnicas eram consideradas relevantes, mesmo que uma fosse intrinsecamente ligada à outra. Mesmo se “aceitando” os escritos e as obras, sua característica de construir em blocos fragmentados, sem solução de continuidade ou transições recebeu de Pierre Boulez em *Apontamentos de Aprendiz*, um comentário irônico: que Messiaen não compõe, justapõe.

Uma de minhas narrativas prediletas, dentre as tantas que se contam sobre Villa-Lobos, extraído de um artigo de Nívea Abujamra Nasser que, entre outras considerações, narra a passagem em que Villa, numa entrevista, afirma ter baseado uma obra em um canto indígena tão antigo que fora esquecido pelos próprios índios.



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Inquirido em como teve acesso a estas melodias esquecidas, responde que um papagaio o havia ensinado, e como os papagaios vivem muito tempo, as haviam guardado (Nasser, 2008).

Ouvir o que os papagaios contam pode ser inverossímil, mas ouvir atentamente aos papagaios e transformar a escuta de seus silvos em música é verossímil, principalmente se for uma melodia pentatônica, como muitas encontradas em seu repertório. Outra observação importante de Vânia Nasser é a referência que David Appleby, biógrafo de Villa-Lobos em livro lançado em 2002, faz a 77 livros sobre ele, todos com opiniões e versões diferentes. Logo, podemos considerar esta fase da recepção da música de Villa-Lobos centrada nos casos e nas narrativas bizarras que provariam a genialidade do compositor, uma vez que sua competência composicional permanecia sob as suspeitas levantadas por Mario de Andrade foi predominante ao longo do século XX.

Felizmente, nos últimos tempos, a situação tem mudado bastante. Podemos encarar esta mudança devida a dois fatores que eu considero relevantes.

De minha parte, a “iniciação científica” que foi para mim, quando da criação do curso de música da USP, na Escola de Comunicação e Artes, as aulas de análise musical e de composição com Willy Correa de Oliveira. Não havia ainda a Iniciação Científica formalizada como a concebemos hoje, mas a mudança de paradigmas qualitativos e atualizados no ensino da música, tanto do ponto de vista da estética quanto da ética operou uma grande mudança nos paradigmas qualitativos. Na época, não falávamos de Villa-Lobos e meu interesse se voltou definitivamente à música da segunda metade do século XX e nas técnicas composicionais de “vanguarda”. O interesse pelas vanguardas, encaradas, talvez ingenuamente, como complexas e de difícil decifração e o enfrentamento com a reatividade existente no ambiente musical brasileira, dominado por nacionalistas tardios, nos faziam desconfiar tanto da imagem pública quanto do conteúdo, muitas vezes extremamente sentimental, da música de Villa-Lobos. A formação nos anos setenta, época da ditadura militar e da valorização de um Brasil Grande, onde aquela imagem se encaixava muito bem, também contribuiu para aumentar as desconfianças. Assim, os grupo que seguia as orientações



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

de Willy não encaravam a música de Villa-Lobos como “de vanguarda”. A adesão tardia de Willy à Villa-Lobos se deu bastante nos moldes “anteriores”, tachando-o de genial e grande e não trouxe novas perspectivas, uma vez que o tratamento dado a Villa-Lobos já tinha mudado radicalmente.

O outro fator que considero importante, foi o surgimento dos cursos de pós graduação em música, após o início dos anos 90. Nestes cursos se misturaram docentes e pesquisadores de diferentes formações, alguns oriundos de cursos no exterior e outros de diferentes formações inter e trans disciplinares no Brasil. O rigor da pesquisa científica, uma exigência maior no conteúdo e a introdução de metodologias menos imprecisas no tratamento das informações musicológicas e da análise musical passaram a conferir maior credibilidade aos estudos sobre Villa-Lobos. Houve também um maior aprofundamento dos estudos relativos aos anos considerados da modernidade do século XX. Se, ainda de acordo com o texto de Peter Zsenty, a música de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern, a partir dos anos dez e vinte do século XX, impuseram uma nova escuta, um melhor entendimento dos procedimentos empregados por Igor Stravinsky e Bela Bartok, da herança do pianismo de Franz Liszt e de Claude Debussy e da revelação do sonoro que foi a ultrapassagem do som instrumental temperado em obras de Edgard Varèse, foram fatores importantes.

No início do século XX, a tendência a valorizar os conteúdos oriundos da música popular também é uma constante, seja em fontes mais folclóricas seja em fontes urbanas, como o jazz em obras de Stravinsky, mas também Gershwin e Darius Milhaud. Em oposição aos excessos do ultra romantismo houve uma simplificação da escrita que era pregada e exercida por Eric Satie, Darius Honneger e por Francis Poulenc, além da economia do pós guerra a partir de 1918 ter imposto novas combinações camerística, algumas inusitadas. Todas estas características do repertório musical composto após a primeira guerra mundial estão presentes em Villa-Lobos no mesmo período. No seminário Villa-Lobos de 2009, tive a oportunidade de confrontar uma leitura do livro sobre composição musical, de Vincent D’Indy com a adoção de uma harmonia de fundo modal e diatônico, utilizando acordes sustentados por pedais que conduzem a audição, como está descrito no livro. Todos estes fatores



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

nos levam à conclusão que o fenômeno Villa-Lobos, mesmo que surpreendente está em acordo com as necessidades de seu tempo. Que seja surpreendente que seja no Brasil, é uma questão de perspectiva. E porque não no Brasil?

Villa-Lobos surge num cenário conservador mas onde haviam instituições atuantes e um ambiente musical cultivado, mesmo que pequeno, como o comprova a pesquisa desenvolvida por Manoel Correa do Lago sobre o círculo formado em torno da pianista Nininha Guerra. As obras que eu considero de referencia para o surgimento tanto de Stravinsky quanto de Villa-Lobos estavam disponíveis: os russos nacionalistas, principalmente Modest Mussorsky e Nicolai Rimsky Korsakov, a música de Wagner, ou pelo menos a consciência das questões harmônicas, e Claude Debussy. Os mesmos elementos que alimentam a estética de Debussy estão presentes nas primeiras obras de Villa-Lobos, como nos esclarece Paulo de Tarso Salles em seu livro sobre a técnica composicional de Villa-Lobos. Da mesma maneira que Claude Debussy, muitas vezes com ironia, “citava” o *Acorde de Tristan*, Villa-Lobos, com ou sem transformações ou ironias, fazia o mesmo. O ritmo era fundamental na concepção das obras de Debussy, que se assinava ritmista-colorista, e podemos ver o mesmo com Villa que tinha um manancial inesgotável de ritmos na cultura popular, rural ou urbana, sem mencionar os autores clássico-românticos em que a rítmica é um fator importante, como Beethoven e Brahms. Nestes dois a utilização de material folclórico é abundante e podemos dizer o mesmo de Chopin e Lizst, com *Mazurkas* e *Czardas*. As análises que Paul de Tarso Salles tem desenvolvido dos quartetos de Villa-Lobos, comparando-os com quartetos de Haydn demonstra uma nova atitude em relação ao folclore das frases de efeito do compositor. Mesmo Arnaldo Estrella, um dos intérpretes de sua obra, não podia aceitar que ele se baseasse realmente nos quartetos de Haydn, mas uma leitura de uma atenta também é uma escuta e Villa se dedicou confessadamente a esta atividade.

Durante os primeiros anos de composição, em suas fases iniciais, Villa-Lobos poderia estar isolado no Rio de Janeiro e no Brasil, mas em pouquíssimo tempo passou a viver e a frequentar os ambientes musicais mais sofisticados em Paris e depois nos Estados Unidos e em diferentes países, que, de acordo com Paulo Roberto Guérios, foi sua maneira de afirmar sua identidade brasileira. Encontramos no



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*youtube* uma gravação extraordinária do Choros VI, com Villa regendo a Orquestra da Radio da República Democrática da Alemanha, em Berlim. Seu andamento é significativamente mais rápido que as demais gravações o que retira qualquer traço de sentimentalismo e transmite o caráter impetuoso do regente. Um aspecto da personalidade de Villa-Lobos é particularmente importante para mim. Ele nunca se sentiu isolado, no triste sentido dado por sociólogos do século XX que cunharam nossa cultura como dependente econômica, social e psicologicamente.

Todas estas considerações se dão em torno de uma escuta das forças composicionais que moldaram o estilo de Villa-Lobos e sua obras. A investigação de como Villa-Lobos absorveu a força de compositores de seu tempo, com quem conviveu, e a absorção dos estilos e técnicas de compositores como Bach e Haydn, está em andamento. Cabe a nós, ouvintes e pesquisadores do início do século XXI, encontrar as relações entre suas obras e o momento atual da composição musical, em que as oposições entre nacionalistas e vanguardistas acabaram, a separação entre música popular e música produzida para alimentar as salas de concerto está entrando em novas fases de mútua alimentação, em que o modelo da sala de concerto com o busto de Beethoven reinava absoluto está sendo invadido por meios de reprodução em massa que multiplicam ao infinito estas figuras em Ipods, Ipads, iPhones, mps3 e 4 com a dessacralização e potencialização da escuta em planos inesperados e surpreendentes. Mas, como sempre, desde o início de minha pesquisa eu me pergunto: que música vai resistir a tantas reproduções, interpretações e análises.

#### 4- Referências bibliográficas

- CORRÊA DO LAGO, Manoel - *O Círculo Veloso Guerra e Darius Milhaud no Brasil - Modernismo Musical no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Reler, 2010.
- GOEHR, Lydia - *The imaginary museum of musical works*, New York, Oxford, 1992
- GUÉRIOS, Paulo – “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”, in *Mana*. Rio de Janeiro - RJ, v. 9, n.1, 2003.
- LEVY-STRAUSS, Claude – *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, 1993
- SALLES, Paulo de Tarso. – *Villa-Lobos, processos composicionais*, Campinas, Unicamp, 2009
- NASSER, Livia Aburamja - “Villa-Lobos e a elaboração de linguagem e estilo característicos”, in *THESIS*, São Paulo, ano V, n.10, 2008.



**2º Simpósio Villa-Lobos**  
**Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

TRAVASSOS, Elizabeth – *Modernismo e música brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000

ZSENDY, P. – *L'écoute*, Paris, Harmattan, 1998



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Mesa 6 - As canções de Villa

#### O conceito de *persona* e suas representações instrumentais em três canções de Heitor Villa-Lobos

*Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballestero*  
*Universidade de São Paulo/ricardo.ballestero@gmail.com*

**Resumo:** As relações entre texto e música na canção de arte têm se transformado em um importante segmento de pesquisa. Aplicados de maneira ainda incipiente no repertório nacional, essa corrente metodológica possibilita verificar procedimentos composicionais relacionados a elementos textuais. O presente trabalho tem como objetivo observar essas relações nas partes instrumentais de um grupo de obras vocais de Heitor Villa-Lobos a partir do conceito de *persona* e de suas representações musicais. A pesquisa possibilitou identificar representações de fenômenos da natureza, instrumentos musicais e ação física de *personae*, indicando novas possibilidades interpretativas.

**Palavras-chave:** canção, análise texto e música, Villa-Lobos.

#### The concept of *persona* and its instrumental representations in three songs of Heitor Villa-Lobos

**Abstract:** The relationship between text and music in the art song has become an important segment of research. Still in an incipient stage in the Brazilian art song related research, this methodological trend allows to verify compositional procedures related to textual elements. This work aims to observe these relationships in the instrumental part of a group of vocal works by Heitor Villa-Lobos from the perspective based on the concept of *persona* and its musical representations. The research allowed identifying representations of natural phenomena, musical instruments physical action of *personae*, leading to new interpretative possibilities.

**Keywords:** art songs, text and music analysis, Villa-Lobos.

### 1- Introdução

A análise da relação texto-música está relacionada à própria definição do gênero da canção de arte: “em sua definição tradicional, a canção é uma forma de síntese. É a arte que concilia música e poesia, entoação e discurso, como meios de expressão” (KRAMER, 1984, p. 125).<sup>1</sup> O inegável empenho dos intérpretes em estabelecer e compreender essas relações em seus estudos (KATZ, 2009; FISCHER-DIESAKU, 1985) e o crescente interesse por essas abordagens analíticas dessa natureza (KIMBALL, 1996; STEIN & SPILLMAN, 1996; AGAWU, 1992) indicam as possibilidades e as maneiras como as duas linguagens artísticas exploram suas

<sup>1</sup> “In its traditional definition, song is a form of synthesis. It is the art that reconciles music and poetry, intonation and speech, as means of expression”.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

afinidades, permitindo uma interpretação da linguagem musical em função do conteúdo semântico dos poemas.

As relações entre os dois sistemas, musical e verbal, podem ser vistas e exploradas em diferentes perspectivas. Agawu (1992) propõe quatro modelos baseados, respectivamente, na ideia de assimilação, interação, justaposição e independência entre os sistemas musical e verbal. Parte central no estudo e na interpretação das canções de arte, as representações musicais de elementos textuais podem ser observadas a partir das características dos procedimentos composicionais e do objeto representado.

O presente trabalho tem como objetivo observar essas relações nas partes instrumentais de um grupo de obras vocais de Heitor Villa-Lobos a partir do conceito de *persona* e de suas representações musicais. A presente discussão pretende refletir sobre as seguintes perguntas: a) quais procedimentos musicais contribuem para a representação de *personae*?; b) como elas são mencionadas no texto?; e c) que tipo de contribuição a aplicação do conceito de *persona* pode trazer para a interpretação de *Abril*, *Festim Pagão* e *Modinha*, de Heitor Villa-Lobos?

### 2- O conceito de *persona*

O conceito de *persona* é apresentado por Stein & Spillman (1996) como artifício de análise da representação poética nas canções. *Persona* é um termo criado pelo psicanalista suíço Carl Jung (1875-1961), como um de seus arquétipos, e é utilizado, com pequenas diferenças de significado, nos campos da psicologia, literatura e teatro. A acepção básica do termo indica a ideia de quem ou o quê está falando, pensando, ou manifestando-se. Stein e Spillman (1996) estabelecem uma ampliação da utilização do conceito de *persona* no *Lied* – de acordo com os autores, a *persona* pode representar ideias de pessoas, objetos, elementos da natureza, situações, ambientes, emoções, e estados psicológicos contidos no texto, inclusive várias dessas ideias ao mesmo tempo, manifestando-se através de uma correspondência simbólica aos vários elementos musicais, tanto na linha vocal quanto na parte pianística. As mudanças de caráter emocional, temporal ou psicológico de *personae* podem ser





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

sugeridas através de mudanças na tonalidade, modo, tempo, textura harmônica, ritmos, dinâmicas, registros e desenhos motivicos.

### 3- Tipos de representações musicais na canção

Dentre os tipos de representações, a ilustração textual (*text painting*) é, sem dúvida, um dos mais emblemáticos. O artifício do *text painting*, termo em inglês que define uma analogia entre elementos textuais e musicais sugere, de maneira ilustrativa na escrita musical, sonoridades, ideias, ações, ambientes e emoções. Referindo-se a palavras específicas do texto, pode eventualmente representar *personae* ou simplesmente contribuir para criar uma determinada atmosfera poética.

Nessa pesquisa, considera-se *text painting* e *persona* termos distintos, mas que podem estar relacionados. *Persona* é o que ou quem é representado e *text painting* é um dos artifícios dessa representação. O que nos parece ter maior relevância, para o presente objetivo, é compreender: a) o objeto representado; e b) o grau de aproximação da representação, que vai do mais direto ao mais sutil, mas que é raramente realista. O primeiro aspecto relaciona-se com os procedimentos musicais utilizados e o segundo com o que o texto poético contém.

A relação mais direta e óbvia seria quando o material musical assemelha-se a características sonoras dos objetos apresentados. Com relação ao objeto representado, essa situação é apresentada através: a) da representação musical de um material sonoro da natureza, realizado através de *text painting* de sons dos pássaros, dos rios, do mar, da chuva, entre outros; e b) da referência a produtos criados pelo homem, como instrumentos de trabalho, objetos e instrumentos musicais. Facilmente, pode-se encontrar no repertório dos séculos XIX e XX exemplos de canções que fazem referência aos dois tipos de representação. A diferença entre os dois tipos encontra-se na potencial presença de elementos culturais (criados pelo homem) no caso da referência a outros instrumentos musicais.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 4- Representações de *personae* em *Abril*, *Festim Pagão* e *Modinha*

Para a seleção das canções foi utilizado o método de amostragem de conveniência que, “é aceitável quando a escolha dos membros da amostra é baseada na experiência do pesquisador” (ESPIRITO SANTO, 1992, p. 73). Esse critério metodológico não prioriza elementos mais acessíveis, apenas considera os melhores para o estudo em questão. Assim, a seleção de *Abril*, *Festim Pagão* e *Modinha*, é fruto da experiência artística do pesquisador e de suas análises.

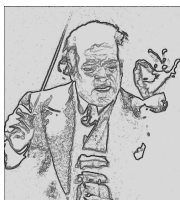
A análise foi realizada a partir da relação entre o conteúdo verbal e musical. Para cada exemplo citado, observou-se: a) presença, explícita ou implícita, de elementos textuais que justificam a definição da *persona*; b) a(s) *persona(e)* representada(s); c) procedimento musical relacionado à *persona*; e c) contribuição da associação para a interpretação das canções.

#### 4.1- *Abril*

Pudemos identificar inicialmente na parte pianística duas *personae* ou dois aspectos da mesma *persona*: a tempestade ou chuvarada, de forte intensidade, e a chuva intermitente, de menor intensidade. Inicialmente, observaram-se elementos que contribuem para uma clara caracterização da chuvarada (conforme Figura 1): o uso do registro médio e grave do piano, a escrita pianística densa que apresenta oitavas quebradas e trêmulos, os acordes fortemente dissonantes, o uso de dinâmica extremas (*ff*) e inconstantes (*sffz p cresc. mf cresc.*).

Animado (M.  $\text{♩} = 72$ )

Figura 1: Heitor Villa-Lobos, *Abril* (compassos 1 e 2).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Em contraste, a partir do compasso 10 (ver Figura 2), notou-se o uso do registro agudo, de uma articulação diferente (*staccatto*) e de uma dinâmica mais estável (entre *p* e *pp*) para a caracterização da chuva mais fina.

A associação à *persona* da chuvarada foi facilitada pela menção textual explícita ao elemento caracterizado no próprio texto: “depois da chuvarada súbita”. No entanto, o mesmo não pôde ser feito com relação à segunda *persona* identificada: a chuva mais fina intermitente.



Figura 2: Heitor Villa-Lobos, *Abril* (compasso 10).

Nesse caso, a aplicação do conceito de *persona* possibilita refletir sobre dois aspectos importantes na compreensão da obra. A chuva fina e intermitente só pode ser identificada por padrões musicais, já que é impossível encontrar qualquer menção explícita à chuva mais fraca no texto. Textualmente há indícios de que parou de chover: “Depois da chuvarada súbita que inundou os campos e os morros, o céu azul, fogem nuvens”. No entanto, musicalmente há sugestões de que ainda chove fraco e de forma intermitente, já que Villa-Lobos mantém o artifício da ilustração textual da chuva até o final da canção.

O segundo aspecto a ser considerado é que as mudanças dos elementos constituintes do texto musical podem levar ainda a duas possibilidades interpretativas: 1ª) pode-se encontrar outra *persona*, a bonança ou calma (ver Figura 3), representada pelas mudanças texturais e de registro (do grave para o agudo), rítmicas (durações de maiores valores e um *ritardando*) e de dinâmica (do *ff* para *p*) ou, 2ª) pode-se reconhecer elementos distintos de um mesmo fenômeno natural (tempestade, bonança e chuva fina).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Figura 3: Heitor Villa-Lobos, *Abril* (compassos 7-9).

É relevante notar, a partir dessa última leitura, que Villa-Lobos emprega três padrões de caracterizações sucessivamente e o faz antes mesmo das primeiras palavras do texto serem cantadas. Segundo essa visão, a *persona* é um único elemento cambiante, caracterizado por procedimentos musicais que possuem uma função temporal (pois o fenômeno muda com o tempo), a qual está associada à primeira palavra do texto, o advérbio de tempo depois. Do ponto de vista da interpretação, nos parece importante enfatizar que as grandes mudanças ocorridas na peça ocorrem no momento anterior ao canto, anterior à emissão das próprias palavras sobre o qual a música foi composta. A representação instrumental faz com que haja um momento anterior ao texto, a partir de indícios e não de evidências, e cria um transcorrer temporal que extrapola o próprio texto. Nesse sentido, Villa-Lobos cria uma dimensão para a canção que é maior que o poema, no tempo e na representação dos elementos.

### 4.2- *Festim Pagão*

Foi possível reconhecer com facilidade a presença de dois elementos musicais relacionados às *personae* que estão mencionadas no texto: tambores e faunos febris. A primeira *persona* é caracterizada pelo uso de intervalos de segunda maior em colcheias repetidas (ver Figura 4, compassos 1 e 2) e pode ser reconhecido também, em forma variada (possivelmente representando um outro tipo de instrumento de percussão), pela nota sincopada (Mi) no registro médio do piano (ver Figura 4, compassos 10-11). A *persona* tambores está claramente associada ao registro médio grave do piano.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Por outro lado, a *persona* faunos febris está associada a um material cromático, de durações mais rápidas, que aparece no registro mais agudo do piano (ver Figura 4, compasso 3). Em ambos os casos, o elemento que justifica essa associação aparece mais tarde: a *persona* tambores aparece em “ao sonoro bater dos tambores retezos” e os faunos em “correm faunos febris”. Vale ressaltar que o conceito de *persona* aqui representa elementos plurais, tambores e faunos.

Do ponto de vista interpretativo, pode-se citar dois pontos importantes: a) assim como em *Abril*, a caracterização dos dois elementos também ocorre antes das menções textuais; e b) as representações das duas *personae* ocorrem simultaneamente. A simultaneidade de múltiplos *personae* possibilita a sugestão do ambiente de desordem, que está diretamente relacionado ao próprio título da canção, *Festim Pagão*.

The image shows a musical score for Heitor Villa-Lobos's "Festim Pagão", measures 1 through 13. The score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of "Moderato" and a dynamic of "p" (piano). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand, characterized by frequent chromaticism and rapid sixteenth-note passages, which the text identifies as representing the "faunos febris" (drunken fauns). The vocal line enters in measure 2 with the lyrics "N'u - ma ron - da de luz,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic intensity, marked "mf" (mezzo-forte) in measure 3. The score includes dynamic markings such as "dim." (diminuendo) and "cra." (crescendo). The lyrics continue: "den - tro dos bos - ques mu - dos, ao so - no - ro ba - ter dos tam - b - res re - te - zos, En - tre ta - as de". The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

Figura 4: Heitor Villa-Lobos, *Festim Pagão* (compassos 1-13).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 4.3- *Modinha*

Dentro do repertório da canção brasileira, não são raros os exemplos de escrita pianística que fazem clara referência à escrita do violão, sendo a *Modinha* um desses exemplos. O que nos chama a atenção na canção é a ausência de ilustração direta a elementos textuais na canção *Modinha* e a presença de elementos típicos da escrita violonística. Várias características da parte do piano confirmam essa relação: a) dinâmica nunca mais forte que *mf* (em alusão às características acústicas do violão); b) articulação staccato no compasso 8, em referência à articulação dos instrumentos de cordas de dedilhadas (ver Figura 5, compasso 9); c) ocorrência de arpejos (ver Figura 5, compasso 11); d) registro semelhante ao violão; d) natureza harmônica da escrita; e e) escrita idiomática ponteado (Ver Figura 5, compasso 8).

The image shows a musical score for Heitor Villa-Lobos's *Modinha*, measures 9-12. It consists of two systems. The first system shows measures 7 and 8. The vocal line has a note 'Na' in measure 8. The piano accompaniment starts in measure 7 with a *mf* dynamic and includes markings for *rall.* and *allarg.*. The second system shows measures 9, 10, 11, and 12. The tempo is marked 'Muito lento (M. ♩ = 66)'. The vocal line has lyrics: 'so - li - d o da mi - nha vi - da Mor - re - rei, que - ri - da, Do teu de - sa - m r.'. The piano accompaniment features arpeggiated chords and a *p* dynamic marking. A 'Ped.' marking is present at the end of measure 12.

Figura 5: Heitor Villa-Lobos, *Modinha* (compassos 9-12).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

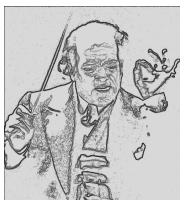
Podemos interpretar esse procedimento como o de uma representação instrumental de uma *persona*? Para levar essa ideia adiante, temos que compreender a relação do instrumento violão com o gênero modinha, sobre o qual Villa-Lobos faz referência no título. As características da canção confirmam a associação: incluem a presença de saltos na linha vocal, de acompanhamento de violão e de texto de temática sentimental (APPLEBY, 1983, p. 68-69).

A partir dessa ideia, a interpretação da parte do piano caminharia em direção à personificação do violão. O piano faria parte da canção que contém o texto, mas não do texto, pois não o ilustra. O piano compartilha a canção resultante do texto com a voz e assume o papel de uma *persona*: um instrumento ligado à cultura brasileira e, principalmente, à estética nacionalista.

### 5- Considerações finais

A aplicação do conceito de *persona* (STEIN & SPILLMAN, 1996) possibilitou, em uma primeira instância, identificar representações de fenômenos da natureza, da ação física de *personae* e de instrumentos musicais. Essas relações indicaram novas possibilidades interpretativas para o artista/pesquisador.

Em um segundo momento de reflexão, quando relacionamos os conceitos de *persona* (STEIN & SPILLMAN, 1996) e as possibilidades de interação entre texto e música (AGAWU, 1992), foi possível aprofundar nossas observações nas três canções analisadas. A primeira dessas observações relaciona-se com as representações da transformação da chuva através do tempo, que ocorrerem antes mesmo do início do texto na canção *Abril*. As características musicais que representam elementos textuais aparecem em sucessão (tempestade-bonança-chuva fina) e permitem a exploração do universo textual da canção até mesmo em uma seção exclusivamente musical (a introdução de *Abril*). Em *Festim Pagão*, notamos a personificação simultânea de um grupo de instrumentos musicais (tambores) e de vários elementos míticos (faunos), ambos diretamente extraídos do próprio texto. Finalmente, na canção *Modinha*, notamos que o piano pode representar um elemento cultural (o violão) que pertence ao gênero mencionado no título, mas não ao texto. Assim, na canção *Modinha*, o piano faz parte de um universo exclusivamente musical, que independe do texto.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Esperamos que as considerações acima possam colaborar para as discussões sobre as diversas possibilidades de representação musical de elementos textuais e sobre as possibilidades de interação dos sistemas verbal e musical na interpretação das três canções.

### 6- Referências Bibliográficas

- AGAWU, Kofi. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied". In: *Music Analysis* v.11, n.1, pp. 3-36. Blackwell Publishing, 1992.  
URL: <http://www.jstor.org/stable/854301>.
- APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- ESPÍRITO SANTO, Alexandre. *Delineamentos de metodologia científica*. São Paulo: Loyola, 1992.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Hablan los sonidos, sueñas las palabras: História e Interpretación del Canto*. Madrid: Ediciones Turner, 1985.
- KATZ, Martin. *The Complete Collaborator*. New York: Oxford University Press, 2009.
- KIMBALL, Carol. *Song: A Guide do Style and Literature*. Seattle: Pst...Inc, 1996.
- KRAMER, Lawrence. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Piano e Canto*. Partitura. São Paulo: Fermata do Brasil, 1988.
- \_\_\_\_\_ *Serestas*. Partitura. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1926.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Mesa 7 - Nos limites da Análise

#### A expansão da sonoridade: um estudo de Análise/Performance

*Maria Lúcia Pascoal*  
*UNICAMP/mlpascoal@gmail.com*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo de Análise em peças para piano de Villa-Lobos da década de vinte, observando o tratamento do autor quanto à expansão da sonoridade. Situa-se no campo da Análise/Performance, a que tanto procura a concepção para uma interpretação como realiza análises através de interpretações. As observações apontam para se considerar como Villa-Lobos contribuiu com a sua criação para a expansão da sonoridade da música pós-tonal, o que o coloca como um dos compositores representativos do século vinte, especialmente pelo tratamento de textura e timbre.

**Palavras-chave:** artigo; template; II Simpósio Villa-Lobos; Análise; Performance; Música pós-tonal.

#### **The sound in expansion. An Analysis/Performance study**

**Abstract:** This work presents an analysis focused in Villa-Lobos piano pieces of the twenties, concentrating the observation in how the composer treats the sound in expansion. It is at Analysis/Performance field, the analytical activity that so looks for a performance conception as well as the one that works analysis through performances. The aspects that have been observed here points out how the Villa-Lobos composition can be considered as a contribution to the sound expansion in post-tonal music mainly because the treatment of texture and timbre.

**Keywords:** article; template; II Simpósio Villa-Lobos; Analysis; Performance; Post-tonal music.

### 1- Introdução

Atividade inerente ao conhecimento musical, a Análise teve seu grande desenvolvimento no século 20, o que refletiu a pluralidade em que se transformou e as necessidades que trouxe ao se procurar entendê-la e, por extensão, a própria música. Se, por um lado foi possível analisar a estrutura da música do início do século passado, seguindo o pensamento inovador do estudo do material e dos processos da composição no contexto pós-tonal, por outro lado se observa hoje a possibilidade de se juntarem várias técnicas, uma complementando a outra, para se considerar as muitas manifestações da Análise e de como essas técnicas se tornaram conhecidas nas individualidades da criação.

Como “*teoria da música aplicada*”, a Análise possui diferentes fins e, como toda forma de recepção, mostra suas parciaisidades (Straus, 2009: 20). Entre estas,



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

lembrem-se que os diversos formatos de Análise muitas vezes privilegiam dimensões separadamente, sejam elas de contornos rítmicos, de alturas, de texturas ou de timbres.

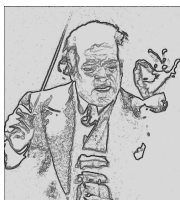
A base da Análise precisa estar bem definida: se irá começar pela partitura, se pela audição sem partitura, se terá por ponto de partida idéias do compositor sobre a peça, se através da comparação entre uma ou mais interpretações, se irá seguir alguma ou mais teorias ou um ou mais métodos de trabalho. Assim, a Análise se desenvolve entre Teoria da música, Teoria da composição, Estética musical, História, Sociologia, Performance e Ensaio crítico, como ainda se distribui em diferentes combinações.

Entre essas muitas facetas, selecionamos para esta apresentação a chamada **Análise/Performance** – aquela que tanto procura a concepção para uma interpretação como também a que realiza análises através de interpretações, um dos aspectos da Análise, antes reservado ao compositor e à partitura, que agora leva em conta o trabalho do intérprete. “*Análise e interpretação, impossível deixar de enfatizar a importância dessa conexão*”, observa Paulo Costa Lima (<http://www.paulocostalima/análise>).

O que chamamos de performance em música, tem sido alvo de estudos de variados tratamentos nas últimas décadas, tais como investigações das áreas de psicologia, cognição, história e ligações análise/performance. Sendo este último o aspecto que nos interessa aqui, consideremos uma breve revisão do que se tem escrito sobre o tema.

Nicholas Cook intitulou um artigo “Palavras sobre música ou Análise versus performance”, no qual discute a variedade de idéias que têm acompanhado essas atividades através da história. Palavras, de um lado, música de outro. Apresenta então sua opinião de que, ao não se fazer a tão usada separação “palavras/música”, será possível alcançar dois benefícios: primeiro, desenvolver modelos de relacionamentos entre concepções analíticas e performances originais (em relação às geralmente conhecidas) e em segundo lugar, facilitar o desenvolvimento do que vem sendo conhecido como estudos de performance (Cook, 1999: 9-11).

Um dos responsáveis pela associação Análise/Performance é Wallace Berry, que no livro *Music Structure and Performance* (1989), sintetiza como a análise leva à



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

performance, considerando apenas a análise estrutural. Mais tarde, essa idéia é ampliada para a recíproca do processo, pois são consideradas análises a partir de performances (gravações) e a procura de uma interação entre elas, principalmente com Nicholas Cook, Joel Lester e John Rink (Rink, Ed. 2005: 197).

Joel Lester faz esclarecedora observação quanto à junção de Análise e Performance:

*“Assim como analistas usam partituras como acessos às peças que trabalham (...) - poderiam, eu defendo – se referir às performances para atingir a essência das peças analisadas. Para dar uma ideia de como isso pode funcionar, considero os caminhos nos quais as performances podem refletir, fazer refletir, inspirar conclusões analíticas e sintetizar implicações a partir de tal consideração”  
(Lester, 2005: 199).*

O musicólogo Kofi Agawu no artigo “Como sair da Análise e como voltar a ela”, separa Análise de Teoria e de Musicologia, para ligá-la à Performance e à Composição (*Music Analysis*, 23. 2004/5). Justifica-se, colocando Análise como uma ajuda na percepção: forma o ouvido do ouvinte, aumenta a percepção e contribui para o aprofundamento da apreciação. Ainda compara Análise e Performance, defendendo que ambas necessitam de uma preparação, de uma apresentação, trazem prazer a quem faz e a quem ouve.

### 2- Villa-Lobos e Análise

Como estará a música de Villa-Lobos nos limites da Análise?

Quanto a considerações harmônicas e estruturais da música de Villa-Lobos, contam-se, entre os primeiros, trabalhos dos compositores Lorenzo Fernandez (1946), na análise de acordes de Villa-Lobos segundo o pensamento da época, que considerava a não resolução das dissonâncias e Jamary de Oliveira (1984) no tratamento do uso de coleções diatônica/pentatônica e suas relações no teclado.

Considerando-se publicações citadas na Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música, nos limites aproximados das últimas décadas, registra-se o “Panorama da Bibliografia Villalobiana”. Entre os vários itens, não há



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

um específico para Análise, que se distribui entre Características estilísticas/Tendências estéticas, Musicologia e Piano (Bittencourt, 99: 38-47).

Entre os trabalhos de análise mais recentes, as pesquisas de:

- Acácio Tadeu Piedade e Gabriel Moreira - **Estrutura em Villa-Lobos: uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras n. IV** [http://argeu.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/](http://argeu.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/);
- Paulo de Tarso Salles - Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de cordas nº 7 de Villa-Lobos. **Per musi** no.25 Belo Horizonte Jan./June 2012: 27-38;
- Norton Dudeque - Revisitando a “Aria (Cantilena)” das Bachianas Brasileiras n. 5 de Villa-Lobos (1938). **Música em Perspectiva**. UFPR, 2010. [cgs.c3ufpr.br](http://cgs.c3ufpr.br)
- Ricardo Tacuchian - Villa-Lobos, uma Revisão. **Brasiliana**. N. 29. Rio de Janeiro: ABM, 2009: 5-14.
- Marcos Branda Lacerda - Aspectos harmônicos do Choro n. 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. **Revista Brasileira de Música** v. 24, n. 2, Jul/Dez/2011: 277-297.

O antropofagismo de Villa-Lobos é apresentado no trabalho de Gil Jardim, relacionando sua música a J. S. Bach e Stravinsky (2005); Paulo de Tarso Salles analisa os processos composicionais em várias obras de Villa-Lobos, em uma discussão entre aspectos etnográficos, ideológicos e artísticos (2009); Rodolfo Coelho de Souza apresenta ensaio sobre os aspectos do modernismo através da peça *Rudepoema*, demonstrando o uso de coleções simétricas no contexto pós-tonal (2011). São também dignos de nota os muitos trabalhos de Dissertações e Teses que vêm sendo desenvolvidos nos Cursos de Pós-Graduação em Música.

### 3- Sonoridades de Villa-Lobos

Na década dos anos vinte, Villa-Lobos estruturava o que veio a ser considerado como a sua linguagem musical, pois é quando compõe várias das peças



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

que caracterizam sua criação<sup>1</sup>. É significativa a contribuição de Villa-Lobos à literatura de piano solo, através da coleção *A Prole do Bebê* I e II e do *Rudepoema*, objetos deste estudo.

Para demonstrar o tratamento que Villa-Lobos promove à expansão da sonoridade, salientamos aqui dois aspectos: bordões e faixas sonoras.

### 3.1- Bordões

O que mais se nota nas peças *A Prole do Bebê* são camadas formadas por linhas independentes. Em todas as peças estão presentes as repetições de desenhos ritmico-melódicos conhecidos como ostinatos, termo que se refere às sucessivas repetições de um padrão musical (Schnapper, 2001: 782). Esses ostinatos aqui estão considerados com o nome de Bordões, segundo a classificação realizada por Ernst Widmer, que vai desde um som até os conjuntos de faixas sonoras (Widmer, 1982, p. 14-16). Villa-Lobos cria bordões para constituir a textura, aos quais vai acrescentando acordes, linhas melódicas e as canções conhecidas em superposições, formando uma grande polifonia.

#### 3.1.1- Célula de quatro sons e dois acordes

Em uma pesquisa anterior, a observação do material e de como foi tratado nas texturas que constituem as dimensões vertical e horizontal, as peças de Villa-Lobos – *A Prole do Bebê* I e II mostraram:

- os bordões estão presentes nas dezessete peças, são bases para linhas melódicas, ritmos e acordes, como elementos formadores das texturas;
- as texturas são desenvolvidas em planos independentes, criando novos interesses polifônicos;
- as linhas melódicas de canções tradicionais ou não, são superpostas aos planos polifônicos, como mais um ornamento da textura e do timbre; (Pascoal, M.L. 2005:104).

---

<sup>1</sup> São composições de Villa-Lobos na década de vinte, os *Choros*, no total de quatorze, o *Quatuor* (Quarteto Simbólico); o *Noneto* (Impressão rápida de todo o Brasil), os *Doze Estudos* para violão; as *Sinfonias* n. 3 a 5. e as *Cirandas*, para piano.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Na peça Villa-Lobos – *A Prole do Bebê* – Pobrezinha (I, 6), os bordões são constituídos por uma célula de quatro sons sobre dois acordes, célula essa que é repetida em movimentos ascendente/descendentes, durante a peça inteira.

- Na apresentação, audição de

Villa-Lobos – *A Prole do Bebê*. Pobrezinha (I, 6). c. 1 a 13.

O que se quer salientar aqui é como essas considerações poderão influir em uma performance. De maneira geral, o que se ouve é uma valorização da linha melódica superior (a canção), em detrimento do material que forma a textura da peça. A análise nos mostra o contrário, o que pode ser comprovado pela gravação de André Hamelin<sup>2</sup>.

### 3.1.2- Bordão de um som e ressonância

No trecho a seguir, da peça Villa-Lobos – *Rudepoema*, há um bordão de um som, durante grande espaço de tempo, que aproveita a ressonância sem a articulação.

- Na apresentação, audição de  
Villa-Lobos – *Rudepoema*. c. 246 a 289.

### 3.2- Faixas sonoras

Muitos sons envolvidos em movimento rápido, repetido, formam uma faixa ou massa sonora. Representam uma emancipação na percepção de alturas, pois os sons não podem ser entendidos separadamente, mas como um timbre e formados pela textura. Ao mesmo tempo difícil de sintetizar em uma definição, textura é algo que tanto pode se referir ao relacionamento entre as partes (vozes) de uma composição, como entre ritmo e contorno melódico, ou ainda entre espaço e dinâmica (KOSTKA, 1999: 220). Na música que se caracteriza pela emancipação da tonalidade, a textura tem papel muito importante na articulação do discurso, bem como na formação dos sons simultâneos que passam a ser ouvidos como timbres e representam o que se entende por expansão da sonoridade.

---

<sup>2</sup> Todos os exemplos apresentados são da gravação do pianista André Hamelin.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 3.2.1- Por acumulação

Os sons da faixa sonora apresentada a seguir, são trabalhados em movimentos rápidos e alternados de mãos, como *Toccata*. No caso da Figura 1. Villa-Lobos, *A Prole do Bebê II*, 9. O lobosinho de vidro, a textura é valorizada na interpretação e tratada pela acumulação de material:

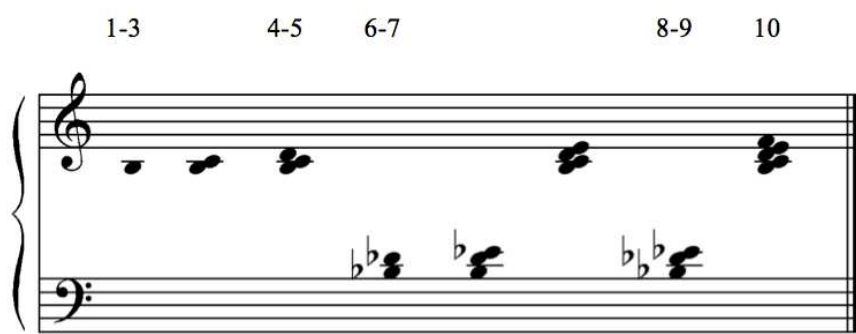


Fig. 1. Faixa sonora. Villa-Lobos – *A Prole do Bebê II*, 9. O lobosinho de vidro, c. 1-10.<sup>3</sup>

- Na apresentação, audição de Villa-Lobos – *A Prole do Bebê*. O lobosinho de vidro (II, 9). c. 134-159.

### 3.2.2- Por contrastes

Contrastes nas texturas e timbres também são encontrados na criação sonora de Villa-Lobos, como na peça de *A Prole do Bebê II*, 7, O passarinho de pano.

- Na apresentação, audição de Villa-Lobos – *A Prole do Bebê*. O passarinho de pano (II, 7), c. 37-44 e Villa-Lobos – *A Prole do Bebê*. O passarinho de pano (II, 7), c. 83-84.

Efeitos sonoros percussivos e de ‘glissandos’ fazem o contraste na peça Villa-Lobos-*Rudepoema*.

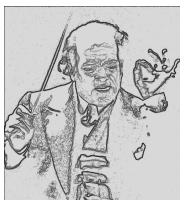
- Na apresentação, audição de *Rudepoema*. c. 425-431.

### 3.2.3- Por massa sonora

No final da peça Villa-Lobos – *Rudepoema*, as faixas se tornam uma grande massa sonora em movimentos percussivos e de ressonâncias.

- Na apresentação, audição de *Rudepoema*. c. 618-636.

<sup>3</sup> Aqui está apresentada uma análise da dimensão vertical. Os números acima das pautas se referem aos compassos. Este trecho é repetido várias vezes durante a peça. Como parte da análise schenkeriana proposta por Felix Salzer, os gráficos de vozes condutoras apresentam o movimento harmônico-contrapontístico nos pontos que formam a estrutura e simbolizam o processo da audição estrutural. Privilegiam as vozes que conduzem o discurso (Salzer, Felix. 1982: 142-3 e 206-7).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 4- Considerações finais

A observação do material e de como foi tratado nas texturas e nos timbres nas peças de Villa-Lobos – *A Prole do Bebê I e II* e *Rudepoema* mostraram principalmente:

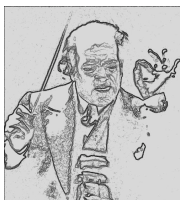
- a ampliação da prática tonal, caracterizada pela variedade de texturas nas dimensões vertical e horizontal;
- os bordões usados como bases para linhas melódicas, ritmos e acordes, como elementos formadores das texturas, desenvolvidas em planos independentes, criando novos interesses polifônicos;
- o piano, tratado na procura da ampliação de timbres;
- o timbre, como um valor essencial de sua criação, no desenvolvimento de faixas sonoras que salientam acumulação, contrastes e a grande massa do som.

A análise do material levou à observação de interpretações que valorizassem e levassem à compreensão desses aspectos, realizando a junção de Análise/Performance. Apesar dos limites da Análise, ficou evidente o tratamento dado por Villa-Lobos à textura e ao timbre, o que contribuiu para a expansão da sonoridade na sua criação musical e o coloca entre os criadores da música do século 20.

### 5- Referências Bibliográficas

- AGAWU, Kofi. How we got out of analysis and how to get back in again. **Music Analysis**, 23/ii-iii, 2004/5: 267-286.
- BERRY, Wallace. **Musical structure and performance**. New Haven: Yale University, 1989.
- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Panorama da Bibliografia Villalobiana. **Brasiliana**. Rio de Janeiro: n. 3. set. 1999: 38-47.
- COOK, Nicholas. Words about music, or analysis versus performance. In: **Theory into practice**. DeJans, Peter. Ed. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University, 1999: 9-54.
- DUDEQUE, Norton. Revisitando a “Aria (Cantilena)” das Bachianas Brasileiras n. 5 de Villa-Lobos (1938). **Música em Perspectiva**, 2010. cgs.c3ufpr.br Acessado em outubro/2012.
- FERNANDEZ, Lorenzo. A contribuição harmonica de Villa-Lobos para a música brasileira. **Boletín latino americano de musica**. vol. 6. (Abril), 1946: 283-300.

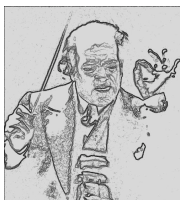




## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- LACERDA, Marcos Branda. Aspectos harmônicos do Choros n. 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. **Revista Brasileira de Música** v. 24, n. 2, Jul/Dez/2011: 177-297.
- LIMA, Paulo Costa. <http://www.paulocostalima/análise>. Acessado em out/2012.
- KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth century music**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999, 2006.
- LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: Rink, John. (Ed). **The Practice of Performance**. Cambridge: Cambridge University, 2005: 197-216.
- OLIVEIRA, Jamary. "Black Key versus White key: a Villa-Lobos device". **Latin American Music Review**. V. 5, n. 1 (Spring/Summer), 1984: 33-47.
- PASCOAL, M.L. Villa-Lobos- *A Prole do Bebê* (I e II). Estratégias da Textura como recurso composicional. **Per-Musi**. N. 11. Belo Horizonte: UFMG. 2005: 95-105.
- PIEIDADE, Acacio Tadeu Camargo. MOREIRA, Gabriel. **Estrutura em Villa-Lobos: uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras n. IV**. [http://argeu.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/número1/musica/gabriel-acacio-pdf](http://argeu.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/número1/musica/gabriel-acacio-pdf). Acessado em outubro/2012.
- SALZER, Felix. **Structural Hearing**. New York: Dover, 1982.
- SALLES, Paulo de Tarso. Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de cordas nº 7 de Villa-Lobos. **Per musi** no.25 Belo Horizonte: UFMG, Jan./June 2012: 27-38.
- SCHNAPPER, Laure. Ostinato. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed. V. 18. London: Macmillan, 2001: 782.
- SOUZA, Rodolfo Celho de. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. **Ictus**. Salvador: UFBA, 11-2, 2011: 151-195.
- STRAUS, Joseph. **Twelve-tone Music in America**. Cambridge: Cambridge Un. Press, 2009.
- TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos, uma Revisão. **Brasiliana**. N. 29. Rio de Janeiro: ABM, 2009: 5-14.
- Villa-Lobos, sua obra**. Catálogo. 3 ed. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1989.
- WIDMER, Ernst. Bordão e bordadura. **ART**. Salvador: 004, jan.mar, 1982: 9-46.
- Gravação:  
**Heitor Villa-Lobos**. As três Marias. Prole do bebê n. 1. Prole do bebê n. 2. Rudepoema. André Hamelin, piano. **Hyperion/CDA 67176**. London: 2000.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Estudo da gênese composicional de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos

*Silvio Ferraz*

*Universidade Estadual de Campinas/ silvioferraz@iar.unicamp.br*

**Resumo:** O contato direto com os rascunhos de *Rudepoema* de Villa-Lobos revela a gênese composicional desta obra e a presença de um sistema composicional extremamente vinculado ao modo composicional em prática na Paris dos anos 1920. Um modo composicional realizado por composição por fragmentos melódicos, proto-melodias arquetípicas de fácil conexão, e não por fatores de desenvolvimento e variação no sentido clássico-romântico. Isto permite vislumbrar um compositor não mais atrelado aos modelos composicionais tradicionais, mas à uma poética de fragmentos, de forma livre por recursividade de fragmentos, estruturas harmônicas locais, abrindo mão da planificação geral clássico-românticos. Desfaz-se assim as considerações fora de fase em que o compositor e sua obra são constantemente comparados ao modelo que lhes antecede e a um ideal perfeição inexistente no campo da escrita musical.

**Palavras-chave:** *Rudepoema*, *Prole do Bebê n°2*, composição por fragmentos.

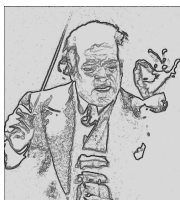
#### On the compositional genesis of *Rudepoema* by H. Villa-Lobos

**Abstract:** The direct contact with the sketches of piano piece *Rudepoema*, by Villa-Lobos, reveals its compositional genesis and the presence of a compositional common practice used by European composers, mostly those resident in Paris, in the early 1920. It reveals a compositional way based on the assemblage of melodic and textural fragments, with the use of proto-melodies easily connected one each other: a kind of collage composition in counterpoint to a classic-romantic melodic and harmonic developments. This compositional way adopted by Villa-Lobos allows to envisage his composition in the neighborhood of a freely use of the musical form, done by fragments, repetitions, local harmonic structuration: a compositional way far from the traditional classic-romantic technique of composition, which impose a predefined compositional plane.

**Keywords:** *Rudepoema*, *Prole do bebê n°2*, composition using fragments.

#### 1. A análise da música de Villa-Lobos.

Por um longo período a análise musical das obras de Villa-Lobos esteve atrelada às leituras crítica de cunho impressionista, subjetiva. Praticamente durante todo o século XX as leituras de sua obra estiveram atreladas ao projeto nacionalista que o compositor abraça a partir da década de 1930 e se fizeram muito na rasteira do que o próprio compositor declarava de modo bombástico. Se tais leituras perduraram em um primeiro momento, e se nestas existia uma eloquência ao grande compositor brasileiro, não faltavam também as crítica à sua produção, sobretudo quando se desviava do projeto nacional como o fez diversas vezes o poeta Mario de Andrade.



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A necessidade de se forjar um compositor mestiço, nascido de uma terra úmida, de matas confusas e escuras, de uma sol forte e uma malemolência cabocla, na linha dos ditos do Conde de Boufon no século XVIII, foi além do que devia e acabou por forjar também a imagem negativa do compositor pouco cuidadoso, que escrevia uma música espelho das as forças caóticas e naturais das selvas tropicais. Foi assim que textos e mais textos realçando os cabelos revoltos, o modo pouco polido, a maneira desleixada, acabaram também levando à construção (isto em mão dupla, tais construções também desenhando o próprio perfil do compositor) da imagem de uma obra que tal qual seu criados também deveria estar cheia de pequenos erros, de faltas formais e detalhes ora abusivos ou faltantes.

Passado o primeiro momento de desenho do gênio romântico nascido nas selvas amazônicas do subúrbio carioca, um novo momento passou a ser esboçado quando, munidos de ferramentas atualizadas de análise musical os analistas mudam de posição e Villa-Lobos ganha notoriedade de compositor meticuloso, um matemático que vislumbra simetrias na mais simples escala musical, que se vale de mecanismos os mais rebuscado indo de citações próprias às vanguardas dos anos 50. Villa passa de gênio romântico a precursor das vanguardas, lado a lado com seu colega Edgar Varèse, com quem se encontra no final dos ano 1920.

Com a força das técnicas das novas escolásticas analíticas, tal leitura algébrica contribuiu para desfazer de um certo modo o compositor de cabelos revoltos, compositor cuja música era como a fúria de um leão das selvas americanas e das onças africanas. Desfez, mas ainda sem abrir mão da imagem do compositor desleixado, da ideia de que sua obra está cravadas de erros. Uma leitura que se de um lado nunca refere exatamente partituras e rascunhos, por outro desenha o compositor como se aqueles aos quais se contrapõe fossem os deuses da perfeição. A imagem do desleixado Villa-Lobos é sempre colocada em contraponto a Debussy, Ravel, Stravinsky, Varèse, como se estes fossem imaculados. Ou seja, uma retomada dos equívocos da antiga leitura acrescido agora de outro equívoco, o vislumbre de um Villa-Lobos tão meticuloso e calculista como Iannis Xenakis, Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen (como se estes também, por sua vez, fossem realmente tão



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

calculistas e meticolosos e suas partituras não estivessem também carregadas de pequenos equívocos de cópias).

De certo modo estamos diante de um literatura ressentida que ao falar de Villa-Lobos tem de se sempre acrescentar que ele era falho: “Embora não tenha sido um bom pianista e muito menos um virtuoso, sua obra para piano...” (Mariz, p. 132), uma frase que pode-se dita de Ligeti, de Schoenberg, Webern, Varèse, Xenakis, que compuseram obras extremamente relevantes do repertório pianísticos sem serem pianistas, embora este modo de ressentimento não faça parte de suas biografias.

Mas temos de perdoar, analistas musicais não escrevem música e trabalham sobre a imagem construída, ou na construção de uma imagem, desconhecendo vicissitudes do processo composicional. Além do que suas análises raramente revelam algo do processo composicional escondido por trás de uma obra e que possa vir a gerar outras obras.

É no sentido de dar ênfase a uma análise que gere músicas e não juízos quanto a Villa-Lobos que lanço aqui esta pequena proposta analítica para a composição de *Rudepoema* tendo em mãos os rascunhos do compositor, suas entrevistas de época na *Revue Musicale*, e lembrando a todo tempo seus diálogos: Igor Stravinsky, Edgard Varèse e Florent Schmidt.

### 2. Os rascunhos de *Rudepoema*: processo composicional.

*Rudepoema*. Uma composição que cobre um longo período de gestação. Dos primeiros rascunhos até sua versão final, a gênese de *Rudepoema* atravessa a década parisiense de Villa-Lobos, o período de 1921 a 1927 em que o compositor vive no nº 11 da Place Saint Michel, no Quartier Latin.<sup>1</sup> E *Rudepoema* nasce em contraponto e diálogo constante com outras obras. É neste período que veremos nascer obras como o segundo e o terceiros livro de *A Prole do Bêbe* (o terceiro teria sido extraviado na época da mudança de Villa-Lobos para o Brasil), 13 *Choros* (numerados de 1 a 14, sendo que os *Chôros* 13 e 14 foram extraviados junto com a *Prole 3*), a *Suite*

---

<sup>1</sup> Villa-Lobos vive neste endereço de Paris em dois momentos distintos, no ano de 1923 e entre 1926 e 1930, quando retorna ao Brasil, para somente na década de 50 adotar novamente Paris como residência.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Sugestiva*, o *Noneto* dentre outras obras também de reconhecido valor na construção da escritura villalobeana.

Tal contemporaneidade e envelopamento de uma série marcante na obra do compositor, acaba por determinar o necessário vínculo analítico entre tais obras. Seja na análise de cada uma das partituras, seja na análise de rascunhos e escritos do compositor são constantes as remissões.<sup>2</sup>

O contato com os rascunhos de *Rudepoema* e com sua primeira versão publicada, logo põe em questão o atributo de compositor desleixado. O rigor com que o compositor escolhe seus acordes, apagando-os inúmeras vezes e a existência de pouquíssimas discrepâncias (do tipo desleixo) existentes entre os rascunhos e a versão final logo desfazem esta imagem. Corrobora ainda para o desfazimento desta imagem (ao menos neste período) a razão de Villa-Lobos ter seu cotidiano dividido com os principais intérpretes da época, bem como ter de preparar materiais orquestras constantemente, e de conviver com compositores franceses frente aos quais imaginasse ele não fosse bobo de deixar que a imagem de desleixado se fizesse forte. É neste sentido que uma cópia da obra *Pribaoutki*, realizada por Villa-Lobos em 1920 a pedido de Vera Janacopoulos, apresenta pouquíssimos lapsos se comparada com a partitura editada, sendo alguns destes lapsos presentes no próprio material publicado das partes instrumentais a partir das quais Villa-Lobos compila sua partitura geral.

O contato com os rascunhos também revela um compositor que toma decisões cruciais entre a versão manuscrita e a edição. Não se trata de erros mas de um trabalho normal de compositor que realiza variações mesmo às vésperas da publicação. O próprio Stravinsky formulou diversas versões da Dança do Sacrifício, de sua Sagração da Primavera. Em *Rudepoema* Villa-Lobos simplesmente realça camadas distintas em diversos momentos da passagem da partitura manuscrita para a edição final, como faz ao elevar de meio tom uma frase melódica, realçando sua característica de notas pretas em contraponto às brancas da textura de fundo.

---

<sup>2</sup> Por tratar-se de um texto introdutório ao tema, me valho aqui apenas dos rascunhos de *Rudepoema* e *Prole do Bebê nº2*, dos textos de época (sobretudo aqueles veiculados pelo próprio compositor) e de partituras de obras citadas nos rascunhos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

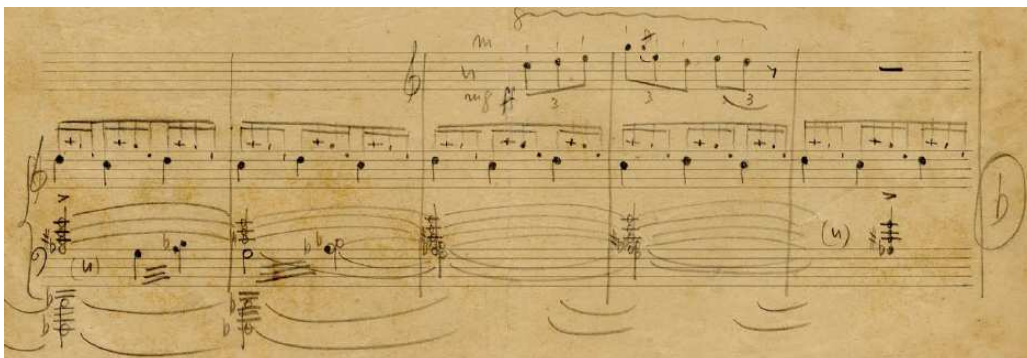


Figura 3: Passagem do rascunho evidenciando o emprego de notações distintas para realçar melodia principal sobre fundo de textura fixa. Observe-se também a melodia acrescentada em terceiro pentagrama superior a qual é transposta de meio tom na versão publicada, configurando harmonia de colorido octatônico.

De fato, entre os rascunhos e a partitura editada de *Rudepoema* não se dão mais equívocos e faltas do que as encontráveis em qualquer compositor, e toda correção deve levar em conta até que ponto o próprio compositor não incorporou um erro como ideia composicional pertinente (diferente do que pensa o analista, não se compõe apenas a partir de projetos mas também a partir de surpresas, encontros, esbarrões, acasos).

Se do ponto de vista da meticulosidade de escrita – observe-se o uso de duas notações distintas para facilitar a realização dinâmica de vozes principais e secundárias (estas sim elididas em muitas das partituras que figuram em análises atuais da obra que recopiam a partitura sem ater-se ao detalhe de notação) – não há como perdurar a imagem de desleixo, o mesmo pode ser dito sobre outras críticas de época que ainda sobrevivem em estudos mais recentes: escritura impossível e inadequadas aos instrumentos e da falta de rigor formal presente na obra do compositor.

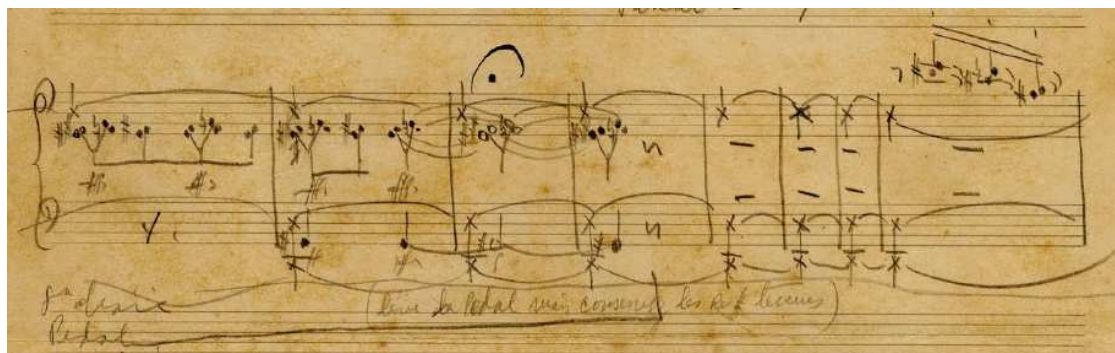


Figura 4: Uso de notação especial para indicar teclas apenas abaixadas e detalhamento de notação de pedal.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Não são poucos os depoimentos de inadequações na notação ou de inadequações técnicas, sobretudo entre críticos e intérpretes brasileiros. Mas fica sempre a pergunta do porque sua obra ter tido tamanho sucesso entre intérpretes virtuosos. Mais uma blague sobre o compositor. De fato, o próprio Villa deve se alimentou desta falsa imagem. E seus interpretes também, visto o destaque que ganhavam ao enfrentar uma obra considerada impossível. Sem dúvida a obra pianística de Villa-Lobos, tal qual em *Rudepoema* e *Prole 2*, exige uma destreza técnica quase insuperável, mas há de se ter em conta os intérpretes com os quais o compositor vivia e a própria exigência e oportunidade que abriam para que desenvolvesse uma escrita complexa (Rubinstein, Vera Janacopoulos, Pablo Casals).

Quanto aos depoimentos sobre a forma musical em Villa-Lobos, estes talvez sejam os mais infelizes, visto que muitas vezes são retomados por analistas e até mesmo por compositores, razão pela qual vale um grande parêntese a propósito. Na década de 1920 Villa-Lobos vive em Paris e tem grande contato com a obra de Stravinsky, de Milhaud (a qual já conhecia bem desde 1917). No final da década conhece Edgar Varèse, com quem estabelece amizade a partir de 1926, sendo encarregado da organização de concerto em que se dão duas estreias francesas da obra do francês. Esta nova música que Villa vem a conhecer não pactua mais da velha forma musical, seu paradigma é outro. Circula em Paris as propostas de estudos formais advindas da escola russa, através dos escritos e aulas de Pierre Souvtchinsky, principal responsável pela organização das *Six Leçon de Musique* de Stravinsky obra que traz uma aula inteira dedicada a este pensamento sobre o tempo musical. A construção formal com base nas relações de causa-efeito, as construções lineares ou mesmo dialéticas (como a velha forma sonata)<sup>3</sup> já não são mais as normas desta nova geração de compositores. Se muitos anos depois um compositor como Guerra Peixe ainda critica o modo de quase colagem com o qual Villa-Lobos trabalha, não devemos ver nisto mais do que uma declaração inserida em um contexto político específico, já que o próprio Guerra-Peixe também praticava formas não ortodoxas de composição musical. De fato o modo como Villa-Lobos trabalha a forma musical é bastante distante daquela adotada pelos alunos de Koellreuter, estes ligados a uma música que

---

<sup>3</sup> Interessante trabalho sobre a forma em *Rudepoema* foi exposto por Rodolfo Coelho de Souza (2010).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

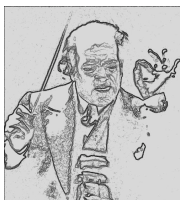
referia constantemente a tradição. O paradigma de forma presente em Villa não é mais aquele do século XVIII e dificilmente pode ser compreendido através por análises formais tradicionais ou ser visto através da ótica dialética que impera em uma corrente como a do serialismo.

A supressão da relação causa-consequência, e da relação dialética pertinente à análise dos desenvolvimentos em uma sonata, trazem a uma obra como *Rudepoema* todo um outro quadro de leitura e compreensão do espaço musical que abre. Mesmo imerso em experimentações, na imagem de que a forma nasce junto com a música (ideia bastante cara a Edgard Varèse), Villa segue quase que à risca um tratado tradicional. De fato sua revolução se constrói a partir do primeiro livro do *Cours de Composition Musicale* de Vincent D'Indy. Neste livro adotado na Escola Nacional de Música e constantemente citado pelos musicólogos responsáveis pela obra de Villa-Lobos, distingue-se claro o método de desenvolvimento (D'Indy, 1912, p. 43-45) daquele de desdobramento (D'Indy, 1912, p. 83-90), o primeiro aplicável a material temático de característica clássico-romântica, o segundo próprio para as melodias de cunho popular, mais simples e geralmente circunscritas a um campo de alturas bastante reduzido (de um tricorde a um exacorde, mas com ênfase nos tetracordes). Tal aspecto da melodia popular, limitada a poucas notas, acaba por fazer com que qualquer melodia do gênero relacione-se a qualquer outra – falseando um modo de variação, armadilha para analistas. Também permite ao compositor o emprego de campos harmônicos distintos, a proto-melodia<sup>4</sup> de 3 a 5 notas deixa ao compositor um campo aberto que permite construir escalas as mais variadas tendo em vista o hábito de escalas de 7 ou 8 tons (hepta e octatônicas), relativas aos antigos modos maior e menor. Talvez aí resida as estratégias de tentativas, a escrita quase experimental (no sentido Schaefferiano do compositor que experimenta, de faz e refaz com base não em projeto *a priori* mas com base em tentativas e encontros) de Villa-Lobos na busca pelos acordes de *Rudepoema* (busca estampada nas páginas quase rasgadas a borracha do rascunho).

---

<sup>4</sup> “Um tipo de organização proto-melódica ou mesmo pré-organizacional - melodias muito pequenas, latências de melodias – [...] demasiadamente pequenas para que sejam representativas da própria melodia” e cuja repetição “não significa exatamente organizar”.<sup>4</sup> São “seriações, sugerindo um encadeamento que pode ser interrompido em qualquer ponto” (BRANDEL, 1961, p. 55).





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

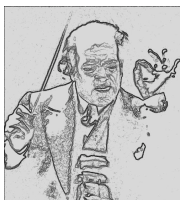
O conhecimento de Villa-Lobos quanto a tal questão relativa aos modos de desenvolvimento próprio aos motivos ou temas líricos e os motivos populares (Cf. SALLES, 2012, p. 25-43 e D’Indy, 1912) fica claro quando colocadas lado a lado as composições anteriores ao período de *Rudepoema* com aquelas dos anos entre 1921 e 1927. Villa saberá articular dois modos composicionais em paralelo, o clássico-romântico empregando inclusive formas tradicionais com o uso de temas líricos e a forma livre mais contemporânea onde emprega proto-melodias (os temas populares, conforme D’Indy, ou ainda “episódios melódicos” e melopéias, conforme o próprio Villa-Lobos).



Figura 5: Características dos fragmentos melódicos empregados em *Rudepoema*: cps. 1-3, giro em torno de fá#. cp.7-8, giro em torno de do#, cp. 3-5, giro<sup>5</sup> em torno de do# com finalização sobre lá, cp. 31-32, giro em torno de si natural.

Construídas com fragmentos bastante elementares e facilmente características (como neumas ampliadas), tais proto-melodias permitem ao compositor articulação pedaços de música sem relação causal. E é este modo de trabalho que permeia *Rudepoema* e as peças que lhe são contemporâneas. Não se trata da composição de uma só peça, com forma predeterminada, mas de uma conjugação de fragmentos fechados como se fossem parte de outra composição em andamento. Os traços

<sup>5</sup> Vale observar que este caráter de canto gregoriano remete por sua vez ao canto indígena tal qual Villa-Lobos o concebe e que em muito se aproxima à visão de Jean de Lery quanto ao *Caninde Yune* (Lery, J. 1557[1957], pp.334 e 337)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

deixados pela compositor em seu rascunho são os diversos títulos dado a trechos dos rascunhos, *Choros n°8*, *Prole*, *Prole do Bebê 2*, e por fim o *R* de *Rudepoema*, que figura a lápis colocado quase que em um segundo momento, momento em que reuniu os fragmentos sob o título de uma obra só. Tal aspecto de reunião de fragmentos também é evidente se confrontada a composição de *Rudepoema* com os dois livros da *Prole*, conforme observa Maria Lucia Pascoal em seu verdadeiro catálogo de objetos e texturas (Pascoal, 2005). Podemos dizer que em *Rudepoema* toda esta sorte de objetos e texturas compõe cada uma das partes da peça.<sup>6</sup>

De fato nesta e em outras peças de Villa-Lobos não estamos diante apenas de um ímpeto selvagem, sem controle, um selva revolta, como o próprio compositor assume publicitariamente a respeito de sua peça. Estamos diante de um pensamento de época no que diz respeito ao tempo musical e à superação da relação causa-efeito a qual Villa incorpora e encontra traços de proximidade com a imagem que criava de uma música vinda das entranhas da floresta aliada ao que ele chamava por “estrutura científico-musical”.<sup>7</sup>

Para uma abordagem analítica da gênese composicional e para uma aproximação ao modo composicional de Villa-Lobos talvez o caminhos seja não a consulta direta e exclusiva da partitura, mas sim o conjunto formado por partitura impressa final, rascunhos ou manuscritos, cartas do período, notícias e críticas em revistas especializadas, notas de concerto.

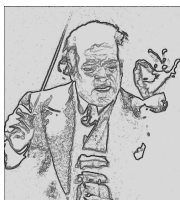
### 3. Os “cadernos” de *Rudepoema*

Os manuscritos de *Rudepoema* estão distribuídos no Museu Villa-Lobos em três conjuntos (MVL 1993-21-0442, MVL 1994-21-0015, MVL 1994-21-0063) que de fato distinguem 6 cadernos, conforme numeração, sequência de ideias e características do papel. O modo como o material é realizado e mesmo sequências

---

<sup>6</sup> O trabalho com fragmentos também é observado por Lisa Peppercorn ao apresentar o *Choros n°8* “nada além de motivos, frases e fragmentos temáticos... Com poucas exceções consistem em 3 ou 5 notas diatônicas ou cromáticas ou notas repetidas” (Peppercorn, 1972, p.96).

<sup>7</sup> É importante ater-se sempre ao fato de que a terminologia poética de Villa-Lobos não é necessariamente uma referência composicional direta. Este engano figura em textos diversos como o *Villa-Lobos* o de Simon Wright (1992). O discurso floreado não era um atributo só de Villa-Lobos, são diversas as história de Edgar Varèse e os modos como relacionava a ciência à sua prática composicional sem que tais relações fossem necessariamente diretas.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

completas em folhas únicas demonstram um pouco a peça ser realizada a partir da reunião de fragmentos disparatados muitas vezes com ordem invertida em sua versão final.

FOLHAS	PAGINAS E FOLHAS	CORRESP.COM IMPRESSA	NUM MVL	OBS
Folha 1	1 fl. p1 e 2	p. 3-4 e p.3+5	1994-21-0063	Elementos apresentados em ordem diferente da partitura final. Título: Prole do Bebê 2
Caderno 2	4fls p1,2,3,4,9,10 1 fl p8 <sup>8</sup>	p. 7 a 17 p. 15-16	1994-21-0063 1993-21-0363	Título R. Título Rudepoema
Caderno 3	7fls. Numeradas: p.2,3,4,7,8,9,10	p. 21 a 30	1993-21-0442	Sem título apenas figura um R. Na p.9
Caderno 4	1 fl. p. 24 ou p.1	p. 31 a 33	1993-21-0442	Títulos: “Prole 2 <sup>o</sup> ”, “Rudepoema e...”
Caderno 5	2 fls esparsas p. 5 e 6	_____	1993-21-0442	Sem correspondência com Rudepoema, com últimos compassos de <i>O Uirapuru</i> e rascunhos de orquestrações.
Caderno 6	1 fl. Sem numeração	p. 39 e 40	1994-21-0015	Título: Choro nº 8

A primeira folha desta coleção traz as indicação e título: “*Prole do Bebê nº 2*, Rio 1921-26, e corresponde ao compasso 39, “*Plus mouvementé*”, da partitura impressa. Outros títulos figuram nos rascunhos, o “R.” referindo Rudepoema e a inscrição “*Choros nº8*” sobre uma folha solta do manuscrito e que correspondem às páginas 39 e 40 da versão impressa. A proximidade entre o material de *Rudepoema* e *Prole nº2* é tamanha que entre o material disponível no MVL sobre a *Prole* estão perdidas duas páginas de *Rudepoema*.

<sup>8</sup> Nos arquivos do MVL esta folha encontra-se em meio aos rascunhos atribuídos à *Prole do Bebê 2*.



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A existência de cadernos distintos, com materiais bastante diferentes embora relacionáveis, caracteriza um modo de composição por justaposição, sobreposição e entrelaçamento, encontrável sobretudo em Igor Stravinsky, posteriormente em Messiaen, e que distingue-se da composição por desenvolvimento linear característica das formas do classicismo. O tempo em Villa-Lobos é constituído pelo ritmo das alternâncias, bastante diferente do tempo rememorativo e dialético de uma sonata clássica, seguindo as distinções entre os tempos barroco, clássico e moderno, conforme formulação de Souvtchinsky, Brelet e Stravinsky.

A partir de um material disposto em cadernos distintos o compositor realiza uma combinatória tendo em vista momentos de maior ou menor contraste (transições quase diretas através de notas repetidas; cortes através de objetos rápidos e transições por sobreposição). É assim que um grande trecho escrito em uma determinada ordem assumirá ordem distinta na composição final, procedimento que Villa-Lobos pode realizar facilmente tendo em vista a maleabilidade do material melódico e harmônico que emprega.

Nos rascunhos as marcas da montagem estão nos diversos títulos que figuram em suas páginas, o *R.* abreviando o título, que figura em quase todas páginas. Restos de anotações com título *Prole do Bebê (nº2)*, na primeira página de *Rudepoema*, página que corresponde ao compasso 39 da partitura editada.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



**Figura 6:** Excertos dos rascunhos de *Rudepoema* com as diversas indicações de *Rudepoema*, *Prole do Bebê 2* e *Choros 8*. As anotações em vermelho foram provavelmente realizadas no momento da compilação de material.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



**Figura 7:** Primeiras quatro páginas dos rascunhos de Rudepoema. A ordem final está indicada pelo compositor com o uso de sinais e cruz celta, *Segno* e letras (A, B, C, X10).

*Rudepoema* é um verdadeiro quebra cabeças, isto sem contar que estamos falando das p.3 à 6 da partitura publicada, pois não temos as primeiras páginas da peça. É interessante como este fato se faz semelhante ao da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, em cujos rascunhos não figura a Introdução (“Canção da Terra”) (Stravinsky, 1969). Esta primeira parte, na qual estariam os dois “temas padrões”



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

(Villa-Lobos Museu: 1974, p. 235). Poderia dizer o mesmo de *Prole do Bebê n°2*, cujos rascunhos também mostram um quebra cabeça. E o compositor não se constringe em deixar as marcas de sua montagem. São diversos os indícios que atravessam a partitura final publicada. Talvez o mais marcante seja a dupla notação de fórmula de compassos empregada pelo compositor e que raramente figuram em uma mesma folha de rascunho, mas que muitas vezes estão em uma mesma página da publicação. Um procedimento também recorrente em *Prole do Bebê n°2*.

Ao deparar-se com tais discrepâncias de notação na partitura vale recorrer aos rascunhos para logo encontrar ou uma montagem ou o acréscimo de compassos, como nesta passagem nos cp. 31 a 33 da partitura impressa em que constam no rascunho apenas a partir do compasso 33, sendo o verso da folha, a página anterior do rascunho, referente aos compassos 39 a 52.

A musical score for a piece titled "Très peu modéré (M: 152 = ♩) en dehors". The score is written for piano and features complex rhythmic patterns. It includes markings such as "m.g." (mezzo-gusto) and "ff et rythmé". The score is divided into three systems, each with a different time signature: 7/8, 8/8, and 9/8. The first system is in 7/8, the second in 8/8, and the third in 9/8. The score is numbered "3" in the top right corner.

Figura 8: Notações distintas de fórmulas de compasso presentes em *Rudepoema*.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



**Figura 9:** Folha 1, frente e verso dos rascunhos de *Rudepoema*, material reordenado na versão final, com acréscimo de compassos.

#### 4. Considerações finais

Poderia prosseguir aqui no detalhamento deste material, mas para as dimensões de uma apresentação de congresso me limito a esta rápida introdução, mas retomo algumas ideias que considero importantes. A primeira diz respeito ao rigor composicional de Villa-Lobos, um rigor da ordem da invenção musical, da invenção formal, das diversas notações de tempo e modos de construção de seu relevo melódico. As dúvidas que a partitura traduz face a escolha de alturas em determinados acordes, indicando no mais das vezes um modo de compor que não está baseado em sistema pré-concebido, mas em um sistema que é bastante simples em sua matriz genética (o colorido octatônico decorrente do jogo entre teclas brancas e negras do piano, bem ao modo de Debussy e Stravinsky). Este mesmo modo não pré-concebido pode ser dito no que diz respeito forma musical como afirmava o próprio Villa-Lobos: “a fórmula se fazer após a criação” (Villa-Lobos: 1991). Outros aspectos da obra do compositor podem ainda ser notados nos rascunhos, tendo sempre em mente o seu modo de compor, as estratégias que se vale para uma escrita fluida. Nas ideias de





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

texturas, de relação figura-fundo, mais do que relação melodia-acompanhamento, realçadas em pesquisas como as de Renata Botti (2003) e retomadas por Maria Lucia Pascoal (2005) e Paulo de Tarso Salles (2009), também fica claro este modo de compor: uma escrita de figuras rápidas que reiteradas podem servir de fundo para o trabalho de invenção melódica.

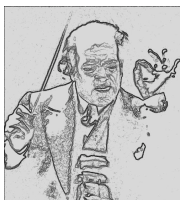


**Figura 10:** Página do rascunho de *Rudepoema* com sinais de composição rápida através da reiteração da camada textura.

O modo com que Villa-Lobos trabalhar seus fragmentos é o mesmo que encontramos entre os compositores europeus que lhe são contemporâneos. Trata-se de aplicar operações simples de repetição, permutação, adição, subtração e por vezes o acréscimo e deslocamento de breves apojeturas. Por trabalhar com pequenos fragmentos de escala acaba por garantir relações as mais diversas entre quaisquer outros fragmentos de escalas. A familiaridade exigida pela técnica clássica está assim garantida.<sup>9</sup>

A operação de permutação em um pequeno conjunto de notas, bastante próprio ao trabalho com fragmentos melódicos de música modal é recorrente entre os compositores próximos a Villa-Lobos e veio a ser, inclusive, referência para um compositor como Olivier Messiaen ao trabalhar seus cantos de pássaros e fragmentos

<sup>9</sup> Quanto a relação entre Villa-Lobos e as vanguardas europeias do início do século ver Kater, 1990.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

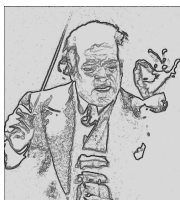
ao modo gregoriano. Esta técnica foi recentemente evidenciada nas análises de obras de Villa-Lobos com recursos da teoria de classes de alturas de Babbit, Forte e Strauss, conforme demonstram os trabalhos de Paulo de Tarso Salles (2009, 2012) e a recente análise de “O Passarinho de Pano” (do ciclo da *Prole do Bebê n°2*) realizada por Walter Nery Filho (2012). Este procedimento de derivação melódica foi sistematizado realmente nos escritos de Messiaen, que nutria grande admiração por Villa-Lobos, e apresentado em seu *Technique de mon Langage Musicale*.

O que buscamos assim foi evidenciar, a partir dos rascunhos, o modo contemporâneo de escrita de Villa-Lobos e sua sincronia com as estratégias composicionais que marcariam a música do pós-guerras, isto sem contar as invenções de colorido tímbrico do compositor, que equiparam seu *Rudepoema* e *Prole do Bebê n°2* aos *Estudos para piano* que G. Ligeti escreveria a partir do início dos anos 80.

Tudo isto faz de Villa-Lobos, não um compositor meticuloso, mas sim rigoroso, de uma escrita rápida e eficiente, ao que talvez se deva a repercussão de sua obra entre os principais intérpretes da música de concerto da primeira metade do século XX, e destaca o seu período composicional entre 1920 e 1930 como aquele talvez mais próximo às transformações ocorridas na música de concerto daquele século.

### 6- Referências Bibliográficas

- BOTTI, Renata. **Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2003.
- BRANDEL, Rose. **The music of central Africa, an ethnomusicological study**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1961
- D'INDY, Vincent. **Cours de Composition Musicale**. Paris: Durand. 1912.
- KATER, Carlos Elias. Aspectos da modernidade de Villa-Lobos. **Em Pauta**, vol.1 n.1, Porto Alegre: Ufrgs. 1990.
- LERY, J. **Journal de bord de Jean de Lery en la terre du Brésil: 1557**. Paris: Editions de Paris, 1957.
- MUSEU Villa-Lobos (ed.). **Villa-Lobos Sua Obra**. Rio de Janeiro: MEC/DAC/MVL. 1974.
- NERY FILHO, Walter. **Os voos do O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suite Prole do Bebê n°2 de Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2012.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- PASCOAL, Maria Lucia. *A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional*. **Permusi**, nº 11, Belo Horizonte: UFMG, 2005
- PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos: The music**. Londres: Kahn&Averill. 1991.
- SALLES, P. T. *Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: Diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel*. **Revista Música Hodie**. V.12 - n.1, 2012. Goiânia: UFGO, p. 25-43.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Edunicamp. 2009.
- WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos**. New York: Oxford University Press, 1992
- SOUZA, R.Coelho. Hibridismo, consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos. **Ictus**, vol.11-2. Salvador: Ufba. 2010.
- STRAVINSKY, Igor. **The Rite of Spring: Sketchbooks**. Nova York: Dover, 1969.
- VILLA-LOBOS, H.. Encontro com Villa-Lobos. **Cadernos de Estudo: Análise Musical nº 4**,. S.Paulo: Atravez, 1991.

# **SEMINÁRIOS**



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Seminário 1 – sexta-feira

#### **Villa-Lobos nos anos vinte: do modernismo universalista à busca da brasilidade**

*Marcus Straubel Wolff*  
UCAM.NF/ m\_swolff@hotmail.com

**Resumo:** O objetivo desse artigo é discutir a virada nacionalista de Villa-Lobos nos anos vinte, levando em consideração elementos culturais presentes no contexto brasileiro, tais como o pensamento estético de Graça Aranha e a produção musical nacionalista já existente, que procuravam realizar um enraizamento da produção cultural brasileira antes mesmo do contato dos modernistas com a vanguarda francesa. Sem descartar o papel dos primitivistas na ênfase dada pelos artistas brasileiros à temática da brasilidade, sobretudo após 1924, propomos uma hipótese que vai além da teoria da dependência cultural, procurando demonstrar que a expressão da brasilidade por Villa-Lobos possui antecedentes anteriores a seu encontro com Cocteau em 1923, referentes a elementos musicais, estéticos e políticos presentes no contexto nacional e capazes de acionar o projeto nacionalista.

**Palavras-chave:** Heitor Villa-Lobos; Nacionalismo Musical; Música Contemporânea Brasileira; Fluxos Culturais.

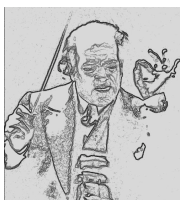
#### **Villa-Lobos in the 1920s: from universalist modernism to the search for Brazilian identity**

**Abstract:** The aim of this paper is to discuss Villa-Lobos's turn to nationalism in the 1920s, taking into account cultural elements present in the Brazilian context, such as the aesthetic thought of Graça Aranha and the nationalist musical production already in existence, which sought to root Brazilian cultural production even before the modernists made contact with the French avant-garde. Without discarding the role of the primitivists in the emphasis by Brazilian artists on the theme of Brazilian identity – especially after 1924 –, we will propose a hypothesis that goes beyond the theory of cultural dependence. We will attempt to demonstrate that Villa-Lobos's expression of national identity has antecedents that pre-date his encounter with Cocteau in 1923 and relate to musical, aesthetic and political elements present in the national context and able to set the national project in motion.

**Keywords:** Heitor Villa-Lobos; cosmopolitanism; Musical Nationalism; Brazilian Contemporary Music; Cultural Flows.

### **1. Villa-Lobos e os ideais universalistas das elites na Primeira República**

A Proclamação da República em 1889 implicou uma mudança política superficial, já que não foi acompanhada por uma extensão da cidadania nem por uma ruptura no campo cultural. Mesmo com o crescimento da vida urbana e o surgimento de novas classes sociais no final do Império, a função de conservação dos privilégios e da ordem antiga passa das mãos da aristocracia fluminense à paulista e mineira que mantém em torno de si uma aristocracia do espírito, com imaginação cultivada e voltada para as ideias e letras, sobretudo moldadas na França.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Neste sentido, a dissolução da velha ordem imperial foi acompanhada pela remodelação da capital do país, que se torna, assim, um símbolo de pompa e poder, civilização e progresso sem que houvesse qualquer tentativa de incorporar elementos oriundos das classes populares. Ao novo grupo social em ascensão, os cafeicultores paulistas, interessava “regenerar” o Rio de Janeiro de seu passado colonial, o que se concretiza através da lei da vacina obrigatória e da reforma urbana promovida pelo prefeito Pereira Passos.

As mudanças materiais e a “regeneração” promovida pelo Estado revelam, contudo que na República Velha os princípios liberais foram compatibilizados com as arcaicas estruturas de poder da realidade nacional – antes escravocrata e latifundiária, depois coronelista e oligárquica. Assim, a ideologia impessoal do liberalismo democrático é transposta pelos intelectuais e adaptada à realidade do país, de modo que “só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes”, como salientou Sérgio Buarque de Holanda (1979: 119).

Ao mesmo tempo em que se dava a compatibilização da nova ordem política com as heranças do passado, o modo de vida e a mentalidade da elite carioca continuavam voltados para novas modas e os padrões culturais importados da Europa. Ao lado da nova estrutura urbana, escritores da “nova ordem” defendiam agressivamente valores cosmopolitas, identificando-se com a vida e os estilos artísticos e literários parisienses (impressionismo, simbolismo e parnasianismo especialmente) que imitavam, inserindo dessa forma o Rio de Janeiro na *Belle Époque*. Olavo Bilac saúda a demolição da antiga cidade, que considera imunda, retrógrada e emperrada. Celebra a “vitória da higiene, do bom gosto e da arte” (Sevcenko 1985: 30). Ainda que algumas divergências tenham se revelado entre certos escritores – como Bilac e Raul Pompéia - e os poderosos, a “República das Letras” voltou-se para Paris e os literatos que “se dedicaram a produzir para o sorriso da elite carioca, com as antenas estéticas voltadas para a Europa”, como observou José Murilo de Carvalho (1987: 39-40). Sua



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

linguagem bacharelesca, artificial e idealizadora espelhava, para o crítico João Luiz Lafeté, “a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder”<sup>1</sup> (1974:13).

Numa abordagem semiótica, pode-se considerar que a produção artística desses escritores da República Velha possui uma relação de indicialidade<sup>2</sup> com o contexto em que está inserida e neste sentido as obras desses escritores representam, como índices, a visão de mundo de uma elite pós-colonial, mas ainda atrelada à “ordem” que emanava da Europa, chamada de “a Civilização”. Trata-se, assim, de uma elite identificada com os valores e padrões estéticos europeus, que desconhecia completamente a cultura popular nativa, em suas diferentes expressões, e os elementos não europeus que compunham a nação.

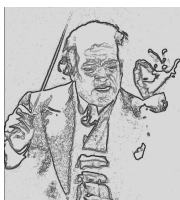
No campo musical, ocorria um fenômeno semelhante desde a última década do séc. XIX, quando Leopoldo Miguez assumiu a direção do Instituto Nacional de Música, procurando impor uma estética “moderna” diante do “conservadorismo” reinante. Como esclarece Paulo R. Guérios, para esse compositor, “modernas” eram as estéticas de Wagner e Saint-Saens, enquanto “conservadora” era a insistência no canto lírico italiano. A atuação de Miguez na direção do INM, abolindo a cadeira de canto lírico, dispensando professores de canto e recolocando os de piano em cargos menores, como o de acompanhador, “fizeram com que os defensores do bel-canto passassem a constituir a oposição ao *establishment* musical no Rio de Janeiro” (Guérios 2003).

Conforme Guérios (2003) e Avelino Pereira (1995) esclarecem em seus trabalhos, as estéticas de Wagner e a de Saint-Saens eram vistas como signos da modernidade neste contexto pelo fato de Miguez e Nepomuceno, que veio a ser o diretor seguinte do Instituto (doravante INM), terem complementado suas formações musicais nos grandes centros europeus justamente quando esses compositores europeus eram glorificados, tendo Nepomuceno chegado a assistir ao nascimento da proposta estético-musical de Debussy, trazendo partituras desses mestres em sua bagagem.

---

<sup>1</sup> É importante, todavia, reconhecer a existência de um grupo de escritores, chamados de dissidentes – figuras como Lima Barreto e Euclides da Cunha – que não se enquadravam na ordem reinante. Mas, eram uma minoria constituindo, antes, uma sub-corrente.

<sup>2</sup> Na teoria geral dos signos de C. Peirce, o índice é um signo visto em relação ao objeto que representa, definido a partir da similaridade que apresenta com esse objeto, podendo até mesmo participar do caráter do objeto. Para o semioticista, é um signo “cuja qualidade são semelhantes às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (Peirce apud Noth 1995: 82), tal como ocorre com fotografias, retratos e pinturas mais acadêmicas.



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

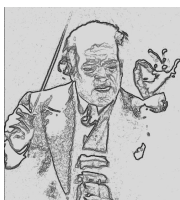
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A geração de Villa-Lobos se formou num contexto marcado por esses debates. Como Wisnik salientou (1983), havia um hiato entre a geração de Luciano Gallet e Villa-Lobos e a de Henrique Oswald, Levy, Miguez e Nepomuceno, que havia se formado ainda no Segundo Reinado, em condições mais favoráveis para a produção musical erudita, já que os fluxos culturais e musicais entre a capital do Império e os grandes centros europeus eram mais constantes e duradouros, o que contribuiu para o florescimento da música sinfônica e de câmara promovidas por diversas “sociedades” existentes na capital.

Apesar da “decadência republicana” detectada por Mário de Andrade, que apontou um esmorecimento da atividade musical erudita na última década do séc. XIX, Wisnik observa que o processo de formação dos compositores da geração mais jovem passa por uma transição, uma readaptação importante, já que os novos representantes da fase inicial do modernismo “tornaram-se compositores modernos sem sair do Brasil” (2003: 53). Não precisavam mais viajar para assimilar as grandes novidades cosmopolitas, na medida em que novos canais de informação, mais aptos que os do século anterior, cumprem a função de atualizar o campo artístico brasileiro. Quando Villa-Lobos e Gallet despontam, acrescenta Wisnik, “havia mudado não só os procedimentos técnicos da composição, insinuando um novo universo sonoro, mas as próprias condições em que se forjavam os músicos (...)” (2003:54), já que a reforma iniciada por Miguez no INM tornara possível uma assimilação mais rápida e criativa das novidades.

Heitor Villa-Lobos não chegou a terminar seus estudos secundários, mas em 1904 começou a ter aulas de violoncelo num curso noturno no INM, que fazia parte de um projeto dos professores dessa instituição para manter e ampliar o espaço da música erudita na capital da República. É sabido que após um período de viagens entre 1905 e 1912, o compositor carioca volta a atuar como músico de orquestra em sociedades sinfônicas, cinemas e cafés. Embora convivesse ao mesmo tempo com músicos populares, os “chorões”, que em grande parte consistiam em funcionários públicos que tocavam em festas nas casas da periferia da cidade e tocasse violão, um instrumento típico desses grupos, “sua formação erudita e seu trabalho em orquestras separavam-no dos músicos amadores populares”, conforme apontou Guérios (2003).





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

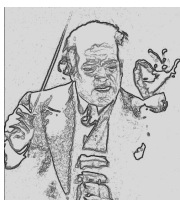
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Este outro pertencimento ao universo das elites, a despeito de ocupar a mesma posição socioeconômica que os chamados “chorões”, fez com que afastasse a música popular urbana de sua produção musical até cerca de 1920, buscando ser um “músico sério”, algo que na década de 1910 significava estar longe dos maxixes e de toda música popular urbana depreciada pela elite culta e cosmopolita. O que significava, então, para ele ser um músico moderno? Como respondia ao *establishment* musical da República Oligárquica?

O padrão estético republicano, adotado pelos professores do INM, conforme visto anteriormente, baseava-se numa adesão às estéticas pós-românticas em suas vertentes francesa e alemã. A análise de suas primeiras obras, apresentadas a partir de 1915 (Sinfonias nº 1 e 2, o poema sinfônico *Naufração de Kleonicos* e a ópera *Izaht*), revela como procurou responder ao padrão estético vigente, incorporando-o em sua ópera através da fusão do lirismo de Puccini com as concepções wagnerianas de *leitmotiv*, ao passo que nesse poema sinfônico utilizou uma linguagem identificada por diversos musicólogos como muito próxima do pós-romantismo francês.

Contudo, Villa-Lobos queria ir além do padrão vigente, imposto pela geração de Miguez / Nepomuceno. Como destacaram Guérios e Wisnik, a música produzida pelo compositor carioca em sua primeira fase é marcada pela utilização de técnicas composicionais e elementos da estética de Debussy, como a escala de tons inteiros, empregada em suas *Danças Características Africanas*, onde se fundem “virtuosismo como modalidade de interpretação, selvageria característica e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística” (Wisnik, 1983: 151), numa conciliação de surpresa e previsibilidade, periodicidade redundante no plano rítmico e ambiguidade harmônica, dualidades em que Wisnik percebeu uma oscilação entre a exaltação de sua vitalidade e a adesão à condenação dos modernistas aos “exageros” do sentimentalismo romântico.

Para compreender esse dualismo apontado por Wisnik nessa obra de Villa-Lobos é preciso compreender melhor os ideais de modernidade de sua geração, que iam além daqueles defendidos pela geração anterior e com os quais dialogou. Como espero demonstrar a seguir, o dualismo de Villa-Lobos é o mesmo que o de Mário de Andrade



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

em suas poéticas da juventude, explicitado também no seu curso de estética musical, cujos manuscritos foram deixados por seus alunos.

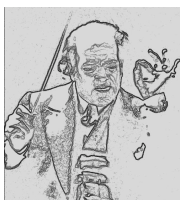
Mesmo em sua luta contra o sentimentalismo romântico, M. de Andrade evitou a defesa do purismo estético, tal como havia sido feita pelos setores mais radicais do modernismo europeu. A leitura atenta dos citados manuscritos<sup>3</sup> produzidos em torno de 1925 para suas aulas de estética no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, revela que o pensador admitia a existência de uma arte que realiza unicamente o belo (...), mas considerava essa arte hedonística precária, por realizar-se unicamente com os fatores formais do belo, esquecendo-se “de que a arte era expressão e conhecimento” (Mário de Andrade 1995:32).

Antes de iniciar as aulas sobre a estética musical propriamente dita, Mário de Andrade tratava dos assuntos gerais da estética, do belo e da arte e definia inicialmente a arte, de um prisma subjetivo, como “expressão livre e sem interesse imediato do espírito” (1995:28), o que já levou alguns leitores desatentos a considerarem que ele defendia a ideia da arte-pura. Uma leitura cuidadosa, no entanto, revela que Mário estava consciente do fato das expressões artísticas, na modernidade, tenderem a se tornar livres, autônomas. Contudo, chamava a atenção de seus alunos para a relatividade dessa liberdade ao afirmar que: “isto não quer dizer liberdade absoluta, coisa inexistente e absurda, pois que o próprio preconceito da liberdade absoluta destrói a liberdade da Arte que é uma expressão” (1995:27) E complementa: “A expressão sujeita-se a um despotismo de circunstâncias que a fazem nascer e a determinam e organizam” (idem, *ibidem*).

Resgatando o nexos entre a arte e a realidade do indivíduo que a engendra, Mário sustenta a teoria de que a arte é “expressão psicológica”, fruto de uma “impulsão lírica” do artista. Mas, essa impulsão não deveria ser confundida com a externalização de sentimentos afetados. Como Travassos salientou, as “questões relativas à tese da expressão e o combate ao sentimentalismo (...) nos textos de Mário de Andrade, dão continuidade à discussão das manifestações autênticas de sensibilidade” (1997: 34). Tais discussões que levaram à contenção das emoções ostensivas vinham ocorrendo,

---

<sup>3</sup> Os manuscritos foram recuperados por Flávia Camargo Toni e pela equipe do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB/USP) e publicados em 1995 com o título de *Introdução à Estética Musical*, tal como Mário havia indicado em carta a Manuel Bandeira.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

segundo Travassos, desde o séc. XIX na França<sup>4</sup>. Os modernistas deram, neste sentido, uma continuidade à discussão sobre a autenticidade da expressão da sensibilidade e quando se opuseram à entrega desenfreada aos sentimentos, reforçaram a tendência de contenção. A sensibilidade moderna, tal como procuram definir não é exacerbada como a oitocentista, mas consiste numa “ardência como que escondida porque inteiramente interior”<sup>5</sup> (tal como Mário colocou numa carta a Manuel Bandeira em 1925).

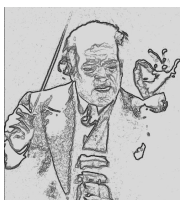
A distinção entre comoção e sentimento tornou possível que Mário sustentasse sua crítica ao sentimentalismo romântico por um lado, ao passo que de outro considerava a arte como expressão, isto é, exteriorização das comoções, o que lhe permite opor-se à frieza dos parnasianos. Cumpre afirmar que utilizou as “descobertas” das psicofisiologias de seu tempo e procurou estar a par das pesquisas dos psicólogos-fisiologistas, sobretudo os franceses, a respeito dos aspectos materiais da fisiologia da emoção e da arte. No pensamento mário-andradiano os diferentes conceitos utilizados parecem estar todos interligados e assim a questão da necessidade da arte (e a recusa da arte-pura) está imbricada com seu conceito de arte-expressão. Este, por sua vez, desemboca na discussão sobre o que o aspecto subconsciente ou intuitivo, não racional, da expressão artística. Esse tema retornará nas críticas musicais de Mário, bem como em suas discussões com Guarnieri e Villa-Lobos, pois ele tende a ver o artista-criador como alguém que se aplica “às necessidades superiores do espírito para se expressar e se comunicar” e assim está fadado a uma vida dupla que reflete o desdobramento de sua personalidade através da arte que refletiria sua natureza mais profunda e intuitiva<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Travassos cita a obra de Anne Vincent-Buffault sobre a presença das lágrimas na literatura francesa entre os séculos XVIII e XIX, onde a autora demonstrou que no séc. XIX houve uma redefinição da exposição da sensibilidade segundo um critério de retenção das lágrimas. Na França pós-revolucionária passou-se a tomar precauções contra a encenação do sentimento, tão comum no século anterior, indagando-se a sinceridade da expressão dos afetos.

<sup>5</sup> Essa carta foi citada por Elizabeth Travassos, mas a autora não informa suas fontes (Ver em Travassos 1997: 34).

<sup>6</sup> Num artigo sobre Villa-Lobos de 02/07/1930, publicado no Diário Nacional de São Paulo, o autor de Macunaíma salienta que “Villa-Lobos e o Brasil tornaram-se uma coisa só na compreensão do mundo” (1966: 146), opinião que não considera inteiramente correta, já que “há na obra do grande compositor um número enorme de invenções exclusivamente pessoais, que são dele e não do Brasil ou por outra: que são do Brasil apenas porque são exclusivamente de VL e ele é nosso” (idem, ibidem). Assim, ao mesmo tempo em que Mário valoriza a expressão pessoal do autor dos *Choros*, desnaturalizando sua criação musical, percebe que ele realiza a terceira fase do nacionalismo (a da “inconsciência nacional”), preconizada no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, já que seu nacionalismo seria inconsciente, fruto da coincidência entre a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

No campo literário, o combate ao sentimentalismo dos românticos e à frieza dos versos parnasianos havia levado à tentativa de definição, em ensaios dos anos vinte (como em *A Escrava que Não é Isaura*), de uma sensibilidade moderna distinta do sentimentalismo do século XIX e também da frieza da arte acadêmica. Na interpretação de Elizabeth Travassos, “quando reclamavam da preferência por certas emoções como as do amor (pelos românticos) pediam o alargamento da sensibilidade” (1997:30); por outro lado, em seu combate ao parnasianismo, duvidavam da sinceridade das emoções expressas de forma estereotipada através de versos bem medidos.

A crença na possibilidade de expressão da sensibilidade moderna leva os modernistas nos anos vinte à defesa da arte como expressão de uma sensibilidade característica dos tempos modernos. Travassos procura compreender a tese mário-andradiana da arte como expressão “no âmbito da dupla frente de luta (dos modernos): contra o sentimentalismo, de um lado; e contra a ausência de vida e sentimento, de outro” (1997:38). E é esse mesmo dualismo que está presente também nas obras da fase inicial de Villa-Lobos, analisadas por Wisnik (1983), sobretudo nas *Danças Africanas*, nas *Historietas* e no *Quarteto Simbólico*, em que o compositor utiliza uma “dicção baseada no colorido timbrístico, numa harmonia de atritos que decorre também de uma necessidade mais colorística do que propriamente harmônica, e numa suspensão (em alguns pontos) do encadeamento tonal (...)” (Wisnik 1983: 142). Seria essa a expressão de uma sensibilidade moderna para a geração de Villa-Lobos, Mário e Gallet?

Cabe aqui resgatar as divergências entre os atores sociais, já que Villa empenhava-se, durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, em explicitar as intenções “simbólicas” que guiavam o uso desses procedimentos composicionais em seu *Quarteto Simbólico* para flauta, saxofone, celesta e harpa, ao passo que Mário segue a concepção de Combarieu da música como arte de pensar sem conceitos, por meio de sons, opondo-se às intenções descritivas do compositor. Para Mário tais intenções poderiam levar a “um julgamento mais leviano” que “dar-lhe-ia às composições uma intenção programática” (Mário de Andrade apud Wisnik 1983: 143).

Todavia, como o problema do significado dessas obras fica, como notou Wisnik, “no campo oscilante que está entre as intenções e os meios” (idem, *ibidem*), a obra admite duas leituras possíveis: a de Mário que se nega a reduzir o significado musical



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

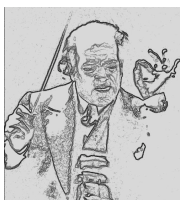
ao verbal e a de seu autor, que procurava desencadear sugestões, tal como em muitas criações de Debussy em que não há um programa, mas títulos que deixam a obra oscilante entre a música expressiva e a música pura.

Se, por um lado Villa-Lobos apresentava nos saraus realizados por Laurinda Santos Lobo, em 1921, obras esteticamente alinhadas ao impressionismo, como o *Quarteto Simbólico* e *A Fiandeira*, que viriam a ser apresentadas no ano seguinte na Semana de Arte Moderna em São Paulo, por outro rompia com o cosmopolitismo da elite republicana ao apresentar obras caracteristicamente nacionais, visando seu aproveitamento nas festas do centenário da independência, como *A Lenda do Caboclo*, *Viola e Sertão no Estio*, obras que “incluíam uma elaboração dos ritmos da música popular” (Guérios 2003), algo que só viria a ser valorizado pelos modernistas a partir de 1924.

Além dessas peças, apresentadas nos concertos de 1921, verificam-se outras obras, alinhadas à estética nacionalista, elaboradas antes de seu contato com a vanguarda primitivista francesa em 1923, tais como a maioria das *Canções Típicas Brasileiras* (dez delas compostas em 1919) nas quais Bruno Kiefer viu “seu esforço de auto-afirmação nacional” (1981: 49) processando-se através de várias irrupções ao longo do período inicial de sua produção. Segundo o autor, nesse tímido começo da busca de um caminho próprio, já se dá a “inclusão de elementos da música popular carioca – dos chorões – em peças compostas no início do período em foco” (1981: 45). Além das mencionadas canções, destaca-se a *Suíte Popular Brasileira*, para violão, de 1908-12, que inclui a *Valsa-Choro*, descrita por Kiefer como “triste e molenga, (...) com seus baixos cantantes, traços bem nossos” (idem, *ibidem*).

Outra peça considerada por Kiefer como outra irrupção da força telúrica do compositor consiste no poema sinfônico *Uirapuru*, de 1917, em que se dá uma compatibilização entre a uma linguagem moderna emanada da Civilização e “características telúricas realizadas aqui, em parte, por elementos descritivos como, por exemplo o canto do (pássaro) *Uirapuru*” (1981:46), além do uso de instrumentos tipicamente brasileiros na percussão, como reco-reco e coco.

Mas não se pode falar que Villa-Lobos tenha seguido uma trajetória direcionada seguindo qualquer linha evolutiva. Chama a atenção o fato dessas irrupções de



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

brasilidade aparecerem ao lado do que Kiefer considerou “as poderosas forças de dependência do ambiente da velha Europa” (1981: 47), numa luta que só tenderá para o lado nacionalista mais tarde. De qualquer modo, tanto ao incluir elementos da música popular urbana, quanto outros, de origem não-europeia (africanos e indígenas como nos *Choros nº3*), ainda que sua atitude fosse ambivalente, na medida em que não rejeitava a “ordem moderna”, estava indo além do padrão estético da República Velha, cuja elite cosmopolita se mantinha voltada apenas para os padrões de modernidade produzidos nos centros hegemônicos do Primeiro Mundo.

Como explicar essa intenção de Villa-Lobos de estar além do padrão estético republicano, sem destacar os elementos culturais já existentes na cultura brasileira, que, ainda como uma subcorrente dissidente, viriam a se tornar dominantes somente após a crise republicana explicitada pelo tenentismo, pela revolta do Forte em 1922 e pela própria descoberta da dimensão social do movimento modernista pelos próprios atores sociais?

### 2. A busca da brasilidade na segunda fase do modernismo brasileiro

Se até 1924 os modernistas tinham como principal preocupação a necessidade de realizar uma atualização da produção cultural brasileira, incorporando uma nova postura estética, considerada mais adequada à vida moderna, e novos procedimentos técnicos, logo após a Semana de Arte Moderna (1922), começam a perceber que o Brasil participa dessa “ordem universal” (a modernidade) como um apêndice atrasado.

Para que tal percepção fosse se aclarando nas mentes dos artistas e intelectuais participantes do movimento, a chegada de Villa-Lobos a Paris em 1923 muito contribuiu, na medida em que demonstrou o descompasso existente entre o que se considerava moderno nos trópicos e os vanguardismos produzidos na dita Civilização. É sabido que a Primeira Guerra dificultou não apenas os intercâmbios comerciais entre o Brasil e a Europa, mas também os fluxos culturais entre a periferia e o centro, de modo que quando o compositor carioca chegou à capital francesa sofreu o que Paulo Guérios identificou como “o resultado da defasagem de sua cena artística de origem, que estava uma geração atrasada” (2003) com relação ao que se produzia em solo francês. Pouco



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

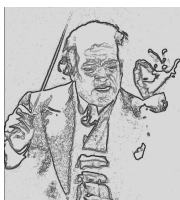
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

antes dele, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade tinham passado pela mesma experiência, sentindo que tanto o público francês ansiava por algo exótico quanto os artistas europeus esperavam que cada um trouxesse algo de seu próprio país, uma contribuição particular ao todo da “cultura universal”.

Portanto, Villa-Lobos ao entrar em contato com Jean Cocteau (1889- 1963), líder da vanguarda parisiense que se inclinava em direção ao primitivismo, sofre um processo de transformação colocado em marcha “por uma série de mecanismos sociais de atribuição de valor” (Guérios 2003), na medida em que tinha o projeto de ser aceito e mesmo aclamado pelo *establishment* musical parisiense que a essa altura tendia a valorizar o “primitivo”, o exótico e a criticar os rumos da civilização que parecia ter desmoronado num conflito gigantesco. Villa-Lobos, tal como outros artistas brasileiros, reconhecia e admirava a “civilização”. Mas será que realmente deixou seus objetivos serem formulados a partir de então pelos artistas europeus, como sugeriu Paulo Guérios (2003)? Ou o projeto de nacionalização da arte brasileira surge a partir de uma necessidade do país e de seus próprios elementos culturais?

Seguindo a interpretação de Eduardo Jardim de Moraes, é preciso salientar que já existiam elementos no pensamento do escritor e filósofo Graça Aranha (1868- 1931) que iriam tornar possível a germinação, após 1924, de um projeto de nacionalização da cultura brasileira levando os artistas dos mais diversos campos a uma busca dos fundamentos da brasilidade e a uma valorização das tradições nativas. Para Moraes (1978), a reviravolta operada no segundo tempo modernista, com o abandono da estética futurista e a compatibilização entre o passado e o presente, não pode ser compreendida sem que se reconheça a importância das palavras de ordem de Elísio de Carvalho nas mentes dos intelectuais cariocas e das categorias filosóficas de Graça Aranha – integração e intuição – que desaguaram em duas vertentes radicalmente diferentes do modernismo – a integralista de Plínio Salgado e a intuitiva de Oswald de Andrade.

Em *A Brasilidade Modernista*, Moraes (1978) procurou demonstrar como a tematização da brasilidade não se deveu apenas a fatores externos à dimensão cultural, como a conjuntura política e social da crise da República Velha, nem à influência do primitivismo das vanguardas europeias sobre os nossos modernistas, podendo-se incluir



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

aí Villa-Lobos. Segundo ele, a “formulação da problemática da brasilidade tem suas raízes ligadas à tradição do pensamento brasileiro” (1978:12), pois muitas vezes na história cultural do país esta questão foi retomada, de modo que “querer destacar o surto de brasilidade de 24 da dimensão nacional, para compreendê-lo em função do primitivismo francês implica no esquecimento da justa apreciação da história cultural do país”, acrescenta (1978: 16).

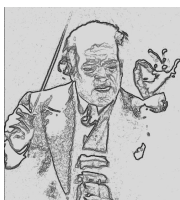
Na verdade, a discussão sobre a brasilidade estava presente desde o romantismo, sendo debatido pela elite culta do país em diversos momentos, tendo sido retomado no segundo tempo do movimento modernista. O legado de Graça Aranha foi fundamental para essa retomada da questão da brasilidade e assim, para a reviravolta que o modernismo sofreu a partir de 1924, quando a descoberta da brasilidade tornou-se seu ponto central, que assim convergiu para aquilo que passou a ser valorizado pela vanguarda francesa após a Primeira Guerra.

Tendo atuado como líder dos jovens modernistas durante a “Semana de 1922” em São Paulo, Graça Aranha participou diretamente do festival como seu organizador e mentor intelectual. Sua conferência inaugural na abertura da “Semana”, intitulada *A emoção estética na arte moderna* pode ser considerada uma súpula das concepções a respeito da arte presentes em *A Estética da Vida*, obra escrita no ano anterior, de uma abrangência filosófica que ultrapassa os limites da discussão desse artigo.

Contudo, o que interessa aqui é o diagnóstico feito pelo pensador dos problemas nacionais, com o qual os modernistas concordaram em sua leitura dos diferentes momentos de nossa história cultural. Aranha indicou que, num primeiro momento de nossa história cultural, as elites rejeitaram as raízes que deveriam prendê-las ao “solo da nação” e no momento seguinte construíram uma falsa cultura, bacharelesca, artificial, completamente desenraizada do “solo do país”. A terapêutica indicada consistia na definição de “trabalhos morais” que possibilitariam a superação do dualismo e a integração da “alma brasileira” no cosmos universal.

Para isso, Aranha elaborou um projeto de cultura nacional que visava essa integração com o universal, tendo como antecedente o enraizamento da cultura no “solo nacional”, ou como por vezes colocou, a integração da inteligência com a natureza. Somente pela afirmação do aspecto particular da nacionalidade é que se poderia





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

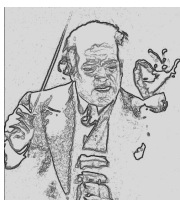
alcançar o universal. O enraizamento seria, assim, realizado através de uma renovação das artes que, desprendendo-se de suas funções representativas e miméticas, poderia exprimir a emoção humana “que se eleva ao sentimento vago da unidade infinita do universo” (Aranha, apud Moraes 1978:27).

Tal oposição à estética naturalista, e ao academicismo (sobretudo no campo das artes visuais), demonstra a assimilação do sentido geral de renovação a partir de seu contato com as vanguardas europeias. A preocupação com o “espírito moderno”, ideia popularizada pelos futuristas, é resultante desse intercâmbio direto. Segundo Teles (1983), G. Aranha retornou ao Brasil em 1921 trazendo a notícia do *Congrès de l’Esprit Moderne*, que os dadaístas e futuristas estavam programando para o ano seguinte e chamou a atenção do grupo modernista de São Paulo com a sua *Estética da Vida* (1921), elogiada num artigo de Cândido Mota Filho.

A análise da conferência de Aranha que inaugurou a Semana de Arte Moderna em 1922, revela os pontos comuns entre o escritor e o grupo modernista que lutava desde 1917 pela atualização da produção artística brasileira em São Paulo. Se por um lado G. Aranha trouxe, na qualidade de membro prestigiado da Academia Brasileira de Letras, um maior respaldo ao movimento, por outro lado também absorveu, de seu contato com os jovens escritores (Oswald, Mário e Menotti del Picchia), uma postura mais combativa com relação à arte acadêmica em geral.

Na mencionada conferência de 1922 (intitulada *A Emoção Estética na Arte Moderna*), chegou a afirmar que não sabia como “justificar a função social da Academia”, já que ela “suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vazar no molde da Academia” (Aranha in Teles 1983: 285). O contato com o contexto cultural brasileiro, tão diferente do que conhecera em Paris, leva o escritor a desenvolver essa crítica que o aproxima da luta travada pelo grupo paulista.

Se na *Estética da Vida* G. Aranha já considerava as noções de beleza e harmonia como restrições arbitrárias no domínio da arte e procurava refutar igualmente as teses que afirmavam a função lúdica da arte, na conferência que inaugura a Semana defende claramente a renovação estética não apenas nas artes plásticas e na literatura como também na música, vendo na “magia da arte” de Villa-Lobos “a mais sincera expressão



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

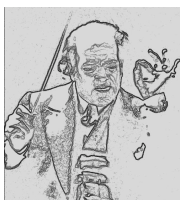
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

do nosso espírito divagando no nosso fabuloso mundo tropical” (Aranha apud Teles 1983: 285). Na reflexão de G. Aranha, a música que surge no Brasil com a obra de Villa-Lobos é moderna por estar integrada à natureza tropical, do mesmo modo como a poesia de Guilherme de Almeida e de Ronald de Carvalho espelham, segundo ele, “o dinamismo brasileiro” manifesto “em uma fantasia de cores, de sons e de formas vivas e ardentes (...)” (Aranha apud Teles 1983: 284).

Neste sentido, Graça Aranha levanta a temática da brasilidade que no segundo tempo modernista veio a se tornar o centro da reflexão estética do grupo paulista, a despeito das diferenças entre seus membros. Comparando-se *A emoção estética na Arte Moderna* com a conferência proferida na segunda noite da Semana de Arte Moderna por Menotti del Picchia (*Arte Moderna*), percebe-se que a oposição às fórmulas acadêmicas é o ponto de contato entre eles; mas a ênfase de Menotti recai sobre a necessidade de atualização da arte brasileira para que se adequasse a seu tempo, uma época identificada pelo autor com as inovações técnicas, a velocidade do mundo moderno, a violência e o sangue dos movimentos sociais. Essa temática foi, como demonstrou Eduardo Jardim de Moraes (1983), um dos pontos centrais da primeira fase do movimento que reuniria em São Paulo o grupo moderno desde 1917. Mas em Aranha, embora seu discurso tivesse chocado o público por seu lado iconoclasta, conforme testemunho do músico Ernani Braga (1966), a meta era a integração entre cultura e natureza, algo que só viria a ser enfatizado pela maioria dos modernistas após seu contato com os primitivistas franceses.

De qualquer modo, no que diz respeito ao campo da música, as irrupções de brasilidade na produção musical inicial de Villa-Lobos, apontadas por Bruno Kiefer (1981), são suficientes para que se possa aproximar o autor dos *Choros* do pensamento estético de Graça Aranha, compreendendo-se porque o autor da *Estética da Vida* não cogitou em convidar outro compositor para participar da Semana de 1922, tendo escolhido justamente aquele que ousara ir além do padrão estético republicano, seja por meio de seu alinhamento com o impressionismo, seja através da inclusão de um material sonoro popular.

Cumprindo ainda lembrar que no campo específico da música erudita outras irrupções de brasilidade haviam ocorrido antes das mencionadas por Kiefer na obra de



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

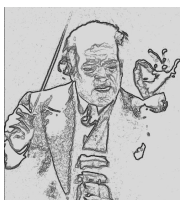
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Villa-Lobos anterior a 1922. Refiro-me sobretudo à produção de Alexandre Levy (1864-1892) que, como indicou o musicólogo José M. Neves, “já antes de sua partida para a Europa, em 1887, (...) interessara-se pela temática nacional, compondo as *Variações sobre um Tema Brasileiro*, originalmente para piano e depois orquestradas” (1981: 20). Tais variações, baseadas na canção infantil *Vem cá, Bitu* seguiram o caminho aberto por Brasília Itiberê da Cunha (1848-1913) com sua rapsódia *A Sertaneja*, para piano, composta sobre um tema gaúcho, que veio a ser considerada a primeira obra nacionalista composta no Brasil.

Além das obras compostas no final do séc. XIX com traços de brasilidade, é preciso destacar que a preocupação nacionalista presente nos discursos de Levy, relatada por João Gomes de Araújo, colega do compositor na época de sua estada em Paris, segundo o qual Levy “discorria sobre a arte dos sons, dizendo que cada nação tinha a sua música característica e que o Brasil um dia haveria de revelar a sua” (Araújo apud Neves 1981: 20), sendo preciso um estudo da música popular de todo o país, para que se chegasse a conhecer essa “música característica”.

Ainda segundo Neves (1981), Levy foi dos pioneiros na utilização de temas folclóricos em suas obras, o que fez “com muito critério e boa técnica” (1981:21). Contudo, veio a falecer aos 24 anos de idade, não tendo “tempo e amadurecimento para levar a cabo todos os seus projetos” (idem, ibidem). Algumas obras nacionalistas de Levy, como o *Tango Brasileiro*, e a *Suite Brasileira* só vieram a ser estreadas após o falecimento de seu autor, em 1892. Com isso Alberto Nepomuceno (1864-1920), veio a ser considerado o pioneiro do nacionalismo musical, já que após seus estudos em Roma e Berlim estreou peças de nítida tendência nacionalista, como a *Galhofeira*, onde utilizou “elementos melódicos e rítmicos da dança popular urbana” (Neves 1981:21), tal como Villa-Lobos faria na década seguinte.

Ainda que não seja possível neste trabalho estender demais o argumento, dando mais exemplos de irrupções nacionalistas no campo musical anteriores a 1922/24, gostaria apenas de apontar a continuidade existente entre essa subcorrente do romantismo e o nacionalismo modernista que desponta após 1924 com toda sua força.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 3. Conclusão

A análise dos fatos indicativos da presença de elementos culturais nacionalistas no contexto brasileiro antes da eclosão do segundo tempo modernista indica claramente que a teoria da dependência cultural não se sustenta. Ao contrário do que alguns analistas afirmaram precipitadamente a dependência cultural não decorre diretamente do modo como as elites brasileiras estavam vinculadas ao sistema econômico vigente já que expressou sua preocupação com a independência cultural brasileira em diversos momentos, desde o século XIX, tanto através do pensamento filosófico quanto por meio de manifestações artísticas e musicais. Embora os modernistas, como afirmei em trabalho anterior, buscassem “o reconhecimento estrangeiro e a integração de sua produção cultural no mercado internacional” não deixaram que o gosto estrangeiro pelo exótico e o interesse das vanguardas pelo “primitivo” ditasse as normas estéticas de sua produção cultural.

Como este trabalho demonstra, já existiam elementos brasileiros na obra de Villa-Lobos, antes de seu contato direto com Cocteau e as vanguardas francesas ligadas ao primitivismo, ainda que ao chegar na França tivesse procurado se apresentar como um compositor “moderno”, mostrando uma obra alinhavada às concepções musicais e estéticas do impressionismo, vistas como ultrapassadas pelos franceses.

Ainda que suas interações com a vanguarda europeia possam ter contribuído para fortalecer as “irrupções nacionalistas” em suas obras até torná-las preponderantes, deve-se considerar suas interações com o pensamento de Graça Aranha, cujas palavras escutou na Semana de Arte Moderna em São Paulo. Espera-se que novas pesquisas possam comprovar maiores interações entre o escritor e o compositor indicadas aqui brevemente. Mas de qualquer modo, como esse trabalho aponta, já existia no Brasil – tanto no campo da criação musical quanto no da estética – uma subcorrente nacionalista que remonta ao século XIX, fornecendo subsídios para que as obras mais significativas dos modernos nacionalistas do século XX ultrapassassem o gosto pelo exótico, conforme analisei em outros trabalhos<sup>7</sup>, chegando a questionar a ordem emanada da dita Civilização.

---

<sup>7</sup> Tais trabalhos estão indicados na bibliografia a seguir.

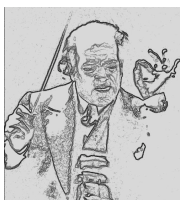


## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 4. Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. **Introdução à Estética Musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**, vol. II. 2ª edição. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, p. 145-147, 1966.
- BRAGA, Ernani. O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo. **Presença de Villa-Lobos**, vol. II. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, p. 67- 69, 1966.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, vol. 9, nº 1. Rio de Janeiro: Scielo, vol. 9, nº1, abr. 2003. Disponível em [<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132003000100005>]. Acesso em 10/10/2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.
- KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NÖTH, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.
- PEREIRA, Avelino. **Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)**. Rio de Janeiro: diss. de mestrado UFRJ/ Departamento de História, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- TELES, Gilberto M. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- TRAVASSOS, E. **Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997.
- WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- WOLFF, Marcus Straubel. **O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Depto de História, 1991.
- \_\_\_\_\_. Elementos Não-Europeus na Brasilidade Musical de Mário de Andrade e Guarnieri. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. Rio de Janeiro: PPGM/ UFRJ, p. 484-491, 2005. Disponível em [[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao10/marcus\\_wolff.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao10/marcus_wolff.pdf)>]
- \_\_\_\_\_. Signos de La Brazilianidad em una canción de Camargo Guarnieri: analisis semiótico del ‘Prelúdio nº 2’ (1927). **Revista Transcultural**, vol. 15. Barcelona. p. 31 – 46, 2011. Disponível em [<http://www.sibetrans.com/trans/a377/signos-de-la-brasilianidad-en-una-cancion-de-camargo-guarnieri-analisis-semiotico-del-preludio-n-2-1927>]
- \_\_\_\_\_. Mário de Andrade versus Camargo Guarnieri: a problemática da ‘negritude’ na constituição da brasilidade. **Anais do II Congresso Internacional da ABES (Associação Brasileira de Estudos Semióticos)**. São Paulo: PUC/SP, 2005.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Darius Milhaud e Villa-Lobos: identificações

*Lina Maria Ribeiro de Noronha*

*Instituto de Artes – UNESP/ UNISANTOS/linamrnononha@gmail.com*

**Resumo:** Na década de 1920, delineou-se uma aproximação estética entre Villa-Lobos e Milhaud, visto que ambos compartilharam do mesmo círculo vanguardista. Os dois foram influenciados por parâmetros estéticos do Neoclassicismo, envolveram-se com trabalhos educacionais e buscaram o uso de referências musicais de caráter popular ou folclórico como meio de valorização do elemento nacional, além de terem vivido nos mesmos ambientes, no Rio de Janeiro e em Paris. Esse trabalho propõe-se a investigar a identificação existente entre suas atuações enquanto artistas-intelectuais que se projetaram de forma marcante no período entreguerras, época considerada o apogeu do nacionalismo. Para tal, apoiamos-nos nas interpretações propostas por Jane F. Fulcher, sobre as respostas dos compositores franceses à política cultural do governo nacionalista do início do século XX.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos e Milhaud; nacionalismo; neoclassicismo.

### Darius Milhaud and Villa-Lobos: similarities

**Abstract:** In the 1920s, an aesthetic narrowing took place between Villa-Lobos and Milhaud, as they both shared the same avant-garde circle. Both were influenced by the aesthetic parameters of Neoclassicism, were engaged in educational initiatives and relied on the use of musical references with a popular or folkloric character as a means of honoring the Brazilian element. Additionally, both came from the same background, in Rio de Janeiro and in Paris, respectively. This paper sets out to investigate the similarity of their actions as two artists and intellectuals who gained prominence in the Interbellum period, which is considered the zenith of Nationalism. To this end, we drew on the interpretation proposed by Jane F. Fulcher on the answers from the French composers to the cultural policy by the Nationalist government of the early twentieth century.

**Keywords:** Villa-Lobos and Milhaud; Nationalism; Neoclassicism.

#### 1- Milhaud

Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês, viveu no Rio de Janeiro entre fevereiro de 1917 e novembro de 1918. Voltou à França com uma ampla bagagem musical adquirida pela ampliação das suas experiências musicais nos quase dois anos de permanência no Brasil.

O contato com os músicos brasileiros deixou marcas importantes nas suas peças e nos seus textos. Como o próprio Milhaud escreveu, ele absorveu melhor Debussy, conheceu peças de Satie, tomou conhecimento do que tinha sido *Parade*, tudo isso durante sua estada no Brasil. No entanto, sua influência direta sobre músicos brasileiros ateu-se a Luciano Galet, que foi seu aluno, e a Oswald e Nininha Guerra, com quem Milhaud manteve estreito contato.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Um aspecto que Corrêa do Lago (2010: 236-243) trata como uma possível interferência de Milhaud no cenário musical brasileiro é a questão do incentivo ao nacionalismo. Se a absorção da música popular brasileira se concretizou de maneira explícita nas suas peças somente após seu retorno à Paris, também o texto em que Milhaud criticou os compositores locais por não valorizarem a música nacional foi escrito quando ele já se encontrava na França. No artigo “*Brésil*”<sup>1</sup>, publicado em 1920, na *Revue Musicale* (traduzido para o português e publicado no Brasil na Revista Ariel, em 1924), foi explícito o estímulo aos compositores brasileiros para que assumissem uma atitude de enaltecimento da música nacional, espelhando-se em autores como Nazareh e Tupinambá.

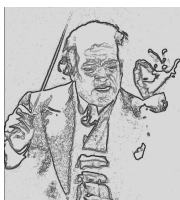
Segundo Corrêa do Lago, se Darius Milhaud utilizou alguns motivos melódicos ou rítmicos de origem brasileira nas peças que compôs quando residiu no Rio de Janeiro, foi só depois de regressar a Paris que a assimilação da música brasileira se concretizou plenamente.

*[...] quando organiza em abril de 1919 o concerto no Vieux-Colombier incluindo – na sequência de obras de Velasquez, Oswald, Nininha e dele próprio – uma seleção de “tangos, maxixes e cateretês”; esse concerto é seguido, no mesmo ano pela composição de *Le Boeuf sur le Toit*, no segundo semestre de 1920 pela composição das *Saudades do Brazil* e a publicação do artigo “*Brésil*” na *Revue Musicale* (CORRÊA DO LAGO, 2010: 242).*

Em 1919, Milhaud de volta à França, aproximou-se de Cocteau, Satie e integrou o *Groupe des Six*. Logo em seguida, começou a escrever os textos sobre música. Foi quando começou a atuar como um artista-intelectual – alguém que se posiciona não só artisticamente, mas também ideologicamente –, assumindo a estética vanguardista e as ideias nacionalistas vigentes, participando ativamente na construção de uma nova identidade nacional no período pós Primeira Guerra. Se somente a partir de então Milhaud mostrou explicitamente sua posição por meio dos textos, não é possível afirmar que ele tenha atuado como alguém que antecipa o nacionalismo musical brasileiro, incentivando os compositores locais a observarem a “verdadeira” música nacional enquanto estava no Brasil. O estímulo aos compositores brasileiros no sentido de assumirem uma postura nacionalista só apareceu em 1920, em Paris, quando

---

<sup>1</sup> Reproduzido em *Notes sur la musique* (MILHAUD, 1982).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

“Milhaud havia se tornado o mais destacado representante do Groupe des Six, cujo programa eminentemente nacionalista (em prol de uma música francesa) ele parecia estar transpondo para o caso brasileiro [...]” (CORRÊA DO LAGO, 2010: 243).

Tratando-se dessa ligação de Milhaud com o Brasil e com a música brasileira, consequência da sua presença ativa no cenário musical carioca durante o período de fevereiro de 1917 a novembro de 1918, surge quase que naturalmente a idéia de que Milhaud e Villa-Lobos tiveram algum contato naquele momento. Também posteriormente, durante as viagens de Villa-Lobos à Paris, onde Milhaud era então um compositor de importante atuação. Sabe-se, por exemplo, que os dois compositores estiveram presentes em concerto um concerto de 1918 regido por Alberto Nepomuceno no Rio de Janeiro, no qual houve a estreia da *Primeira Sinfonia de Câmara*, de Milhaud e do *Primeiro Concerto para Violoncelo e Orquestra*, de Villa-Lobos (CORRÊA DO LAGO, 2009: 13).

Na verdade, a conexão entre esses dois compositores aparece com bastante frequência em textos que abordam a música brasileira das décadas de 1910 e 1920<sup>2</sup>. Os trabalhos sobre Villa-Lobos também muitas vezes mencionam Milhaud<sup>3</sup>. Na literatura sobre Milhaud, o único autor brasileiro que se estende sobre essa questão é Manoel Corrêa do Lago.

Pesquisar a obra de Milhaud conduz a Villa-Lobos quase que obrigatoriamente. As razões me parecem bastante óbvias. Se Milhaud vem ao Rio de Janeiro na década de 1910, um possível encontro com Villa-Lobos provoca curiosidades e suposições, visto que ambos eram compositores que se projetariam em suas carreiras na década seguinte.

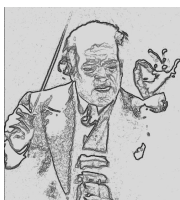
Se nas leituras sobre Milhaud e o Brasil, Villa-Lobos sempre aparece de alguma maneira, surge também uma inevitável questão: qual a ligação que se pode estabelecer entre esses dois compositores que dividiram durante algum tempo o mesmo cenário artístico-musical, tanto no Rio de Janeiro como em Paris?

---

<sup>2</sup> Como exemplo, podemos citar: Sevcenko (1992), Travassos (2000), Martins (1995) ou Machado (2007).

<sup>3</sup> Aqui podemos mencionar Salles (2009), Guérios (2003b) e Tarasti (1995).





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 2- O contato entre Milhaud e Villa-Lobos

Que Milhaud e Villa-Lobos se conheceram no Rio de Janeiro no período 1917-1918 é um fato sabido e que pode ser comprovado pelos próprios textos deixados por cada um deles.

*No relato autobiográfico em Música Viva, Villa-Lobos data de 1918 o seu contato com Darius Milhaud, ressaltando o papel deste no seu contato com a música de Debussy; enquanto Milhaud (1943), na apostila de Mills College, relata: “Eu também encontrei um jovem violoncelista que tocava num cinema para ganhar a sua vida; eu fui à sua casa e ele lá me mostrou as suas primeiras composições: este homem era Heitor Villa-Lobos. Eu o reencontrei mais tarde em Paris” (CORRÊA DO LAGO, 2010: 220).*

Segundo Corrêa do Lago, a escassez de menções a Villa-Lobos nos textos e nas entrevistas deixados por Milhaud refletem a pouca importância que ele deu ao Villa-Lobos que conheceu no Rio de Janeiro, um compositor que escrevia sob uma nítida influência da música francesa, ao estilo de Debussy, e ainda sem a projeção que lhe caberia posteriormente.

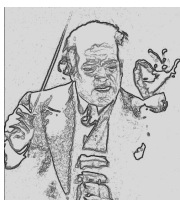
O trecho de Milhaud das apostilas do *Mills College*<sup>4</sup>, mencionado na citação imediatamente anterior de Corrêa do Lago, datada de 1943, demonstra que Milhaud só deu atenção a Villa-Lobos posteriormente a sua projeção no cenário musical parisiense. Na verdade, Corrêa do Lago entende que Milhaud passou a demonstrar maior interesse por Villa-Lobos nos seus textos apenas após o impacto causado nos EUA pela apresentação da *Ária da Bachianas Brasileiras n. 5*, em 1939 (NEGWER, 2009: 241).

Alguns autores falam de uma suposta influência de um compositor sobre o outro. Mas essas inferências são baseadas apenas em suposições porque não existe nenhuma comprovação documental que indique um contato mais efetivo entre os dois.

Paulo de Tarso Salles (2009) menciona a possibilidade de Villa-Lobos ter usado o recurso da politonalidade, em determinadas peças compostas antes da sua ida à Paris, como resultado de uma suposta conversa que ele **poderia ter mantido** com Milhaud no Rio de Janeiro.

---

<sup>4</sup> No período da Segunda Guerra Mundial, Milhaud exilou-se nos EUA. Trabalhou por um longo período como professor no *Mills College*, na Califórnia. Existem apostilas escritas por Milhaud, e nunca publicadas, no acervo desta instituição.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

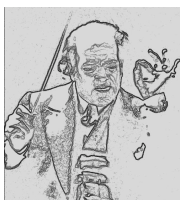
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Podemos citar o trecho em que Salles menciona a superposição de acordes explorando a politonalidade como um recurso que aparece em Villa-Lobos a partir de 1917, o que o faz supor que essa técnica “*pode ter sido sugerida a Villa-Lobos em alguma conversa com Milhaud*” (SALLES, 2009: 39, grifo nosso). Ou mais adiante, ainda falando sobre a politonalidade: “[...] *se esse elemento pode ser imputado a alguma influência recebida por Villa-Lobos, talvez ela tenha vindo de algum comentário feito por Milhaud em sua passagem pelo Brasil*” (SALLES, 2009: 170, grifo nosso).

A politonalidade, técnica característica da escrita de Milhaud durante o entreguerras, não foi trazida ao Brasil por ele. Quando Milhaud veio ao Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno, por exemplo, já havia escrito *Variations*, op. 29, para piano, composta entre 1902 e 1912, peça na qual a técnica politonal foi utilizada (NORONHA, 1998: 57).

Outro exemplo de tentativa de estabelecimento de conexões entre Milhaud e Villa-Lobos pode ser visto na comparação, feita por Tarasti (1995: 324-334), do *Noneto*, de Villa-Lobos, com *L’Homme et son Désir*. Apesar de afirmar que ambas são obras “irmãs”, pelas similaridades que encontra entre as duas, o autor lista mais diferenças do que semelhanças, com o objetivo de destacar a originalidade do estilo composicional de Villa-Lobos. Tarasti menciona Milhaud como tendo sido um dos primeiros europeus, juntamente com Rubinstein, a “descobrir” Villa-Lobos. Os elementos citados pelo autor como pontos de contato entre as duas peças são, na verdade, bastante genéricos e comuns ao estilo da época: a exploração timbrística do coro, o destaque à percussão, o uso de melodias e ritmos de caráter nacional. Tais elementos não nos permitem, portanto, afirmar como evidente a influência de um sobre o outro, nem entender as semelhanças entre as peças como fruto do contato entre os dois compositores.

Considerando-se tais aspectos, as possíveis influências de Milhaud sobre Villa-Lobos, não passam de especulações: possíveis, mas não comprovadas por algum contato maior entre os dois.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Milhaud chegou a conhecer Villa-Lobos no Brasil, o que fez até com que alguns estudiosos atribuíssem a “modernidade” das obras do brasileiro ao contato com o francês; mas em sua biografia, *Notes sans musique*<sup>5</sup>, há referências apenas superficiais à figura de Villa-Lobos, que parece não ter sido próximo dele (GUÉRIOS, 2003a: 156).*

### 3- Villa-Lobos influenciou Milhaud?

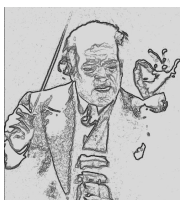
Da mesma forma, essa falta de dados que indique uma maior proximidade entre os dois compositores também serve para que se questione quando se discorre sobre uma possível influência de Villa-Lobos sobre Milhaud. Aqui, pode-se tomar como exemplo um trecho do livro *The composer as intellectual*:

*Pela sua amizade com Heitor Villa-Lobos no Brasil, Milhaud familiarizou-se com a música brasileira de carnaval, e também foi influenciado por Amazonas de Villa-Lobos, que de maneira similar [ao balé *L'Homme et son désir*] evoca “o primitivo” pelo uso de instrumentos de percussão (FULCHER, 2005: 179).*

Essa afirmação sobre a influência do balé *Amazonas* sobre a peça de Milhaud, escrita durante sua estada no Rio de Janeiro, é questionável. Como visto no trecho citado, do livro de Paulo Renato Guérios (2003a), ou nos trabalhos de Corrêa do Lago, o que existe são apenas indicações de um contato bastante superficial entre os dois compositores e até uma falta de interesse da parte de Darius Milhaud pelas peças de Villa-Lobos que ele conheceu no Brasil. No caso específico de *Amazonas* ter influenciado Milhaud na composição de *L'homme et son désir*, a fragilidade dessa afirmação se evidencia quando se considera inclusive a possibilidade da data fornecida por Villa-Lobos como ano de composição desta obra – 1917, época em que Milhaud encontrava-se no Rio de Janeiro –, poder não corresponder à realidade. Paulo de Tarso Salles, que analisa e explora com particular atenção o balé *Amazonas*, em seu livro *Villa-Lobos: processos composicionais*, discorre a respeito do longo intervalo existente entre a data de composição da obra, 1917, e a data de sua estréia, em Paris, em 1929. A hipótese levantada por Salles, por meio das análises dos recursos composicionais aí utilizados, é que, como o estilo aí encontrado remete à escrita stravinskiana de 1912-

---

<sup>5</sup> A autobiografia de Milhaud foi publicada pela primeira vez em 1949 com o título *Notes sans musique*. Esse texto foi revisto, ampliado e reeditado com o título *Ma vie heureuse*, em 1973.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

1913<sup>6</sup>, pode-se supor que existe erro na informação da data de sua composição e que essa obra tenha sido escrita, ou ao menos reescrita, após a ida de Villa-Lobos à Paris.

*Tanto Uirapuru quanto Amazonas apresentam características de transição entre o Villa-Lobos formado pelo academismo franco-wagneriano dominante no Brasil no início do século XX e o modernismo stravinskiano/ varèsiano que o compositor brasileiro efetivamente conheceu em Paris (SALLES, 2009: 25, o grifo é nosso).*

Salles questiona ainda o motivo que levaria Villa-Lobos a apresentar essa peça apenas em 1929 se ela já estivesse pronta desde 1917, visto que, até pelo próprio nome, a obra denota uma temática que interessaria ao público francês da década de 1920 pelo caráter “exótico” aí embutido. Se Villa-Lobos vai à Paris pela primeira vez em 1923, não teria nenhuma razão para deixá-la guardada por tanto tempo.

Ainda que se aceite a data de 1917 para a composição dessa peça, um outro aspecto pode ser considerado quanto à falta de embasamento existente para que se afirme a influência de *Amazonas* sobre a obra de Milhaud: não era o estilo de obra que então chamaria a atenção de Milhaud. O ritmo sincopado e o “exotismo” melódico da música popular era o que atraía o interesse de Milhaud naquele momento. Por isso ele valorizava autores como Nazareth e Tupinambá e demonstrava desinteresse pelo Villa-Lobos do período 1917-1918.

Sobre essa visão de um estrangeiro em relação à música brasileira, tratada como uma fonte de exotismos, Mário de Andrade discorre em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em uma clara alusão ao artigo “*Brésil*”, publicado por Milhaud em 1920:

---

<sup>6</sup> O primeiro contato de Villa-Lobos com as obras de 1912-1923 de Stravinsky é um assunto abordado por diversos autores e permite amplas discussões. Sobre “A Sagração da Primavera”, Corrêa do Lago cita Béhague para dizer que efetivamente Villa-Lobos só a conheceu em 1923. (CORRÊA DO LAGO, 2010: 83).

Corrêa do Lago menciona que tanto Claudel quanto Rubinstein referem-se em seus textos ao fato de terem presenciado a execução ao piano, em versão a quatro mãos, na casa dos Veloso-Guerra, d’*“A Sagração da Primavera”*. Mas não existe nenhuma menção a respeito da presença de Villa-Lobos durante essa execução, que se deu em 1918. A apresentação pública desta obra no Brasil ocorreu apenas após a Segunda Guerra Mundial (CORRÊA DO LAGO, 2010: 24). É fato que, se Milhaud teve um intenso convívio com os Veloso-Guerra durante sua permanência no Rio de Janeiro, Villa-Lobos, apesar de conhecê-los, não mantinha um contato tão íntimo ou regular com esses músicos. “*O fato de que, em 1918-20, o ‘Círculo Veloso-Guerra’ estivesse informado da música de Stravinski e extremamente a par da música de Debussy, Ravel, Satie – e particularmente das grandes ousadias de linguagem que Milhaud estava adotando em suas obras compostas no Rio – não implica necessariamente uma absorção equivalente dessas informações por parte de Villa-Lobos (CORRÊA DO LAGO, 2010: 85)*”.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem sincopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana! Falam de cara enjoada. E os que são sabidos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto (ANDRADE, 1962: 15).*

### 4- O “retour à Bach”

As semelhanças e as diferenças entre Milhaud e Villa-Lobos no que diz respeito ao estilo e à técnica composicional são bastante exploradas no livro *Heitor Villa-Lobos*, de Eero Tarasti (1995). Além da comparação entre *L’homme et son désir*, de Milhaud, e o *Noneto*, de Villa-Lobos, levantando as semelhanças e as diferenças entre elas, as conexões estéticas também são mencionadas por Tarasti. Ambos são compositores ligados ao Neoclassicismo e que lançam mão da idéia do “retour à Bach”. É claro que esse Bach resgatado tanto por Milhaud como por Villa-Lobos não é visto como um compositor germânico, mas como o portador de um estilo “universal”, um autor tomado como referência máxima para qualquer compositor, para qualquer música considerada de “qualidade”. Cada um deles “inventou”, “selecionou” o Bach que lhe interessava, conectando-se a uma “tradição musical” e assim se justificando e inserindo-se na história da música, ligando-se ao passado musical.

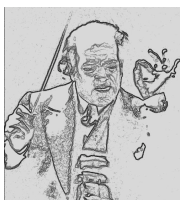
Milhaud colocou Bach como a referência para a origem da politonalidade, técnica cuja exploração marcou o seu estilo composicional desde a década de 1910. Para tal, referiu-se a um dueto de Bach interpretando-o como uma superposição das tonalidades de lá menor e ré menor<sup>7</sup>. Deu assim uma explicação possível para a técnica politonal, sua marca registrada, ligando-a à tradição da música tonal na figura de Bach.

*Eu havia observado, e isso foi um sinal para mim, que em um pequeno dueto de Bach escrito em cânone à quinta, tinha-se realmente a impressão de duas tonalidades seguindo-se, superpondo-se (MILHAUD, 1998: 59).*

Já Villa-Lobos, além de compor a série das *Bachianas Brasileiras*, explorou peças de Bach também no seu trabalho orfeônico. Ele mitificou a figura de Bach colocando-o como alguém que está na origem de toda música que tem alguma

---

<sup>7</sup> O trecho do dueto a que Milhaud se refere, com as tonalidades identificadas conforme a sua concepção, pode ser encontrado no artigo “*Polytonalité et atonalité*”, publicado por Milhaud em 1923 na *Revue Musicale*, e reproduzido em *Notes sur la Musique* (MILHAUD, 1982: 174).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

relevância, segundo os seus critérios. A música de Bach seria de tal forma “universal” que faria parte de uma espécie de “inconsciente coletivo musical”. Villa-Lobos afirmou ter encontrado traços do contraponto bachiano até mesmo na música folclórica brasileira (TARASTI, 1995: 170). Refere-se a Bach também para justificar o fato de recorrer a melodias folclóricas quando explica que esse recurso é similar ao que Bach fez quando aproveitou o material melódico dos corais protestantes em suas peças. Para Villa-Lobos, tanto o folclore nacional quanto o coral protestante remetiam a uma cultura entendida como popular, autêntica, nacional.

### 5- Villa-Lobos em Paris: tornando-se um compositor nacional

Na década de 1920, Milhaud começa a escrever seus textos críticos. Foi também aí que ele se projetou como compositor no cenário artístico parisiense, atuando dentro do círculo que incluía Satie, Cocteau e os outros compositores do *Groupe des Six*. Ele então se firmou como um artista-intelectual dentro do contexto nacionalista do entreguerras.

É nesse período que Villa-Lobos vai à Paris e passa a ter contato com a vanguarda artística parisiense. Guérios (2003b) narra o contato inicial de Villa-Lobos com esse círculo. Destaca em especial o atrito que ele teve com Jean Cocteau, logo após a sua chegada, como sendo um episódio que mostra o que significou, na carreira de Villa-Lobos, essa ida à Paris. Esse embate teve um peso simbólico porque aconteceu entre um artista estrangeiro, de um país periférico, tentando achar seu lugar no grande centro de produção artística e cultural da década de 1920 e o outro, artista já estabelecido como figura de prestígio e destaque na vanguarda parisiense. “*Mais que uma questão puramente estética, estava sendo colocada em jogo toda uma série de conteúdos culturais, legitimidades, representações e hierarquias*” (GUÉRIOS, 2003b: 82). A cena mencionada, conforme narrada por Guérios, se passou no estúdio de Tarsila do Amaral. Após ouvir Villa-Lobos executar uma peça ao piano, Cocteau criticou-o pelo seu estilo debussysta, que era justamente o que fazia com que ele fosse considerado moderno enquanto estava no Brasil, e o que o ajudou a se projetar no cenário nacional. No Brasil, ele era o compositor que “*ousava compor de acordo com as revolucionárias idéias de Debussy*” (GUÉRIOS, 2003b: 90).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Mas por que a crítica de Cocteau a Villa-Lobos? Porque Debussy era, naquele momento, uma das figuras execradas por Cocteau e compor no estilo que remetesse a ele era o que deveria ser evitado. O poeta já havia publicado *Le Coq et l'Arlequin*, obra de 1918, na qual ele divulgava suas diretrizes estéticas a favor da tradição nacional e da música “verdadeiramente francesa”, contra as “vaguezas” do estilo de Debussy. Execrava a música germânica e proclamava a valorização da música popular, do estilo circense, da clareza e da simplicidade.

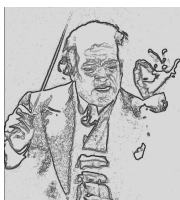
Cocteau exaltava o estilo de Satie e dava diretrizes estéticas ao *Groupe des Six*, cujos compositores ocupavam um lugar de destaque na cena vanguardista da década de 1920. Portanto, para ele, música ao estilo debussysta significava música ultrapassada, à qual era necessário se opor para se afirmar enquanto moderno.

Diante desse quadro, pode-se entender a conexão de Villa-Lobos, a partir de 1923, com a estética musical da vanguarda francesa, à qual pertencia Darius Milhaud. Delineou-se na década de 1920 uma aproximação estética entre Villa-Lobos e Milhaud pelo fato de ambos compartilharem do mesmo círculo vanguardista e serem influenciados pelos mesmos ideais apregoados por Cocteau, com consequências bastante evidentes e conhecidas na mudança de estilo pela qual o brasileiro passou. O que influencia Villa-Lobos deixa de ser Debussy e passa a ser Stravinsky. Segundo Guérios (2003b), foi a partir desse episódio que Villa-Lobos mudou sua postura enquanto compositor e passou a buscar um estilo em que a música de caráter nacional se evidenciasse. “*Assim, Villa-Lobos começou a retratar em suas composições toda uma série de representações a respeito de sua nação*” (GUÉRIOS, 2003b: 98).

A “brasilidade” era vista como um exotismo na França, o que interessava àquela vanguarda. Daí o sucesso dos artistas brasileiros em Paris que passaram a valorizar o uso de elementos caracteristicamente nacionais em suas obras.

A transformação pela qual Villa-Lobos passou foi um reflexo do seu respeito e aceitação ao que lhe foi mostrado pelas novas diretrizes estéticas da vanguarda francesa. “*Villa-Lobos acatou a definição de Brasil e o papel de compositor brasileiro que lhe foi atribuído na Europa*” (GUÉRIOS, 2003b: 100).

A mudança que a influência da vanguarda francesa provocou em Villa-Lobos fez com que ele se rendesse ao pensamento estético desse grupo, ao qual Milhaud



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

também pertencia, e buscasse se afirmar, a partir de então, como um compositor de características verdadeiramente nacionais. Era um nacionalismo resultante das novas diretrizes estéticas francesas. Continuou existindo a mesma atitude que já existia no período anterior, de assimilação da cultura francesa, tida como modelar. Antes, Villa-Lobos era valorizado como um compositor que escrevia ao estilo de Debussy. A partir de 1923 ele assumiu a atitude nacionalista pregada por aquele círculo vanguardístico. O papel hegemônico da cultura francesa se mostrou simbolicamente na discussão entre Cocteau e Villa-Lobos.

### 6- O Nacionalismo como elemento de conexão entre Milhaud e Villa-Lobos

A “dominação simbólica”<sup>8</sup> se evidenciou, no campo da produção cultural, com a vanguarda francesa atuando na escolha do que deve ser valorizado pelos artistas brasileiros, o que nesse caso incluía a música de caráter nacional. O que se deu com Villa-Lobos foi um olhar para a cultura local, para a música folclórica, para os elementos então considerados genuinamente brasileiros, como resultado da assimilação da estética francesa moderna, representada naquele momento pela figura de Jean Cocteau.

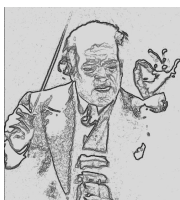
Milhaud, após sua vinda ao Brasil, havia expressado essa concepção de valorização do caráter nacional quando criticou os compositores brasileiros por não aproveitarem a riqueza da música local. Quando mencionou a música brasileira, Milhaud referiu-se à música popular, porque entre os compositores eruditos ele reconheceu apenas imitadores do estilo musical europeu, o que não o interessou.

*É lamentável que todas as peças de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas do sr. Guerra ou as obras orquestrais 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 em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento nativo é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou do sr. Saint-Saëns, se ele tem*

---

<sup>8</sup> Conceito utilizado segundo as teorias do campo de produção simbólica, da dominação simbólica expostas por Pierre Bourdieu (2011).





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem trinta anos (Milhaud, 1982: 98-99).*

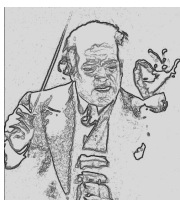
O Villa-Lobos mencionado por Milhaud em uma das suas apostilas escritas no *Mills College* é o compositor nacionalista. Em uma delas,

*[...] o compositor brasileiro é objeto de comentários muito mais extensos que os que se encontram nos textos publicados de Milhaud, o qual enumera diversas obras, tais como Amazonas, o Uirapuru, o Descobrimento do Brasil, Rudepoema e os Choros [...]. Demonstra igualmente conhecimento e admiração pelo trabalho educacional de Villa-Lobos, e dos progressos alcançados pela prática do canto orfeônico nas escolas públicas (CORRÊA DO LAGO, 2009: 20, o grifo é nosso).*

O que Corrêa do Lago destaca nesse trecho, como sendo destacado por Milhaud dentro da produção de Villa-Lobos, denota claramente uma ênfase dada ao viés nacionalista deste compositor. As obras mencionadas são representativas desse estilo. E a admiração pelo trabalho com o canto orfeônico, representante máximo da atuação nacionalista de Villa-Lobos, só reforça essa atitude.

Para a política cultural francesa do entreguerras, era importante o papel da arte e da educação na valorização, descoberta e manutenção de uma cultura de identificação nacional. A música aparece nesse contexto com um lugar de destaque no campo da produção simbólica.

É essa ligação entre os dois compositores que transparece quando se faz uma leitura dentro do contexto do nacionalismo exacerbado em que ambos viveram, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930. Ambos tinham uma concepção universalista sobre o que eles consideravam a “verdadeira música”, daí a referência a Bach como um parâmetro “universal”. Ao mesmo tempo, ambos tinham uma postura nacionalista, atuação alinhada a esse posicionamento e até mesmo um patriotismo bastante evidente. Villa-Lobos refere-se à música como a mais alta expressão do sentimento nacional, mas ao mesmo tempo como a arte que tem a capacidade de expressar valores universais (TARASTI, 1995: 156). Milhaud afirma que “a arte não tem pátria”, e no entanto também diz que “cada país traz consigo todo um passado que pesa sobre os artistas, e as grandes oposições de raça encontram-se em todos os músicos” (MILHAUD, 1982: 194-195).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

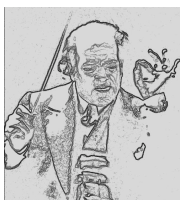
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A busca por uma música de caráter nacional e do seu próprio espaço de atuação no campo da produção musical foram comuns aos dois compositores na década de 1920. A influência que ambos sofreram da política educacional da Alemanha do período da República de Weimar transparece no trabalho que cada um deles desenvolveu ao longo da década seguinte, em que apareceram como compositores de carreiras estabelecidas e atuação junto a ações culturais governamentais de caráter nacionalista.

As mudanças na política cultural francesa na década de 1930 permitiram a Milhaud, enquanto artista-intelectual, uma participação ativa na política cultural oficial, sobretudo durante o período da Frente Popular (1936-1937), época em que existiu a preocupação em levar a cultura francesa erudita às massas. Segundo Fulcher (2005: 206-207) havia, nesse período, a concepção de grandes espetáculos, com o intuito de atingir um público bastante numeroso. A educação e a arte eram vistas como aspectos centrais na afirmação da identidade nacional francesa. Neste período, uma das medidas governamentais, tomada com o intuito de popularizar a cultura francesa, foi a criação de novos grupos culturais e musicais. Incluía-se aí a proliferação das sociedades de canto orfeônico, grupos amadores tradicionalmente formados por operários, existentes na França desde o século XIX. Em 1937, foi fundada inclusive uma gravadora, chamada *Le Chant Du Monde*, cujo intuito era difundir entre as classes operárias a música popular, a erudita e “*obras de inspiração folclórica*” (FULCHER, 2005: 213).

Conforme Fulcher (2005, p. 219), Milhaud foi um dos colaboradores da *Fédération Musicale Populaire*, um ramo da *Maison de Culture* e importante mecanismo de ação cultural governamental. Esse fato exemplifica como a postura adotada pelos compositores do *Groupe des Six* na década de 1920 passou a ser usada pelos mecanismos oficiais de ação cultural na década seguinte e esses artistas-intelectuais tiveram então atuações de destaque na “*cultura vanguardista nacional*” (FULCHER, 2005: 224).

Na década de 1930, enquanto artista que assumiu um lugar significativo no campo da produção simbólica, atuando junto à política cultural oficial, Milhaud também se envolveu com trabalhos educacionais e buscou o uso de músicas de caráter popular ou folclórico, assim como de melodias de origem provençal (FULCHER, 2005: 230).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O que nos interessa em particular é exatamente a conexão entre Villa-Lobos e Milhaud que se pode estabelecer pelas questões centradas na valorização do elemento nacional, na atuação de ambos enquanto artistas atuantes no campo da produção simbólica dentro de um contexto de exacerbado nacionalismo, como o que existiu no período do entreguerras.

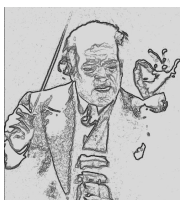
Na França, houve um nacionalismo renovado pela vanguarda ligada a Jean Cocteau. Seu livro, *Le Coq et l'Arlequin*, foi uma espécie de manifesto em prol da música francesa “verdadeiramente” nacional. Nele, Cocteau deixou claro sua concepção nacionalista, de defesa da música francesa: “*Eu peço uma música francesa da França*” (COCTEAU, 2009: 60).

Analogamente, no Brasil, tivemos Mário de Andrade e seus textos, que incitavam os compositores a buscarem o caráter nacional na música. Seu discurso como paraninfo dos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo é um exemplo dessa exaltação nacionalista:

*Pregai, propagai sem temer vosso desfalecimento essa nacionalização de nossa música! [...] Não nos envergonhemos dos ímpetos quentes, selvagens mesmo, de nossa música folclórica. Se lhes ajudarmos o voo, ela se revelará grande e fecunda em dias de amanhã (ANDRADE, 1923: 7).*

Os ecos do nacionalismo europeu podiam ser vistos no Brasil desde o século XIX, mas foi também no entreguerras que aqui ele se exacerbou. Se o nacionalismo foi a principal proposta musical no Brasil da década de 1920, encontramos na figura de Mário de Andrade o principal teórico propagador das diretrizes nacionalistas. O nacionalismo musical brasileiro apresentava-se conectado ao modernismo e seus ideais foram expressos por Mário de Andrade com clareza no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, uma espécie de manifesto da música nacionalista. Como podemos ver, há uma certa semelhança entre os casos francês e brasileiro, entre a vanguarda ligada a Cocteau e seu nacionalismo expresso em *Le Coq et l'Arlequin*, em relação ao modernismo nacionalista brasileiro e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade.

Até mesmo no que diz respeito ao uso da música brasileira, da incorporação de uma “outra” música conectada a uma linguagem moderna, pode-se estabelecer uma analogia entre o que Villa-Lobos e Milhaud fizeram:



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Não seriam os cânticos de candomblé [...] exóticos para um músico formado nos conservatórios de São Paulo ou do Rio de Janeiro? [...] Não seria exótico o canto dos índios Pareci, gravado por Roquette-Pinto e usado por Villa-Lobos no Choros n. 3? Por certo que sim, e a atração que essas sonoridades exerciam sobre os homens cultos era semelhante àquela que fez Milhaud encantar-se pelos maxixes cariocas (TRAVASSOS, 2000: 39).*

O caso brasileiro encontra-se exposto por Elizabeth Travassos em *Modernismo e Música Brasileira*: “[...] com Mário de Andrade assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, o movimento derivou em modernismo nacionalista, que se firmou como a estética hegemônica até meados dos anos 1940 (TRAVASSOS, 2000: 33).

Em um período da história no qual o nacionalismo teve um papel dominante, afetando decisivamente a produção musical, vejo a conexão entre Milhaud e Villa-Lobos construída, mais do que por possíveis influências estilísticas recíprocas que possam ter surgido de um suposto contato entre os dois no Rio de Janeiro da década de 1910, pelo compartilhamento do mesmo contexto estético-político-ideológico trazido pelo exacerbado nacionalismo do pós-Primeira Guerra Mundial. Tal cenário exigia dos compositores uma resposta, um posicionamento, que se deu pela atuação de cada um dentro do campo da produção simbólica da música erudita. Ambos responderam utilizando-se de diretrizes nacionalistas para se posicionarem e atuarem ativamente enquanto compositores-intelectuais.

### 7- Referências Bibliográficas

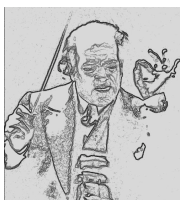
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7ª. ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COCTEAU, Jean. **Le Coq et l'Arlequin**. 3ª. ed., Paris: Stock, 2009.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. **O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana**. Rio de Janeiro: Reller, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Darius Milhaud e o Brasil** : o olhar do viajante, através dos seus textos (1917-1949). Monografia (Pós-doutoramento). IEB, USP, São Paulo, 2009.
- FULCHER, Jane F. **The composer as intellectual: music and ideology in France 1914-1940**. New York: Oxford University Press: 2005.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003a.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- \_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 81-108, abr. 2003b. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.
- MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald**. São Paulo. Edusp, 1995.
- MILHAUD, Darius. **Ma vie heureuse**. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Notes sur la Musique**: essais et chroniques. (Ed. Jeremy Drake), Flammarion: Paris, 1982.
- NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos**: o florescimento da música brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. **Politonalidade**: discurso de reação e transformação. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1998
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: processos composicionais. Campinas: UNICAMP, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos**: the life and works, 1887-1959. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Publishers, 1995.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Seminário 2 – sábado

#### Desmontando a “Caixinha de Música Quebrada” de Villa-Lobos

Yuri Kimizuka  
yuribaer@gmail.com

**Resumo:** A linguagem musical de Villa-Lobos foi durante muito tempo categorizada como sendo disparatada, ainda que bem sucedida à guisa de um feliz acaso. Mas os recentes estudos têm demonstrado justamente o contrário. A “Caixinha de Música Quebrada” faz uso sistemático de deslocamentos métricos, e uma combinação de camadas que contém entre outras coleções, tríades sobrepostas e pentatonias cromaticamente intercaladas. Nesse artigo são utilizados os conceitos de “Deslocamento Rítmico” e de “Hemiola”, para ilustrar as estratégias rítmicas que compõem a sua polirritmia, além da teoria dos conjuntos com o objetivo de destacar as principais coleções sonoras.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos, Simetria, Polirritmia, Processos Compositivos.

#### The Disassembling of “The Broken Little Music Box”

**Abstract:** The musical language of Villa-Lobos has been categorized as being inconsistent, though successful due to a happy accident. But recent studies have shown just the opposite. The “Caixinha de Música Quebrada” – The Broken Little Music Box<sup>1</sup> - makes systematic use of metric shifts, and a combination of layers containing among other collections, superimposed triads and pentatonic scales chromatically interspersed. In this paper we used the concepts of “Rhythmic Displacement” and “Hemiola” to illustrate the strategies that builds its rhythmic polyrhythm, and set theory in order to highlight the main collections.

**Key-Words:** Villa-Lobos, Symetrie, Polyrhythmic, Compositional Procedures.

#### 1. Introdução:

No ano de 1931, em São Paulo, Villa-Lobos escreve uma peça para piano chamada “Caixinha de Música Quebrada” com a seguinte dedicatória: “Prá Souza Lima<sup>2</sup> brincar”. Esta composição teria sido feita durante uma viagem de trem, entre uma estação e outra por ocasião da Caravana de Arte Brasileira quando ambos excursionaram juntos por 54 cidades do interior paulista. Nessa época, início da década de 1930, Villa-Lobos retornava da Europa e já havia escrito para piano as 3 suítes *A Prole do Bebê* e as *Cirandas*.

<sup>1</sup> Tradução do título segundo a edição de 1948 da Consolidated Music Publishers

<sup>2</sup> João de Souza Lima (1898-1982), pianista brasileiro



## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Agora que já conhecemos as circunstâncias que essa peça foi composta vem a seguinte indagação: do quê se trata essa música? Porque uma “Caixinha de Música Quebrada”? Certamente que não vem ao caso porque Villa-Lobos escolheu essa ideia, mas o título já nos propõe um caminho analítico, ou seja, nos mostra com que universo ele vai dialogar.

A caixinha de música é um dispositivo musical de acionamento mecânico desenvolvido no século XIX, mas que usa os mesmos princípios de outros inventos do século XVIII. A diferença entre esses, e é o que importa no nosso caso, é que a caixinha de música normalmente faz parte de um objeto de uso utilitário ou decorativo, como por exemplo um porta-joias, e que a melodia reproduzida nesse tipo de aparato geralmente é de caráter muito popular com um acompanhamento regular. Portanto a ideia em questão é de uma engenhoca que toca uma melodia bastante conhecida. Outra característica importante é que devido as dimensões reduzidas da assim chamada caixinha de música, as notas são extremamente agudas. Mas Villa-Lobos propõe justamente um contraste com essa ideia, uma vez que o que ele da caixinha de música propriamente dita, ele retira apenas o uso do registro super agudo no piano e as figuras contínuas de acompanhamento para então criar, justapor e contrapor outros elementos.

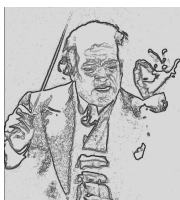
## **2. Análise:**

### **2.1. Polirritmia:**

Desde o início da peça a primeira coisa que chama atenção é o deslocamento de acentuação, que é resultado sobreposição de divisões desiguais, a hemiola. Sem dúvida este não é um conceito novo, ao contrário, trata-se de uma técnica consagrada na literatura pianística com abundantes exemplos em Chopin, Schumann e Brahms. Mas o que diferencia a sua utilização nessa peça é justamente a escrita de Villa-Lobos.

A fórmula de compasso, de 6/8, compõe uma unidade de seis colcheias que está ser dividida em três grupos de dois e dois grupos de três, e que produz uma ambiguidade métrica devido ao deslocamento de acentuação entre esses grupos.

No caso específico aqui analisado, essa estrutura periódica está distribuída em grupos de dois na mão direita, e em grupos de três na mão esquerda.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Todavia, devido ao movimento melódico das figuras na mão esquerda as acentuações podem ser facilmente sincronizadas com a mão direita, e que resultaria erroneamente numa simples escrita em compasso ternário como no exemplo a seguir.



Exemplo 1: Compressão incorreta da acentuação rítmica. (Notação da mão direita 8ª abaixo para facilitar a visualização)

O correto, no entanto, é a leitura de um binário simples na mão direita (como se estivesse escrito em 2/8) e um binário composto na mão esquerda (como de fato está escrito). E o desafio para os pianistas é justamente deixar claro este jogo entre acentuações



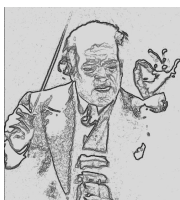
Exemplo 2: Quatro primeiros compassos.

Na tabela abaixo podemos constatar a existência da polirritmia gerada pela contraoposição de 3 unidades na mão direita contra 2 na mão esquerda.

2		1	2	1	2	1	2		1	2	1	2	1	2		1
Md		>		>		>			>		>		>			>
Me		>			>				>			>				>
3		1	2	3	1	2	3		1	2	3	1	2	3		1

Exemplo 3: Tabela comparativa de acentuações entre a mão direita (MD) e esquerda (ME).





## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Este tipo de “batimento”, a polirritmia de 3 contra dois, é muito característica de outro tipo de lâminofone: a Kalimba. Não é possível saber se Villa-Lobos buscou qualquer relação entre esse instrumento de origem africana e a caixinha de música, mas de qualquer maneira existe essa semelhança idiomática.

É importante notar também que a maior parte da linguagem rítmica de Villa-Lobos está calcada no uso da sincopa, que é muito característica da música brasileira, mas no caso dessa peça há apenas dois momentos em que este recurso é usado: na passagem do compasso 17 para o compasso 18, com o início da melodia em modo mixolídio, e entre os compassos 26 e 27 ao repetir a primeira parte da mesma melodia.

### **2.2. Simetrias:**

Ao falarmos de simetrias muitas vezes nos ocorre os conceitos propostos por George Perle e Antokoletz, mas não devemos nos esquecer que antes de tudo, simetria refere-se a relações de correspondência, ou proporção entre as partes. Evidentemente que toda simetria implica na existência de um eixo, mas isso não quer dizer que o eixo tenha função preponderante centralizadora. Em muitos casos de simetria, como o que iremos discorrer, o eixo atua como um plano no qual estão depositados todos os elementos que irão ser trabalhados. Tão importante quanto o padrão simétrico é o seu rompimento, pois sempre que isso acontece resulta em instabilidade e introdução de algum novo elemento.

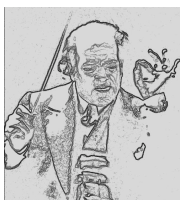
Dois tipos de simetria destacam-se aqui:

- a) Simetria entre Classes de Conjunto
- b) Simetria por Digitação Instrumental

Ocorre mesmo em determinados trechos a alternância entre esses dois tipos, ou seja, ora há o rompimento da simetria por digitação instrumental e mantém-se a simetria entre classes de conjuntos ou o contrário.

Podemos ver logo no início da peça que os pequenos motivos que compõem o contorno melódico inicial são formados por conjuntos [3-5] e [3-4]. Existe um padrão construído sobre o teclado do piano que é a alternância entre teclas pretas e brancas.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

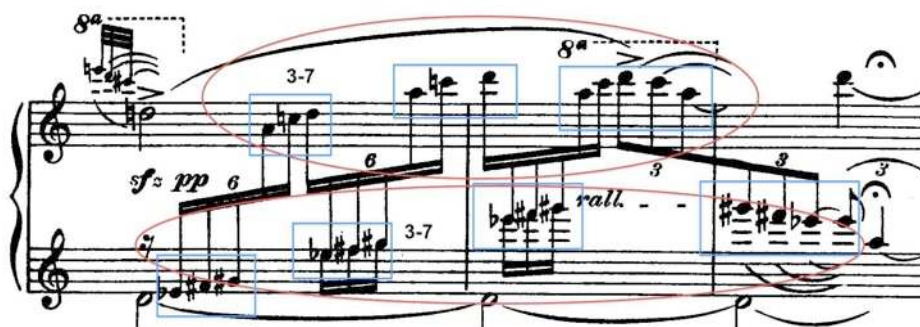
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

cromática, e só não formam uma escala cromática completa devido as duas exceções já discutidas anteriormente. (dos tricordes [3-5]).



Exemplo 6: Escalas Pentatônicas intercaladas.

Esse tipo de simetria também ocorre de maneira semelhante nos compassos de 82 a 84, mas agora com um fragmento da escala pentatônica representado pelo conjunto [3-7]. Através do uso desses tricordes.



Exemplo 7: Tricordes [3-7]

No compasso 17 o compositor utiliza novamente o padrão de simetria presente por digitação instrumental, que agora é aplicado ao ostinato. Assim como no início da peça existe aqui uma relação entre teclas pretas e brancas. frequentemente nas peças



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

para piano de Villa-Lobos segundo o próprio Souza Lima<sup>4</sup>, o que quer dizer que este tinha plena consciência dessa técnica.

O diagrama superior mostra cinco diagramas de digitação instrumental, cada um com setas indicando a direção do movimento dos dedos (para cima ou para baixo) sobre as teclas. Abaixo, um trecho musical em 2/4 com a indicação *ppp tando* ilustra a aplicação desse padrão. O trecho é dividido em duas partes: a primeira, marcada com '8ª', contém uma melodia complexa; a segunda, marcada 'Repetição do Padrão', repete a mesma melodia. O trecho musical também mostra a linha de baixo com acordes e movimentos rítmicos.

Exemplo 8: Padrão de Simetria por Digitação Instrumental.

Esse trecho baseado num padrão de digitação instrumental apresenta recorrentemente os tetracordes [4-7] e [4-3] como podemos constatar a seguir:

Este trecho musical em 2/4 mostra uma sequência de tetracordes. Os tetracordes [4-3] são marcados com o símbolo [4-3] e os tetracordes [4-7] com o símbolo [4-7]. A melodia é apresentada em uma única linha de música.

Exemplo 9: Figuração em ostinato com simetria por digitação.

Essa saturação da coleção sonora [4-7] é ainda reforçada quando a linha melódica desloca-se para a mão direita.

Este trecho musical em 2/4 mostra a coleção sonora [4-7] sendo utilizada melódicamente na mão direita. Um tetracorde [4-7] específico é circulado em vermelho. A mão esquerda acompanha com um ritmo constante de acordes marcados com *mp*.

Exemplo 10: Uso melódico da coleção [4-7]

<sup>4</sup> SALLES, Paulo. Villa-Lobos: Processos Compositivos. p.51



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Aqui o compositor aproveita e usa não mais como ostinato, mas melodicamente, o conjunto [4-7] ao mesmo tempo que procura dividir os deslocamentos cromáticos e diatônicos.

### 2.3. Forma e Textura

Muito embora aqui a forma não seja um fator preponderante é necessário fazer uma divisão, pelo menos das grandes partes, afim de delimitar determinadas estruturas. Esta peça encontra-se claramente dividida em quatro partes marcadas pelo próprio compositor com barra dupla.

*“Os processos, técnicas e procedimentos composicionais de Villa-Lobos são aplicados em momentos específicos de cada composição, distribuídos em pontos esparsos ao longo da estruturação da obra. A maior parte de suas composições é dividida em seções, com processos diferentes que unem, ou mesmo separam, essas seções<sup>5</sup>.”*

Compassos 1-16	Compassos 17-49	Compassos 50-84	Compassos 85-103
<b>A</b>	<b>B1</b>	<b>B2</b>	<b>A</b>

Exemplo 11: Tabela das grandes partes.

Cada uma dessas partes é marcada por um processo predominante bem como por uma textura. A parte é caracteriza-se pela polirritmia da qual já tratamos anteriormente. Já as partes B e C propõem um tipo característico de construção villalobiana que o Prof. Paulo de Tarso Salles descreve em seu livro como sendo uma estrutura essencial da música de Villa-Lobos dos anos de 1920.

Embora a peça aqui analisada seja no início dos nos 1930 o compositor faz uso deste mesmo recurso. A textura presente nessa obra possui as mesmas características daquelas que ambientam melodias folclóricas, com por exemplo as 16 *Cirandas* para piano (1926).

Aqui é possível observar que existe uma nítida justaposição de três camadas, um ostinato, uma melodia modal (mixolídia) e um baixo.

---

<sup>5</sup> SALLES, Paulo. Villa-Lobos: Processos Composicionais. p.41



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a complex texture with many sixteenth notes and chords. The first system starts with a dynamic marking of 'ppp' and 'tando'. There are various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 3, 4) throughout the piece.

Exemplo 12: Textura da Parte B1: Ostinato, Melodia em Modo Mixolídio e Baixo

É significativa a semelhança entre esta composição e as *Cirandas*, pois uma das características principais daquele ciclo é o uso de melodias folclóricas que possuem, em grande parte, um contorno modal. Na parte B da *Caixinha de Música Quebrada* surge uma melodia no modo mixolídio que não é do meu conhecimento como sendo oriunda do folclore brasileiro.

Na próxima parte, B2, a textura torna-se mais densa porque a linha de baixo à linha do baixo acrescenta-se um pedal de Ré em colcheias, e o ostinato assume um padrão predominantemente triádico. Na parte A já havia sido usado um acompanhamento baseado em tríades e de caráter funcional, e isso justifica a opção do uso da armadura de clave pelo compositor.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Pouco animado.

8ª

*mf* *Brilhante e elegante.*

I V7

8ª

I vi7

Detailed description: This musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Pouco animado.' and '8ª'. The right hand has a complex, rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is 'mf' and the instruction is 'Brilhante e elegante.'. Chords 'I' and 'V7' are indicated below the first system. The second system continues the same texture, with chords 'I' and 'vi7' indicated below.

Exemplo 13: Destaque para o acompanhamento em progressão tonal.

Mas na parte B não se pode entretanto falar em tonalismo no sentido harmônico/funcional, embora esteja clara a intenção do compositor de realizar uma melodia acompanhada, que não implica de maneira alguma em ser ou não tonal; o conceito permanece mas a linguagem muda.

8ª

8ª

*rall.* *p* *a tempo*

Detailed description: This musical score consists of two systems of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with many slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The first system is marked '8ª'. The second system is marked '8ª' and includes dynamic markings 'rall.', 'p', and 'a tempo'. The score illustrates a 'non-functional' triad in the harmonic progression.

Exemplo 14: Destaque para a harmonia triádica “não funcional”.

Do ponto de vista rítmico é a seção mais estável e regular da peça, uma vez que contrastando com a primeira parte, aqui não há polirritmia. O mais importante nesta parte é, no entanto, a justaposição de elementos.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 2.4. Cadências:

São dois os procedimentos cadenciais utilizados pelo compositor nessa obra. O primeiro deles é uma simples cadência D-T (V-I), porém ao invés de simplesmente resolver com o acorde de Sol Maior (Tônica), Villa-Lobos sobrepõe uma tríade de Fá# Maior seguida por outra de Ré# Maior.

Do ponto de vista harmônico / funcional essa sobreposição nada significa, mas o efeito é o de uma ressonância harmônica. Nesse caso, este tipo de estrutura vertical tem origem no que Salles denomina como *cadência do tipo varèsiana*, que é quando “o acorde final é marcado pelas ressonâncias e pelos resultantes de diversas dissonâncias agregadas”<sup>6</sup>.

The image shows a musical score for Example 15. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The score is annotated with blue boxes and red circles. A blue box labeled 'Dominante' is under the first few measures. Another blue box labeled 'Tônica' is under the final measure. A red circle labeled 'F#M' is around the final chord. There are also red circles around specific notes in the final measure, which are referred to as 'resonance' notes in the caption. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 15: Destaque para as notas de “ressonância” (marcadas em círculo).

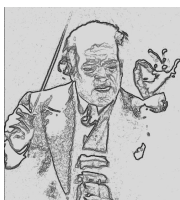
O segundo tipo de cadência que encontramos é o de aproximação cromática, nesse caso uma pré-dominante aproxima-se cromaticamente da dominante. O efeito é exatamente o oposto do anterior, ou seja, aqui as dissonâncias vão aos poucos se dissolvendo à medida em que são resolvidas.

The image shows a musical score for Example 16. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The score is annotated with blue boxes and red circles. A blue box labeled 'C#7 9-' is under the first few measures. Another blue box labeled 'D7 9-' is under the final measure. A red circle is around the final chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics include 'f', 'poco a poco rall.', and 'pp espressivo'.

Exemplo 16: Cadência do tipo “Wagneriana”.

<sup>6</sup> SALLES, Paulo. Villa-Lobos: Processos Composicionais. p.145





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 3. Considerações Finais:

Dentro do contexto da obra de Villa-Lobos essa peça certamente não figura entre as mais significativas e possivelmente nem entre as mais conhecidas, embora seja citada numa das principais biografias sobre compositor. Ao aborda-la foi possível perceber um estado de maturidade composicional, uma vez que na época em que ela foi composta (1931), já se encerrava a segunda fase criativa. Ou seja, trata-se de um trabalho que reflete o domínio e a liberdade no trato das diversas técnicas e procedimentos estudados e experimentados pelo compositor até então.

Nessa obra podemos observar como a prática composicional de Villa-Lobos vai além da manipulação de temas folclóricos agregada a uma nova sonoridade. O uso e distribuição simétrica de coleções pentatônicas e da escrita polimétrica são provas de consciência e intencionalidade ao compor, e igualmente digno de destaque é harmonia triádica que convive com as demais camadas, e por vezes chega mesmo a firmar-se por força dos movimentos cadenciais.

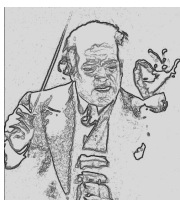
A opção pelo modalismo, ao mesmo tempo que possui uma sonoridade universal, nos deixa em dúvida: seria essa uma melodia um tema folclórico?

No fundo Villa-Lobos tinha razão quando disse “O folclore sou eu!”, pois a partir de um determinado ponto torna-se difícil saber onde termina a citação e onde começa a apropriação. E isso porque, ao contrário de muitos outros compositores que se aproximaram dessa vertente, a música de Villa-Lobos não tem sabor de folclore ou de mistura, mas de criação brasileira. Trata-se de uma música desconhecida pelos brasileiros, ou como diz Salles; “O folclore de Villa-Lobos o torna ímpar diante de seus contemporâneos europeus; suas texturas o tornam ímpar diante de seus compatriotas<sup>7</sup>.”

Ao desmontarmos esta “Caixinha de Música” vemos que ela não está quebrada, ao contrário, funciona muito bem! Seus procedimentos composicionais são claros e bem articulados, ao mesmo tempo que revelam criatividade ao transformar uma ideia num discurso musical.

---

<sup>7</sup> SALLES, Paulo. Villa-Lobos: Processos Composicionais. p.82

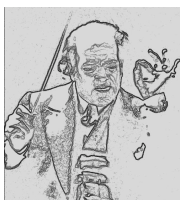


## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **4. Referências:**

- ANTOKOLETZ, Elliot. **The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984.
- COOPER, G., MEYER, L. B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- DAOUST, Timothy. **Polymeter in Twentieth-Century Music: A Study in Notational Methods**. Greensboro, 2008. [33f.] Dissertação de Mestrado em Música. University of North Carolina. Disponível em <  
<http://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=214> >
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to post-tonal theory**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Caixinha de Música Quebrada**. New York: Consolidated Music Publishers Inc., 1948.
- VILLA-LOBOS Heitor. **Villa-Lobos Piano Music Vol. II** Compact Disc. New York: London Records, 1987.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### ***Choros N°4 e N°7 de Villa-Lobos: dois procedimentos diferentes envolvendo o uso de eixo de simetria como fator estrutural***

*Joel Miranda Bravo de Albuquerque*  
*Universidade de São Paulo (USP)-joeltrompa@hotmail.com*

**Resumo:** Este artigo pretende discutir o uso de eixos de simetria como fator estrutural importante em obras de Villa-Lobos da década de 1910 e 20. Foram escolhidas neste trabalho exemplos como os *Choros N°4* (1926) e *Choros N°7* (1924) por apresentarem diversos procedimentos envolvendo tal recurso composicional. Outros fatores serão abordados como centricidade e os polos do eixo simétrico; simetria inerente às coleções referenciais; eixo fixo e polarização por exclusão; e tipos de movimento axial do eixo.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Simetria; *Choros*.

#### ***Choros No. 4 and No. 7, Villa-Lobos: two different procedures involving the use of axis of symmetry as a structural factor***

**Abstract:** This article discusses the use of axes of symmetry as a structural factor in important works of Villa-Lobos in the 1910s and 1920s. Were chosen as examples in this work *Choros No. 4* (1926) and *Choros No. 7* (1924) by presenting several procedures involving such compositional resource. Other factors will be discussed as centricity and the poles of the symmetry axis; symmetry inherent in reference collections; fixed axis and polarization exclusion, and types of axial movement of the shaft.

**Keywords:** Villa-Lobos; Symmetry; *Choros*

#### **1- Eixo de simetria inversional**

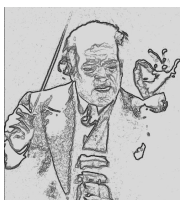
Para entendermos o eixo de simetria por inversão<sup>1</sup>, aplicaremos o mostrador de relógio circular (Fig.1) proposto por Straus (2005) onde as alturas da escala cromática estarão dispostas em círculo, representadas por números correspondentes de 0 a 12, como os números de um relógio, onde 0=Dó, 1=Dó#, e assim por diante. Circulamos no mostrador a coleção pentatônica [Dó,Ré,Fá,Sol.Lá] ou [0,2,5,7,9], conjunto 7-35 segundo a Tabela de Forte (Idem, Ibidem).

---

<sup>1</sup> Aqui é importante esclarecer sobre dois recursos composicionais recorrentes na obra de Villa-Lobos: centricidade – ou centro sonoro, sinônimos neste trabalho – e eixo de simetria inversional.

Segundo Straus: “A centricidade é estabelecida por vários tipos de ênfase e reforço diretos: alturas cêntricas são geralmente expostas com maior duração, maior intensidade, mais frequência, e mais agudas (ou graves) do que as notas não cêntricas.” (STRAUS, 2005: 131).

Mas a centricidade também pode estar relacionada a eixos de simetria por inversão. Considerando isso, Straus complementa: “Conjuntos inversamente simétricos – são simétricos em torno de um ou mais eixos de simetria. Um eixo é aquele ponto num conjunto em torno do qual todas as classes de alturas equilibram-se simetricamente. Um eixo de simetria pode funcionar como um centro de altura ou de classes de alturas.” (Idem, Ibidem)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

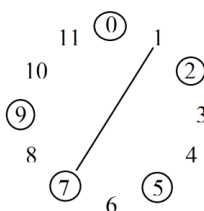


Figura 11: Mostrador de relógio circular

Podemos representar eixos de simetria desenhando uma linha reta que passa exatamente pelo meio do conjunto e por um ponto que esteja afastado por um trítono. Neste caso o conjunto tem eixo de simetria em torno do trítono Sol – Réb. Isso mostra que a nota Sol é um centro sonoro por simetria intervalar nesta coleção.

### 2- Eixos de Simetria e Debussy

O uso de eixos de simetria intervalar aparece em obras de Debussy como os primeiros Prelúdios (1910) (Antokoletz, 2006: 8 - 9)<sup>2</sup>.

Molina (2011: 73-96) observa esta presença de eixos de simetria no Prelúdio nº6/I, *Des passur la neige*. Debussy utiliza a própria simetria da escala diatônica de notas naturais, correspondentes às teclas brancas do piano, que aparece em torno do modo dórico (neste caso em torno da nota Ré) (Fig.2). Entre o segundo e terceiro compasso do trecho temos entre as vozes externas uma progressão intervalar simétrica a partir do eixo Ré-Láb que culmina no centro sonoro Ré (Fig.3).



Figura 2: Uso da simetria da coleção diatônica em Debussy

<sup>2</sup> Antokoletz aponta que “a escala de tons inteiros foi empregada por Debussy como base da maior parte dos elementos simétricos de seu segundo prelúdio para piano *Voiles* (1910). O declínio inicial por tons inteiros está limitado pela tessitura da oitava Sol# - Sol# que junto com a nota do trítono, Ré, situada no centro desta escala simétrica, forma um eixo duplo. (Toda disposição simétrica tem dois pontos de interseção separados por um trítono; neste caso: Sol# - Sol# e Ré – Ré)”. (2006: 8 - 9)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

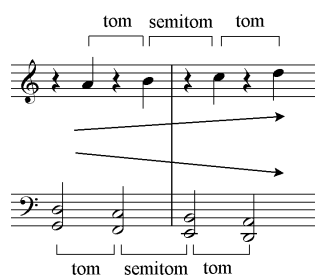


Figura 3: Modo dórico e o eixo Ré-Láb

A recorrência de Villa-Lobos pela escala de tons inteiros e pela estética de Debussy, a partir de 1914 em *Danças Africanas* (WISNIK, 1977, p.145), gera provavelmente os primeiros esboços do uso de eixos de simetria, sendo elaborados de formas mais complexas na década de 1920, como veremos nesta breve análise. Abaixo (Fig.4) temos um trecho da *Dança Nº1 (Farrapos) Op.14* onde aparece o uso de tons inteiros, organizada aqui simetricamente em torno das notas Ré e Lab.

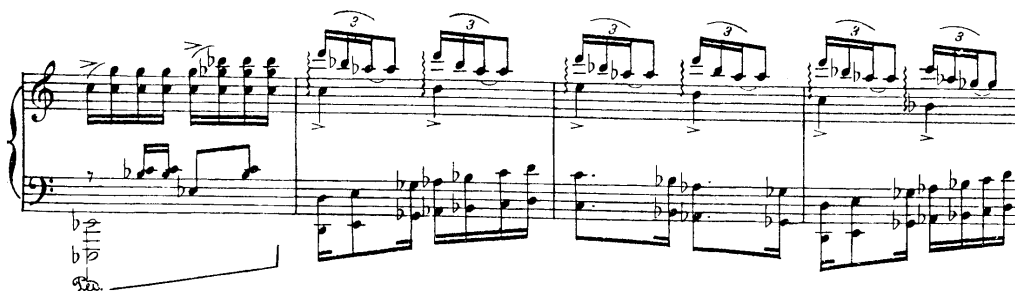


Figura 4: Coleção de tons inteiros em Villa-Lobos

### 3- Coleções referenciais e seus eixos de simetria

O uso das simetrias vai gradativamente ganhando destaque estrutural na obra de Villa-Lobos, principalmente no que se refere ao uso das simetrias inerentes às coleções referenciais – diatônica, tons-inteiros, octatônica e acústica são bastante recorrentes (Fig.5). Na figura abaixo podemos observar esses eixos.

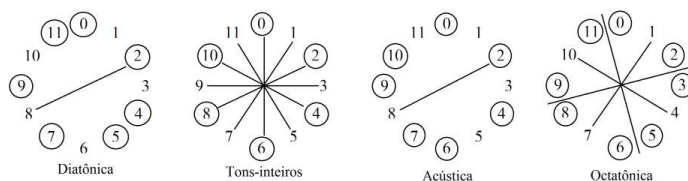
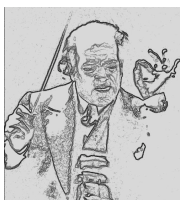


Figura 5: Simetrias inerentes às coleções referenciais



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 4- Duas coleções com eixo comum, sem notas invariantes

Outra maneira de gerar simetrias é a partir da oposição entre notas “pretas” e “brancas”<sup>3</sup>, muito comum em obras do compositor, como a *Prole do Bebê n°1* de 1918. Abaixo temos o trecho inicial de *O Polichinelo* como exemplo (Fig.6).



Figura 6: Notas brancas e pretas em *O Polichinelo*

Podemos perceber essa simetria entre notas “pretas” e “brancas” a partir do eixo comum Ré-Láb (Fig.7). As duas coleções compartilham o mesmo eixo de simetria, no entanto não mantêm notas comuns. As duas coleções são complementares (juntas formam a escala cromática completa).

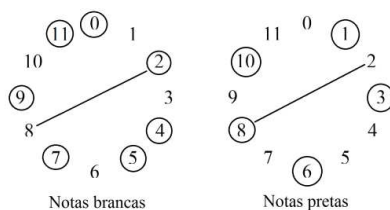


Figura 7: Notas pretas e notas brancas; eixo comum Ré-Láb

### 5- Duas coleções com eixo comum, com notas invariantes

No início do *Choros n°7* (1924) (Fig.8) temos um *ostinato* no violino sustentando a nota Fá como pedal, oscilando entre duas oitavas até o c.10. No segundo compasso surge o tema indígena *Nozani-Ná*<sup>4</sup> (SALLES, 2009: 125-6) em décimas paralelas entre clarinete e violoncelo, construída a partir de uma coleção diatônica (Fa#

<sup>3</sup> É muito recorrente na obra de Villa-Lobos a distinção entre as notas correspondentes as teclas pretas e brancas do piano (que chamaremos aqui somente de notas “pretas” ou “brancas”). Essa relação entre essas coleções – diatônica e pentatônica – é uma grande fonte de recursos composicionais envolvendo simetrias (SALLES, 2009: 45-6).

<sup>4</sup> Villa-Lobos explorou o tema indígena *Nozani-Ná* também em outras obras, com o *Choros n°3* (1925), um ano depois (SALLES, 2009: 125-6)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Maior) que repousa sobre a díade [Fá,Láb]. Podemos identificar aqui o modo de Fá lídrio, considerando a nota Fá como referencial deste trecho.

The image shows the beginning of Choros N°7 by Villa-Lobos. It consists of three staves: piano (piano and bass clefs), clarinet (cln.), and violin (Violino). The tempo starts as 'Lento' (♩ = 66) and changes to 'Em movto' (Allegretto). Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The violin part features sixteenth-note patterns with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6) and a dynamic marking of mf.

Figura 8: Início do *Choros N°7*

Surge no c.4 (Fig.9) a nota pedal Sib no fagote e em seguida outra escala diatônica ascendente de notas “brancas” na flauta que parte de Fá e repousa em Dó (Fá lídio), destacando esta última nota. A relação entre as notas Dó, Sib e Fá, sublinhadas neste trecho por maior tempo de exposição, são importantes, pois reforçam o centro sonoro Fá por eixo de simetria (Sib está uma quarta justa acima de Fá e Dó está uma quarta abaixo da mesma).

The image shows a snippet of the musical score for Choros N°7, focusing on measures 4 and 5. It features two staves: flute (fl.) and bassoon (fgt.). The flute part shows a diatonic ascending scale starting on F4 and ending on D5, with a dynamic marking of f. The bassoon part shows a sustained low note (Sib) with a dynamic marking of p, which then changes to f. A fermata is placed over the final note of the flute scale.

Figura 9: Intervenção de notas brancas e pedal Sib

Relacionando as duas coleções de alturas apresentadas nesse início do *Settimino* (que na tradição tonal correspondem as escalas de Dó e Fá# Maior) vamos perceber um eixo invariante Ré-Láb (Fig.10). No entanto, diferente da relação entre notas “pretas” e “brancas”, as escalas de Dó e Fá# Maior (aqui sem essas funções tonais) mantêm duas notas em comum (invariantes), as notas Fá e Si, que justas formam um novo eixo, transversal ao eixo invariante Ré-Láb, corroborando para a afirmação da nota Fá como centro sonoro deste trecho. Entre os compassos 5 e 9 esse eixo Fá-Si é reafirmado com a ausência das notas Mib e Sol.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

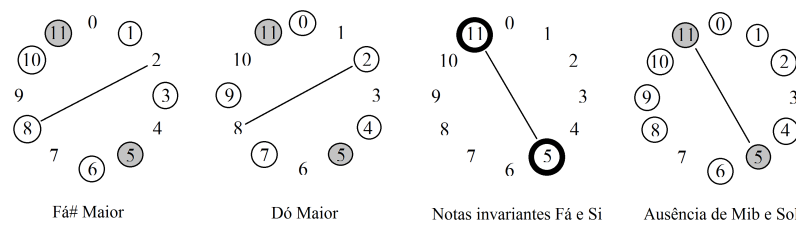


Figura 120: Coleções diatônicas com eixo comum Ré-Láb e duas notas invariantes; ausência de Mib e Sol para confirmação do eixo.

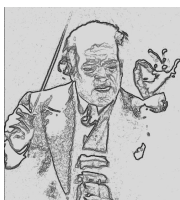
### 6- Eixo de simetria móvel gradativo; manutenção e inversão de polaridade.

Entre os compassos 10 e 15 temos a manutenção da nota Fá como centro sonoro (Fig.11), pelo prolongamento da díade [Fá,Lá] no violino e cello, e pela simetria intervalar em torno da nota Fá presente nos extremos da linha melódica do fagote (Ré-Lab), esta construída a partir de uma coleção octatônica [Ré,Mib,Fá,Solb,Láb]. O processo de “subtração de semitons” (SALLES, 2009) no saxofone alto a partir da nota Lá [Lá>Lab>Sol>Fá#] também corrobora para esse destaque da nota Fá como centro.

Figura 131: Centricidade da nota Fá

No entanto, considerando todas as alturas utilizadas entre o compasso 10 e 15, percebemos a ausência das notas Mi e Si (Fig.12) que apontam para um novo eixo de simetria entre essas notas. Temos um eixo que não coincide com a centricidade Fá, mas que antecipa o novo centro sonoro Mi a partir do compasso 16.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

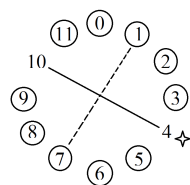


Figura 142: Centricidade da nota Mi; mudança de eixo

Já o conjunto de notas utilizado entre os compassos 17 e 25 não contém as notas Dó e Fá (Fig.13), e mostra a concatenação entre uma pentatônica de notas pretas e outra de notas brancas. Isso gera um duplo eixo simultâneo: Lá-Mib para as notas brancas e Láb-Ré para as pretas. A centricidade agora aponta para nota Lá, prevalecendo à importância do eixo das notas brancas Lá-Mib, mas a nota Sol# aparece com frequência, mostrando que o eixo Láb-Ré, mesmo sendo secundário, tem também seu eixo sonoro.

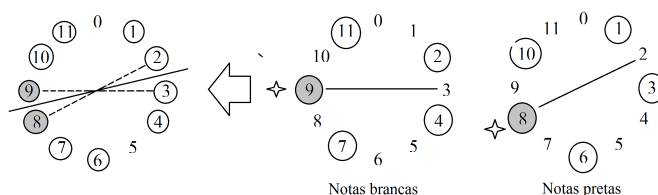
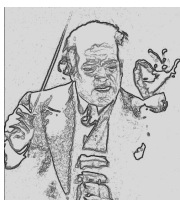


Figura 153: Notas pretas e brancas; duplo eixo

Do início do *Choros n°7* até o compasso 25 temos um movimento axial anti-horário do eixo de simetria (Fig.14). Os centros sonoros acompanham esse movimento: a nota Fá para o eixo Fá-Si; Mi para Mi-Sib; Lá para Lá-Mib e Láb para Láb-Ré. O sentido da polaridade entre o primeiro e o segundo eixo é mantido<sup>5</sup>, mas é “invertido” no terceiro e quarto (a centricidade passa a coincidir com a outra “ponta” do eixo). As coleções de alturas também mudam a cada novo eixo, o que mostra um processo diferente da tradicional modulação tonal, onde temos eixos diferentes, mas com a mesma coleção diatônica (Por exemplo, Dó Maior de eixo Ré-Láb para Sib Maior de eixo Dó-Fá#; o eixo muda, mas a coleção diatônica é mantida).

<sup>5</sup> Vale destacar que cada eixo tem dois polos. A centricidade pode coincidir com um desses polos, mas pode ser invertido ao destacar a outra “ponta” deste eixo, possibilidade que foi explorado por Villa-Lobos no início do *Choros n°4* como veremos na análise a seguir.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

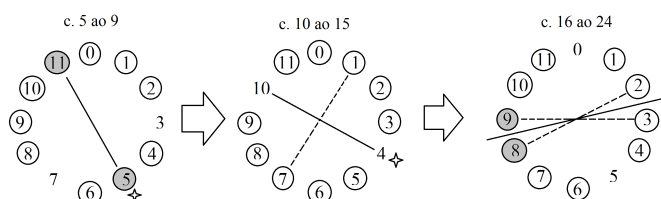


Figura 164: Movimento axial anti-horário do eixo de simetria com manutenção e depois mudança de polaridade

### 7- Eixo fixo com inversão de polaridade; “polarização por exclusão”.

Percebemos no *Choros n°4* (1926) que o procedimento com eixos de simetria ganha importância estrutural, onde o início da obra (c.1-66) é seccionado em três partes (ABA’) orientadas pela oposição entre a centricidade de duas notas (Sib e Mi), que juntas formam um eixo simétrico. A partir do estudo deste eixo, vamos notar também a justaposição de três partes de características texturais bem distintas que corroboram para polarização destes centros sonoros e ajudam a estruturar este início da obra.

Na abertura (c.1-4) (Fig.15) vemos a construção de texturas de acordes, pela “ressonância de um bloco de acordes tocados pelas trompas” (SALLES, 2009: 102-3) entrecortados por “figurações melódicas do trombone” (Idem, *Ibidem*: 153-4).

Un peu Modéré (♩ = 76)

1º COR [1,2,3,4] 4-1 (0123)  
[5,6,7,9] 4-2 (0124)

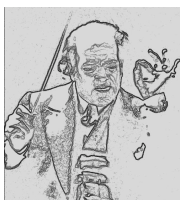
2º COR [8,9,11,0] 4-3 (0134)

3º COR [2,6,8] (026) [1,5,9] (048) [9,0,4] (037) [3,7,11] (048)

Figura 175: Conjuntos harmônicos e melódicos do início do *Choros N°4*

O tema que conduz os acordes das trompas do início da obra – que chamaremos de motivo “a” – é disposto homogeneamente entre os três instrumentos, exceto pela repetição da nota Lá pela segunda trompa, o que impede a simetria completa entre todas as vozes, evitando o aparecimento das 12 notas cromáticas.

Analisando o trecho inicial da obra, identificando os conjuntos de classes de intervalos em suas formas primárias, vamos perceber uma sequência de quatro tricordes



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

verticais (harmônicos) – [2,6,8], [1,5,9], [9,0,4] e [3,7,11], ou (026), (048), (037) e (048) nas formas primárias – e três tetracordes horizontais (melódicos) – [1,2,3,4] na primeira trompa; [5,6,7,9] na segunda trompa; e [8,9,11,0] na terceira trompa – ou 4-1 (0123); 4-2 (0124); e 4-3 (0134) respectivamente.

As trompas “tocam uma sequência de quatro acordes, em que aparecem 11 sons da escala cromática, com exceção do Sib” (SALLES, 2009: 153). Esse procedimento harmônico é chamado por Salles de “polarização por exclusão”<sup>6</sup> e é uma prática comum na música de Villa-Lobos.

Villa-Lobos utiliza o procedimento de polarização por ausência como um mecanismo de organização formal do início desta obra. O compositor cria um antagonismo entre Sib e Mi através de um eixo de simetria inversional (Fig.16) gerado a partir da ausência alternada de ambas as notas (quando uma aparece, a outra deixa de ser usada).

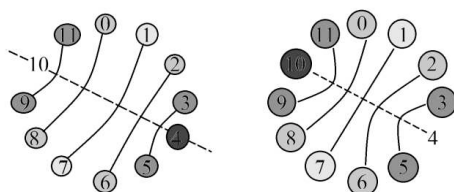
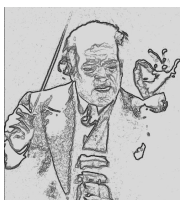


Figura 16: Eixo de simetria entre Sib e Mi

A nota Sib fica excluída até o compasso 6, quando a partir deste ponto se torna a nota referencial da parte A (Fig.17). Notamos porém que a nota Mi deixa de ser utilizada desde então.

<sup>6</sup> “Uma forma curiosa de chamar a atenção sobre um determinado som é excluí-lo durante certo tempo para então voltar a ele. Se a eficácia dessa técnica pode ser discutível para quem escuta a obra, especialmente se houver estruturas harmônicas muito densas, ela pelo menos revela uma forma de dispor os sons ao longo do tempo, de conduzir o fluxo sonoro até determinado objetivo.” (SALLES, 2009: 151)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

1 tpa1 Mi pela última vez na seção A  
tpa2 Sib surge como centro sonoro  
tpa3 Blocos Sonoros em primeiro plano  
tbn Blocos Sonoros em primeiro plano

Figura 187: Centricidade da nota Sib; polarização por exclusão.

A partir do compasso 22 (parte B) a nota Mi reaparece agora esta como nota principal (Fig.18), ao mesmo tempo em que é a vez na nota Si novamente ser excluída. O perfil textural também muda, os blocos sonoros em primeiro plano da primeira seção dão lugar para uma textura de figura e fundo, onde temos um motivo melódico principal que conduz todo este trecho construído a partir de coleções diatônicas sem funções tonais.

tpa1 Sib aparece pela última vez 5 Motivo principal: figura e fundo  
tpa2 Mi surge como centro sonoro  
tpa3  
tbn

Figura 198: Aparecimento da nota Mib como centro sonoro; início da parte B.

*A nota Sib é retomada apenas no compasso 53 (Parte A') novamente como centricidade principal (Fig.19) até o compasso 66, juntamente com a textura de massas sonoras em primeiro plano, encerrando esta primeira parte da obra. Temos ainda entre o c.52-57 um encontro entre a reexposição dos blocos sonoros do início da obra, junto à retomada da nota Sib, sobrepostos ao motivo principal da Parte B, trazendo aqui também a nota Mi, formando uma espécie de stretto, sugerindo a ideia de um clímax neste trecho.*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Stretto entre Blocos Sonoros da Seção A - nota Sib e o Motivo Principal da Seção B - nota Mi

10

tpa1 *p* *sfzp*

tpa2 *p* *sfzp*

tpa3 *p* *sfzp*

tbm *p* *sfzp* *mf*

Sib reaparece como centro sonoro  
Reexposição dos Blocos Sonoros da Seção A

Mi surge junto à nota Sib  
Motivo Principal da Seção B

Figura 209: Reexposição com espécie de *stretto* entre as notas Sib e Mi

Podemos perceber na figura abaixo (Fig.20) essa relação formal gerada a partir de mudanças texturais, concatenadas com o uso do eixo de simetria inversional por exclusão entre as centricidades Sib e Mib.

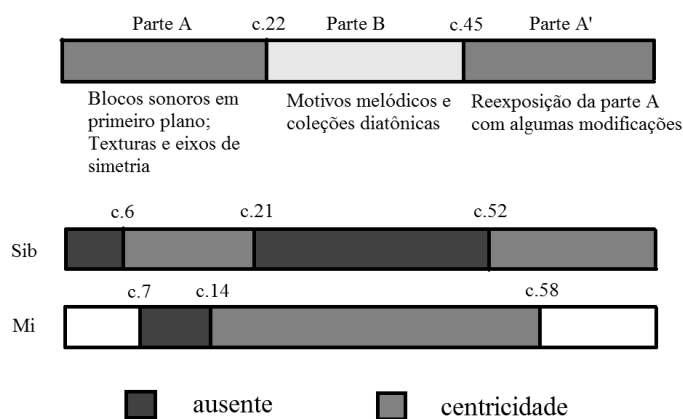
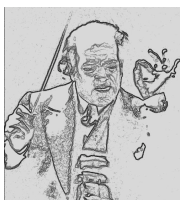


Figura 20: Análise Formal do Início do *Choros N°4* (até c. 66)

### 8- Simetria a partir de ciclos intervalares

Com a intervenção do trombone no segundo compasso (Fig.21), temos a reafirmação da coleção de tons inteiros apresentada nas trompas, [Réb,Mib,Fá,Sol,Lá,Si], concatenada com a coleção diatônica das “teclas brancas” através do acréscimo das notas de passagem Ré e Mi, e da nota Dó, referencial desta



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

melodia, formando uma intercolecção<sup>7</sup> “diatônica/tons-inteiros”, onde temos as notas [Fá, Sol, Lá, Si] como invariantes dos dois conjuntos (Fig.22).



Figura 21: Intervenção do trombone a partir do segundo compasso

Analisando o conjunto completo de notas utilizado pelo trombone – a intercolecção “diatônica/tons-inteiros” –, vamos perceber a formação de um conjunto simétrico com eixo em Ré-Láb. Porém, fica evidente também a disposição das notas em duas metades a partir do eixo Si-Fá: metade tons inteiros – [Si, Lá, Sol, Fá] (Ciclo intervalar<sup>8</sup> 2 – C2) – e metade cromático – [Si, Dó, Dó#, Ré, Ré#, Mi, Fá] (Ciclo intervalar 1 – C1).

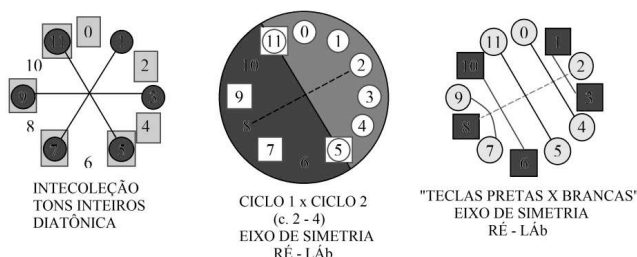


Figura 22: Conjunto com eixo de simetria Ré-Láb; metade tons inteiros, metade cromático.

Essa relação entre as escalas cromática e de tons inteiros, relacionadas por um eixo axial, também aparece num rascunho de 1916 de Villa-Lobos pertencente ao conjunto documental do poema sinfônico “Tédio de Alvorada” – o Manuscrito P38.1.1 – denominado de “tabela prática” (Fig.23) por Maria Alice Volpe (2011: 299-309). No esboço temos duas escalas cromáticas, uma ascendente e outra descendente, relacionadas por um eixo central a partir da nota Dó. Junto a estas escalas, uma escala descendente de tons inteiros, relacionada ao mesmo eixo Dó. Na melodia do trombone do início do *Choros N°4*, também foi aplicada a relação entre coleção cromática (C1) e

<sup>7</sup> Segundo Straus (2005: 128) as três principais coleções referenciais – diatônica, octatônica e tons inteiros – podem interagir entre si, gerando novas coleções, chamadas por ele de “intercoleções”.

<sup>8</sup> A oitava pode ser subdividida simetricamente por complexos de ciclos de intervalos, sendo o Ciclo 1 (C1) uma subdivisão por semitons, o Ciclo 2 (C2) uma subdivisão por tons, o Ciclo 3 (C3) terças menores, e assim por diante. Ver “Sistema de ciclos de intervalos” elaborado por Antokoletz (2006: 81).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

coleção de tons inteiros (C2), neste caso a partir do eixo Si-Fá. Parece provável que Villa-Lobos tinha consciência dessas relações de simetria entre coleções e ciclos de intervalos, o que “sugere que os materiais musicais aproveitados nas obras mencionadas teriam sido concebidos segundo os princípios norteadores do raciocínio feito por Villa-Lobos” (Idem; Ibidem). O Manuscrito P38.1.1 revela o interesse de Villa-Lobos por coleções simétricas e relação entre ciclos intervalares já em 1916, antes do contato com as obras de Stravinsky (1918).

"Tabela Prática" de Villa-Lobos

Dó Sib Láb Fá# Mi Ré Dó Sib Láb Fá# Mi Ré

Figura 23: “Tabela Prática” de Villa-Lobos; rascunho do Manuscrito P38.1.1

Esse interesse por ciclos intervalares aparece já em 1915 na *Dança n<sup>o</sup> 2, op. 57*, das *Danças Africanas* (Fig.24). Temos nos dois últimos compassos do trecho abaixo um ciclo intervalar 2 (C2) descendente em figuras de colcheias em oposição a dois ciclos 2 ascendentes em semínimas em torno do eixo simétrico Sol#-Ré.

Figura 24: Ciclo 2 ascendente em semínimas e descendente em colcheias

A defasagem das escalas de tons inteiros por conta da figuração colcheia contra semínima gera um encontro de C2 ascendente contra C4 descendente (Fig.25), que é na verdade o C1 ascendente contra C2 descendente que vimos na “Tabela Prática” multiplicado por dois.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

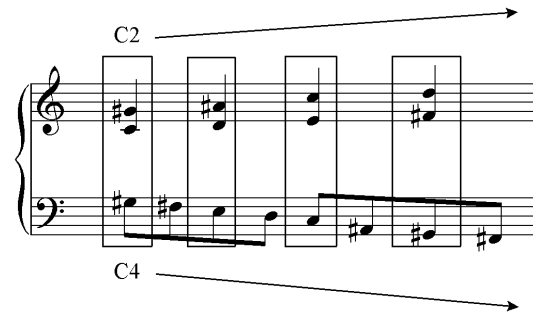


Figura 25: Ciclo 2 e Ciclo 4 em movimento contrário

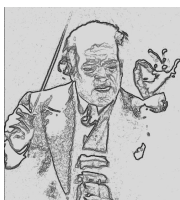
### 9- Conclusão

Vimos neste trabalho como Villa-Lobos utiliza os eixos de simetrias entre intervalos de alturas em diversos níveis estruturais, desde a marcação formal da obra, geração de centros sonoros em seções ou trechos melódicos. Observamos também o processo de amadurecimento deste procedimento, surgindo primeiramente a partir de simetrias inerentes de coleções referenciais – diatônica, octatônica, acústica e tons-inteiros. Mas logo o compositor encontraria na oposição entre notas “brancas” e “pretas” e também na relação entre ciclos intervalares outras fontes muito férteis para geração de simetrias intervalares.

### 10- Referências Bibliográficas

- ANTOKOLETZ, Elliott. *La Música de Béla Bartók: un estudio de la tonalidad y la progresión en la música Del siglo XX*. Traduzido para o espanhol por José Ángel García Corona. Espanha: Idea Books, S.A., 2006.
- LACERDA Marcos Branda. “Aspectos harmônicos do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista”. *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul./Dez, 2011.
- MOLINA, Sérgio. “*Des pas sur la neige*: aspectos técnico-composicionais do prelúdio de Claude Debussy”. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 73-96, jun. 2011.
- SALLES, Paulo de T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.
- VOLPE, Maria A. “O Manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos”, *Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 299-309, Jul./Dez. 2011
- WISNIK, José M. *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Diatonismo, Pentatonismo, Octatonismo e suas interações no Choros nº10 de Heitor Villa-Lobos: Em busca de uma percepção idiossincrática de modernidade musical**

*Gabriel Ferrão Moreira*  
*USP/gfmoreira@ymail.com*

**Resumo:** Neste artigo procuro apresentar a manipulação de coleções harmônicas como estratégia composicional de Heitor Villa-Lobos, especialmente no seu *Choros nº10* (1926). A criação de um espaço de interação entre coleções diatônicas (ora modais, ora quase-tonais), pentatônicas e octatônicas nessa obra, não apenas permite a construção de um estágio intermediário entre essas coleções tradicionais fazendo surgir novas possibilidades musicais derivadas das propriedades dessas escalas, como sugere uma percepção muito particular da modernidade e de suas implicações sobre as temáticas relacionadas à brasilidade. Num diálogo com os estudos de Pieter Van den Toorn sobre Stravinsky e com meu próprio trabalho de mestrado, apresento uma abordagem analítica que pretende contemplar tanto aspectos da técnica composicional quanto da narratividade simbólica presente nessa composição.

**Palavras-chave:** modernismo; semiótica; interações, choros.

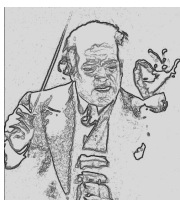
### **Diatonicism, pentatonicism, octatonicism and its interations in Heitor Villa-Lobos' Choros nº10: in the search of an idiosyncratic perception of modernity in music.**

**Abstract:** In this paper I intend to present the manipulation of harmonic collections as a composing strategy of Heitor Villa-Lobos, especially in his *Choros nº10* (1926). The creation of an interactive space for diatonic (sometimes modals and even quasi-tonal), pentatonic and octatonic in this work, not only constructs an intermediate place among those traditional genres bringing life to new possibilities that derive from the very proprieties of those scales, but, also, shows up a very particular perception of modernity and its implications over thematics related to brazilianess. In a dialogue with Toorn's studies of Stravinsky and with my own master's thesis, I present an analytical approach that intends to face technical and symbolical problems of this composition.

**Keywords:** modernism, semiotics, interactions, Choros.

## **1- Introdução**

Quando preocupado em situar Villa-Lobos numa cronologia dos compositores brasileiros, o pesquisador encontra poucos problemas, assim como poucas possibilidades. Uma vasta literatura historiográfica (talvez não tão vasta assim, mas a única disponível até então e pouco contestada até o início do século) colocou o artista como ponto áureo da expressão musical nacionalista, numa esquina obscura onde nacionalismo e modernismo pareciam convergir. De fato, a esse termo *nacionalismo* tem sido remetida boa parte da musica de Heitor Villa-Lobos; um termo que muito pouco faz pelo esclarecimento dos procedimentos composicionais empregados pelo



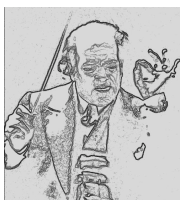
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

músico. Quando percebemos que são consideradas nacionalistas obras tão díspares quanto *Choros n°2* (1922) e as *Bachianas Brasileiras n°4* (1930/1941) questionamo-nos a respeito da qualidade heurística que a terminologia carrega, especialmente numa perspectiva musical. Ao mesmo tempo, ao se falar sobre aspectos técnicos da obra de Villa-Lobos, por falta de critérios objetivos, ia-se de clamores por total irracionalidade a categorizações confusas que punham *vinho novo* em *odres velhos*, com abordagens analíticas pouco elucidativas. Então, sendo a necessidade de analisar a obra villalobiana uma demanda séria, exigida pela sua relevância, e na ausência de meios, tais soluções foram funcionaram como paliativos para a consciência dos musicólogos das primeiras décadas após a morte de Villa-Lobos.

Tal confusão analítica, contudo, não era privilégio apenas da abordagem desse compositor. Peeter van den Toorn na introdução de seu livro *The Music of Igor Stravinsky* (TOORN, 1983), comenta como as pesquisas anteriores obtiveram pouco resultado por estarem focando seu objeto de pesquisa com lentes carregadas de uma má compreensão da proposta musical de Stravinsky. As *buzzwords* da análise do músico russo eram ainda mais variadas: politonalidade, bitonalidade, pantonalidade, etc., frutos de um olhar enviesado por concepções tonais tradicionais. A procura de Toorn pela inteireza da poética stravinskiana - aquilo que faz uma obra sua ser reconhecida como tal, sua idiomatidade - levou-o a encontrar sua Pedra de Roseta, a escala octatônica, coleção fundamental para a música de Stravinsky durante as suas diferentes fases criativas. A mesma pergunta da pesquisa de Toorn ressoa hoje sobre a nossa pesquisa sobre a música de Villa-Lobos: o que faz a música de Villa-Lobos soar do jeito que soa? É notável que os comentários que apontavam a irracionalidade de Villa-Lobos tinham - excetuando aqueles da crítica conservadora - a intenção de valorizar o potencial criativo do compositor e reconhecer a significância da sua obra, na falta de critérios mais satisfatórios. Entretanto, assim como em Stravinsky, a natureza modernista da obra de Villa-Lobos demanda uma compreensão muito específica dos recursos composicionais empregados pela sua musicalidade de forma idiossincrática, para uma avaliação crítica significativa.

O *Choros n°10* (1926) para orquestra e coro é uma obra muito rica e heterogênea onde a análise pode render bons *insights* a respeito de processos composicionais, bem



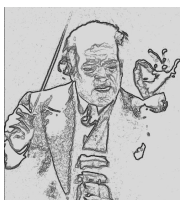
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

como de sua expressão estética mais ampla, no que diz respeito ao uso de material popular num discurso simbólico. Numa obra que conta com **material indígena** – a melodia *Ena Mokocê cê-Maká* coletada por Roquete-Pinto (ROQUETE-PINTO, 1938), com características cromáticas; **material de referência africana** – a melodia de roda *Uma, duas angolinhas* usada por Villa-Lobos em várias obras com referência à africanidade - e a **melodia popular** *Rasga o Coração* de Anacleto de Medeiros, que compõe a parte popular/urbana da composição, podemos observar como Villa-Lobos trabalha nessas três frentes, interagindo os materiais harmônicos, referenciais simbólicos, chegando a sonoridades contemporâneas como o octatonismo, com amostras ocasionais de seu gosto pela música impressionista.

### 2- Compassos 1-14: a apresentação da paleta

Já nos compassos iniciais, aparentemente caóticos, Villa-Lobos apresenta as coleções harmônicas com as quais irá trabalhar. Observemos a análise dos c.1-6:



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

fl. d (melodia do azulão segundo Antokoletz)

mad. tpa. tpa. cl.

cordas

c

c.3

e

a) Tetracorde diatônico (pentat.) (0279) b) tríade (047) c) partícula de acorde maior/menor (Eb) (014) d) hexacorde octatônico (II, 013469) e) tríades em Dó

relações entre os materiais

a) b) c)

(centralidade da nota Sol)

Escalas Result.

a+b+c (inserção diat.) d) a) e)

Hexacorde octatônico III Hexacorde octatônico II Tetracorde diatônicos (pentat.)

Figura 21 Redução e análise dos c.1-6 de Choros nº10

Numa construção que evoca a magnitude das florestas (c.1-5), seu ruído de fundo – com a evocação de canto de pássaro na flauta, um dos recursos preferidos de Villa-Lobos na representação desse ambiente natural – o compositor dispõe um ambiente altamente cromático (contem 11 sons da escala cromática, exceto Dó) particionado de maneira muito original. No aspecto vertical, o acorde inicial (c.1 depois da anacruse) é fundamentado por uma estrutura quartal, Mi-Lá-Ré-Sol, [a] o tetracorde **0279**, conjunto presente em diversas formações pentatônicas<sup>1</sup>. Em sua região intermediária, observamos a tríade de Eb em primeira inversão [b], conectada à nota Sol da estrutura quartal [a] como uma projeção dessa estrutura. Por fim, a estrutura, um tricorde **014** [c] insere a nota Fá# ao conjunto anterior, legando uma sonoridade de acorde maior/menor para a tríade em b. Considerando todas as três formações - o tetracorde pentatônico [a], a tríade de Eb [b] e o conjunto 014 [c] - temos a coleção Ré-

<sup>1</sup> Apenas como alguns exemplos do uso de estruturas quartais na elaboração de sonoridades pentatônicas, *Choros Bis*, c.27 e *Saudades das Selvas Brasileiras I*, c.34.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Mib-Mi- Fá#-Sol- Lá- Sib, que forma um hexacorde octatônico da terceira coleção de Toorn<sup>2</sup>, mais a nota Ré. No aspecto horizontal, temos a melodia da flauta, também constituída por um hexacorde octatônico, agora da segunda coleção, e sem notas estranhas ao conjunto<sup>3</sup>.

Assim, logo na abertura de *Choros nº10*, Villa-Lobos situa a obra no patamar da modernidade contemporânea, ao evocar a sonoridade octatônica na dimensão melódica e harmônica do trecho analisado. Entretanto, mais notável é o meio pelo qual o compositor compõe o cenário octatônico na harmonia: por meio de uma estrutura complexa, que envolve interação entre paradigmas pentatônicos(a) e diatônicos(b). Na apresentação do segmento da escala octatônica II, consegue um ambiente altamente cromático, na construção do que Antokoletz chama de *Cromatismo Polimodal*, um cromatismo alcançado pela sobreposição de diferentes coleções (ANTOKOLETZ, 1984: 232).

Ao compasso 6 (fig.2), Villa-Lobos abdica da sonoridade cromática e reduz seus meios à escala diatônica de Dó, sobre a qual sobrepõe tríades formando acordes com sexta acrescentada – característicos da música popular urbana. Elaborando movimentos entre o I e V graus, subverte o jogo funcional pela quebra de ritmo harmônico obtida pelo uso das tercinas, ao fim cadenciando sobre o V. Aqui uma sonoridade de diatonismo impressionista com traços da música popular se faz presente. Após essa seção de pouca densidade cromática, retorna à melodia octatônica da coleção II (c.13), agora no clarinete, e sem o suporte harmônico da estrutura a/b/c do c.1.

pn. cordas

cordas

pn. cordas

C: I V I V I (dissolução do ritmo harm.) V (cadência)

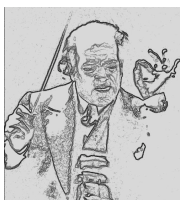
Acordes compostos

C6 G7(13)

Figura 22 Redução e análise: c.6-11

<sup>2</sup> A terceira coleção octatônica é formada pelas notas Mib-Mi-Fá#-Sol-Lá-Sib-Dó-Réb .

<sup>3</sup> A segunda coleção octatônica é formada pelas notas Mib-Fá-Fá#-Sol#-Lá-Si-Dó-Ré



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A dinâmica formal dessa seção pode ser definida como o estabelecimento de um ambiente denso cromaticamente, com sonoridades octatônica resultantes, seguido por uma queda brusca da densidade cromática no c.6, onde temos essa seção diatônica, com uma tonalidade estilizada evocando a música popular. Esse ‘pequeno ternário’ é encerrado no c. 13 com a recapitulação do canto do ‘pássaro octatônico’, sem toda a complexidade cromática dos primeiros compassos, mas sendo seguida, nos c.15-16, por um trecho de alta densidade cromática, onde a interação entre elementos diatônicos, pentatônicos, octatônicos e cromáticos vão ainda mais além.

### 3- Compassos 15-16: Interações pentatônico-octatônicas, diatônicas e geração de conjuntos complexos

A seção que se segue ainda carrega elementos mais complexos que a anterior; com diversos acontecimentos distintos em cada extrato da orquestra. Já na estrutura de destaque delegada aos metais, observamos Villa-Lobos interagir tetracordes diatônicos (a) e não-diatônicos (b) na construção de uma coleção complexa que dialoga com sonoridades funcionais, como que se situando de forma ambivalente entre um diatonismo distorcido e um octatonismo que, na quebra de sua simetria, valoriza notas com certa funcionalidade. Aqui, observamos também a ênfase à nota Sol, nota pivô de toda a introdução, aqui sustentada insistentemente por uma das trompas (fig.3).

The figure shows a musical score analysis for measures 15-18. It consists of four staves:

- Staff 1:** Trumpet parts (tpas., tpt, tbn) with a triplet of notes in measure 15.
- Staff 2:** Tetracordes and chords, labeled 'a)' and 'b)'. It shows two tetracords: 0135 (Diatônico) and 0146 (Octatônico (III)).
- Staff 3:** Scale analysis, showing G-Lócrio com F# (oct) and Hexacorde oct (III) (com Láb e sem mi, polarizando C-eólio).
- Staff 4:** Functional analysis, showing Ab: V iii and Cm: bVI i.

Additional annotations include: +1 +2 +2, -1 - 3 -2, and (nota G como eixo para o movimento contrário quase-simétrico).

Figura 23 Redução e Análise c.15-18



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Nessa seção, Villa-Lobos expressa uma grandiloquência própria de aberturas orquestrais: enquanto lega aos metais as notas longas e força dinâmica, nas cordas explora a agilidade e uma grande gama de alturas. Contudo, embora as estruturas sejam aparentemente díspares, elas se comunicam por meio das interações e dos conjuntos que são mapeados por elas.

Dos compassos 15 a 16, Villa-Lobos elabora uma figuração ascendente nos violinos que se trata da primeira citação de *Ena Mokocê cê-Maká*, com seu apelo cromático, na obra. As interações entre estruturas pentatônicas e octatônicas do trecho já foram analisadas por Antokoletz (1984:233), mas, em minha opinião, foram vistas aparte de uma consideração ampla desta obra e da composição villalobiana como um todo. De fato, os pontos de apoio dos grupos de quatro semicolcheias são as notas Mi-Sol-Lá-Si-Ré, escala pentatônica de Mi no 5º modo (**0357A**), mas os procedimentos pentatônicos vão além dessa referência pontual apontada pelo autor (fig.5). Cada uma das notas dos grupos de quatro semicolcheias mantém correspondência com a nota do grupo seguinte, na formação de coleções pentatônicas de diferentes rotações, correspondendo, no final, ao total cromático. Por outro lado, o que é visto por Antokoletz como quebra de padrão da escala octatônica 1 – ou seja, a inserção da nota Ré no segundo tetracorde (Sol-Fá#-Mib-Ré) – forma a coleção harmônica do primeiro compasso da composição, um hexacorde da coleção III, acrescido da nota Ré, no diálogo com estruturas pentatônicas. O mesmo padrão é repetido na consideração do terceiro e quarto tetracordes (encabeçados por Si e Ré) sugerindo uma dependência em fatores pragmáticos advindos das estruturas da escala pentatônica de Mi e do jogo com ‘teclas’ brancas e pretas aplicado por Villa-Lobos. O resultado é o aparecimento de tetracordes simétricos **0134** e **0145**. Na viola e segundo violino, os mesmo tetracordes são elaborados, em outra rotação e com outro perfil melódico (tecla branca/preta/branca/preta).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

vll

vla + cl

Tetracordes simétricos  
0134 e 0145

a) d) r

b) f) h)

c) g)

Conjuntos Pentatonicos

a) b) c) d)

em E (0357 10) em D# em C# (02479) em C

e) f) g) h)

em F (02479) em F# em A (02579) em G#

Escalas

a + b = e + g  
Coleção das teclas brancas  
(Escala de Dó em C)

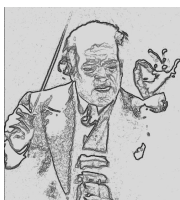
b + c = f + h  
Coleção das teclas pretas  
(Escala pentatônica)

Cromatismo total  
(intercalação de todas  
estrut. pentatônicas)

Figura 24 c.15-16 Redução e Análise

Toorn, ao analisar as obras da fase neoclássica de Stravinsky, destaca o papel importante do tetracorde **0134** como estratégia de particionamento da escala octatônica, pois a mesma pode ser dividida em 4 tetracordes dessa natureza distantes em terça menor (Dó-Reb-Mib-Mi/Sol-Fá#-Mi-Mib/Sib-Lá-Sol-Fá#/Réb-Dó-Sib-Lá). Se essa sonoridade, portanto, por si só evoca um ambiente contemporâneo, tanto a formação ciclos de escalas octatônicas como revelado por Antokoletz quanto a formação de um conjunto complexo derivado da interação pentatônico-octatônica mais pragmática são





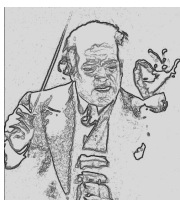
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

visões possíveis para abordar o elemento modernista desse trecho. Entretanto, a análise de outras obras como *Choros n.º8* (c.44-45), *Rudepoema* (c.553-554) e *Passarinho de pano* (c.72-73), tem mostrado uma recorrência na escolha dos tetracordes simétricos **0134** e **0145** em contexto muito semelhante ao aqui observando, levando-nos a hipótese de um recurso muito específico de Villa-Lobos.

### 4- Compassos 33-45: polifonia de tópicos e interação de coleções

Nesse trecho, a melodia tetracordal de *Uma, duas angolinhas* é apresentada de diversas formas. A versão diatônica é harmonizada em sextas (*a* e *b*), há duas versões pentatônicas, uma dentro do diatonismo principal (*d*) e outra, na coleção das teclas pretas (*e*). No mais, observamos também duas versões de *Ena Mokocê cê-Maká*; a versão original cromática (nos violinos) e uma versão diatônica, no modo Lá dórico (*c*) (**0235**). Segundo Rodolfo Coelho de Souza (2010, p. 168) “*uma característica distintiva do estilo de Villa-Lobos é o uso de texturas contrapontísticas densas e coloridas, criadas pelo emprego de coleções diferentes nas diversas camadas*” e é isso que podemos observar aqui, interações polimodais entre pentatonismo, diatonismo, e cromatismo, com uma sensação de presença de todas as notas (cromatismo polimodal). Para além dessas considerações acerca dos diversos agrupamentos harmônicos, é interessante notarmos o efeito conciliatório, no nível das tópicos de brasilidade, que a proposta de Villa-Lobos enseja nesse trecho. A citação de *Uma, duas angolinhas* faz referência clara à musicalidade afro-brasileira, pautada pela interação entre elementos europeus e africanos. O diatonismo aqui é consequência dessa interação. Por outro lado, em minha dissertação de mestrado (MOREIRA, 2010) evidencio o uso do pentatonismo como recurso de evocação da musicalidade indígena. Nesse caso as versões pentatônicas (*d* e *e*) da melodia parecem congregam a musicalidade africana e indígena dentro da mesma célula rítmica - *o nativo selvagem* e *africano selvagem* resumidos no conceito de simplicidade (VILLALOBOS, sd. p.14). A diferenciação dos motivos pentatônicos dos diatônicos é feita de forma consciente: o motivo pentatônico diatônico (*d*) tem o movimento contrário, enquanto o cromático (*e*) possui o mesmo sentido ascendente, sendo o próprio conteúdo harmônico que o distingue da massa sonora.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

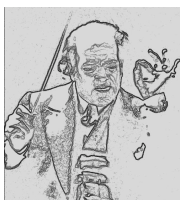
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

c.33  
vln. etc. c.39  
tpas. etc.  
tpa. fgt. 2 etc.  
tbn. etc. etc.  
Tetracordes  
a) diatônicos em Dó (6ªs paralelas)  
b) Dórico em Lá (0235)  
c) Dórico em Lá (0235)  
d) Pentatônicos (0357)  
e) Pentatônicos (0358)

Figura 25 c.33-39 Redução e análise

Consideremos o que afirma Acácio Piedade a respeito dessa ‘polifonia de tópicas’ característica de Villa-Lobos: “*This polyphony is an example of the double remission to different topical universes that causes the matching of two diverse worlds of meaning, provoking a kind of excess that is important in Villa-Lobos musical language* (PIEDADE, 2012: p.4). De fato, o que podemos observar aqui é que a escolha por sonoridades específicas e a atribuição de um gênero harmônico para cada tópica, ressalta sua individualidade num contexto de excesso simbólico, mesmo que musicalmente rarefeito, com pouca densidade rítmica. Considerando a presença de *Ena Mokocê cé-Maká* em suas duas versões (sendo a versão diatônica muito importante para a manutenção da obra) notamos ainda o acréscimo de outros elementos musicais com suas significações características – o embate entre o diatônico e o cromático, ensejado nessa composição assim como em *Choros n.º2*. Aqui, o ambiente também é altamente cromático; temos 11 notas, restando apenas Sib para um cromatismo completo.

A presença do tetracorde **0235** é uma opção diatônica que encontra reflexos na prática musical de Stravinsky. Aqui nota-se uma semelhança com a sonoridade da fase



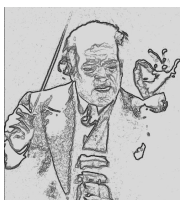
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

‘russa’ de Igor Stravinsky, na qual o compositor estava “*adicto a toda forma de fragmentos 0235, de caráter folclórico [russo] (TOORN, 1987, p.74)*”. Essa identificação explica em parte o caráter bucólico e selvagem que a melodia impinge à música, contribuindo para a assimilação do sentimento arcaico desejado.

### 5- Rasga o Coração: estilização harmônica sobre o diatonismo tonal

Na segunda seção da composição, iniciada na marca 5 (p.36), *Ena Mokocê cê-Maká* é apresentado em semicolcheias no fagote. No quarto compasso da marca, um flauta solo toca uma versão lírica do motivo, com intenção modal diatônica (Sol-Fá#-Mi-Ré, 0235 retrógrado) sobre o ostinato cromático que remanesce da versão cromática da melodia no fagote. Melodias contrapontísticas que surgem no saxofone, dobrado por violino e trompa, vão constituindo uma sonoridade diatônica mais completa (Sol-Lá-Si), que faz frente ao cromatismo do ostinato do fagote, dobrado por contrabaixos e violoncelo. Por fim, ao compasso 172, depois de uma cadência bem marcada pelas cordas, o piano elabora um cluster diatônico que prioriza a coleção de Fá# menor, excluindo por hora o elemento cromático (fig.6). O cluster (a) pode ser considerado a sobreposição de duas tríades distantes de terça, F# menor (b) e D maior (c), nos lembrando procedimentos como os dos c.6-11. Aqui, a rítmica lembra um atabaque ao piano, recurso utilizado por Villa-Lobos para a evocação do elemento africano (vide *Choros nº5, Uma, duas angolinhas* da série *Brinquedo de Roda* [1912]), com características modais, como o uso do bVII (d) na oscilação harmônica. Esse procedimento marca a entrada plena da obra no diatonismo, que durará até seu final, a coleção de Fá# menor, desenvolvida de formas diversas.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

c.172 etc.

F#m: i mod. a b c d bVII (etc...)

triádes simples (pos. fund)

Escala de F# menor

Figura 26 c.172 Redução e análise

A partir do compasso 175, Villa-Lobos irá explorar a versão diatônica do motivo em semicolcheias para tecer uma espécie de *stretto* perpétuo entre as vozes do coral, onde as citações aparecem em distância de terça, construindo um ambiente modal dinâmico e ritmicamente rico. A cada apresentação do motivo (x), segue-se um contrasujeito que contém as mesmas quatro notas, dispostas como ostinato (y).

c.175 c.178 c.180 c.182

Cts. etc. etc. etc.

Tns. x1 y1 x1

Bt. etc. etc. etc. etc.

x2 y2 x' y3

Tetracordes Diatônicos (F#m)

1) x y

2)

3)

Figura 27 c.175-182 Redução e análise

O estabelecimento dessa trama diatônica prepara a entrada de *Rasga o Coração*, onde tem início um trabalho metódico de interação entre a dinâmica modal da seção,



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

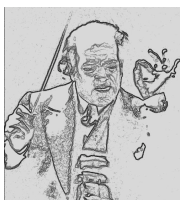
as inflexões tonais da melodia e sonoridades cromáticas já exploradas na composição. Com a melodia popular cantada pelo soprano, o piano segue a quadratura da harmonia da canção original, mapeando cada um dos seus acordes através de ‘clusters’ num ambiente modernista. Os clusters tonicizam cada uma das coleções, dando especial ênfase às notas da melodia, e em consequência, as da harmonia original. Um exemplo claro desse procedimento é a montagem do cluster sobre o V, contendo as notas Dó# e Ré#, constituindo um hexacorde da coleção C# mixolídio com sexta menor, a escala de função dominante em F# menor. Outro exemplo interessante é o cluster sobre o iv (Bm, modo dórico) que forma, pela presença da nota Fá natural, uma interação dórico-octatônica, uma das interações diatônico-octatônicas preferidas por Stravinsky. A troca de acordes funcionais por agregados diatônicos ou *estilização* da harmonia é tão consciente, que quando a música retorna para um grau harmônico, o mesmo agregado – ou um muito semelhante – é utilizado por Villa-Lobos, como os graus *i* utilizados no início e fim do trecho exemplificado. A interação entre esses procedimentos de uso livre de diatonismo e a narrativa tonal parece ser um traço particular de Villa-Lobos, de sua *estilização de procedimentos harmônicos*<sup>4</sup>.

F#m: i vi V i

Escala diatônica de F# eólio      inter. dórico oct. sobre o ii grau      Escalas mixo. de C# (F#m melódica, harmônica e interações com F# eólio)      Escala diat. F# eólio

Figura 28 c.216-223, redução e análise

<sup>4</sup> Utilizado também na introdução de *Choros n°6* (1926).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 6- Conclusão: os *Choros* e o *Choros n°10*

A concepção modernista dos anos 20 tinha em alta conta o conceito de ‘miscigenação’, para a criação da nova, e em suas vistas, autêntica produção cultural brasileira. Movimentos derivados da Semana como o *Pau-Brasil* e o *Movimento Antropofágico* – ambos encabeçados pelo poeta Oswald de Andrade – pregavam a necessidade de se subverter as velhas fórmulas estéticas dominadas pela tradição européia através de um aproveitamento do que mais era *nosso*. Naturalmente, esse aproveitamento ia além de citações de melodias populares emolduradas em estruturas do alto romantismo, como já havia feito Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. A mudança é de cunho formal, da concepção da obra na sua essência narrativa (quebram-se as molduras). Como, em música, não tivemos um manifesto claro a esse aspecto até 1928, com o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, ser-nos-á útil avaliarmos as proposições estéticas literárias quem bem podem ser relacionadas à composição dos *Choros* de Villa-Lobos.

No manifesto *Pau-Brasil* (1924) Oswald de Andrade enfoca a construção de uma *demonstração moderna* da cultura brasileira, apoiada *no melhor da nossa tradição lírica* (TELES, 1976). Esse manifesto é antecessor do célebre Manifesto Antropofágico (1928), que advogava um processo de apropriação de tudo, no qual o centro seria o indivíduo que torna tudo que é do outro, seu também – dando ênfase a um arquétipo do índio antropófago. Naturalmente essas propostas estéticas pregam uma *interação* nuclear dos materiais artísticos, um aproveitamento, uma nova criação pela apropriação. E isso é praticamente uma descrição literária do que viriam a ser os *Choros* de Villa-Lobos.

Digo *viriam a ser* porque data também de 1924 o primeiro *Choros* modernista, o n°2 sobre o qual já discorri noutra ocasião (MOREIRA, 2012). O *Choros n°3*, no ano seguinte, 1925, lidará com a temática indígena, num exercício pleno de antropofagia – inclusive sendo dedicado a Oswald e Tarsila-, envolvendo música indígena, aplicações melódicas stravinskianas e música popular. Por fim, em 1926, é finalizado o *Choros n°10*, diferindo dos anteriores por se tratar de uma massiva obra orquestral, acompanhada de uma descrição da série *Choros* em sua epígrafe:



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

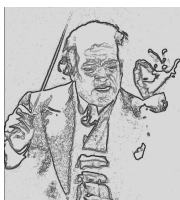
*O choro representa uma nova forma de composição musical, na qual ficam sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica e popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente, sempre modificada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original (VILLA-LOBOS, 1928)*

A ideia de síntese entre a musicalidade selvagem e popular é presente em todo *Choros n°10*, bem como o estabelecimento de diálogos com a música contemporânea a Villa-Lobos, recheada de reminiscências impressionistas. Em outro texto seu, o compositor comenta a gênese da música popular no Brasil e projeta a própria natureza desta a um projeto de criação da música nacional, que aparentemente será apropriado pelos *Choros*:

*São quatro os elementos que influíram na nossa música popular e que poderão servir para um estilo base da futura música artística nacional: Indígena (nativo selvagem), Português, Espanhol (Europa) e o Negro (africano selvagem) (VILLA-LOBOS, sd. p.14).*

No *Choros n°10* pudemos observar claramente o desenvolvimento de ‘sujeitos’ temáticos que representam o elemento ibérico manifesto na música popular urbana, da música de matiz afro-brasileiro e indígena. Cada uma dessas opções temáticas carregou consigo um conteúdo harmônico específico, que foi elaborado *segundo a personalidade do autor*, sobre os quais ocorreram as estilizações de caráter harmônico, lembrando aqui a descrição da série. A comunicação com a música contemporânea se deu por meio da construção de ambientes altamente cromáticos, pela evocação de sonoridades quartais e pentatônicas, pelo diatonismo desprovido de funcionalidade tonal – ainda que por vezes se inclinando nessa direção - e por construções derivadas de octatonismo, sendo todos esses processos derivados de recursos internos dos próprios materiais, envoltos num ambiente de interação constante.

O que pretendi demonstrar com minha análise é a importância do conceito de interação na construção do *Choros n°10*; um conceito que se manifesta objetivamente na manipulação de materiais musicais mas que desencadeia concepções culturais, estéticas, de antropofagia modernista, na construção do *novo* dentro de uma perspectiva própria do modernismo brasileiro. O *Choros n°10* é o resultado musical de uma reapropriação da formação da música/cultura brasileira, um ensaio estético da fábula



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

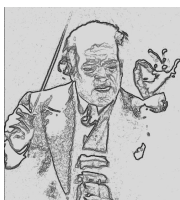
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

das três raças, onde os campos da *forma* e *harmonia*, representantes mor da cultura europeia tradicional, são despedaçados, e em seus lugares novas combinações são propostas, frutos da aplicação de ideias originais de Villa-Lobos sobre materiais musicais exógenos. Talvez, seja a heterogeneidade a característica mais evidente da música modernista de Villa-Lobos, a interação entre materiais e o jogo entre o *naive* diatônico e a complexidade cromática com propósitos formais. Nesse caso, como analistas, nos sobra o papel de taxonomistas frente a um material por demais rico, tentando juntar partes de forma coerente para entender o seu autor. Talvez, mas esperemos mais que isso.

### 7- Referências Bibliográficas

- ANTOKOLETZ, E. The music of Bela Bartok: a study of tonality and progression in twentieth-century music. Berkeley: University of California Press, 1984
- PIEIDADE, A. T. C. Rhetoricity in the music of Villa-Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music; Anais da International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle. Edinburgo, 2012.
- COELHO de SOUZA, R. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. ICTUS (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010.
- MOREIRA, G. F. O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2010.
- \_\_\_\_\_. Antropofagia em Villa-Lobos: Diálogos entre cromatismo e diatonismo no Choros nº2. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. Anais do XXII Congresso da ANPPOM, 2012a.
- TOORN, P. V. The Music of Igor Stravinsky. Composers of the Twentieth Century. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- VILLA-LOBOS, H. Genero e estylos das nossas canções. Setor de Produção Intelectual de Villa-Lobos. Documento HVL 01.01.32, Pasta 3,. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, Sem data.
- ROQUETE-PINTO, E. *Rondonia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Seminário 3 – domingo

#### O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do *Choros No. 10* de Villa-Lobos

Júlia Zanlorenzi Tygel  
USP / jutygel@gmail.com

**Resumo:** Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento e tece considerações analíticas sobre o uso composicional do tema indígena Pareci conhecido como *Ená-mokocê-cê-maká* no segundo movimento do *Choros No. 10*. O principal argumento aqui defendido é que a macro-estrutura dessa parte da obra estaria baseada na característica fundamental de repetição presente no tema original e no conceito que Villa-Lobos teria da musicalidade indígena. Uma abordagem hermenêutica também é feita no sentido de relacionar elementos musicais à representação de arquétipos do *indígena* e do *civilizado*, e como essas referências se relacionam para formar novas significações possíveis. Essa abordagem permite sugerir a relação da obra com teorias da Antropologia sobre o conceito de cultura à frente de sua época.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos, indígena; *Choros No. 10*; análise musical.

#### The compositional use of the Pareci Indian theme on the second movement of Villa-Lobos' *Choros No. 10*

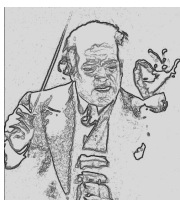
**Abstract:** This paper is a fragment of an ongoing doctoral thesis research and weaves analytical considerations about the compositional use of the Pareci Indian theme known as *Ená-mokocê-cê-maká* on the second movement of *Choros No. 10*. The main argument defended here suggests that the macro-structure on this section of the piece could be based on the fundamental characteristic of repetition also present on the original theme and on the concept Villa-Lobos held about the Indian musicality. An hermeneutic approach is also taken by relating musical elements to the representation of the *indigenous* and *civilized* archetypes, and how these references are correlated and bring about new possible significations. This approach allows for the suggestion of a correlation of the piece with Anthropological theories about the concept of culture ahead of it's own epoch.

**Keywords:** Villa-Lobos; indigenous; *Choros No. 10*; musical analysis.

### 1- Considerações iniciais

Este artigo apresenta um recorte de pesquisa de doutorado em andamento junto ao Departamento de Música da ECA-USP sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, e que esteve durante nove meses sediada na City University of New York, sob tutela do Prof. Dr. Joseph Straus. A pesquisa deve sua realização também às agências financiadoras CAPES e CAPES-Fulbright.

Na heterogênea coleção dos *Choros*, o de número 10 para coro misto e orquestra é certamente um dos mais emblemáticos. Sua composição data de 1926, período prolífico e maduro de Villa-Lobos, marcado pela finalização de outras peças complexas



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

e de grande porte. Com duração aproximada de treze minutos, na gravação francesa conduzida pelo compositor (1958), a obra possui dois movimentos de duração semelhante, sendo o primeiro apenas instrumental (compassos 1-148), e o segundo para a formação completa (compassos 149-270). Em toda a peça, o compositor faz uso de um tema indígena Pareci<sup>1</sup> recolhido em fonograma por Roquette Pinto em 1912 e disponibilizado em CD em coleção restaurada pelo Museu Nacional (Pereira & Pacheco, s/d). É no segundo movimento, no entanto, que o uso do tema indígena se intensifica, e onde reside o foco de minha investigação.

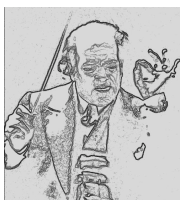
Antes de adentrar nos argumentos analíticos, cabe aqui colocar alguns esclarecimentos iniciais. Embora alguns autores refiram-se a uma *tópica indígena* na música de Villa-Lobos (Piedade, no prelo; Moreira, 2010) e eu concorde com seus argumentos, optei neste trabalho por utilizar termos menos definidores como *referência* ou *alusão*, seguindo orientações da banca do exame de qualificação. Isso tanto porque Villa-Lobos representa apenas uma parte de meu objeto de estudo e entender sua relação com a questão indígena foge ao âmbito de minha pesquisa, quanto pela complexidade e profundidade da teoria das tópicas<sup>2</sup>, cuja adaptação para parâmetros brasileiros modernistas igualmente excederia os objetivos do trabalho. Acredito ser possível usar essa referência terminológica em relação à obra de Villa-Lobos, mas, por uma questão de precaução teórica, optei por não utilizar suas implicações.

No segundo movimento do *Choros No. 10*, como já identificaram outros autores (Salles, 2009; Wisnik, 1982), há elementos que aludem a musicalidades indígena, européia e africana – ou melhor, à *percepção* que Villa-Lobos teria dessas musicalidades, que se relacionava também com as percepções de seu público-alvo, em especial as elites européias (Coelho de Souza, 2010). Nessa obra, pode-se identificar

---

1 Conforme a Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil, disponibilizado online pelo Instituto Socioambiental (ISA), maior ONG que lida com questões relativas aos índios do país e que realiza um trabalho ao meu ver bastante comprometido com sua causa, os índios Pareci – ou Paresí, em escrita atual – são originários de uma vasta área na região no Mato Grosso e hoje têm uma população de cerca de 2.000 pessoas. O nome lhes foi atribuído no século XX e referia-se a diferentes povos falantes da língua Aruak, que se auto-denominam *Halíti*, termo que significa “gente”. Maiores informações sobre esse povo em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi/2033>.

2 Sobre teoria das tópicas, ver, entre outras referências: HEPOKOSKI, James & WARREN, Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press, 2006.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

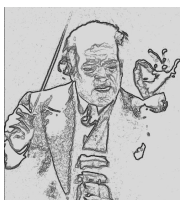
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

uma dicotomia entre o que Coelho de Souza (2010) chama de referência ao *selvagem* e ao *civilizado*, em análise do Rudepoema que extrapola os limites da peça específica. Ele elenca características musicais desses campos:

*O sentido de "selvagem" pode ser reconhecido em seções da música que tem ritmos e melodias muito simples ou "primitivas" (como opostas a "complexas"), harmonias muito dissonantes, e contrastes dinâmicos brutais. (...) Do outro lado, o campo do "civilizado" está representado por uma pletora de possibilidades estilísticas. Complexidade contrapontística, estilo virtuoso, estilo brilhante, escalas diatônicas e harmonia consonante, estilo de marcha, estilo cantabile, pathos operístico, Sturm und Drang e piantos cromáticos transformados em suspiros (...)* (Coelho de Souza, 2010: 182-183)

Moreira (2010), em dissertação de mestrado focada no elemento indígena na obra Villa-Lobos, define padrões musicais que marcam essa referência nas peças do compositor, incluindo o uso de graus conjuntos, pulso constante, modalismo, uso de estruturas córdicas de quartas e quintas, paralelismo rítmico e harmônico, uso de ambientação textural com referência à floresta, além do conceito de repetição e estaticidade presente tanto na figura do ostinato como na manutenção de figuras rítmicas simples. Moreira também argumenta que esses elementos seriam não características da música indígena propriamente, mas faces do conceito que Villa-Lobos teria dessa musicalidade, formado em parte por sua escuta a fonogramas com gravações desses repertórios, e em diálogo com o imaginário de seu público acerca da ideia de *primitivo* ou *não-ocidental*. Nos apontamentos analíticos sobre o segundo movimento do *Choros No. 10* deste artigo, frisarei o aspecto que ele denomina *estaticidade* em seu trabalho e que, em suas palavras, “é um dos arquétipos que formam o conceito de índio de Villa-Lobos” (2010: 206).

No segundo movimento do *Choros No. 10*, podemos relacionar o que Coelho de Souza chama de “selvagem” à referência à musicalidade e cultura indígena e o “civilizado” à musicalidade e cultura européia, tendo a alusão à africanidade menor importância, ao meu ver, na estrutura sintática da obra. A principal marca de diferenciação entre o “selvagem” e o “civilizado”, aqui, nessa análise, dá-se respectivamente entre as ideias de repetição e variação, ou o conceito de *estaticidade* definido por Moreira (2010) – ligadas a uma percepção de tempo circular e à música socialmente funcional; contra a ideia de *desenvolvimento*, ligada a uma percepção de tempo linear, à música artística, incluindo referências alguns dos estilos citados por



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

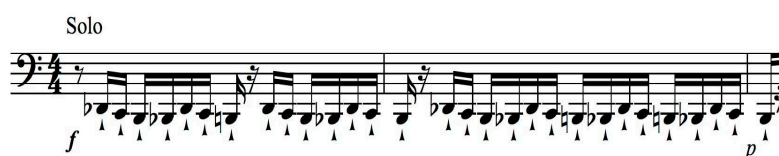
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Coelho de Rouza em relação ao Rudepoema. Os apontamentos analíticos que se seguem buscarão evidenciar uma relação estruturalista (Lévi-Strauss, 1981) entre a característica fundamental de *repetição* associada ao material indígena utilizado na composição, e a macro-organização do segundo movimento do *Choros No. 10*, pontuando sua interação com outros elementos mais ligados à ideia de *desenvolvimento*.

O principal argumento defendido aqui é que a proposta musical do segundo movimento do *Choros No. 10* de Villa-Lobos teria como base a ideia de *estaticidade* (repetição e variação), ligada ao aparente conceito do compositor sobre a musicalidade indígena. Mais que uma *referência* ao índio, proponho que nessa obra esse conceito é levado a cabo como o princípio composicional gerador central, acarretando possibilidades de análise hermenêutica que colocariam a obra à frente de seu tempo.

### 2- Apontamentos analíticos sobre o segundo movimento do *Choros No. 10*: materiais temáticos

A gravação do tema indígena Pareci que teria inspirado a composição de Villa-Lobos, em fonograma de qualidade já prejudicada pelo tempo (e, como alertou-me o Prof. Coelho de Souza, pela provável repetição do registro físico original em cera pelo próprio compositor), apresenta um canto em voz masculina, com afinação diferente da temperada, uso de intervalos menores que meio tom e ritmo irregular. O registro de Roquette Pinto indica que o canto, intitulado *Ená-mokocê-cê-maká* por causa do som das sílabas iniciais, seria uma canção de ninar; no entanto a entoação do cantor parece ter sido feita em volume alto e em ambiente aberto. Foram as características sonoras do registro em áudio, mais que seu significado cultural, as aproveitadas por Villa-Lobos em sua composição. Sua tradução (Szendy, 2008) do canto para o sistema musical temperado resultou em um tema cromático, em registro grave, acentuação marcada e dinâmica forte, apresentado no início do segundo movimento do *Choros No. 10* por um fagote:



Exemplo 1: apresentação do motivo indígena pelo fagote, no início do segundo movimento do



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Choros No.10* de Villa-Lobos (compassos 149-150).

Esse motivo sofre uma alteração significativa pouco depois de sua apresentação inicial: torna-se diatônico, forma na qual será usado na maior parte do segundo movimento do *Choros No. 10*. O Exemplo 2 ilustra a primeira ocorrência do tema em sua forma diatônica, na entrada do coro, cantado pelo naipe de tenores – que outra vez relembra características do registro original do fonograma, agora de forma mais literal pelo uso da voz humana. Aos dois compassos do tema seguem-se outros dois compassos de uma figura de acompanhamento que funciona quase como um contra-sujeito, sustentando sucessivas entradas do tema em cânone em diferentes transposições. Essa figura de acompanhamento aparentemente é uma criação original do compositor, não se relacionando com padrões melódicos encontrados no fonograma original, ou no que se preservou dele até os dias de hoje. A letra adicionada é, também, criação de Villa-Lobos, e aparentemente não se baseia nas sílabas entoadas no fonograma, mas remetem a sonoridades que o compositor associa a uma língua indígena inventada. Ao longo da peça, ele brinca com essas sonoridades, alterando as vogais repetidas em cada frase, de forma similar ao que se faz na canção infantil “O sapo não lava o pé”.

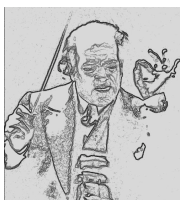
tenor *2es mf*

Ja - ka - tá ka-ma-ra - já, Ja - ka - tá ka-ma-ra - já, Ja - ka - tá ka-ma-ra - já Ka-ma-ra - já ka-ma-ra

já, Ti Tú Ti Tó Ti Tú Ká - yá! Ti Tú Ti Tó Ti Tú Ká - yá!

Exemplo 2: motivo indígena diatonizado apresentado pela primeira vez pelos tenores (c. 166-171).

A diatonização do tema indígena ilustra um recurso técnico comum na obra do compositor – a alternância entre coleções referenciais (Branda Lacerda, 2012). Sua implicação sintática poderia ser, como propõe a análise hermenêutica de Wisnik (1982) dessa obra, uma proposta de *ocidentalização* do índio para integrá-lo à sociedade nacional, e a uma domesticação do elemento *selvagem* na construção de uma identidade nacional. No entanto, a manutenção da característica fundamental de *estaticidade* do tema indígena, mantida durante todo o segundo movimento, parece-me uma forte



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

indicação contrária à tese de Wisnik. A diatonização pode ser entendida como lugar de interação cultural, atribuindo à identidade indígena imaginada pelo compositor a capacidade de re-interpretar significações da sociedade nacional segundo seus próprios termos: capaz de alterar parte de sua aparência superficial a partir de influências externas, mas sem perder sua própria lógica fundamental ou maneira de conceber o mundo. Essa tese será corroborada por outros elementos apresentados posteriormente.

Villa-Lobos cria um novo tema pseudo-indígena, que pode ser considerado uma variação do primeiro, mostrado no Exemplo 3, que tem sua primeira ocorrência no compasso 190 e serve como contraste seccional com o primeiro tema, mantendo o mesmo caráter. Esse segundo tema é usado comedidamente em relação ao primeiro. Dessa forma, embora haja alguma surpresa melódica na textura que remete à sonoridade indígena, a referência continua clara.

Exemplo 3: segundo tema (pseudo-) indígena utilizado no *Choros No. 10*, segundo movimento, compassos 190 a 194.

Uma variação desse segundo tema indígena ocorre em uma parte central do segundo movimento, entre os compassos 230 e 237, tomando o caráter de acompanhamento percussivo para a entrada de um surpreendente solo de trompete e depois um solo similar de flauta entre os compassos 246 e 251 – novamente permitindo variação na textura e manutenção da referência ao indígena. Aqui essa referência pode ser entendida até como mais direta, justamente pelo caráter percussivo e simples do padrão mantido pelo coro, que provavelmente fazia parte do imaginário do compositor e de sua platéia sobre a música indígena. É interessante notar que, justamente nessa seção, o cromatismo do tema original é retomado paralelamente e de forma discreta pelas cordas. A concomitância de coleções referenciais em diferentes camadas – aqui o



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

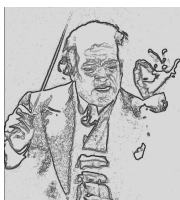
diatonismo e o cromatismo – é, conforme Branda Lacerda (2012), uma técnica recorrente na obra do compositor e que dialoga com recursos utilizados por outros compositores modernistas. Aqui, essa técnica pode corroborar a análise hermenêutica sobre a possível afirmação da continuidade da cultura indígena nessa obra de Villa-Lobos, atribuindo ao índio a capacidade de manter suas características culturais originais a despeito de superficiais adaptações advindas do contato com a sociedade nacional. O Exemplo 4 mostra o início dessa seção.

The musical score for Example 4 shows the beginning of a section. The parts are: Contralto, Trumpet, Winds, Tenor I & II, Baritone + Bass, and Strings. The Tenor part has a blue annotation "efeito percussivo, referência ao indígena" above four circled notes, with the vocalization "Tum!" written below each. The Baritone + Bass part has a red box around the notes, with a red annotation "tema indígena original cromático" below it. The Strings part has a red box around the notes, with a red annotation "pizz pp" below it. The Tenor part also has a "pp Hum!" annotation. The Winds part has a "pp" annotation. The Trumpet part has "ff" and "rf>" annotations. The Contralto part has a "V" annotation.

Exemplo 4: tema indígena cromático nas cordas e elemento percussivo no coro (c. 230-231)

Além desses materiais que fazem referência direta à sonoridade indígena como provavelmente concebida por Villa-Lobos e seu público, há dois outros importantes núcleos temáticos que compõem o segundo movimento do *Choros No. 10*: uma melodia com caráter sequencial derivada do primeiro tema indígena, a que chamarei de *melodia cantabile*; e a melodia da canção popular *Rasga o Coração*, segundo título dado à composição original *Iara*, de Anacleto de Medeiros e que posteriormente recebeu letra de Catullo da Paixão Cearense (a letra foi retirada da obra de Villa-Lobos depois da primeira edição, por questões de direitos autorais).

O Exemplo 5 mostra a primeira ocorrência da *melodia cantabile* derivada do tema indígena inicial, que acredito estar relacionada a elementos representativos do que seria um arquétipo do *civilizado* ou do *européu* na obra. Ela se contrapõe aos temas relacionados ao arquétipo do *indígena* especialmente por conter elementos musicais que



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

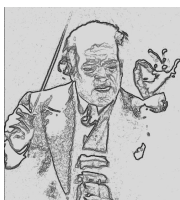
a ligam à ideia de *desenvolvimento*: construção frásica que se relaciona com o conceito de sequência e a presença de um contraponto feito a partir da inversão da melodia principal, faltando uma nota. Ritmicamente ela é também menos marcada, com a transformação das semicolcheias do tema indígena inicial em tercinas de colcheias, o que lhe agrega um caráter *cantabile* e traz, assim, alusão ao estilo operístico europeu. O registro agudo em que ela ocorre também a diferencia do original, grave, tornando-a menos próxima do que poderia ser um registro vocal “natural” do tema original, e portanto a liga à ideia de voz impostada, lírica. Embora apresentada na seção instrumental inicial, essa melodia é repetida em diferentes momentos durante o segundo movimento do *Choros No. 10*, principalmente pelo coro.

The image shows a musical score for Example 5. The top system consists of two staves. The upper staff is for flute/oboe/horn, marked 'Solo' and 'mf', featuring a melodic line with triplets and slurs. The lower staff is for sax alto/trumpet/violin II and piano, marked 'ff', featuring a contrapuntal line with triplets and slurs. The bottom system shows a piano accompaniment with triplets and slurs.

Exemplo 5: *melodia cantabile* e seu contraponto em sua primeira ocorrência no segundo movimento do *Choros No. 10* (compassos 152 a 159).

O outro núcleo temático utilizado no segundo movimento do *Choros No. 10* é, como dito, a canção popular urbana *Rasga o Coração*. A *melodia cantabile* acima referida parece, melodicamente, ser uma ponte entre os temas indígenas e esse novo tema, que só aparece na segunda metade do movimento (compasso 206) – e a partir de então é repetida incessantemente até o fim da obra, em um crescendo apoteótico. Em cada ocorrência dessa melodia acontecem mudanças de textura e instrumentação, além de intervenções frásicas ocasionais e outras que poderíamos considerar como ruídos, de forma semelhante ao que ocorre em uma performance de música popular: a forma e estrutura melódica geral se mantêm, e há muitas modificações de textura construídas pelas variações, improvisações e interações entre os intérpretes em tempo real. Esse processo será discutido adiante.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

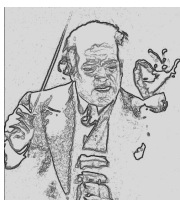
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

The image shows a musical score for the song 'Rasga o Coração'. It consists of five staves. The first staff is for Soprano and Contralto, with a 'soprano' marking above it. The second staff is for Soprano and Contralto. The third staff is for Baritone and Bass. The fourth staff is for Soprano and Contralto, with a 'contralto' marking above it. The fifth staff is for Soprano and Contralto. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'g' (forte) and '3' (triplets).

Exemplo 6: melodia da canção *Rasga o Coração*  
(Anacleto de Medeiros e Catullo da Paixão Cearense)  
tal como utilizada por Villa-Lobos.

### 3- Estrutura do segundo movimento do *Choros No. 10*, relações entre os materiais temáticos e suas possíveis significações

O segundo movimento do *Choros No. 10* pode ser dividido em quatro seções mais uma coda, a partir do uso dos conjuntos temáticos: a primeira, instrumental, entre os compassos 149 a 165, que pode ser considerada uma introdução, e na qual são apresentados o tema indígena cromático inicial e a *melodia cantabile*; a segunda, entre os compassos 166 e 189, marcada pela entrada do coro cantando o tema indígena inicial agora tornado diatônico e repetido muitas vezes; a terceira, entre os compassos 190 e 205, na qual ocorre o segundo tema indígena e a citação do primeiro tema indígena cromático nas cordas; a quarta seção, entre os compassos 206 e 255, que tem início com a entrada da melodia de *Rasga o Coração*, e é onde ocorre o terceiro tema indígena (percussivo) concomitantemente ao solo de trompete, com gradativo crescendo e superposição de camadas texturais, incluindo todos os elementos temáticos anteriormente apresentados exceto o tema indígena cromático. A coda, entre os compassos 256 e 270, enfatiza as ideias da quarta seção, provocando um crescendo ainda mais intenso.



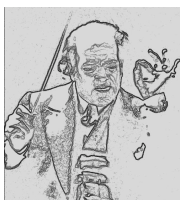
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O tema indígena, seja em sua forma original cromática, em sua forma derivada diatônica ou em suas transformações para segundo ou terceiro temas, está presente no segundo movimento do *Choros No. 10* do primeiro ao último compasso. Repetido incessantemente, esse elemento constitui o elo de ligação entre as partes de um todo, a textura de base sobre a qual ocorrem todos os outros elementos presentes na obra, muitos dos quais derivados dele mesmo.

Harmonicamente, a estrutura desse movimento é também extremamente estática, fazendo uso das coleções de Fá# menor (escalas natural, harmônica e melódica), que se misturam gradativamente durante a peça, gerando cada vez mais tensões por suas notas conflitantes. Embora o acorde de Fá# menor seja claramente mais enfatizado, existe uma ambiguidade de centro com sua relativa maior, Lá, realçada por ser a nota de repouso da melodia *Rasga o Coração*, muito embora a melodia possua notas das três escalas menores de Fá# menor. Durante boa parte da peça repete-se a sequência cadencial de engano Si menor – Mi maior – Fá# menor (ii-V-vi em Lá), corroborando essa relação. Os padrões rítmicos, também, mantêm-se por longo tempo e se parecem entre si, aludindo novamente ao caráter de *repetição*. Pode-se considerar que essa estaticidade harmônica e rítmica relaciona-se ao arquétipo do *indígena* – nessa obra não apenas *representado* pontualmente, mas tomado como elemento gerador ou força motriz da peça toda.

Pode-se pensar mesmo em uma mudança de paradigma composicional, no qual o compositor se coloca, imaginariamente, na posição do *outro*, buscando construir sua obra a partir da perspectiva desse *outro*. O segundo movimento do *Choros No. 10* é um enorme crescendo que se dá principalmente pela repetição de elementos e sobreposição de texturas, algo que pode ter relação com a ideia de música ritualística na acepção do compositor. Essa postura de imaginar-se no lugar do *outro* se relaciona ao desenvolvimento da etnografia, na qual essa atitude só passou a ser esperada *a priori* do pesquisador décadas depois da data de conclusão do *Choros No. 10* (especialmente a partir da segunda metade do século XX com a obra de Geertz, 1978). Creio que a construção dessa obra permite tal análise hermenêutica, mesmo que ela possivelmente contrarie falas do próprio compositor (das quais sabemos que devemos duvidar, especialmente no caso de Villa-Lobos) e seu conhecimento dessas teorias ainda



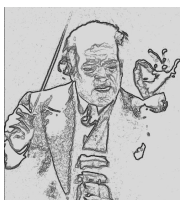
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

incipientes. Devemos lembrar que o campo das artes não se baseia apenas na compreensão racional do mundo, e que na história não são raros os casos de concomitância de adventos de ideias novas, sem que haja contato direto entre seus criadores.

É significativo, também, que o segundo movimento do *Choros No. 10* se inicie com um elemento de proveniência indígena tocado por um instrumento solo, e culmine em uma soma complexa de texturas sobre a qual paira uma melodia popular urbana. Ritmicamente também há um crescendo de complexidade nesse processo, com a inclusão de síncopas sobre a estrutura inicial de figurações rítmicas simples e com ênfase nos tempos fortes, além da utilização de instrumentos de origem africana que poderiam estar aludindo a esse terceiro arquétipo, aqui pouco discutido. Como já notaram outros autores (Salles, 2009; Wisnik, 1982), a sonoridade da segunda metade do movimento em diante lembra uma escola de samba – ou talvez os blocos de samba da época. Faz-se ainda necessário comparar padrões musicais presentes nessa obra a estudos desse repertório para confirmar esse argumento. De toda forma, é notável que o elemento indígena inicie e sustente esse crescendo que culmina com uma melodia popular urbana, de forma onipresente como textura de base que ora aparece pelo silenciamento de outras camadas, ora fica encoberta pela complexidade sonora. Esse procedimento permite a interpretação de que a peça aludiria à cultura indígena como base formadora da música popular brasileira urbana, que seria a soma de várias influências – na obra possivelmente representadas também pelo arquétipo do *européu* ou *civilizado* e do *africano* – mas que teria na música indígena seu elemento fundador central.

Também é notável que, a despeito de todas as camadas adicionadas ao tema indígena original, depois que ele é diatonizado, ele é incessantemente repetido em sua forma primeira ou nos temas dele derivados, com pouca ou nenhuma alteração além de sucessivas transposições dentro de uma mesma coleção escalar. Em um paradigma de composição *ocidental* erudita, poderíamos esperar que a adição de novas camadas texturais e novos elementos provocariam algum impacto nessa camada de base. Mas ela permanece constante a despeito de tudo que ocorre sobre ela. Novamente, o comportamento musical do elemento de referência indígena abre espaço para uma



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

interpretação de sentido que coloca essa obra de Villa-Lobos em sintonia com ideias da Antropologia advindas décadas depois. À época de composição do *Choros No. 10*, a cultura era compreendida como algo estático, uma tradição a ser preservada, que perderia suas características fundamentais quando exposta a influências externas. Foi com esse paradigma de cultura que muitos outros compositores nacionalistas e modernistas criaram suas obras, a exemplo de Bartók. Décadas depois, como delineado preliminarmente por Geertz (1978) e posteriormente desenvolvido por outros autores, como Hall (2000) e Latouche (1994), o conceito de cultura foi mudando para ser entendido como algo dinâmico, em constante transformação, e aos povos de culturas tradicionais foi sendo atribuída, conceitualmente, cada vez mais, a capacidade de reinterpretar elementos externos à sua própria maneira, movendo-se com integridade em relação aos seus princípios fundamentais, mas capaz de renovar suas formas no contato com novas influências. Esse princípio de continuidade e dinamismo cultural foi sendo compreendido como um processo histórico constante, que tem sido apenas acentuado – de forma muitas vezes agressiva – pela globalização. Autores do fim da segunda metade do século XX, como Ianni (1992) e Hall (2000), ao apontarem a massiva imposição da cultura *ocidental* sobre culturas tradicionais, concordam que esse movimento tem também provocado o nascimento de novas identidades culturais, pelas inéditas interpretações a respeito do *ocidente* nascidas dessas culturas tradicionais.

Voltando ao *Choros No. 10*, o fato de que a textura que remete ao elemento indígena se mantém a despeito da sua coexistência com outros elementos – com eles interage, às vezes se altera, mas sem perder suas características principais – permite interpretar que o conceito de cultura que Villa-Lobos teria em relação à referência indígena, ao compor essa peça, consciente ou inconscientemente, seria compatível com um conceito de cultura que só seria difundido décadas depois da composição da obra.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

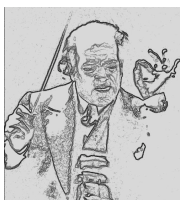
### 4- Considerações finais

Vimos que o segundo movimento do *Choros No. 10* permite uma análise hermenêutica que identifica relações entre elementos musicais e arquétipos do *indígena*, do *civilizado* e possivelmente do *africano*, que somados resultam em uma sonoridade textural complexa sobre a qual é colocada uma melodia popular urbana, o que pode aludir à música popular urbana como soma ou encontro dessas referências. Vimos também que esse encontro entre referências é desequilibrado, tendo o elemento indígena, tal como percebido e mostrado pelo compositor, importância superior, sendo tanto a base para a ocorrência dos outros elementos, quanto força motriz principal da composição.

Por fim, apresentou-se a hipótese interpretativa de que o uso que faz Villa-Lobos do tema indígena Pareci o coloca em sintonia com conceitos da Antropologia à frente de sua época: o exercício de procurar ver o mundo através da perspectiva do outro, advindo da etnografia, que na obra pode ser identificado pela transformação da micro-estrutura repetitiva do tema indígena a uma macro-estrutura repetitiva de todo o movimento; e o conceito de cultura como algo dinâmico e capaz de interpretar elementos externos, o que na obra pode ser identificado pela permanência do tema indígena original durante todo o segundo movimento, com pequenas transformações não estruturais, a despeito de todos os outros elementos que são colocados sobre ele.

### 5- Referências Bibliográficas

- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- BRANDA LACERDA, Marcos. Aspectos harmônicos do Choros nº4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, p. 276-296, 2012.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LATOUCHE, Serge. *A ocidentalização do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- LÉVI-STRAUSS. *Tristes Trópicos*. Lisboa/São Paulo, Ed. 70/ Martins Fontes, 1981.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2010.
- PEREIRA, Edmundo & PACHECO, Gustavo (eds.). *Rondônia 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto*. CD da Coleção Documentos Sonoros. Museu Nacional do Rio de Janeiro, s/d.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Rhetoricity in the music of Villa-Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music. Edinburgh: no prelo, artigo gentilmente cedido pelo autor.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- SZENDY, Peter. *A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros No. 10: pour chœur mixte & orchestre*. Partitura. Paris: Ed. Max Eschig, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos par lui même*. CD, EMI France – col. Classics, No. 4, remasterizado, 1991. Gravação realizada em 1958 com a Orchestre National de la Radiodiffusion Française.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SEQUEFF, Êcio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (2a ed. - 1a ed. 1982), pp.129-191.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### **Partes de contrabaixo das sinfonias de Villa-Lobos: uma discussão sobre idiomatismo**

*Alexandre Rosa*  
*Unesp/alex7rosa@hotmail.com*

*Sonia Ray*  
*UFG/soniaraybrasil@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho trata de uma discussão sobre idiomatismo na escrita para contrabaixo nas Sinfonias 4, 6 e 7 de Heitor Villa-Lobos. O objetivo principal é destacar os elementos idiomáticos do contrabaixo explorados pelo compositor nestas obras, selecioná-los e discuti-los para que sirvam como base para melhor preparação de músicos para o trabalho em orquestras profissionais no Brasil. A metodologia adotada foi de breve fundamentação teórica da escrita idiomática seguida de análise da escrita das partes do contrabaixo com demonstração e discussão de trechos escolhidos dentre as obras selecionadas. A principal conclusão deste texto é que, ainda que não se tenha até o momento evidências do contato do compositor com algum contrabaixista que o ajudasse a elaborar a escrita idiomática, a sua maneira de tratar o contrabaixo se insere dentro de grande simplicidade com pouca exploração da real capacidade do instrumento.

**Palavras-chave:** contrabaixo orquestral; Sinfonias de Villa-Lobos; idiomatismo do contrabaixo

### **Double Bass Parts of Villa-Lobos Symphonies: a discussion on idiomatism**

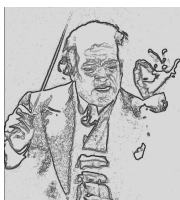
**Abstract:** The present work discusses idiomatism on Villa-Lobos bass parts on his Symphonies 4, 6 and 7. The main goal is to emphasize the double bass idiomatic elements exploited by the composer within these works, select and discuss them in a way to offer basis for a better preparation of musicians who aim a position in professional Brazilian orchestras. The adopted methodology was a brief theoretical argument on idiomatic writing followed by an analysis of the bass parts with demonstration and discussion selected excerpts from Symphonies 4, 6 and 7. The main conclusion of this short text is the there is no evidence to link the composer to any professional bass player who had helped him with his bass writing and the observation of his bass parts shows great simplicity with little exploitation of the true capacity of the instrument.

**Keywords:** orchestral double bass; Villa-Lobos' symphonies; idiomatism on the double bass.

## **1- Introdução**

São quatro fatores que tornam uma obra idiomática, segundo o contrabaixista e pesquisador Fausto Borém: (1) a exequibilidade de todos os parâmetros musicais- alturas, dinâmicas, articulações e timbres; (2) um nível razoável de conforto na sua realização; (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra e (4) interesse do ponto de vista do público (BORÉM, 2000).

A escrita idiomática, entretanto, surgiu no início do barroco como uma novidade estilística quando os compositores passam a se preocupar em escrever a parte musical determinando o instrumento ou a voz que iria executá-la, prática que era incomum até



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

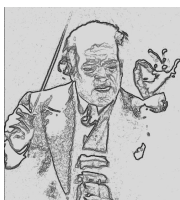
então onde as partes poderiam ser executadas indiferentemente, por vozes ou por instrumentos ou até, o que era mais comum, conjuntamente por estes dois grupos. (BUKOFZER, 1947, p.13-16). Desde então a escrita idiomática passa a ter a preocupação em explorar as aptidões e particularidades de cada instrumento, se tornando assim uma ferramenta a mais para os compositores, de tal maneira que muitas vezes a forma de escrever para tal instrumento esta ligada ao meio de expressão. Este procedimento tem contribuído para gerar novas formas musicais, novas possibilidades de interpretação e novos procedimentos composicionais onde a relação compositor - interprete é fundamental.

Esta relação entre intérpretes e compositores sempre foi determinante para a expansão do repertório do contrabaixo. Seria difícil imaginar os solos para contrabaixo nas sinfonias de Joseph Haydn se este não houvesse presenciado a performance do contrabaixista Friedrich Pichelberger (1741-1813), (PLANYAVSKY, 1984, p. 322). O mesmo pode se falar quanto ao recitativo da nona sinfonia de Beethoven, concebido com a colaboração do contrabaixista *virtuosi* Domenico Dragonetti (1763-1846). Tudo indica que o compositor não teria escrito tão relevante passagem orquestral para o contrabaixo se não tivesse conhecido e tocado com Dragonetti (PLANYAVSKY, 1984, p.389).

Giovanni Bottesini (1821-1889), outro contrabaixista que muito contribuiu para a evolução do instrumento, por ser próximo de Verdi influenciou este na sua escrita das partes de contrabaixo. Em suas óperas vemos um trabalho esmerado com as linhas deste instrumento e em duas delas ele o utiliza como solista. Na ópera *Rigoletto*, um longo solo junto com o violoncelo e em *Othello* (IV ato) um dos mais dramáticos *solis* do instrumento. Outro exemplo que merece destaque é o da contribuição do contrabaixista francês Eduard Nanny (1872-1942) para a obra orquestral de Ravel demonstrando as possibilidades de harmônicos e outros recursos explorados pelo compositor (PLANYAVSKY, 1984,p.566).

Ainda que até o momento não haja documentação explicitando qualquer relação próxima entre Villa-Lobos e um contrabaixista que pudesse demonstrar os recursos do instrumento, sua obra orquestral trata o contrabaixo com respeito a sua natureza grave, seu potencial lírico e sua função de apoio rítmico, fatores que tornam relevantes para o





## **2º Simpósio Villa-Lobos** **Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos**

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

contrabaixista o estudo de suas obras orquestrais. Esta maneira de utilizar o contrabaixo em suas sinfonias pode ter sido influenciada pelos seus estudos de tratados orquestrais como o de Vincent d'Indy ou ainda pelos seus estudos individuais de partituras orquestrais as quais tinha acesso. O que se percebe em sua escrita para o contrabaixo é uma tendência dos compositores europeus que desde o final do século XIX vinham trabalhando com a extensão dos recursos orquestrais e aprofundamento dos registros graves dos instrumentos existentes (GOUBAULT, 2009).

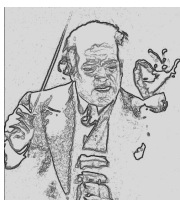
### **2- As partes de contrabaixo das Sinfonias 4, 6 e 7 de Villa-Lobos**

As Sinfonias 4, 6 e 7 apresentam em suas partes de contrabaixo o uso de oitavas, de texturas muito graves que exigem o uso de um instrumento com extensão na 4ª corda ou um contrabaixo de 5 cordas (preferível), uso de harmônicos, ostinatos e *divisis* os mais variados.

#### **2.1 Sinfonia número 4**

A Sinfonia 4, escrita em 1919 com o subtítulo “Vitória”, faz parte do ciclo de 5 Sinfonias escritas no estilo do compositor francês Vincent d'Indy. Com quatro movimentos, *Allegro Impectuoso; Andantino; Andante* e *Lento - Allegro* a obra teve sua primeira execução em 1920 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com o próprio compositor como regente (VILLA-LOBOS, 2009).

No primeiro movimento encontramos um constante uso de *divises*, a duas e três vozes e muitas vezes em oitavas. Esta escrita cria, aliada à dinâmica forte do trecho, uma textura densa, condizente com o movimento. A dificuldade aqui é equilibrar as vozes dos *divisis* para que se ressalte a transparência dos movimentos. Colocaremos apenas os compassos 64 ao 71 para exemplificar (exemplo 1).



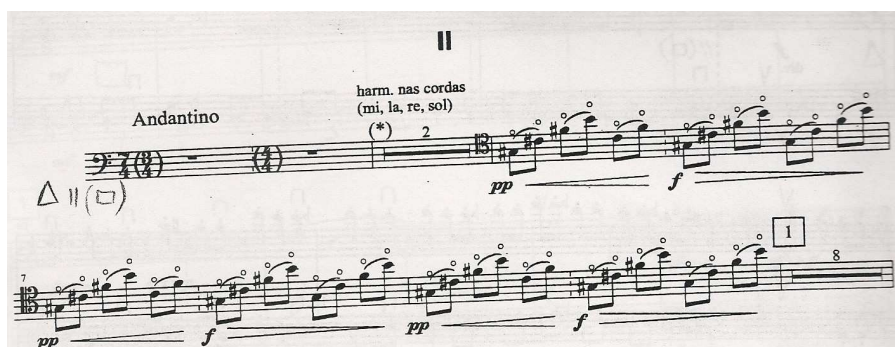
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



Exemplo 1: Sinfonia 4 de Villa-Lobos, compassos 64 ao 71. Contrabaixos em *divisi* e troca de vozes.

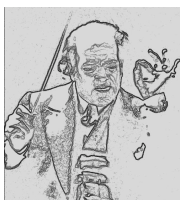
No segundo movimento chama atenção a utilização de um recurso pouco comum na escrita de Villa-Lobos para o contrabaixo: o uso de harmônicos. Esta passagem nos compassos 5 a 10 merece destaque pela dificuldade de troca de cordas, pois cada harmônico está em uma corda (exemplo 2).



Exemplo 2: Sinfonia 4 de Villa-Lobos. Segundo movimento compassos 1 a 18. Uso de harmônicos naturais nos contrabaixos.

No terceiro movimento, *Andante*, ainda que haja um pequeno solo de quatro compassos para o primeiro contrabaixo, não há uma passagem que seja relevante para o nosso estudo. Apenas registramos que neste solo aparece o uso do Mib 1 o que pressupõem o uso do contrabaixo de 5 cordas.

O quarto movimento, *Lento-Allegro*, tem um amplo uso do contrabaixo: em oitavas, em quintas paralelas, ostinatos rítmicos e notas na quinta corda mas o que é realmente relevante são as passagens do *Prestissimo*. Este fugato que se inicia no compasso 252 utiliza o contrabaixo como protagonista e apesar da dinâmica em fortíssimo tem-se aqui um trecho que exige do naipe de contrabaixos leveza de sonoridade, precisão rítmica e clareza de articulação (exemplo 3).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

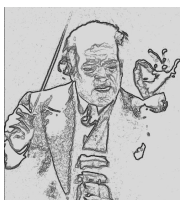
Exemplo 3: Sinfonia 4 de Villa-Lobos. Quarto movimento, parte do fugato que vai do compasso 252 ao 324.

Neste movimento destaca-se ainda o *divise* a duas vezes dos compassos 407 ao compasso 448. Nesta passagem Villa-Lobos usa o naipe de contrabaixos para traçar um longo ostinato de transição para a seção final da sinfonia. Mais uma vez a dificuldade é o equilíbrio das vozes (exemplo 4).

Exemplo 4: Sinfonia 4 de Villa-Lobos. Quarto movimento. Parte do ostinato dos contrabaixos que vai do compasso 407 ao 448.

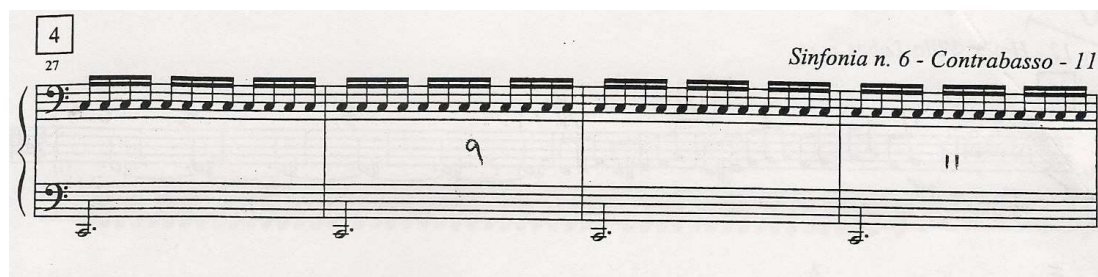
### 2.2 Sinfonia número 6

Depois de um hiato de 25 anos Villa-Lobos retoma a forma da sinfonia compondo em 1944 a sua Sinfonia 6. Dedicada a Mindinha; o tema principal é baseado na linha melódica extraída, pelo autor, do contorno das montanhas da Serra dos Órgãos (RJ) através do processo por ele criado e denominado "Melodia das Montanhas" (VILLA-LOBOS, 2009). Com quatro movimentos, *Allegro non troppo; Lento; Allegretto quasi animato e Allegro* a obra foi estreada em 1950 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro tendo o próprio Villa-Lobos como regente. Desta sinfonia destaca-se o ostinato do quarto movimento (exemplo 5).



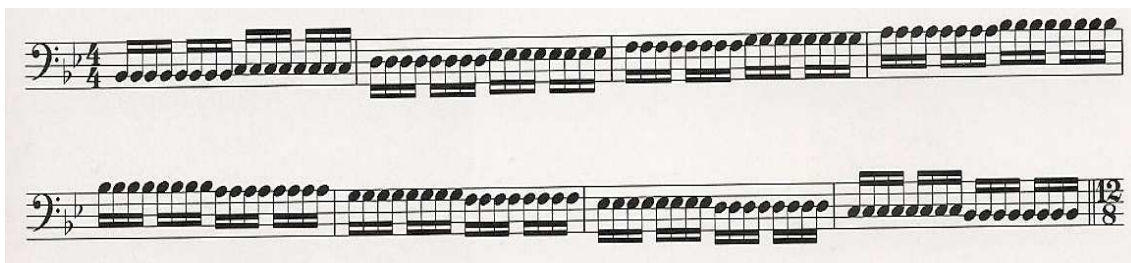
## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP



Exemplo 5: Sinfonia 6 de Villa-Lobos. Quarto movimento. Parte do ostinato dos contrabaixos que vai do compasso 2 ao 49.

O estudo de *spicatto* é inerente ao estudo de técnica de instrumentos de cordas friccionadas. Assim, ao colocar passagem com este recurso para o contrabaixistas Villa-Lobos constrói uma passagem idiomática, porém de difícil execução. O exercício abaixo (exemplo 6), elaborado pelo contrabaixista Jeff Bradetich (BRADETICH, 2009, p.103), é um exemplo recorrente de preparo técnico constante em praticamente todos os métodos para contrabaixo do século XVIII em diante que tem o objetivo de preparar o instrumentista para dominar o *spicatto* em nível de excelência, como exigido em provas de orquestras profissionais que demandam uma execução rápida, clara e articulada deste recurso.



Exemplo 6: estudo de *spicatto* por Bradetich (2009, p.103).

### 2.3 Sinfonia número 7

A Sinfonia 7 foi composta em 1945 para um concurso de composição da Orquestra Sinfônica de Detroit (USA) e foi assinada pelo autor sob o pseudônimo de A. Caramuru. Também com quatro movimentos: *Allegro Vivace*; *Lento*; *Scherzo (Allegro non troppo)* e *Allegro preciso*, teve sua primeira execução em 1949 em Londres. com a Orquestra Sinfônica de Londres sob a regência do próprio Villa-Lobos. Obra densa construída para uma grande orquestra com duas harpas, piano, um *Hammond*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*Novachord* e volumosa seção de sopros. Os exemplos 7, 8 e 9 abaixo mostram outras possibilidades exploradas pelo compositor, diferentes das anteriores:

Contrabassi

### Sinfonia no. 7

Heitor Villa Lobos

I

Allegro Vivace

Div. em 5

Div. em 3

Exemplo 7: Sinfonia 7 de Villa-Lobos. Primeiro movt., c. 1-11. *Divisi* de contrabaixos a cinco vozes.

7

Div. a 4

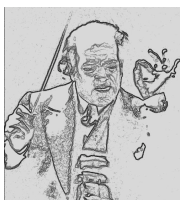
Exemplo 8: Sinfonia 7 de Villa-Lobos. Primeiro movt., c. 79 - 86. *Divisi* de contrabaixos a quatro vozes.

Pizz arco

Pizz arco

Pizz arco

Exemplo 9: Sinfonia 7 de Villa-Lobos. Primeiro movt., c. 12 - 17. *Divisi* de contrabaixos a três vozes no registro mais grave.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

A escrita do contrabaixo contribui para esta pesada orquestração com uma textura que contempla uso de oitavas e *divisis* até então nunca efetuados em nenhuma parte orquestral brasileira como o a 5 vezes com *glissandi* (exemplo 7), a 4 vezes com *tremolo* (exemplo 8) e a 3 vezes no registro mais grave (exemplo 9).

### 3- Considerações finais

A discussão sobre o idiomatismo nas partes de contrabaixo das sinfonias 4, 6 e 7 de Villa-Lobos demonstrou que o compositor tinha conhecimento suficiente do instrumento para escrever idiomáticamente e, por vezes, incluir passagens que demandavam esforço técnico do executante. Apesar de não haver evidências de que Villa-Lobos tenha partilhado suas experiências ao escrever para o contrabaixo com um profissional da sua época, a escrita do compositor apresenta trechos que destacam o instrumento, apesar de não explorá-lo em sua total capacidade.

Espera-se que o presente trabalho venha a contribuir com as discussões sobre o legado de Villa-Lobos. Pretende-se ainda expandi-lo de forma a abordar todas as sinfonias de Villa-Lobos e assim apresentar um panorama mais amplo da visão do instrumento pelo compositor.

### 4. Referências

- BORÉM, Fausto. *Duo Concertant: Danger Man* de Lewis Nielson. Per Musi. v.2. 2000. Belo Horizonte: UFMG, 2000. P;89-103.
- BRADETICH, Jeff. *Double Bass: the ultimate challenge*. Idaho: Music For All to Hear, 2009.
- BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton, 1947.
- GOUBAULT, Christian. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration: du baroque à l'électronique*. Paris: Minerve, 2009.
- PLANYAVSKY, Alfred. *Geschichte Des Kontrabass*. Tutzing: Hans Schneider, 1984.
- VILLA-LOBOS, A. (Org.). *Villa-Lobos, Sua Obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 2009.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### Procedimentos Interpretativos para o naipe de Trompete nos *Choros* nº6

Antonio Marcos S. Cardoso  
UFG/tonico@cardoso.mus.br

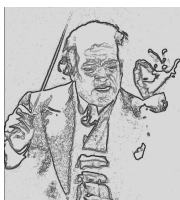
**Resumo:** Os *Choros* constituem o maior conjunto de obras composto por Heitor Villa-Lobos, reunindo em uma série todo o gênio criativo do compositor, do violão solo ao efetivo orquestral de grandes dimensões. Nesse universo, destacamos nos *Choros* sinfônicos o naipe de trompetes do *Choros nº6* e as possibilidades interpretativas dos respectivos instrumentos no universo da orquestra sinfônica. A análise interpretativa aborda as partes dos trompetes e sua relação com a orquestração, em aspectos pertinentes ao timbre, articulação, dinâmica e ritmo, incluindo sugestões de pontos de respiração e agrupamento de notas. Os gráficos apresentados são resultados de gravações dos trechos destinados aos trompetes e de observações de Cd's produzidos por renomadas orquestras, todos processados através de programas de edição e manipulação de áudio. Isso proporciona a "visualização" do objeto em termos de energia sonora, ou seja, a observação do comportamento das articulações e das dinâmicas tais como variação da intensidade do som permite-nos corroborar nossas sugestões interpretativas. As alterações impostas à partitura visam proporcionar mais personalidade ao trompete e adequá-la ao formato de um instrumento do século XXI. A revisão bibliográfica permite que as palavras do próprio Villa-Lobos guiem o leitor pelos aspectos técnicos e psicológicos da obra, e complementados por estudiosos do assunto, apresentam um quadro teórico que contextualiza aspectos estéticos das obras citadas.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Choros nº6; Trompete; Interpretação Musical; orquestra sinfônica.

### Interpretative procedures for the trumpets section in *Choros nº6*

**Abstract:** The *Choros* constitute the largest group of works composed by Heitor Villa-Lobos, bringing in a whole series all the creative genius of the composer, ranging from the solo guitar until the effective orchestral of great dimensions. In this context, we may highlight the section of trumpets of *Choros nº6* in the symphonic Choros and the possibilities for interpretation of the respective instruments in the universe of the symphonic orchestra. The interpretative analysis encompasses the trumpet parts and its relation with the orchestration, with aspects referring to the tone, articulation, dynamics and rhythm, including suggestions of points of breathing and note grouping. The depicted graphics are the result of records of excerpts that target trumpets and from the observation of CD'S produced by renowned orchestras, all processed by softwares of audio edition and manipulation. This enables the "visualization" of the object in terms of sound energy, i.e., the observation of the behavior of the articulations and dynamics such as a variation of sound intensity enables us to corroborate our interpretative suggestions. The modifications imposed to the score intend to both provide more personality to the trumpet as well as to enable its fitting to the format of instruments of XXI century. The literature review allows that Villa-Lobos' own words guide the reader through the technical and psychological aspects of the work, being complemented by experts in the topic, presenting a theoretical framework that contextualizes the aesthetic aspects of the aforementioned works.

**Keywords:** Villa-Lobos; Choros nº6; Trumpet; Musical Interpretation; Symphonic Orchestra.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 1- Introdução

Tocar em uma orquestra é participar de um amálgama de concepções interpretativas. Para o músico de orquestra a licença interpretativa, ou seja, a permissão para expor sua concepção interpretativa, é uma negociação sem palavras entre músicos e entre músicos e maestro. O resultado dessa negociação é a principal característica de uma orquestra: sua sonoridade. Michael Tree, violista do Quarteto Guarneri afirma:

(...) O fato que temos que coordenar e procurar um equilíbrio próprio não significa que cada um de nós deve contribuir menos. Ao contrário; a “re-criação” da obra de arte necessita do todo, da participação vital de cada um de nós (BLUM, 1986: p.3)

Logo, a decisão do intérprete e as outras opiniões musicais é separada por uma linha tênue, sobre a qual o músico deve saber se posicionar contribuindo com a qualidade da música. O instrumentista de orquestra trabalha com duas abordagens para interpretação de suas partes. A primeira diz respeito aos solos e a segunda ao contexto textural das partes instrumentais e suas diversas relações de intensidade, articulação e ritmo.

Os problemas são menores quando a edição, ou o compositor, grafa tudo de forma que as dúvidas sejam apenas de concepção musical e não, como no caso de Villa-Lobos, decorrente de acentos e dinâmicas diferentes em um mesmo trecho. A solução para decidir questões dessa natureza é a adoção de uma postura crítica diante da partitura, que segundo o Maestro Roberto Duarte: “(...) é fundamental para qualquer coisa. A partitura é a fonte principal do pensamento do compositor<sup>1</sup>”. As decisões devem ser respaldadas por elementos de acústica, psicologia da música dentre outros que façam parte do contexto da obra, identificando os elementos musicais e extra-musicais que poderiam influenciar em uma interpretação.

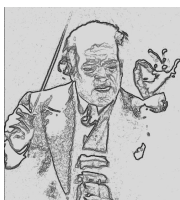
A partir dessa premissa, estabeleceremos o trompete, ou o naipe de trompetes, como referencial para apresentarmos sugestões interpretativas, baseadas em análise gráfica do áudio dos trechos selecionados<sup>2</sup>, da revisão da bibliografia sobre a obra e da análise da partitura em relação à orquestração.

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida por correio eletrônico em 03/11/2006 às 13:22.

<sup>2</sup> Os trechos analisados foram gravados pelos instrumentos indicados na partitura.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

### 2- O objeto

O *Choros n.º 6* foi escrito no “*Rio de Janeiro em 1926 dedicado a Arminda Neves de Almeida* (Museu Villa-Lobos, 1989, p. 47)”. Estreou em 18 de julho de 1942, no Rio de Janeiro, com a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do autor. Fez parte do programa do último concerto de Villa-Lobos como regente, em Nova Iorque, no dia 12 de julho de 1959 durante o *Empire State Music Festival* com a *Symphony of the air*<sup>3</sup>.

Segundo o próprio compositor:

(...) este Choros já representa o aproveitamento dos recursos de todos os elementos técnicos e psicológicos, inéditos, empregados nos anteriores. Ele pode ser considerado a poesia dos sons, por possuir, na maior parte de sua construção, ambientes de doçura e melancolia. Sua atmosfera harmônica, na maior parte das vezes, possui uma espécie de ficção do ambiente sertanejo do nordeste brasileiro. (...), no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo, nem tem sabor descritivo. (...) (VILLA-LOBOS, 1950).

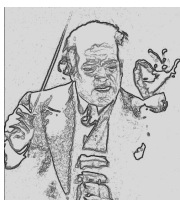
Nóbrega afirma que “(...) o autor aproveita mais, em extensão e intensidade, os elementos técnicos e substrato psicológico de que se nutriam os [Choros] anteriores” (NOBREGA, 1974, p. 55). A obra é apresentada por uma grande orquestra com madeiras *a dois*, metais *a quatro* e percussão com instrumentos comuns à música sinfônica e outros menores dos índios e escravos brasileiros.

Utiliza quatro trompetes afinados em Si bemol, com uma extensão do Si bemol<sup>2</sup> até o Si<sup>4</sup>. O trompete aparece pela primeira vez em c.23 (n.3+2). O segundo trompete e primeiro trombone, ambos com indicação de *solo*, apresentam semibreves acentuadas (>) juntamente com os oboés, em *mezzo-forte* (Figura 1).

---

<sup>3</sup> Durante o período, o catálogo de suas obras registra mais três apresentações da obra sob regência de autor: 26/11/42. Em Los Angeles, no *Philharmonic Auditorium*, com a *Janssen Symphony of Los Angeles*, sob regência de autor; 18/05/51. Na cidade de Helsink, com a *Helsingfors Stadsorkester*; 11/12/53. Na cidade de Havana, Cuba, no *Teatro Auditorium*. Com a *Orquestra Filarmônica de La Habana*.

<sup>4</sup> Notas escritas para trompete em Si bemol.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

3 Allegro ♩ = 132

trp

oboés

tbm

mf

sax

tpa

mf

Detailed description: This is a musical score for three instruments: trumpet (trp), saxophone (sax), and timpani (tpa). The score is in 4/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 132 beats per minute. The trumpet part starts with a rest, then plays a series of notes with accents (>) and a dynamic marking of 'mf'. The saxophone part also starts with a rest, then plays notes with accents and a dynamic marking of 'mf'. The timpani part starts with a rest, then plays notes with accents and a dynamic marking of 'mf'. The saxophone part has a 'sax' label above it, and the timpani part has a 'tpa' label above it.

Figura 29 – Primeira intervenção do naipe de Trompetes.

Sobre o trecho Nóbrega comenta: “os violinos iniciam uma figuração rítmica [em *pianissimo*], (...) um novo e longo episódio com caráter de dança, no qual se engaja, muito breve, toda a orquestra” (NOBREGA, 1974, p. 57) (Figura 2). A indicação de *solo* para o segundo trompete não afeta o equilíbrio do bloco, pois a dinâmica *pianissimo* dos violinos induz aos metais permanecerem com seu *mezzo-forte* próximo à dinâmica das cordas, o que se justifica pela importância da “dança” exposta pelos violinos.

3

pp

Detailed description: This is a musical score for violins. It shows a single staff with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes with accents (>) and a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). The notes are arranged in a rhythmic pattern that suggests a dance-like character.

Figura 30 – Ritmo dos violinos

A partir de c.25 (n.3+4), o segundo trompete *solo* acompanha em mínimas acentuadas o sax, a trompa, primeiro trombone e tímpanos. A partir deste trecho a orquestração apresenta novo elemento rítmico em c.26: as colcheias (Figura 3). Segundo Seixas, “[A partir desse ponto] O conjunto harmônico é sustentado por pedais na 3ª trompa, 1º trompete, saxofone e tímpanos, todos articulando a nota LÁ em diferentes oitavas” (SEIXAS, 2007, p. 76). A função harmônica do trompete nesse trecho estabelece que o *mezzo-forte* deve ser na medida de permitir que as colcheias destaquem-se em primeiro plano. Para isso o trompetista deve atentar para o acento (>), como o próprio símbolo indica, um decrescendo depois do início da nota.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

Ob. Clar  
Fag. C. Fag.  
Violinos

Figura 31 – Novo elemento rítmico.

Em c. 34 (n. 5-4) todos os trompetes tocam em uníssono, uma semínima prolongada por uma ligadura com *riforzando* decrescendo súbito (Figura 4).

tpt a 2  
harpa  
vcllo

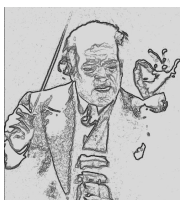
Figura 32 – Relação entre Trompetes, harpa e violoncelo

Nessas semínimas cabe aos trompetistas observarem a dinâmica *fortissimo* e o decrescendo quase súbito para *piano* com uma finalidade rítmica. A utilização de todos os trompetes em uníssono corrobora a intenção de dinâmica *fortissima*, que nesse ponto não mantém relação com a melodia predominante.

Essas semínimas têm função rítmica, sem nenhuma contribuição para o tema exposto pelos primeiros violinos, oboés, sax e *solo* de primeiro trompete a partir do número 5 (Figura 5).

5  
1. solo

Figura 33 - Melodia principal em n.5



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O primeiro e segundo trompetes retornam em c.44 (n.6-2) em uníssono e *forte*. Os dois compassos apresentados finalizam um crescendo iniciado nos primeiros compassos da obra, com as cordas em *pianississimo*. Segundo Neves: “*Um grande cresecente é conseguido nas repetições dessa ideia musical (...)*” (NEVES, 1977, p. 50). Ao final, todos os instrumentos encontram-se em *forte* e, para ressaltar o grande volume sonoro da orquestra, Villa-Lobos escreveu esses dois compassos oitava acima, tessitura que associada à dinâmica escrita, permite que os trompetistas toquem na intensidade sugerida com liberdade (Figura 6).



Figura 34 - Retorno dos Trompetes no compasso 44.

O trecho que se segue, no número 6, traz os trompetes em oitavas, uníssono com a terceira trompa. Não temos indicação de dinâmicas, somente um *forte* para fagote, contra-fagote e harpas (Figura 7), os demais instrumentos de sopro não tocam.



Figura 35 – Ausência de indicações de dinâmicas para os Trompetes.

A falta de indicação de dinâmica levanta dúvidas sobre a intensidade adequada para os trompetes. Naturalmente, a última dinâmica escrita prevalece e para confirmar nossa hipótese, vamos analisar o gráfico da gravação do *Choros nº 6* realizada pela *Gran Canaria Philharmonic Orchestra*, sob regência de Adrian Leaper (Villa-Lobos, 2003) demonstra que a dinâmica anterior permanece (Figura 8)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Gráfico de intensidade sonora, onde  $h$  – intensidade sonora. Como  $h^1 = h^2$  e  $h^1 = f$ , logo  $h^2 = f$ . Portanto a dinâmica para os trompetes no trecho é a última dinâmica escrita: *f* (forte).



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

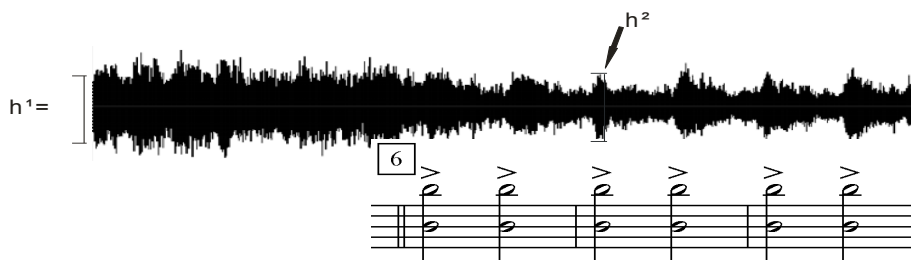


Figura 36 – Análise gráfica para sugestão de dinâmica.

O número 8 (c.63), em *fortissimo*, apresenta os quatro trompetes com duas colcheias separadas por uma pausa (Figura 9).

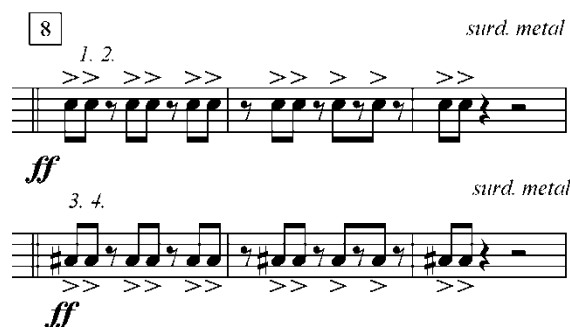


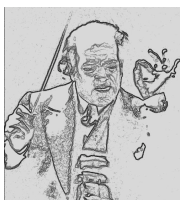
Figura 37 - Trompetes no número de ensaio 8.

As pausas são preenchidas por colcheias tocadas por outros instrumentos em *fortissimo*. A articulação dos trompetes deve ser um acento mais curto (>), tornando o trecho percussivo proporcionando um acompanhamento à melodia que se encontra nas madeiras (Figura 10).



Figura 38 – Relação entre Trompetes e demais instrumentos.

Em c.67 (n.8+4) encontramos o primeiro trecho, nesse *Choros n° 6*, em que Villa-Lobos pede a utilização de surdina de metal e propõe a dinâmica do trecho em *fortissimo* com (>). Porém devemos sugerir que as notas de maior duração (mínimas)



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

sejam decrescidas. Segundo Pablo Casals, transcrito por Blum: “*Se você continuar com o forte não ouvirá o acento*” (BLUM, 1977, p. 51). Nesse exemplo, as notas pontuadas devem ser decrescidas, independente do valor. Caso a colcheia pontuada seja sustentada, o acento perde a característica e a semicolcheia acentuada se perde entre as notas longas (Figura 11).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked 'rall. a tempo' with a tempo marking of quarter note = 132. It features a melodic line with accents and a decrescendo hairpin. The bottom staff is marked 'rall. ff' and features a similar melodic line with accents and a decrescendo hairpin. To the right of each staff is a box containing the number '9'.

Figura 39 – Utilização do decrescendo em notas longas.

No número 11 (c.96) encontramos o primeiro *solo* para trompete em um *Choros*. O primeiro trompete toca uma parte distinta das demais (Figura 12). É um trecho em notas longas, em *mezzo-forte*, contrastante com o restante da orquestração (Figura 13).

The image shows a single staff of musical notation for a trumpet solo. It is marked '1. solo' and 'mf'. The melody consists of long, sustained notes with a decrescendo hairpin. A box with the number '11' is located at the top left of the staff.

Figura 40 – *solo*.

The image shows a multi-staff musical score. The top staff is for trumpet (trpt) with a solo marked 'mf'. Below it are staves for woodwinds (madeiras), trumpets (trompas) with 'rfz p' markings, and strings (cordas) with 'pizz.' markings. The string part shows a decrescendo hairpin. A box with the number '11' is at the top left.

Figura 41 – Relação do *solo* com os diversos instrumentos no trecho.

Em c.97 (n.11+2) as cordas apresentam um movimento ascendente em semínimas, ao contrário dos oboés e clarinetas, com um movimento descendente



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

também em semínimas. Tercinas no flautim, flautas e sax reforçam o movimento descendente. Segundo Nóbrega: “Aqui, (...) começa novo episódio, cujo ambiente é formado por um desenho ondulante de tercinas, que se distribui pelos instrumentos (...)” (NOBREGA, 1974, p. 57). O trompete *solo* deve confiar na dinâmica sugerida pelo compositor para permitir que se ouça todo o movimento rítmico e harmônico do trecho, atentando para o crescendo na mudança de nota e após o salto, sugerimos voltar à dinâmica *mezzo-forte* aplicando essas sugestões em todo o trecho até o número 13.

A pequena intervenção do primeiro e segundo trompetes, em c.116 (n.13+2), acontece em meio ao tema exposto pelos primeiros violinos. Tema que segundo Neves: “[é] interrompido de quando em quando por ‘exclamações orquestrais’” (NEVES, 1977, p. 50). A interrupção escrita para os trompetes pode ser *forte*, preparando a volta do tema com os trombones e a tuba, assim como uma escala em semicolcheias nas madeiras com dinâmica *forte*. A intensidade da orquestra permite ao trompetista tocar mais forte sem se distanciar do contexto.

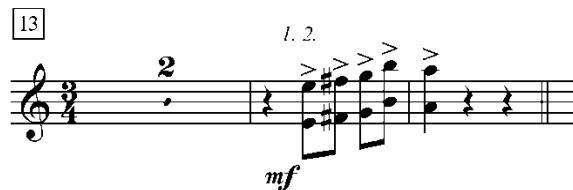
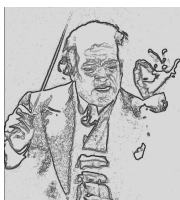


Figura 42 – Curta intervenção de primeiro e segundo Trompetes.

No número 15 (c.152) começa a segunda seção da obra, em *Adagio*. Segundo Neves: “(...) um adágio romântico confiado às madeiras. (...) Partindo das madeiras, o tema vai tomar a orquestra inteira (...)” (NEVES, 1977, p. 50) no número 16. O trompete em uníssono com flautas, oboés, requinta, sax, primeira trompa e primeiros violinos apresenta o tema principal (Figura 15) em *mezzo-forte*.



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

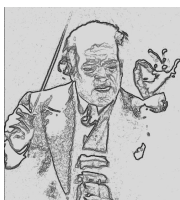
Figura 43

Sugerimos ao trompetista que se mantenha no *mezzo-forte* indicado, pois a parte do trompete tem a função de incremento da intensidade, não devendo se destacar na instrumentação. Sugerimos ainda que o trompetista reforce o som nas notas inferiores dos saltos de intervalo ( ↓ ) e agrupe as tercinas na forma de anacruze partindo da segunda nota do motivo ( → ). O movimento criado com esses reforços projeta o som do instrumento, sem aumento da dinâmica em decibéis, na polirritmia do trecho.

Em c.194 (n.19+4), encontramos um *solo* de primeiro trompete alternado com o segundo trompete (Figura 16). Os violinos apresentam um tema em contraponto aos trompetes com dinâmica *mezzo-forte*. Sugerimos aos trompetistas que sobressaiam na dinâmica, pois o tema dos violinos está em segundo plano.

Figura 44 – *solo* para primeiro e segundo Trompetes.





## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

O acompanhamento do *solo* (Figura 16) é constituído de notas curtas separadas por pausas nos metais. As cordas apresentam colcheias em *stacatto* ( . ) (Figura 17). A característica rítmica contrasta com a fluidez da melodia do trompete. Deste modo, nossa sugestão interpretativa é para que o trompetista toque o trecho com *tenutas* ( - ) em todas as notas para não se criar pausas ou silêncios, observando a mesma concepção para se manter dentro de uma coerência musical em todo o *solo*.



Figura 45 – Acompanhamento do *solo*.

O *solo* se repete a partir do número 21 (c.210) com mesmo caráter para tema e acompanhamento. Porém, em c.206, quatro compassos antes o primeiro trompete finaliza o *solo* e o segundo, terceiro e quarto trompetes, utilizando surdinas e sem indicação de dinâmicas, apresentam as colcheias que estiveram com as cordas em todo o *Meno mosso*, que neste momento são repetidas por toda a orquestra. O trompetista deve estabelecer sua intensidade de acordo com a intensidade da orquestra. Para o êxito na interpretação do trecho é integrar-se na sequência das colcheias com um *staccato* ( . ) que projete a nota sem aumento da intensidade sonora (Figura 18).

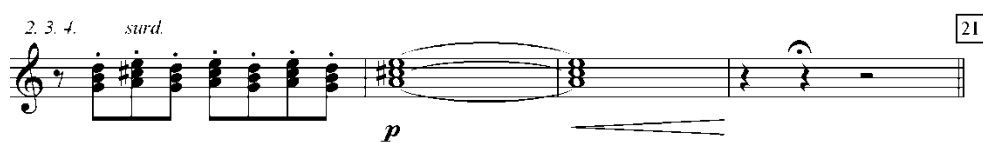


Figura 46 – Articulação como dinâmica.

O *solo* para primeiro trompete (Figura 19) faz parte de uma valsa iniciada no número 28 (c.286), onde segundo Neves: “A orquestração lembra ainda uma vez a sonoridade das bandas das cidades do interior. As cordas fazem os acordes, enquanto os floreios e ornamentos passam das flautas aos clarinetes (...)” (NEVES, 1977, p. 51). Nesse ambiente que o trompete desenvolve sua parte junto aos violoncelos e baixos fornecendo o baixo melódico da valsa. Sugerimos que o trompetista observe o *mezzo-*



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

*forte* permanecendo na função harmônica no trecho, que mesmo repetido quatro vezes com diferentes variações na orquestração não altera a função do *solo*.



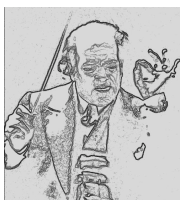
Figura 47 – Acompanhamento da valsa.

Após a valsa em andamento lento, o primeiro e segundo trompetes apresentam uma célula rítmica em compasso binário (Figura 20). Segundo Neves: “(...) Nesta obra mais que em outras, encontramos o confronto entre elementos opostos: ao tema lírico segue o furioso, ao meditativo, a dança” (NEVES, 1977, p. 51). O caráter do novo ambiente musical em *mezzo-forte* e uníssonos com trombones permite aos trompetistas liberdade na dinâmica nos sete primeiros compassos, antes da entrada da celesta e da harpa com uma escala em tercinas (c.370). O elemento apresentado pelo primeiro e segundo trompetes é descrito por Seixas: “Como introdução, seu caráter “perturbador” atua para criar expectativa” (SEIXAS, 2007, p. 135). Perturbação que deve ser finalizada no início das escalas (c.370), quando trompetista deve diminuir a dinâmica e o valor da cada nota para que as tercinas sejam ouvidas.



Figura 48 – Motivo rítmico “perturbador” da valsa anterior.

Um novo ambiente em compasso ternário em c.440 (n.40+2) apresenta os metais com surdinas – trompas com *bouché* - e dinâmica *forte* (Figura 31). Os metais tocam a mesma parte dos oboés, clarinetas e sax, instrumentos cujo timbre se assemelha ao timbre dos metais com surdina. Segundo Seixas, “(...) o elemento melódico, a cargo dos trompetes, aparece em evidência, em termos de dinâmica e timbre. No entanto, é o *ostinato* [nas flautas e violoncelos em *mezzo-forte*] que caracteriza o trecho (...)”



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

(SEIXAS, 2007, p. 128). Apesar da importância atribuída por Seixas ao *ostinato*, a dinâmica *forte* destinada aos metais permite que os instrumentistas toquem *forte*. Porém, devem diminuir a partir de c.445 para que a nova melodia do primeiro oboé, requinta e sax seja ouvida (Figura 31). Segundo Nóbrega, neste ponto “a orquestra prepara um novo episódio” (NOBREGA, 1974, p. 59).

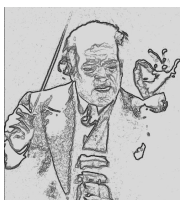
Figura 49 – Acompanhamento do *ostinato*.

Um compasso antes do número 44 (c.477) o primeiro trompete apresenta fragmento do tema destinado às requintas e sax (Figura 22). Como na intervenção anterior (Figura 31), o trompete encontra-se com surdina e uníssono com instrumentos com timbre agudo.

O tema nas madeiras começa dezoito compassos antes da entrada do trompete, em dinâmica *piano*, um crescendo vem em todo o trecho até *mezzo-forte*. O trompetista, na dinâmica citada, deve estar atento à progressão do crescendo, definindo a intensidade final do tema.

Figura 50 – Controle da intensidade.

O próximo trecho (Figura 23) é parte, segundo Neves, “[de] *um breve divertimento, atingindo pouco a pouco toda a orquestra (...)*” (NEVES, 1977, p. 51). Chamamos a atenção para os diversos tipos de acentos encontrados nos motivos. No



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

segundo e no nono compassos depois do número sessenta e um, temos ( - ) e ( > ), enquanto para os outros instrumentos observamos ( . ).



Figura 51 – Interpretação de diferentes articulações.

Dividimos o tema em dois fragmentos: o primeiro formado pelas colcheias (Figura 24) é apresentado pela primeira vez e se contrapõe em caráter ao motivo encontrado na Figura 25. Nesse caso, sugerimos ao trompetista que toque ( - ) para realçar a diferença entre os motivos.



Figura 52 – Primeiro motivo: *tenuto*.

O segundo, um motivo anteriormente tocado pelas cordas e madeiras (Figura 25). Nesse ponto, o trompetista deve ser fiel às articulações escritas, pois todas as aparições anteriores desse motivo seguem o mesmo padrão de articulações.



Figura 53 – Segundo motivo: *stacatto*.

No final da obra, os quatro trompetes fazem parte do que Neves descreve como sendo “a descrição do tema inicial, (...) [tocando] longos acordes no acompanhamento, (...) enquanto as madeiras executam caprichosos floreios” (NEVES, 1977, p. 52). Reiteramos a sugestão para que, nas notas longas com acento ( > ), a articulação seja



## 2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012  
ECA/USP

caracterizada pelo decrescendo rápido, neste caso, para que a polirritmia entre as semi-colcheias (flautas, oboés e clarinetas) e as tercinas (fagotes, contra-fagote, tuba, violoncelo e contrabaixos).

### 3- Considerações Finais

O universo da orquestra sinfônica reúne diversas concepções interpretativas unificadas pelo maestro. O intérprete, respeitando as sugestões do compositor, deve imprimir sua visão sobre a obra. As decisões tomadas devem ser baseadas na partitura, pois somente ela é capaz de esclarecer e confirmar o relacionamento entre as partes dos diversos instrumentos.

Ao propor sugestões interpretativas para as partes de trompete no *Choros nº6*, não interferimos no produto final, mas apresentamos um naipe de trompetes voltado à clareza do discurso musical, onde todas as ideias são respeitadas e valorizadas para a (re)construção da grande série de Villa-Lobos.

### 4- Referências Bibliográficas

- BLUM, D. **Casals and the Art of Interpretation**. Los Angeles, Califórnia, EUA: University of California Press, 1977.
- Museu Villa-Lobos. **Villa-Lobos, sua obra** (3ª rev. atual. e aum. ed.). Rio de Janeiro, RJ, Brasil: MinC - SPHAN/Pró-Memória/Museu Villa-Lobos, 1989.
- NEVES, J. M. **Villa-Lobos, o Choro e os Choros** (1ª ed.). São Paulo, SP, Brasil: Ricordi, 1977.
- NOBREGA, A. **Os Choros de Villa-Lobos** (2ª ed.). Rio de Janeiro, RJ, Brasil: MinC/Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Villa-Lobos, 1974.
- SEIXAS, G. B. **Procedimentos composicionais nos Choros orquestrais de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Tese de Doutorado – UNIRIO, 2007.
- VILLA-LOBOS, H. **Estudo Técnico Estético e Psicológico**, Não publicado, 1950.  
\_\_\_\_\_. (Compositor). (2003). **Villa-Lobos Choros 1 -7**. [Gran Canaria Philharmonic Orchestra, Artista, & A. Leaper, Regente] ASV Living Area.