

ANAIS DO III SIMPÓSIO VILLA-LOBOS

ECA/USP, 10 e 11 de novembro, 2017

Paulo de Tarso Salles,
Juliana Ripke,
Cleisson Melo
Joel Albuquerque,
Luciano Camargo (orgs.)

Paulo de Tarso Salles, Juliana Ripke, Joel Albuquerque, Cleisson Mello e Luciano Camargo (org.)

Anais do III Simpósio Villa-Lobos:

novos desafios interpretativos

1ª edição

São Paulo

ECA – USP

2017

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

S612a Simpósio Villa-Lobos (3. : 2017 : São Paulo)
Anais do III Simpósio Villa-Lobos : novos desafios interpretativos / Paulo de Tarso Salles ... [et al.] (organizadores) – São Paulo: ECA-USP, 2017.
416 p.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 10 a 11 de novembro de 2017, São Paulo.
ISBN 978-85-7205-179-8

1. Música – Brasil – Congressos 2. Análise musical – Congressos 3. Teoria musical – Congressos 4. Música – Estudo e ensino – Congressos I. Salles, Paulo de Tarso.

CDD 21.ed. – 780.981

ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Comissão organizadora

- Presidente: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)
- Prof. Dr. Acácio Piedade (UDESC)
- Prof. Dr. Cleisson Melo (UFCG)
- Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira (UNILA)
- Prof. Ms. Joel Albuquerque (FAMOSP)
- Profa. Dra. Julia Tygel (Faculdade Souza Lima)
- Profa. Ms. Juliana Ripke da Costa (EMESP Tom Jobim)
- Prof. Dr. Luciano Camargo (UFRR)
- Prof. Dr. Norton Dudeque (UFPR)
- Prof. Dr. Pedro Paulo Salles (USP)
- Prof. Dr. Rodrigo Felicissimo (USP, pesquisador pos-doc)
- Prof. Dr. Walter Nery Filho (Faculdade Souza Lima)

Monitores

- Pedro Tajiki Salles (CJE), criação logo
- Raquel Novaes (CMU)
- Lucas Raulino (CMU)
- Lucas de Lima Coelho (CMU)
- Gabriel Duarte (CMU)

Universidade de São Paulo

USP

- Reitor – Prof. Dr. Marco Antonio Zago
- Vice-Reitor – Prof. Dr. Vahan Agopyan
- Pró-Reitoria de Graduação – Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes
- Pró-Reitoria de Pós-Graduação – Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr.
- Pró-Reitoria de Pesquisa – Prof. Dr. José Eduardo Krieger
- Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro
- Diretor da Escola de Comunicações e Artes – Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
- Chefe do Departamento de Música ECA/USP – Prof. Dr. Luis Antônio Eugênio Afonso
- Vice-chefe do Depto. de Música ECA/USP – Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho
- Secretários do Depto. de Música ECA/USP – Luciana Del Sole, Alexandre Kakisaka e Katia Cristina Sinhorini Lima

---

ISBN 978-85-7205-179-8

APRESENTAÇÃO

Paulo de Tarso Salles

Os presentes Anais do **III Simpósio Villa-Lobos** são fruto não só do trabalho dos autores e participantes das mesas – a quem parabenizamos pelo empenho em atender à chamada e pela qualidade de suas pesquisas, mas também da contribuição dos pareceristas e revisores, a quem agradecemos pela generosidade e pelo cuidado que dedicaram a esta publicação. Também é imprescindível mencionar os instrumentistas que participaram dos concertos, ilustrando magistralmente a música villalobiana e dando subsídios às investigações teóricas aqui elencadas. Nossos agradecimentos aos professores Luís Afonso Montanha, Toninho Carrasqueira, Alexandre Ficarelli, Fabio Cury, Robert Suetholz e Ivan Vilela, e a nossos alunos Gina Falcão, Vinicius Nogueira e Ian Gomes Gonçalves, pelas interpretações inspiradoras e pelo entusiasmo com que aderiram ao projeto.

Gostaríamos ainda de esclarecer certos critérios usados nesta edição: por exemplo, o ambíguo uso de título de obras no plural, caso comum em Villa-Lobos com relação às séries de obras como as *Bachianas Brasileiras* ou os *Choros*. Nestes casos, optou-se por adotar o artigo no plural, concordando sintaticamente com o título, quando a frase sugere o conjunto da série (como em: "as cinco *Bachianas* compostas nos anos 1930..."); a outra solução adotada nestes Anais foi o uso do artigo no singular, ignorando a forma plural do título, sempre que o(a) autor(a) se referir a uma obra específica dentro da série (como em: "a estrutura intervalar no *Choros nº 4*" ou em "o caráter nacional da *Bachianas nº 5*"). Também optamos por respeitar preferências dos(as) autores(as) quanto a utilização de nomes próprios (por exemplo: "Schönberg" ou "Schoenberg"), que derivam das fontes consultadas e não impedem a compreensão do(a) leitor(a). Tentamos, na medida do possível, unificar terminologias técnico-musicais, mas isso novamente esbarra na diversidade de fontes consultadas e na maneira de traduzir expressões em língua estrangeira, ainda não convencionalizadas em nosso idioma.

Os textos discutidos nas mesas-redondas e palestras não foram incluídos, por serem diretamente relacionados ao conteúdo do livro *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. A palestra do etnomusicólogo e educador musical Pedro Paulo Salles, autor do capítulo mais extenso do livro, celebra os 100 anos da edição do livro *Rondonia: anthropologia, ethnografia*, de Edgard Roquette-Pinto, e enfoca o trabalho de re-tradução da canção "Nozani-ná", contextualizando-a por meio de pesquisa de campo realizada junto ao grupo indígena Paresi que vive "no chapadão situado na porção ocidental do Mato Grosso, entre os paralelos -12º e -16º e os meridianos -57º e -60º [...]" (SALLES, Pedro P., 2017, p. 55). Oferecemos também os textos integrais da mesa temática sobre Educação Musical, coordenada por Susana Igayara-Souza (em "Apêndices"). As propostas das duas mesas temáticas – a outra, proposta por Juliana Ripke e Cleisson Melo, versa sobre tópicas musicais na música brasileira – também estão aqui disponibilizadas.

A porção mais extensa destes anais enfoca as sessões de comunicações, as quais contemplaram diversos aspectos do universo villalobiano, desde a performance à teoria especulativa, da educação musical às questões estéticas, discutindo os jogos de representação e identidade entreouvidos na música e nas propostas de Heitor Villa-Lobos, distribuídos em 22 textos de pesquisadores de diversas universidades e/ou instituições acadêmicas/artísticas brasileiras.

Agradecemos àqueles que participaram do III SVL e desejamos a todos ótima estadia em nossa cidade/universidade. Também fazemos questão de agradecer o empenho e apoio de nossos incansáveis monitores, dos funcionários da secretaria e técnicos do CMU, dos bibliotecários e aos funcionários de serviços. Outro agradecimento muito especial ao colega Edelton Gloeden, por todo o apoio. Que possamos usufruir deste simpósio e da maravilhosa música de Heitor Villa-Lobos!

São Paulo, 4 de novembro de 2017.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

MESAS-REDONDAS

Mesas-redondas apresentadas por integrantes do grupo de pesquisa PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), discutindo questões abordadas no livro *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos* (Curitiba: ed. UFPR, 2017), cujos capítulos foram escritos pelos participantes.

MR-1: Estruturas simétricas na obra de Villa-Lobos

- Participantes: Allan Falqueiro (UDESC), Joel Albuquerque (USP), Walter Nery Filho (Faculdade Souza Lima) e Ciro Visconti (Faculdade Souza Lima) / Mediador: Luciano Camargo (UFFR)

MR-2: Contextos e entornos da obra villalobiana: correspondência, acervo, influências

- Participantes: Flávia Toni (USP-IEB), Manoel Correa do Lago (ABM), Pedro Belchior (MVL), Lutero Rodrigues (UNESP-IA) e Achille Picchi (UNESP-IA) / Mediadora: Júlia Tygel (Faculdade Souza Lima).

MR-3: Reinterpretando Villa

- Participantes: Leopoldo Waizbort (USP-FFLCH), Paulo de Tarso Salles (USP-ECA) e Rodolfo Coelho de Souza (USP-RP) e Silvio Ferraz (USP-ECA) / Mediador: Rodrigo Felicissimo (USP)

MR-4: Gestualidade e narratividade na música villalobiana

- Participantes: Norton Dudeque (UFPR), Acácio Piedade (UDESC), Gabriel Moreira (UNILA) e Nahim Marun (UNESP) / Mediadora: Juliana Ripke (EMESP-Tom Jobim)

PALESTRA

Traduzindo "Nozani-ná" em contexto indígena, linguístico e poético

Pedro Paulo Salles
ECA/USP

Resumo: Há 100 anos era publicado o livro *Rondonia – anthropologia, ethnografia* (1917), trazendo sistematizadas as observações de campo feitas por Edgard Roquette-Pinto sobre os índios Paresi Haliti, inclusive sobre sua música, apresentando diversas transcrições em partitura. Entre elas, figurava a música que, dois anos mais tarde, seria chamada por Villa-Lobos pelo nome de "Nozani-ná" (1919) em um arranjo para canto, clarinete, corne inglês, trompas e cordas. Mais tarde, seu arranjo para voz e piano estrearia em Paris, na *Salle Chopin* (1928), com o barítono Andino Abreu (1844-1961) e Lucília Guimarães Villa-Lobos (1894-1966) ao piano (SAINT-CYR e BOURRELIER, 1928, pp. 73-74). No manuscrito desta versão de "Nozani-ná", a harmonização é assinada por "Zé-Piá", pseudônimo do compositor, usado em algumas das peças do conjunto *Chansons Typiques Brésiliennes*.

O propósito da pesquisa - que apresento nesta palestra e que está detalhada no livro *Villa-Lobos, um compêndio: novas perspectivas analíticas* - foi o de revisitar este canto, verdadeiro ícone da música indígena no Brasil, buscando-se, entretanto, seu lado menos conhecido: suas raízes indígenas, seus sentidos nativos e seu contexto cosmológico fundado e legitimado na mitologia e nos rituais dos índios Paresi Haliti, onde ele reassume substância sonora. Por meio de uma tradução analítica e contextualizada da letra deste canto, procurei cotejar seu texto poético e sua música com outros presentes no repertório de cantos paresi, especificamente os *Iyamaka zerane* ('cantos de

flauta secreta'), que constituem uma série de cantos ligados ao "complexo de flautas sagradas" deste povo, como costuma ser chamado pela etnologia este tipo de conjunto de aerofones. Finalmente, trago uma série apontamentos etnográficos, antropológicos e musicológicos a fim de elucidar o lugar de "*Nozani-ná*" na dinâmica social, ritual e cosmopolítica dos Paresi Haliti, procurando dar consistência antropológica às análises feitas na tradução.

Palavras-chave: Rondonia; Paresi Haliti; Nozani-Ná; Roquette-Pinto; Villa-Lobos; flautas secretas.

MESAS TEMÁTICAS

Texto integral das mesas temáticas: ver "Apêndice"

MT1 - História da educação musical: explorando fontes de pesquisa sobre a época de Villa-Lobos

A proposta da mesa é reunir novamente três pesquisadoras que têm se dedicado à temática "História da Educação e Música", e que já estiveram juntas no *II Simpósio Villa-Lobos* (2012). Para este III Simpósio, cada pesquisadora escolheu um tema que discute a importância das fontes para a história da educação e aprofundam maneiras de explorá-lo no contexto dos estudos sobre a música na época de Villa-Lobos. Os trabalhos evidenciam como, mesmo tendo como perspectiva única uma historiografia da educação e música, é possível diferentes abordagens para as fontes elegidas, tendo referenciais teóricos e problematizações distintas. É importante considerar que as fontes não falam por si só, há que indagá-las, problematizá-las, situar o contexto no qual foram produzidas, observar os processos de conservação, descartes e guarda dessas fontes. Em outras palavras, as fontes não são neutras, são fruto de processos sociais.

"O Orfeão na Escola Nova": a sala de aula e o livro didático, pelo depoimento de uma ex-aluna de Villa-Lobos.

Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza
ECA/USP

Resumo: O artigo tem por foco a discussão sobre as práticas em sala de aula relatadas por Leonila Linhares Beuttenmüller, autora de *O Orfeão na Escola Nova* (1937) e membro do Orfeão dos Professores. Este livro, muito citado nos estudos sobre o canto orfeônico, será analisado do ponto de vista da distribuição dos conteúdos, do relato sobre a experiência direta como aluna de Villa-Lobos e, ainda, do ponto de vista da construção da narrativa. O trabalho analisa a posição da autora e o valor documental da obra, principalmente com relação à: a) defesa do programa oficial, b) referências da autora (pedagógicas e religiosas), c) posicionamento no campo pedagógico e musical (discussão sobre música e o escolanovismo), d) preocupação com a "prova" e o "efeito de ciência" (introdução de gráficos, uso de perguntas e conclusões), e) representações sobre a música, o brasileiro e o(a) professor(a). Em trabalhos anteriores, discutimos a obra no âmbito dos textos voltados à formação de professores (IGAYARA-SOUZA, 2011) e, de forma comparativa, na discussão sobre as disputas em torno da história e memória do canto orfeônico (IGAYARA-SOUZA, 2017). A análise apoia-se em BOURDIEU (1983, 2007), a partir do conceito de campo, FOUCAULT (1992, 1996), para a discussão da autoria e produção do discurso e CHARTIER (1990, 1991), para temáticas em torno da noção de representação e problematização da cultura escrita. O artigo utiliza também BITTENCOURT (2004), como referência para a discussão sobre o livro didático, e CARVALHO (1998), na análise da historiografia brasileira sobre educação, entre outros. Entre as temáticas pedagógicas abordadas, encontram-se: disciplina; eficiência; relação entre teoria e prática. Aspectos específicos como respiração; afinação; ritmo; saudação orfeônica; declamação orfeônica; também são discutidos.

Palavras-chave: Canto orfeônico; Escola nova; Villa-Lobos; História da educação musical; Livro didático.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

"Hora da Independência": análise da documentação da concentração orfeônica de 1940

Profa. Dra. Jane Borges – UFSCar

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar a documentação da concentração orfeônica de 1940, um dos grandes espetáculos musicais, em estádio de futebol, dirigido por Villa-Lobos. A pesquisa se dá a partir de material encontrado no acervo pessoal de José Vieira Brandão (1911-2002), que foi nosso objeto de estudo durante o Mestrado e que atuou ao lado de Villa-Lobos como discípulo, assessor e intérprete. Trata-se de um impresso de 38 páginas, produzido nas Oficinas Gráficas do Departamento de Prédios e Aparelhamentos Escolares da Prefeitura do Distrito Federal, que apresenta, em detalhes, toda a logística envolvida na preparação do evento em homenagem ao Dia da Independência, intitulada Solenidade da "Hora da Independência", organizada pelo Ministério da Educação, tendo a participação da Prefeitura do DF. As concentrações orfeônicas foram analisadas em textos históricos, principalmente na discussão sobre a relação entre música e política, muitas vezes considerando Villa-Lobos como músico oficial no governo Vargas. Villa-Lobos esteve à frente das atividades de educação musical por mais de dez anos, tendo sido convidado por Anísio Teixeira, Secretário de Educação do Distrito Federal, para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Inicia as atividades com a idealização do projeto de ensino da música e canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro, cria o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, de onde surgiu o Orfeão de Professores, e culmina com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Nossas análises são realizadas a partir da contextualização dos documentos, entendendo-se o texto no contexto da época, assim como as temáticas pedagógicas, que perpassam o ensino de música e canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro, a disciplina, o engajamento dos professores e a mobilização de inúmeros auxiliares. Utilizamos também palestras de professores que atuaram no evento, proferidas em anos posteriores, para nos ajudar na compreensão dos fatos.

Palavras-chave: Canto orfeônico; Concentrações orfeônicas; Ensino de música; História da educação musical.

Presença de Villa-Lobos: manuais escolares de música no Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – Campus Centro (RJ)

Profa. Inês de Almeida Rocha
Colégio Pedro II (RJ)

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar os manuais escolares de música pertencentes ao Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – *Campus* Centro (RJ), visando compreender as práticas de ensino e aprendizagens que essas fontes podem revelar. Destacou-se desse acervo o conjunto de livros editados nas décadas de 1930 a 1950, compreendidos como forte indício da participação do Colégio Pedro II como um dos polos que implantaram e contribuíram para a difusão do projeto do Canto Orfeônico proposto por Heitor Villa-Lobos. O conjunto é constituído de cancioneiros, hinários, livros de cantos religiosos, de cantos pátrios, de cantos folclóricos, livros de solfejos e teoria musical, livros de prosódia, programas de ensino secundário e superior, e até a obra emblemática que o compositor Heitor Villa-Lobos elaborou para ser utilizada nas aulas de Canto Orfeônico, o *Guia Prático: estudo folclórico musical*. Sendo assim, o que importa, como recomenda Armando Petrucci (2003), é olhar para a documentação escrita impondo-lhe uma série de indagações e problematizações: quem escreve, quando, de que lugar, com que técnicas, onde escreve, como, quem é o autor e quais os objetivos que o levam fazer uso da palavra escrita, seja impressa ou manuscrita. Assim, busco ampliar as possibilidades de compreensão dos usos e práticas pedagógicas musicais relacionadas a essas fontes. Para tanto observo aspectos relacionados a processos de produção, de circulação e de recepção, tal como nos propõe Roger Chartier (1988) e os discursos, as práticas e as representações, recorrendo a uma proposição de António Castilho Gómez (2003). Assim, indago sobre que editoras publicaram esses livros, quem foram os autores, em que cidade foram publicados, que indícios revelam da distribuição e das escolas que utilizaram esses livros, que dispositivos editoriais apresentam que permitam refletir sobre as práticas de leitura e os possíveis usos desses livros por professores e alunos do Colégio Pedro II. Reflito, também, sobre qual o conteúdo impresso, o que era valorizado pelos autores quanto a conteúdos musicais e extra-musicais, que práticas musicais e pedagógicas permitem apreender, como são utilizadas pelos autores as imagens e as representações presentes nas obras. Consideramos importante, também, os aspectos relacionados à materialidade dos manuais escolares, pois possibilitam revelar e analisar as práticas pedagógicas nas aulas de música, a formação dos professores de música e os usos desse material, já que apresentam diversas

marcas e apontamentos manuscritos. Conhecer aspectos da Educação Musical, e mais especificamente da presença de Villa-Lobos e o projeto de canto orfeônico nesta instituição pública de ensino, que completa este ano 180 anos de ensino musical ininterrupto, significa entender como a música esteve presente na educação, no cotidiano dos alunos, dos professores e dos funcionários desta instituição.

Palavras-chave: Manuais escolares de música; Colégio Pedro II; Educação musical; Canto orfeônico; História da educação musical.

PARTICIPANTES:

Susana Cecilia Igayara-Souza. Docente e pesquisadora do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da USP e Mestre em Musicologia pela ECA-USP. É orientadora plena do Programa de Pós-graduação em Música, nas áreas de Musicologia e Questões Interpretativas. Na graduação, é responsável pelas disciplinas de Repertório Coral e Práticas Multidisciplinares em Canto Coral. Coordena o projeto de extensão Fórum de editoração de partituras corais e é uma das professoras supervisoras dos coros comunitários do Comunicantus: Laboratório Coral. É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC).

Jane Borges – Docente e pesquisadora do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), onde atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado. Dedica-se a pesquisas sobre Formação de Professores, nas modalidades presencial e a distância, História da Educação e Música, Canto Coral e Memória Institucional. É integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC) e tem participado ativamente das atividades realizadas pelo Comunicantus: Laboratório Coral durante o período de pós-doc.

Inês de Almeida Rocha - Colégio Pedro II; PPGM/PROEMUS-UNIRIO. Doutora em Educação (UERJ), com estágio na Universidad Alcalá de Henares (Espanha). Tem pós-doutorado pela Universidad de Valladolid (Espanha), e Mestrado em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música. Atualmente é Coordenadora de Educação Musical do Colégio Pedro II – Campus Centro e Colaboradora Permanente no PPGM e PROEMUS – UNIRIO. Tem se dedicado a pesquisas sobre Práticas de Ensino e Aprendizagem em Música e História da Educação e Música. É líder do Grupo de Pesquisas GEPEAMUS e cantora no Coro de Câmera da Pró-Arte.

MT2 - Teoria das tópicas: ferramentas e abordagens na análise da música brasileira

A análise musical no Brasil vem desenvolvendo, adaptando e articulando diversas ferramentas a fim de desvendar processos composicionais da música brasileira. Na música de Villa-Lobos, por exemplo, apenas recentemente as análises e estudos mais aprofundados de sua obra feitas por autores como Ciro Visconti, Joel Albuquerque, Paulo de Tarso Salles, Rodolfo Coelho de Souza, Walter Nery Filho, dentre outros, têm mostrado que o compositor possuía um alto rigor composicional, formal, harmônico, melódico, e assim por diante.

Além do campo formal e estrutural, porém, a análise musical vem trabalhando a significação dentro da música brasileira, através de autores como Paulo de Tarso Salles, Rodolfo Coelho de Souza, Cleisson Melo, Acácio Piedade, Diósnio Machado Neto, Daniel Zanella dos Santos, Marcelo Cazarré, Juliana Ripke, Luciano Camargo, dentre outros. Tais campos de estudo e análise se complementam e constroem um cenário mais completo de como os processos composicionais e entrelaçamentos na música brasileira são complexos e precisam ser cuidadosamente estudados e analisados.

Assim, dentro desse contexto de significação, a teoria das tópicas vem se mostrando uma importante ferramenta de acesso à compreensão do discurso musical, evidenciando o significado como elemento estrutural da obra. Tópicas são elementos que fazem parte da construção de um discurso musical, tornando-se figuras características que se consolidam, ao longo do tempo, como um lugar comum dentro de um contexto cultural.

Esta mesa pretende discutir algumas das propostas sobre tópicas na música brasileira, demonstrando como tais estudos têm sido conduzidos como uma ferramenta capaz de correlacionar elementos do tecido musical com elementos de significação musical e de abrir novas possibilidades auditivas e interpretativas de determinadas obras brasileiras.

PARTICIPANTES:

- Prof. Dr. Cleisson Mello – UFCG
- Prof. Ms. Juliana Ripke – EMESP Tom Jobim
- Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles – USP
- Mediador: Prof. Dr. Luciano Camargo – UFRR

Figuras, símbolos e tópicas: deslocamento de contexto e ressignificação das tópicas "caça" e "galope" na música brasileira

Paulo de Tarso Salles
ECA/USP

Resumo: Na proposta de Leonard Ratner para uma teoria tópica no repertório clássico (RATNER, 1980), são estabelecidas categorias como "tipos" (danças), "estilos" e "pictorialismo". Dentro desses estilos, Ratner destaca o estilo "militar" e de "caça" (*Military and Hunt music*). Dentre as condições necessárias para que as figurações características da música militar e de caça tenham significação "tópica" está justamente o deslocamento do contexto, do *locus* original, para outro, como a música sinfônica ou camerística – sintomaticamente, Ratner observa que as "fanfarras e sinais de caça foram *imitados* por cordas, madeiras e instrumentos de teclado" (RATNER, 1980, p. 18, grifo nosso), denotando a transferência do meio original para um cenário diferente. Pensar em tópicas musicais brasileiras requer um procedimento análogo. Por exemplo, uma tópica "época de ouro" (PIEDADE, 2011) demanda, para sua ressignificação, o afastamento do contexto da música de choro para um outro lugar, seja a música sinfônica/camerística (em Villa-Lobos, Guarnieri), ou mesmo em certas canções populares (como na versão de "Ronda" pelo Premeditando o Breque). Este trabalho pretende discutir situações das tópicas "caça" e "galope", mostrando-as na música de concerto europeia e algumas apropriações e ressignificações em canções de Chico Buarque e Tom Jobim.

Palavras-chave: Tópicas brasileiras; deslocamento de contexto; música de caça; galope; Tom Jobim; Chico Buarque.

COMUNICAÇÕES

1. *Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões.* Juliana Ripke / 1
2. *Saudade de Villa-Lobos: semiótica e articulações entre discurso e música.* Cleisson Mello / 21
3. *Tópicas musicais na* Bachianas Brasileiras nº 2 *de Heitor Villa-Lobos.* Adailton Pupia / 45
4. *Ritual dance, by Villa-Lobos: A Music Topic in the Tropics*. Paulo de Tarso Salles / 66
5. *Tópicas musicais nos poemas sinfônicos indianistas de Heitor Villa-Lobos: Canto de Pássaro e Floresta Tropical.* Daniel Zanella dos Santos / 83
6. *O neoclassicismo nacionalista italiano: Um contexto para as* Bachianas Brasileiras*?O neoclassicismo nacionalista italiano: Um contexto para as* Bachianas Brasileiras*?* João Vicente Vidal / 100

7. *A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940.* Loque Arcanjo Júnior / 120

8. *Villa-Lobos: a temática grega e a música programática.* Lutero Rodrigues / 135

9. *A canção de câmara harmonizada: discussão de uma abordagem interpretativa a partir da peça* Viola Quebrada*, de Villa-Lobos.* Rosana Lamosa e Nahim Marun / 144

10. *O canto orfeônico e a formação de cânones musicais, na perspectiva da atuação pedagógica e artística de Martin Braunwieser (1901-1991)*. Ana Paula dos Anjos Gabriel / 154

11. *Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance coral: o percurso de uma nova edição de* Cor dulce, Cor amabile. Susana Cecilia Igayara-Souza, Marco Antonio Silva Ramos e Carolina Andrade de Oliveira / 165

12. *Metáforas da Natureza: estudo comparativo entre os poemas sinfônicos* Tapiola *de Jean Sibelius e* Uirapuru *de Heitor Villa-Lobos*. Rodrigo Felicissimo / 189

13. *À Guisa de Gerard Béhague:* Heitor Villa-Lobos: The Search of Brazil's Musical Soul. Ana Claudia Trevisan Rosário / 199

14. *As iniciativas de Villa-Lobos na divulgação da música popular urbana no Brasil e a influência da mesma na sua obra.* Ana Lúcia Fontenelle / 211

15. *A apropriação da modinha por Villa-Lobos nas* Bachianas Brasileiras nº 1 – Prelúdio (Modinha). Guto Brambilla / 222

16. Coral – Canto do Sertão: *hibridismo entre o discurso musical de Bach e a poética de Villa Lobos.* Regina Rocha / 239

17. *Análise harmônica do início da* Sinfonia nº 7 *de Heitor Villa-Lobos*. Joel Albuquerque / 254

18. *O pianismo de Villa-Lobos na* Prole do Bebê nº 2*: aspectos harmônicos decorrentes da combinação de teclas pretas e brancas em três estudos de caso.* Walter Nery Filho / 271

19. *Estilo e performance na obra de Villa-Lobos: desafios de uma nova gravação do* Quinteto em Forma de Choros. Fabio Cury / 283

20. *Simetria, invariâncias e organicidade escalar, um estudo sobre padrões e similaridades em Villa-Lobos e Debussy*. José de Carvalho Oliveira / 304

21. *O* Concerto para harmônica e orquestra *de Heitor Villa-Lobos: considerações sobre a articulação formal no 1º movimento.* Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro / 319

22. *Villa-Lobos: Excertos de contrabaixo das* Sinfonias 8, 9, 11 e 12. Alexandre Rosa / 338

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Apêndice

TEXTOS INTEGRAIS DA MESAS TEMÁTICA

MT1 - História da educação musical: explorando fontes de pesquisa sobre a época de Villa-Lobos

1. *"O Orfeão na Escola Nova": a sala de aula e o livro didático, pelo depoimento de uma ex-aluna de Villa-Lobos*. Susana Cecilia Igayara-Souza / 355

2. *"Hora da Independência": análise da documentação da concentração orfeônica de 1940*. Jane Borges / 374

3. Presença de Villa-Lobos*: manuais escolares de música no Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – Campus Centro (RJ)*. Inês de Almeida Rocha / 390

Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8
simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

COMUNICAÇÕES – TEXTOS INTEGRAIS

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões

Juliana Ripke
juripke@hotmail.com

Resumo: O presente artigo pretende começar uma análise comparativa entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Antonio Carlos Jobim (1927-1994), relacionando semelhanças de superfície com procedimentos técnico-musicais, empregando ocasionalmente ferramentas analíticas como a teoria dos conjuntos e a teoria neoriemanniana. Muito se fala a respeito da influência de Villa-Lobos em compositores de música popular brasileira, especialmente Tom Jobim. Apesar disso, não encontramos ainda trabalhos de análise voltados de forma aprofundada para esta comparação entre obras dos dois compositores. Analisar, portanto, as semelhanças e conexões entre ambos nos ajuda a estabelecer conexões entre Villa-Lobos e a Bossa Nova, e também com a música popular brasileira posterior a 1960.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Tom Jobim; Bossa Nova; Música erudita; Música popular.

Introdução

Joel Albuquerque explica que, apesar de Tom Jobim deixar claro em sua fala que admira muito a música de Villa-Lobos, e de já ser praticamente senso comum a influência deste na obra de Jobim, "não encontramos trabalhos de análise musical interessados nas obras de Tom Jobim a partir desta perspectiva, que corroborem esta afirmação através de um estudo comparativo entre obras dos dois artistas" (ALBUQUERQUE, 2017, p. 54).

Segundo Paulo de Tarso Salles, o relacionamento de Villa-Lobos com músicos populares é observável pelas dedicatórias de algumas obras como *Choros nº 1* (1920), dedicado a Ernesto Nazareth, e a *Fuga* da *Bachianas Brasileiras nº 1* (1930), dedicada a Sátiro Bilhar (SALLES, 2014, p. 81). Em uma análise da *Seresta nº 9 (Abril)* de Villa-Lobos, por exemplo, o autor explica que é possível ver nesta obra uma realização modernista que do ponto de vista do tratamento harmônico e melódico foi essencial para o desenvolvimento das possibilidades da canção brasileira com texto em português (SALLES, 2014, p. 83). Albuquerque (2017) ainda diz que Tom Jobim utiliza, no início da canção *Chovendo na Roseira*, procedimentos como simetrias intervalares e acordes simétricos que são típicos de obras sinfônicas de compositores da vanguarda do início do século XX, dentre eles Villa-Lobos.

O presente artigo apontará, portanto, os princípios de estudos e análises comparativas entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim, pretendendo explorar um campo ainda pouco visitado pela análise musical no Brasil. Tom Jobim é, indiscutivelmente, um dos maiores nomes da Bossa Nova no Brasil e veremos aqui, então, Villa-Lobos como um possível influenciador da obra de Tom Jobim e da geração bossanovista (bem como de outros

compositores ligados ao desenvolvimento da canção popular brasileira, como Edu Lobo e Chico Buarque).

Tom Jobim: o contato e a influência de Villa-Lobos

Desde a infância, Tom Jobim teve contato com música, sendo estimulado a estudá-la. Depois de uma iniciação musical com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2015), Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco (1903-1973), passando por um repertório composto de obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre outros (SUZIGAN, 2008, p. 4). A partir daí, estabeleceu-se então seu primeiro contato com Villa-Lobos.

Além dessas informações, há diversos depoimentos em que Jobim declara ser Villa-Lobos uma de suas maiores referências (JOBIM, 1993). Quando questionado sobre suas influências harmônicas, Jobim conta que estudou muito a música de Debussy, e que além dele, Villa-Lobos "também tem harmonias incríveis". Em outra em entrevista concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), o compositor fala da influência de Villa-Lobos em sua canção *Modinha* e também em outras de sua autoria. Em manuscrito, Jobim ainda declara:

> Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos choros n. 10 regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa.
>
> [...] Um dia o maestro Leo Peracchi, meu amigo e mestre, me levou à casa do Villa, na Araújo Porto Alegre, em cima do café na vermelhinho (JOBIM, 1987).

Músicos próximos a Jobim reiteram essa influência. O violonista e compositor Mario Adnet, que também gravou obras de Villa-Lobos, declara em entrevista para *Álbum Itaú Cultural* (ADNET, 2012) que:

> Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea. É como se ele fosse uma fonte. Ele tanto buscou referências pelo Brasil, que virou referência na música nacional. […] E é assim que ele foi se tornando fonte… Introduzia elementos sofisticadíssimos depois de deglutir, de fazer essa antropofagia. Ele transformava essas referências em uma coisa nova, que deu toda a base para a música contemporânea que a gente ouviu nas décadas de 1960 e 1970. Conheci Villa-Lobos por meio do Tom Jobim, que bebeu muito na obra dele (ADNET, 2012, s.p.).

Nesses depoimentos vemos que a influência de Villa-Lobos se dá no plano da formação musical de Tom Jobim, e que também houve alguma interação direta entre eles. Cabe-nos agora,

portanto, analisar mais detalhadamente como se manifesta musicalmente tal influência, avaliando suas consequências.

Bachianas Brasileiras nº 1 (Villa-Lobos) e *Sinfonia da Alvorada* / *O Homem* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)

Podemos reconhecer elementos villalobianos com maior evidência na produção sinfônica de Tom Jobim. Comecemos por duas obras emblemáticas: *Bachianas Brasileiras nº 1* (1930), de Villa-Lobos, e *Sinfonia da Alvorada* (1960), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. *Sinfonia da Alvorada* é uma obra sinfônica encomendada em fevereiro de 1958 por Juscelino Kubitschek para ser apresentada na inauguração de Brasília, que aconteceria em 1960. Assim, esta obra, que também é conhecida como *Sinfonia de Brasília*, foi estruturada em cinco movimentos: I - *O planalto deserto*; II - *O homem*; III - *A chegada dos candangos*; IV - *O trabalho e a construção*; V - *Coral*.

Daniel Wolff considera notória a influência de Villa-Lobos em *Sinfonia da Alvorada*, como, por exemplo, na melodia lenta dos violoncelos presente no segundo movimento *O homem*, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que parece extraído dos compassos iniciais da *Bachianas Brasileiras nº 1* de Villa-Lobos (WOLFF, 2007). A seguir podemos verificar, no primeiro exemplo dado da *Bachianas Brasileiras nº 1* (escrita para orquestra de violoncelos) (Fig. 1), uma distribuição textural onde a melodia (em região grave) é dobrada em oitavas e ocorre contra um *ostinato* nos outros instrumentos. Na figura 2 veremos então a redução da partitura[1] de um trecho do segundo movimento *O Homem* de *Sinfonia da Alvorada* onde é utilizado o mesmo procedimento, com uma melodia que aparece a partir do compasso 23 (executada pelos violoncelos) contra um *ostinato* (executado pelos violinos):

[1] Partitura da redução disponibilizada pelo Instituto Antônio Carlos Jobim no site http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/5052.
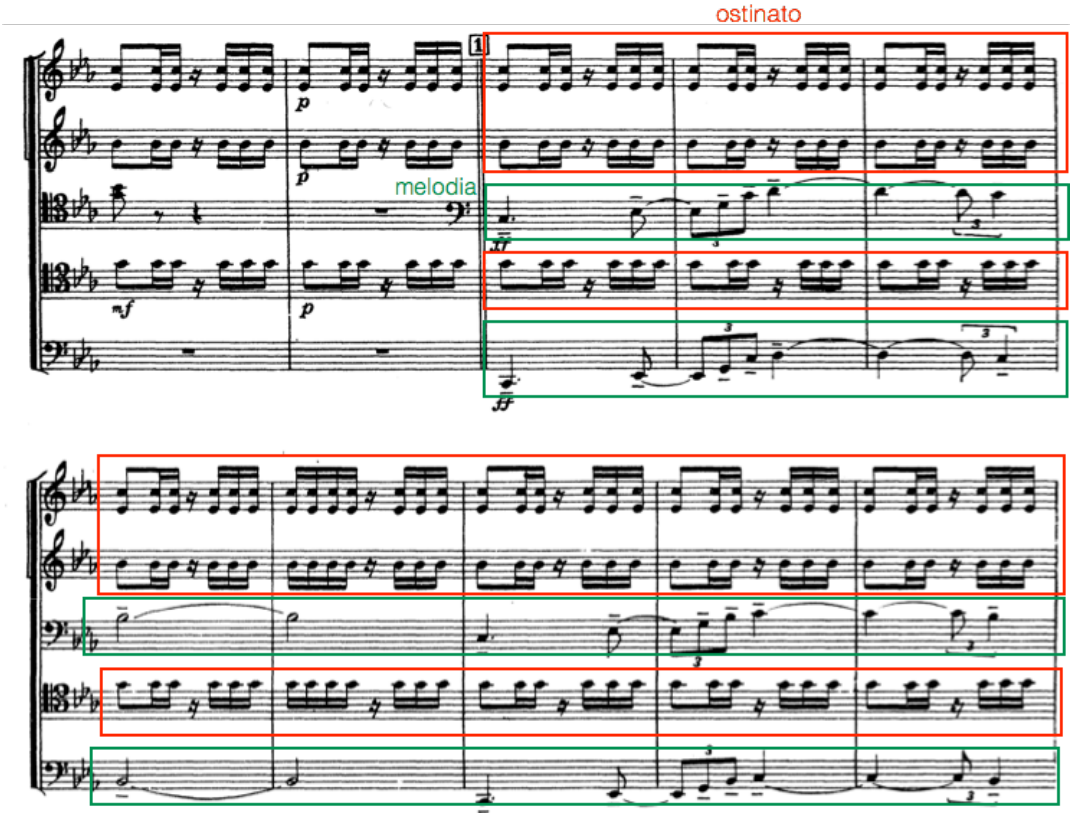


FIGURA 1: HEITOR VILLA-LOBOS – "BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1" (C.5-14)
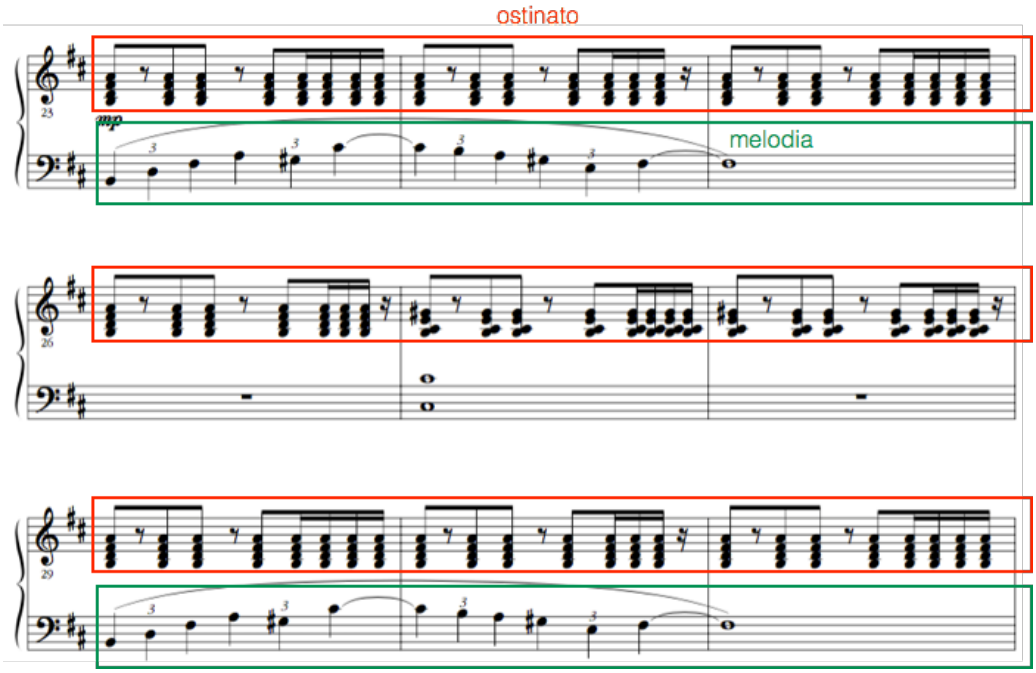


FIGURA 2: TOM JOBIM – SINFONIA DA ALVORADA *(II MOV.,* O HOMEM, *C.23-31), REDUÇÃO.*

Para as presentes análises utilizaremos algumas ferramentas da teoria dos conjuntos, principalmente a tabela de catalogação de classes de conjuntos proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, pp. 281-287) e conceitos relacionados a essa teoria, como "classe de altura", "classe de intervalo", "simetria inversiva", dentre outros (STRAUS, 2013).

Harmonicamente falando, podemos comparar tais trechos das duas obras mostradas há pouco e verificar que ambas mantêm um *ostinato* que começa no primeiro grau da tonalidade proposta na armadura de clave. Além disso, ambos os acordes possuem 7ª menor. Assim, a *Bachianas nº 1* constrói o *ostinato* sobre o acorde de Dó menor com 7ª menor (Cm7, acorde com a quinta omitida no *ostinato*, porém presente na melodia), e *Sinfonia da Alvorada* constrói incialmente seu *ostinato* sobre o acorde de Si menor com 7ª menor (Bm7).

É importante ressaltar que a escolha de ambos os compositores por acordes menores com sétima (estruturando, neste caso, a harmonia dos *ostinatos*) indica sua preferência por estruturas simétricas, que fica clara nos dois pares superpostos de terça menor (classe de intervalo de 3 semitons), que constituem esse tipo de acorde. Salles explica que "a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana" (SALLES, 2009, p. 45).

Segundo a tabela Forte (STRAUS, 2013, p. 282) ambos os acordes (Cm7 e Bm7) pertencem à classe de conjunto 4-26 (0358).[2] Além disso podem ser considerados acordes de conjuntos inversamente simétricos (STRAUS, 2013, p. 146) em $T_{10}I$ visto que, por exemplo, em Dó menor com sétima, a nota Dó se inverte em Sib e a nota Mib em Sol, como demonstrado abaixo nos relógios circulares (STRAUS, 2013, p. 6):

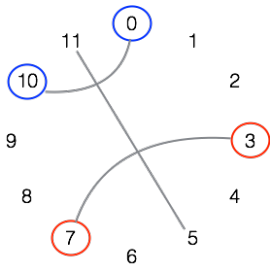


FIGURA 3: SIMETRIA INVERSIVA NO ACORDE DE Cm7 PRESENTE NA BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 *(HEITOR VILLA-LOBOS).*

[2] Segundo a numeração da tabela de Forte, o número 4-26 especifica um conjunto com quatro elementos, na 26ª posição da lista, construída desde o tetracorde cromático 4-1 (por exemplo: Dó-Dó♯-Ré-Mi♭) e que vai se expandindo progressivamente pelo aumento da distância entre seus componentes, da esquerda para a direita (STRAUS, 2013).

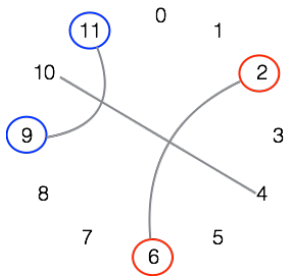


FIGURA 4: SIMETRIA INVERSIVA NO ACORDE DE Bm7 PRESENTE EM SINFONIA DA ALVORADA *(TOM JOBIM / VINICIUS DE MORAES).*

Assim, portanto, a simetria do conjunto 4-26 (ao qual pertencem esses dois acordes) é inversa pois tal conjunto mapeia-se nele próprio sob inversão. Ou seja, "conjuntos que são inversamente simétricos podem ser escritos de modo que os intervalos lidos da esquerda para a direita sejam os mesmos que os intervalos lidos da direita para a esquerda" (STRAUS, 2013, p. 93), gerando assim um palíndromo intervalar, como visto nas figuras 5 e 6:

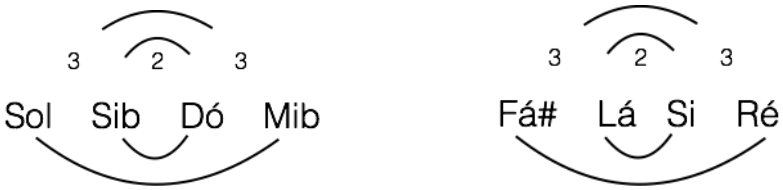


FIGURA 5: CONJUNTOS INVERSAMENTE SIMÉTRICOS DOS ACORDES DE DÓ MENOR COM 7^{A} MENOR E SI MENOR COM 7^{A} MENOR EM SUAS FORMAS NORMAIS (CONJUNTO 4-26).

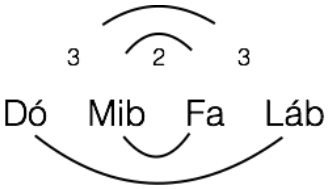


FIGURA 6: SIMETRIA INVERSIVA NO CONJUNTO 4-26 (0358).

Quanto a melodia de ambos os trechos, podemos verificar que as quatro primeiras notas de cada exemplo possuem o mesmo perfil, sendo construídas sobre a fundamental (tônica), 3ª m, 5ª J dos acordes em questão, com direção ascendente, e ainda passando por notas que exercem (em ambas as melodias) as mesmas funções dentro dos acordes em questão:
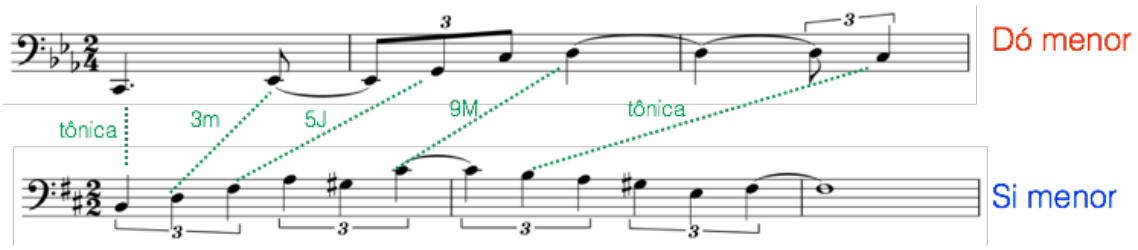


FIGURA 7: COMPARAÇÃO (1) DE PERFIS MELÓDICOS ("BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1" E "SINFONIA DA ALVORADA").

Na repetição seguinte da mesma melodia da *Bachianas Brasileiras nº 1*, porém, completa-se a semelhança quase literal de suas quatro primeiras notas com *Sinfonia da Alvorada*:
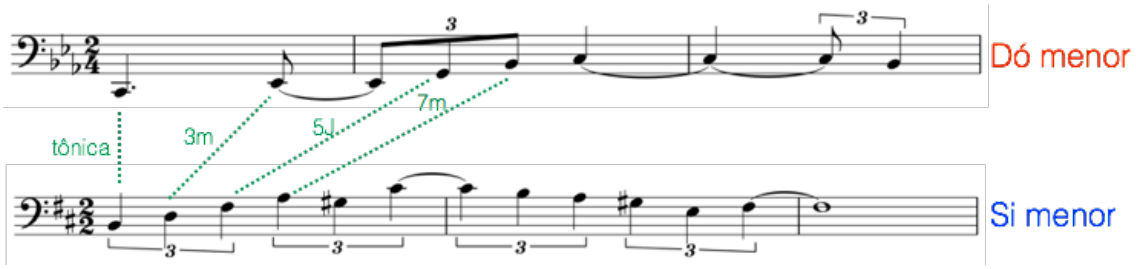


*FIGURA 8: COMPARAÇÃO (2) DE PERFIS MELÓDICOS (*BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 *E* SINFONIA DA ALVORADA*).*

Além disso, os *ostinatos* às quais ambas as melodias acontecem simultaneamente também possuem perfis rítmicos muito semelhantes. Assim, para analisar tais perfis dos dois exemplos podemos adaptar a fórmula de compasso do *ostinato* em *Sinfonia da Alvorada* de 2/2 para o correspondente em 2/4, a fim de ficar equivalente à fórmula de compasso da *Bachianas Brasileiras nº 1* (facilitando assim a comparação). Fazendo isso, obtemos o seguinte resultado comparativo e podemos verificar suas conexões e semelhanças:
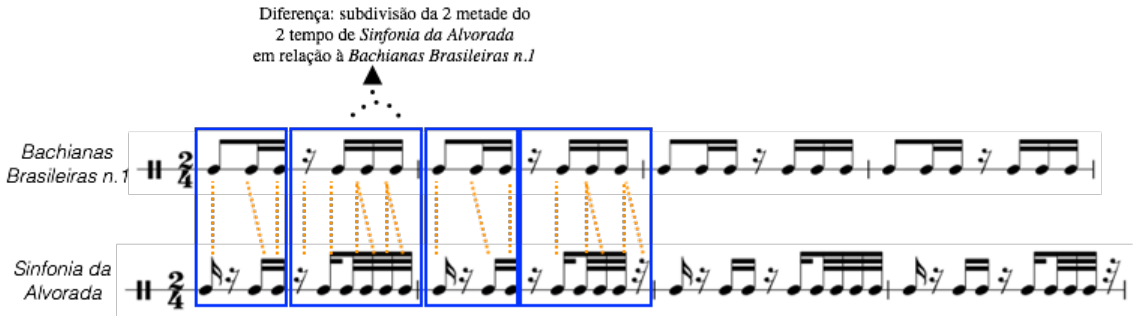


*FIGURA 9: COMPARAÇÃO DOS PERFIS RÍTMICOS (*BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 *E* SINFONIA DA ALVORADA*).*

Vê-se nestas comparações que as células rítmicas de cada tempo dos compassos são praticamente iguais, exceto por uma pausa presente na segunda semicolcheia do primeiro tempo de *Sinfonia da Alvorada* e pela subdivisão da 2ª metade do 2º tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à mesma célula rítmica da *Bachianas Brasileiras nº 1* demonstrada no exemplo (Fig. 9).

Jobim trabalhou em *Sinfonia da Alvorada* na mesma época do lançamento de *Chega de Saudade* e outras canções que deflagraram o movimento Bossa Nova. Pode-se supor que as canções jobinianas também apresentem elementos estruturantes vistos na sua obra sinfônica.

Se vimos até aqui algumas conexões entre obras de Villa-Lobos e Tom Jobim, torna-se possível começar a estabelecer conexões também entre Villa-Lobos e a Bossa Nova. Os marcos do movimento bossanovista são os discos *Canção do Amor Demais* (1958) (com composições de Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, cantado por Elizeth Cardoso e com arranjos de violão de João Gilberto), e *Chega de Saudade* (1959) (do cantor e violonista João Gilberto). Em ambos, destacamos a presença de Tom Jobim como compositor e arranjador, estabelecendo características que definem o estilo.

Quarteto de Cordas nº 6 (Villa-Lobos) e *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça)

No exemplo a seguir (Fig. 10) temos o início do III movimento (*Andante, quasi adagio*) do *Quarteto de Cordas nº 6* (1938) com as seguintes características a serem observadas: a repetição da nota Sol em dois perfis melódicos (violinos I e II), e o movimento cromático descendente a partir de Dó na região grave (a partir do c. 3).

A associação com o início do *Samba de uma nota só* (1961) é imediata: vemos a repetição da nota Ré na melodia, enquanto as notas mais graves da harmonia proposta realizam movimento cromático descendente (Fig. 11).
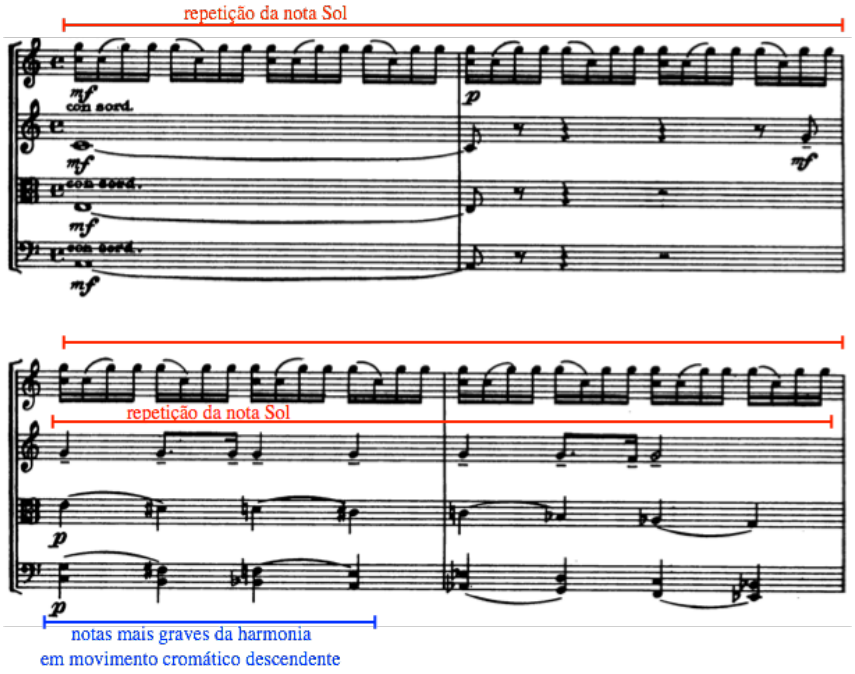


FIGURA 10: VILLA-LOBOS, QUARTETO DE CORDAS Nº 6, *(III MOV.,* ANDANTE, QUASI ADAGIO*, C. 1-4).*
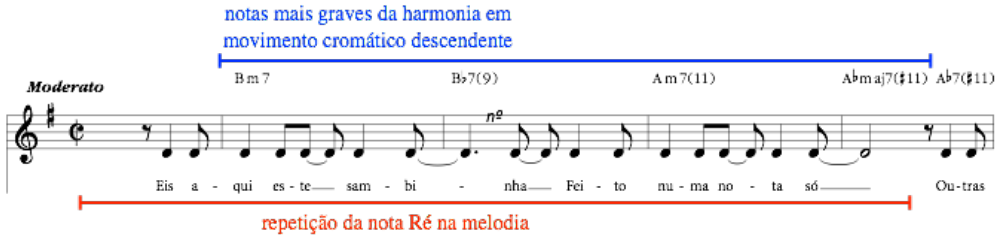


FIGURA 11: "SAMBA DE UMA NOTA SÓ" (C. 1-4).[3]

No compasso 8 de *Samba de uma nota só*, a nota repetida é transposta de Ré para Sol, e o mesmo procedimento é utilizado no *Andante* do *Quarteto de Cordas nº 6*, onde a nota repetida Sol é transposta para Dó (a partir do c. 7). Em ambas as obras ocorre transposição da nota melódica repetida por um intervalo equivalente, 5ª J descendente (*Quarteto de Cordas nº 6*) e sua inversão em 4ª J ascendente (*Samba de uma nota só*) (Fig. 12). Note-se ainda a extensão aproximada desses dois trechos com notas repetidas, 8 compassos no *Samba...* e 7 compassos no *Andante*.

[3] Partitura disponibilizada pelo Instituto Antônio Carlos Jobim no site http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4926/samba%20de%20uma%20nota%20so.pdf?sequence=2 .

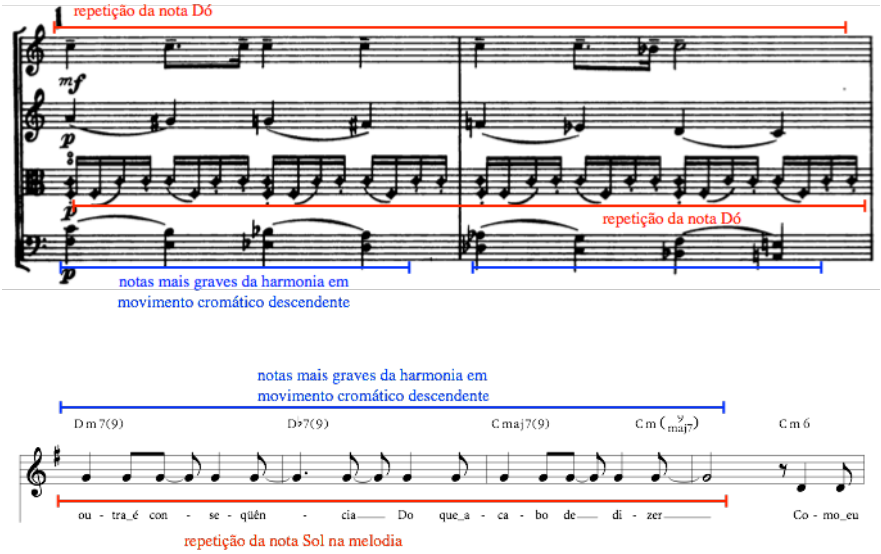


FIGURA 12: QUARTETO DE CORDAS Nº 6 *E* SAMBA DE UMA NOTA SÓ.

Além do perfil melódico, é possível analisar aspectos harmônicos, comparando as progressões empregadas nesses trechos (Fig. 10 a 12). Usamos o conceito de "conjunto de classes de alturas" da teoria dos conjuntos, identificando sua base triádica.
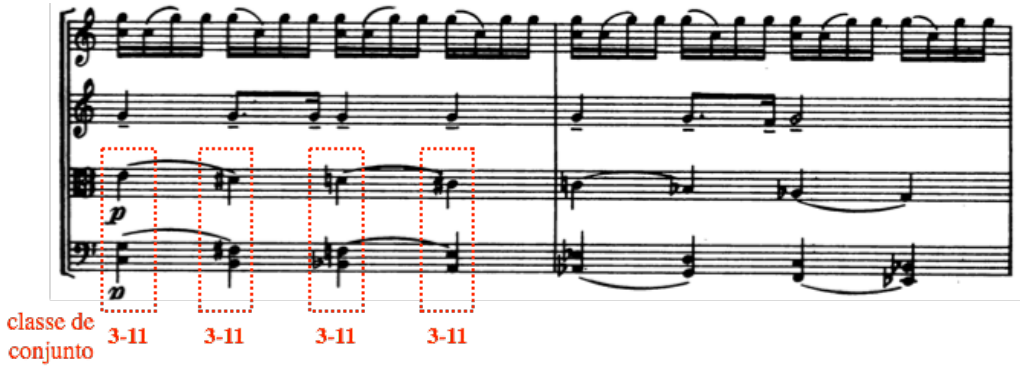


FIGURA 13: VILLA-LOBOS, QUARTETO DE CORDAS Nº 6 *– ANÁLISE DAS CLASSES DE CONJUNTOS DAS TRÍADES (HARMONIA)*

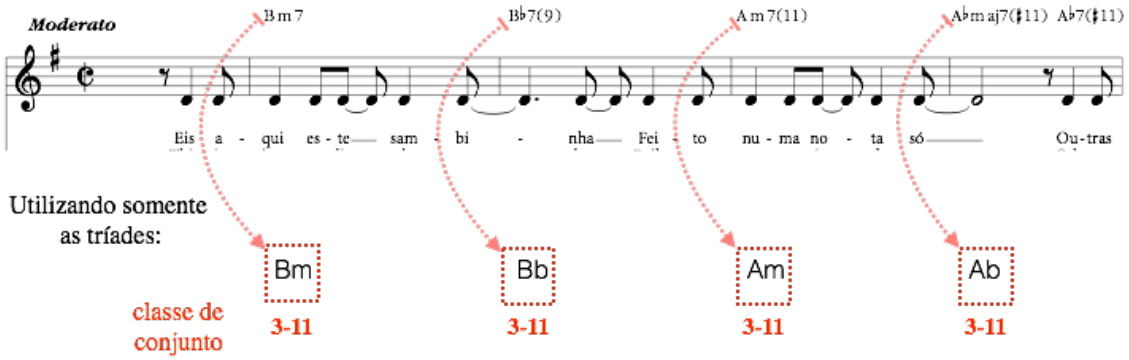


FIGURA 14: SAMBA DE UMA NOTA SÓ – *ANÁLISE DAS CLASSES DE CONJUNTOS DAS TRÍADES (HARMONIA).*

Verificamos, portanto, que ambas as harmonias pertencem à mesma classe de conjunto 3-11, que abrange tanto a tríade Maior quanto a menor, mas as relações entre elas vão além dessa constatação mais óbvia. Em *Samba de uma nota só*, ainda, podemos projetar dois ciclos de conjuntos (em sua forma normal) inversamente transpostos por, respectivamente, T_4I e T_0I, com um grau de parcimônia[4] P2 entre as tríades internas de cada um desses ciclos (como veremos adiante na figura 16). Straus explica que em "conjuntos relacionados por inversão (escritos com imagens espelhadas um do outro), a primeira nota de um mapeia-se na última nota do outro" (STRAUS, 2013, p. 49).

Os quatro conjuntos de classes de notas equivalentes (das 4 tríades de *Samba de uma nota só*) estão relacionados por inversão em pares, podendo ser representados como imagens espelhadas um do outro (STRAUS, 2013, p. 49), mostradas logo abaixo de cada par de tríades, em representação circular (Fig. 15). Vale ressaltar ainda que essa configuração espelhada resulta em um palíndromo de relações intervalares. Mais uma vez, então, temos a presença da simetria, desta vez entre as classes de conjuntos dos dois conjuntos analisados e comparados.

[4] Parcimônia é a propriedade de maior proximidade intervalar entre acordes, ou a "lei do caminho mais curto" (DOUTHETT e STEINBACH, 1998, p. 242).
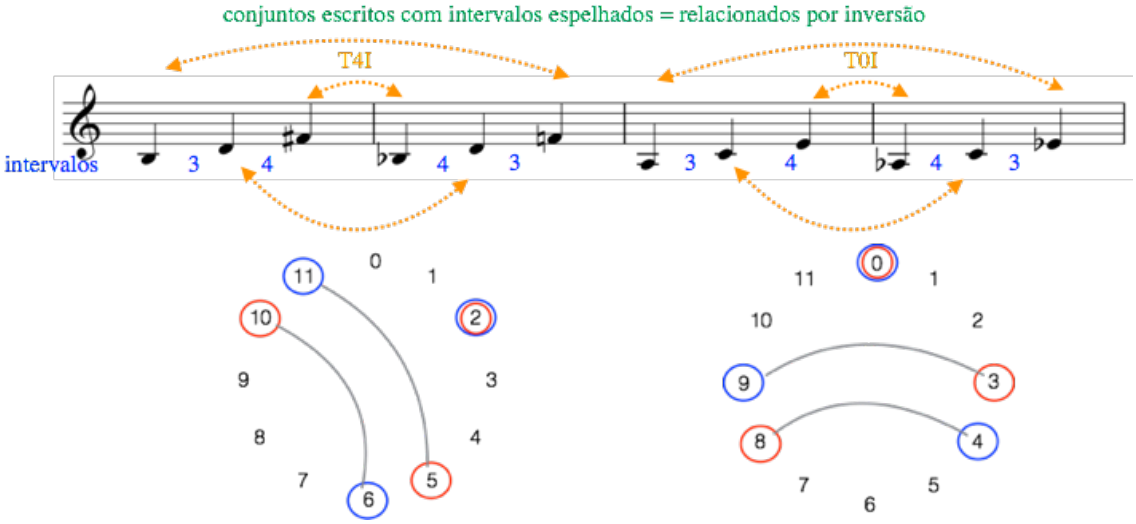


FIGURA 15: TRÍADES INVERSAMENTE TRANPOSTAS EM SAMBA DE UMA NOTA SÓ *(SI MENOR E SI♭ MAIOR, LA MENOR E LA♭ MAIOR).*

Além disso, verificamos que as quatro tríades no *Andante* do *Quarteto de Cordas nº 6* (Fig. 13) estão dispostas e projetadas através de um ciclo intervalar cromático (C1) descendente (STRAUS, 2013, p. 169). Albuquerque explica que:

> [O] interesse de Villa-Lobos pelos ciclos aparece expresso na investigação das relações intervalares simétricas entre a coleção cromática (ciclo C1) e de tons inteiros (ciclo C2) por eixo de simetria averiguado em um 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" por Maria Alice Volpe (ALBUQUERQUE, 2014, p. 71).

Já as 4 tríades de *Samba de uma nota só* mostradas há pouco podem ainda ser analisadas através de transformações triádicas, avaliando assim as "situações de substituição e permanência invariante de classes de alturas (ALBUQUERQUE; SALLES, 2015, pp. 106-107). Nesse contexto, verificamos a presença da transformação S (*Slide*) (utilizada na teoria neoriemanniana, e proposta pelo teórico David Lewin, 1987) que relaciona uma tríade Maior com uma menor através do compartilhamento da mesma terça, induzindo então duas vozes a moverem-se, cada uma por um semitom apenas. Essa mudança de duas vozes movendo-se por um semitom cada uma oferece-nos um grau de parcimônia P2. Essa parcimônia P2 acontece duas vezes dentro dessa harmonia, da seguinte forma:

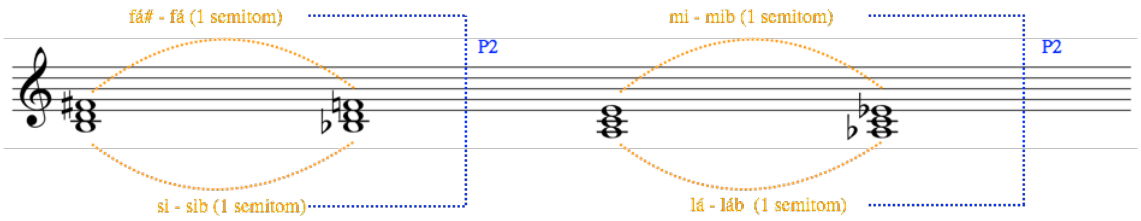


FIGURA 16: JOBIM, SAMBA DE UMA NOTA SÓ: *PARCIMÔNIA ENTRE ACORDES DE SI MENOR E SI♭ MAIOR, LA MENOR E LA♭ MAIOR.*

Concluímos esta seção avaliando que, através da utilização de tríades de classes de conjuntos semelhantes (3-11), portanto, e de tríades que caminham suas notas mais graves cromaticamente (e descendentemente), verificamos novamente a utilização de procedimentos semelhantes de composição entre os trechos aqui analisados no *Andante* do *Quarteto de Cordas nº 6* e no *Samba de uma nota só*.

Eis, portanto, os pontos de conexão analisados nas duas obras desta seção: perfis melódicos semelhantes (repetição da mesma nota sobreposta de uma harmonia que se move) e procedimentos harmônicos semelhantes (caminho cromático e mesmas classes de conjuntos, bem como o uso de simetrias).

Canção de amor (Villa-Lobos) e a "batida" da Bossa Nova de João Gilberto

Um dos grandes emblemas da Bossa Nova é a conhecida batida de violão de João Gilberto, cuja divisão rítmica deu "adeus à ditadura do samba quadrado, do qual a única saída até então era o samba-canção" (CASTRO, 1990, p. 167). Ruy Castro sugere que essa nova batida (ou ritmo) simplifica o ritmo do samba, e que a partir dela Jobim anteviu que haveria maior espaço para distribuir orquestralmente as harmonias mais densas que ele próprio (e todo o movimento da Bossa Nova) estava explorando. Sobre essa nova base rítmica seria possível para Jobim testar novas possibilidades, aplicando-a também às canções que já fizera anteriormente (CASTRO, 1990, p. 167). Essa figuração rítmica já está presente em algumas faixas do disco *Canção do amor demais* de Elizeth Cardoso e reaparece com maior destaque um ano depois, no disco *Chega de Saudade* do próprio João Gilberto, tornando-se um elemento característico do estilo bossanovístico.

Utilizando como referência a gravação de 1959 da canção *Chega de Saudade* realizada ao violão por João Gilberto, transcrevemos o seguinte esquema rítmico (Fig. 17):

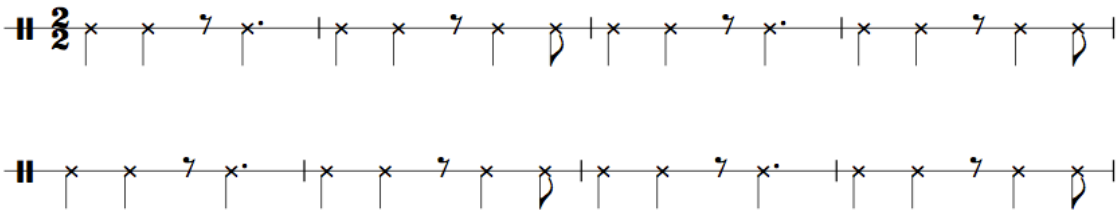


FIGURA 17: JOÃO GILBERTO, BATIDA DO VIOLÃO EM CHEGA DE SAUDADE *(1959).*

Em *Canção de amor*, da suíte *Floresta do Amazonas*, composta por Villa-Lobos em 1958, há elementos que se assemelham com as canções jobinianas nos discos de Elizeth Cardoso e João Gilberto. A partir do compasso 4 de *Canção de amor* começa um acompanhamento escrito para violão, que se estende por toda a canção. Este acompanhamento guarda muitas semelhanças com o ritmo feito por João Gilberto mostrado há pouco na transcrição de *Chega de Saudade*. Além disso, o mesmo ritmo feito pelo violão é também dobrado (com algumas variações) pelos violinos II e violas, deixando então espaço para que, nos outros instrumentos, aconteçam outros elementos musicais (Fig. 18).
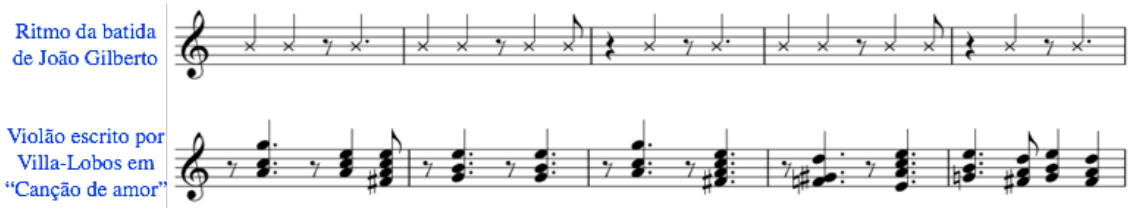


FIGURA 18: COMPARAÇÃO ENTRE O RITMO DO VIOLÃO DE JOÃO GILBERTO (ACIMA) EM CHEGA DE SAUDADE *E O RITMO DO VIOLÃO EM* CANÇÃO DE AMOR *(VILLA-LOBOS).*

Podemos então fazer uma comparação entre as células rítmicas gravadas por João Gilberto e o ritmo escrito por Villa-Lobos (Fig. 19). As células que predominam em ambos os exemplos (e também percorrem todo o resto das peças) são (dentre elas, duas sincopadas):

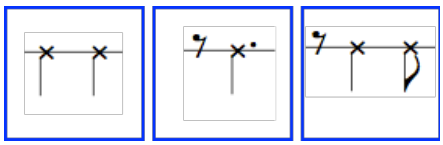


FIGURA 19: CÉLULAS RÍTMICAS COMUNS ENTRE O RITMO DE VIOLÃO DE JOÃO GILBERTO EM CHEGA DE SAUDADE *E O RITMO DO VIOLÃO EM* CANÇÃO DE AMOR *(VILLA-LOBOS).*

Pode-se identificar semelhança entre esse trecho de *Canção de Amor* com a montagem dos acordes feita por João Gilberto, onde a presença de dissonâncias evidencia a fusão com harmonias jazzísticas na Bossa Nova. O ritmo com maior espaçamento (notas longas e pontuadas) onde poderiam caber maiores liberdades e possibilidades de orquestração, são

características em comum entre o ritmo de violão escrito por Villa-Lobos em *Canção de Amor* e o ritmo da batida da Bossa Nova de João Gilberto encontrado já nos dois primeiros discos que são considerados marcos iniciais do movimento.

Cabe lembrar que a composição de *Floresta do Amazonas* encontra-se justamente entre os anos de gravação dos LPs *Canção do Amor Demais* (1958) de Elizeth Cardoso, e *Chega de Saudade* (1959).

Prelúdio nº 3 e *Canção de Amor* (Villa-Lobos) e *Choro Bandido* (Edu Lobo / Chico Buarque)

Para finalizar as presentes análises, podemos citar alguns casos de semelhanças e influências de obras de Villa-Lobos em obras posteriores de compositores brasileiros da música popular. Um exemplo disso está na comparação trechos do *Prelúdio nº 3* (1940) e *Canção de Amor* (1958) de Villa-Lobos e a canção *Choro Bandido* (1985), de Chico Buarque e Edu Lobo, que já nos apresenta semelhanças proeminentes no nível da escuta.

Podemos comparar o primeiro compasso de *Choro Bandido* com o primeiro compasso de *Canção de Amor* (Fig. 20) onde podemos analisar as classes de conjuntos da melodia executada pelos clarinetes 1 e 2 (com trechos de dobras dessa melodia também para saxofone soprano e clarinete baixo). Neste exemplo analisaremos o conjunto de cada grupo de três alturas de um padrão que se repete, e suas respectivas relações intervalares (analisadas aqui através de relações intervalares ordenadas, ou seja, considerando sua direção, sendo o sinal - para descendente e + para ascendente) (STRAUS, 2013, p. 8):

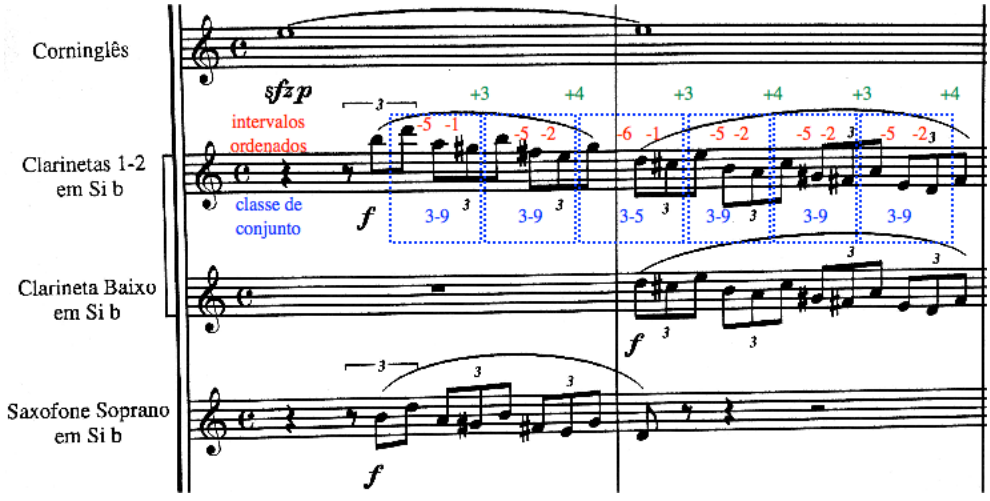


FIGURA 20: VILLA-LOBOS, CANÇÃO DE AMOR *(CC. 1-2), ANÁLISE.*

No manuscrito da canção *Choro Bandido*[5] podemos observar logo no primeiro compasso as seguintes relações intervalares (Fig. 21):

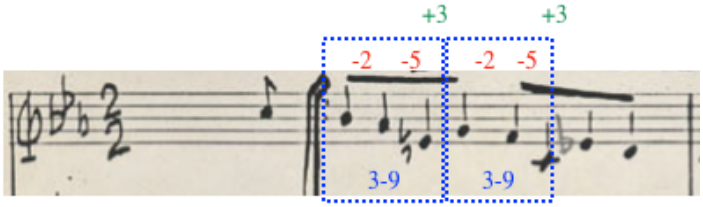


FIGURA 21: EDU LOBO E CHICO BUARQUE, CHORO BANDIDO *(C. 1).*

Comparando as figuras 20 e 21, portanto, vemos a predominância da utilização da classe de conjunto 3-9 em ambas os trechos das duas obras.

Se colocarmos ainda lado a lado os conjuntos aqui analisados nas duas obras (em suas formas normais), obtemos as relações intervalares (classes de intervalos, por contagem de semitons) a seguir, trazendo então mais semelhanças entre as duas obras e ainda duas simetrias por translação[6] (ALBUQUERQUE, 2014, p. 52) entre os conjuntos utilizados em cada obra:

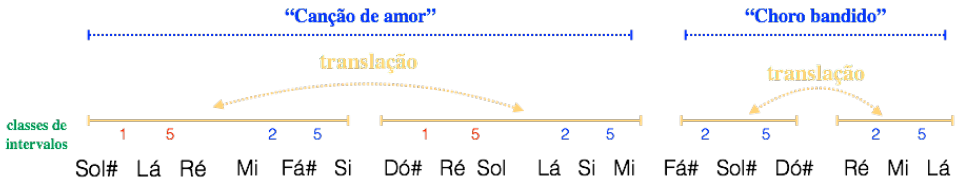


FIGURA 22: SIMETRIAS POR TRANSLAÇÃO ENTRE OS CONJUNTOS (INTERNOS) DE CANÇÃO DE AMOR *E* CHORO BANDIDO.

Assim, além de ambos os perfis melódicos serem descendentes, é possível verificar relações intervalares semelhantes através da contagem de semitons (teoria dos conjuntos) (classificações **a** na tabela) ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela), obtendo as seguintes combinações (Tab. 1):

RELAÇÕES INTERVALARES		
Villa-Lobos (*Canção de Amor*)		Edu Lobo e Chico Buarque (*Choro Bandido*)
a	-5, -1, +3, -5, -2, +4, -6, -1, +3, -5, -2, +4, -5, -2, +3, -5, -2, +4 (...)	-2, -5, +3, -2, -5, +3, -1 (...)

[5] Manuscrito disponível no site: http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/8499/choro%20bandido.pdf?sequence=1.

[6] Salles aponta quatro formas básicas de simetria, sendo elas: bilateral, translacional, rotacional e ornamental. Segundo o autor, a simetria translacional diz respeito à transposição direta de um determinado fragmento melódico (SALLES, 2009, p. 43). Albuquerque ainda ressalta que os termos "bilateral", "por reflexão" ou "por inversão" podem ser tratados como sinônimos nas análises de simetrias.

b	4J🡻, 2m🡻, 3m🡹, 4J🡻, 2M🡻, 3M🡹, 4A🡻, 2m🡻, 3m🡹, 4J🡻, 2M🡻, 3M🡹, 4J🡻, 2M🡻, 3m🡹, 4J🡻, 2M🡻, 3M🡹 (…)	2M🡻, 4J🡻, 3m🡹, 2M🡻, 4J🡻, 3m🡹, 2m🡻 (…)

TABELA 1: COMPARAÇÃO DE RELAÇÕES INTERVALARES ENTRE AS MELODIAS DE CANÇÃO DE AMOR *E* CHORO BANDIDO.

Através dessa tabela verificamos que as relações intervalares utilizadas são predominantemente as mesmas nas duas obras, alterando-se apenas a ordem com que estas são utilizados.

Podemos também comparar o segundo compasso de *Choro Bandido* com o primeiro compasso do *Prelúdio nº 3* de Villa-Lobos (Fig. 23 e Fig. 24). Ambos os conjuntos destacados nas melodias são construídos sobre coleções (escalas) com 7 classes de altura.

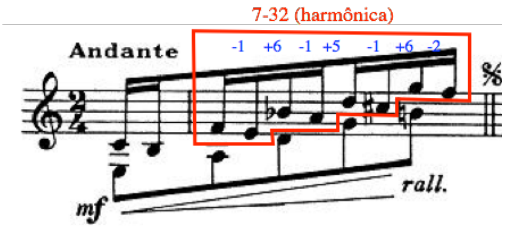


FIGURA 23: COLEÇÃO 7-32 (HARMÔNICA) NO C. 1 DO PRELÚDIO Nº 3 *(VILLA-LOBOS).*

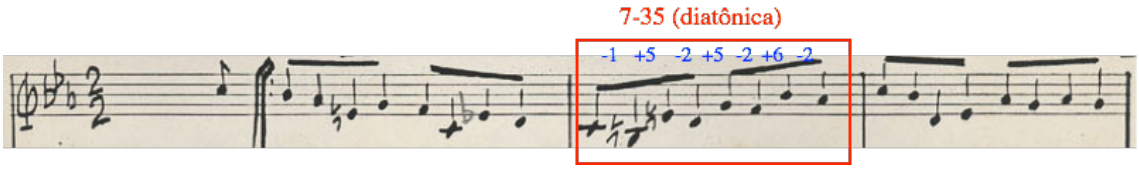


FIGURA 24: COLEÇÃO 7-35(DIATÔNICA) NO C. 3 DE CHORO BANDIDO *(EDU LOBO / CHICO BUARQUE).*

Sobre a direcionalidade, ambas as melodias possuem perfis ascendentes. Além disso, a comparação das relações intervalares entre tais trechos das melodias demonstra suas semelhanças (Tab. 2). Podemos novamente analisar tais relações de duas maneiras: através da contagem de semitons (teoria dos conjuntos) (classificações **a** na tabela) ou através dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela):

RELAÇÕES INTERVALARES		
	Villa-Lobos (*Prelúdio nº 3*)	Edu Lobo / Chico Buarque (*Choro Bandido*)
a	-1, +6, -1, +5, -1, +6, -2	-1, +5, -2, +5, -2, +6, -2
b	2m🡻, 5d🡹, 2m🡻, 4J🡹, 2m🡻, 5d🡹, 2M🡻	2m🡻, 4J🡹, 2M🡻, 4J🡹, 2M🡻, 4d🡹, 2M🡻

TABELA 2: COMPARAÇÃO DE RELAÇÕES INTERVALARES ENTRE PRELÚDIO Nº 3 *E* CHORO BANDIDO.

Através desta tabela verificamos mais uma vez que os padrões e relações intervalares utilizados são predominantemente os mesmos nas duas obras, alterando-se apenas a ordem com que estes são utilizados.

Um dado curioso é encontrarmos no manuscrito de *Choro Bandido* uma dedicatória de Edu Lobo para Tom Jobim (Fig. 25):

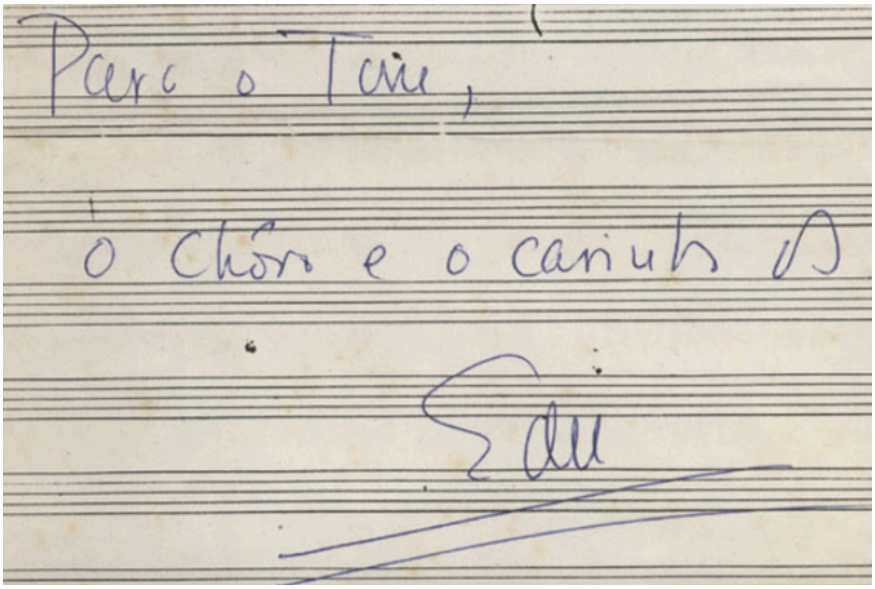


FIGURA 25: EDU LOBO, CHORO BANDIDO*, DEDICATÓRIA A TOM JOBIM.*

Assim, além das relações estruturais que *Choro Bandido* tem com obras de Villa-Lobos, há também uma conexão "espiritual" entre *Choro Bandido* e Tom Jobim, expressa na dedicatória feita por Edu Lobo. Traça-se então uma pequena "genealogia", cuja relevância poderá ser ampliada à medida em que esta pesquisa for progredindo.

Considerações finais

Através das análises feitas no presente artigo foi possível comparar e relacionar semelhanças auditivas com procedimentos técnico-musicais, investigando, através de ferramentas como a teoria dos conjuntos e a teoria neoriemanniana, tais semelhanças entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Antonio Carlos Jobim, bem como de outros compositores posteriores da música popular e da canção popular como Edu Lobo e Chico Buarque.

Assim, se vimos e analisamos aqui conexões entre alguns trechos de obras de Villa-Lobos e Tom Jobim, tornou-se possível então começar a estabelecer conexões entre Villa-Lobos e a Bossa Nova. Ainda é possível continuar tais análises investigando de forma mais aprofundada

e em diversas outras obras possíveis conexões e influências de Villa-Lobos em obras de Tom Jobim e de outros compositores da música popular brasileira, bem como da canção popular brasileira de forma mais abrangente. Deseja-se agora que, após apontar os princípios desta pesquisa, possa-se continuar as análises sistematização de elementos da influência e legado de Villa-Lobos na Bossa Nova e em gerações posteriores da música popular e da canção popular brasileira. Mais uma vez (RIPKE, 2017) é possível mostrar Villa-Lobos como um grande nome na construção da brasilidade e influenciador de futuras gerações, além da música erudita, também da música popular.

Referências

ADNET, Mário. *Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea*: Depoimento. 12/nov/2012. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. Disponível em: <http://album itaucultural.org.br/notas/villa-lobos-e-o-pai-da-musica-brasileira-contemporanea/>. Acesso em 24/dez/2016.

ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: *Chovendo na Roseira*, um legado de Villa-Lobos? In: *Anais do 4 Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: ECA/USP, 2017.

____. *Simetria intervalar e rede de coleções*: Análise estrutural dos *Choros nº 4* e *Choros nº 7* de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: ECA/USP, 2014.

ALBUQUERQUE, Joel e SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos conjuntos versus teoria neo-riemanniana: duas abordagens interdependentes na análise dos choros n.4 e choros n. 7 de Villa-Lobos. *Revista Tulha*. Ribeirão Preto, v.1, nº 1, pp. 104-126, jun/2015.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DOUTHETT, Jack e STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, pp. 241- 263, Autumn, 1998.

JOBIM, Antônio Carlos. *Brasília – Sinfonia da Alvorada*. Partitura. Orquestra. Disponível em: www.antoniocarlosjobim.org. Acessado em 02.11.2017.

____. *Cancioneiro Jobim*: biografia. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

____. *Tom Jobim*: depoimento. São Paulo, 20/dez/1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm. Acessado em 24.12.2016.

____. *Jobim, por Antônio Brasileiro - Villa-Lobos*: depoimento. 1990. Entrevista concedida à Rádio cultura Brasil. Disponível em: http://culturabrasil.cmais.com.br programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos. Acessado em 24.12.2016.

____. *Crônica*. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em: http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7793. Acessado em 13.07.2017.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

RIPKE, Juliana. Tópicas afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM.* Campinas, 2017.

ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: Estudo dos Procedimentos Composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: ECA/USP, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da *Seresta nº 9 (Abril)* de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, nº 59, pp. 79-96, dez. 2014.

____. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Unesp / Salvador: EDUFBA, 2013.

SUZIGAN, Maria L. C. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VENTURA, Zuenir. *3 Antônios e 1 Jobim – histórias de uma geração: O encontro de Antônio Callado, Antônio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

WOLFF, Daniel. Tênues diferenças: canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova. In: *Continente Multicultural,* nº 73, Recife, 2007. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm>. Acessado em 16.07.2017.

simpósio VILLA-LOBOS
Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Saudade de Villa-Lobos: semiótica e articulações entre discurso e música

Cleisson Melo
cleisson.melo@ufcg.edu.br / UFCG

Resumo: Neste artigo apresento, de forma resumida, minha pesquisa desenvolvida durante o doutorado e um primeiro desdobramento desta. Esta pesquisa fez um estudo das danças orquestrais de Villa-Lobos, identificando processos composicionais, gestual e atitudes, possibilitando investigar aspectos e relações com o hibridismo cultural brasileiro. Para tanto, focarei em alguns pontos do arcabouço teórico, que tem como base a problemática da saudade e a semiótica existencial, seguindo, aqui, por um caminho que privilegie as articulações do discurso villalobiano, demonstrando uma possível aplicação analítica para a obra de Villa-Lobos e de compositores brasileiros.

Palavras-chave: Saudade; Villa-Lobos; Semiótica Existencial; Discurso Musical; Significação.

Introdução

O campo da análise musical tem cada vez mais se deparado com desafios e formulações analíticas com base no compor. Entender que a composição não é apenas uma sequência de gestos, progressões, frases e assim por diante, tem seguido cada vez mais por caminhos que levam a abordagens sobre significação, representação e o discurso na música. Assim, a associação das atividades de análise musical com a capacidade de entender o mundo como sistema, dialoga diretamente com o paradigma estrutural-organicista, abrindo novas perspectivas que, mesmo epistêmicas, esboçam possíveis caminhos para desvendar processos; o desconstruir para re-construir.

Considerando que o compor, mesmo dentro de uma visão ampla, envolve criação, análise e ajuntamentos, dentre outras coisas, como fenômeno envolve avaliação e escolhas. Consequentemente, quando Heidegger (1989, p. 35) diz que "ser obra quer dizer instalar um mundo", ele está evocando não só o ato de subsistir, mas também de ter significado. Isso nos permite, como indica o próprio Heidegger, abrir um mundo trazendo as distinções fundamentais das coisas. Portanto, o processo de sistematização como forma de entender o mundo, por onde tem caminhado o campo da análise musical, deixa por muitas vezes de fora a estética do próprio processo - na visão estética de Heidegger a beleza do processo está em combinar ideias e sons. Com base nestas possibilidades simbólicas e imagéticas, trarei uma abordagem a partir da Semiótica Existencial, colocando em perspectiva o discurso, proporcionando meios para evidenciar alguns processos e atitudes que fundamentam a música de Villa-Lobos.

Semiótica Existencial

Os estudos a respeito da semiótica têm crescido nas últimas décadas. Neste sentido, a semiótica existencial (SE) é uma das mais importantes e significativas abordagens. Teoria de cunho bastante filosófico, formulada há quase 20 anos pelo musicólogo e semioticista Eero Tarasti, se apresenta como uma nova escola (neo-semiótica) com base na filosofia franco-germânica e na semiótica em geral. Esta abre um novo paradigma nos estudos analíticos da significação e comunicação. Segundo Tarasti (2012, p. 71), "a semiótica está em fluxo". Portanto, estudar o signo em movimento e em fluxo promove fundamentos no entendimento da vida do signo a partir de dentro; como os signos se tornam signos. Devido ao curto espaço deste artigo, farei uma demonstração mais simplificada desta complexa teoria, uma espécie de resumo, mas deixando claro o núcleo que a movimenta[1].

Um ponto principal é que Tarasti não pretende desconsiderar as prévias ideias sobre semiótica. Muito pelo contrário, estas permanecem válidas, dentro dos limites de uma nova e mais abrangente teoria. Não há o retorno ao existencialismo, mas uma releitura dos fundamentos da semiótica à luz de filósofos como Hegel, Heidegger, Jaspers, Sartre, dentre muitos outros, não deixando de fora Saussure e Greimas. Com isso a SE nos leva às fronteiras da semiótica, chegando às margens de uma abordagem fenomenológica e hermenêutica. Talvez um dos pontos principais seja uma nova perspectiva sobre o sujeito e subjetividade, abrindo diversas possibilidades para sua aplicação. Abre-se uma nova noção em relação à transcendência, *Dasein*[2], modalidades, valores, *Moi* e *Soi*, e assim por diante (TARASTI, 2012a). A medida que for avançando, vou definir melhor cada termo.

Tarasti foca em como os signos se tornam signos. Para isso existem três principais signos: (a) pré-signos (virtuais, entidades transcendentais). De uma forma abstrata, estes se apresentam como valores axiológicos, que não deixam de ser ideias que alguém pode ter antes de serem actualizadas, transcritas, ou seja, antes de tornarem-se (b) signos atuantes. Quando estes últimos são executados, transmitidos, percebidos pela comunidade, se tornam então (c) pós-signos, que

[1] É difícil definir a semiótica existencial como teoria, abordagem ou filosofia. Muitos a classificam como uma filosofia, outros como uma teoria semiótica. Usarei o termo teoria, mas me referindo a uma mistura de filosofia, teoria e abordagem com raízes na semiótica greimasiana.

[2] O temo em alemão *Dasein* que dizer literalmente "ser/estar-ali", e sua concepção está especialmente ligada a Heidegger e Jaspers. Opto por manter o termo sem tradução, por seu significado ser bastante sutil, e assim, para permanecer fiel à abordagem filosófica de origem.

exercem seu "real" impacto nos destinatários. Este esquema teórico está baseado em duas categorias de natureza ontológica: Dasein e Transcendência. Dasein, em poucas palavras, "é simplesmente o mundo no qual nós, como sujeitos/indivíduos, vivemos rodeados por outros sujeitos/indivíduos e objetos, com os quais tentamos entrar em acordo" (TARASTI, 2009, p. 1756).

O Dasein se movimenta na transcendência de duas maneiras: primeiramente com a negação, e depois a afirmação, plenitude. O indivíduo habitando o Dasein, primeiro se sente insatisfeito, deficiente de alguma forma, então ele nega – percebe sua "insignificância" no sentido existencial hegeliano. Este vazio força sua movimentação, a busca por algo mais, satisfação – afirmação; segundo movimento. Assim, temos o seguinte modelo do movimento existencial do Dasein na transcendência (ver Fig. 1).

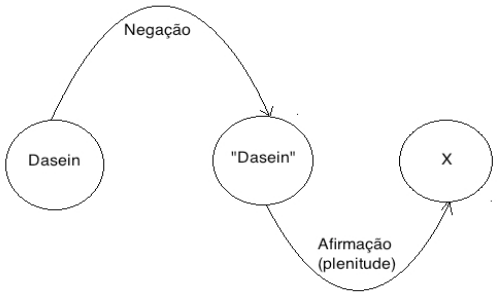


FIGURA 1: MODELO DO DASEIN (TARASTI).

Este modelo difere do modelo greimasiano (quadrado semiótico que veremos mais adiante), pois lida com círculos, linhas curvas e setas. O design já indica a intenção de Tarasti em retratar o signo em movimento. Ao contrário do que possa parecer, o movimento pode acontecer em ambos os sentidos, podendo o indivíduo acessar, mesmo que através da memória, o Dasein anterior.

Por outro lado, a transcendência, seguindo o campo da significação, "é qualquer coisa ausente, mas presente em nossas mentes" (TARASTI, 2009, p. 1757). Isso quer dizer que podemos pensar, discutir e refletir a respeito deste algo ausente. Tendo em mente o modelo do diálogo de Saussure, o espaço entre os indivíduos não está vazio, mas sim repleto pelo que Greimas chama de modalidades. Isso nos coloca também no campo da comunicação, onde "na teoria da semiótica eu [o autor] diferencio a linguística tradicional e as modalidades lógicas, no que se

refere à vida no Dasein das modalidades, o que retrata a comunicação entre o Dasein e a Transcendência" (TARASTI, 2009, p. 1757).

Outro ponto importante é a abordagem do Ser/Eu (Moi) e da Sociedade/Coletivo (Soi). Para muitos, este é o ponto central da SE: o Eu e a Sociedade. Mas vai além disso, considerando o trânsito destes no Dasein e na Transcendência, permitindo que novas categorias de signos emerjam deste tráfego. Assim, o meu ser/minha existência, na SE também abrange os outros indivíduos e objetos. Com base numa abordagem mais moderna apresentada por Fontanille na distinção entre Moi (M; eu) e Soi (S; a sociedade), "o 'si mesmo' (Soi) funciona como uma espécie de memória do corpo (Moi); ele dá forma aos traços de tensão e necessidades que tenham apresentado ou foram inseridas no corpóreo 'Eu' (Moi)" (TARASTI, 2012a, p. 17). Dessa maneira, na SE, à luz de Fontanille, o "ser-em-e-para-si" de Hegel se torna "ser-em-e-para-mim". Diferente do espírito hegeliano da coletividade, o "outro" está presente aqui, daí temos o encontro com o "você" (o outro), que se traduz em "ser-em-e-para-você". Esse cunho social permite a emergência de valores abstratos e virtuais dos signos que ainda não se tornaram "concretos".

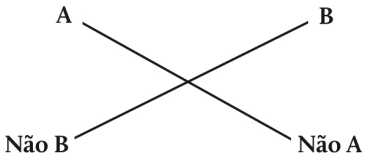
> Nos termos do princípio de *Ich-Ton*[3] de Uexküll, o que determina a identidade e individualidade de um organismo, nos podemos distingui-lo em aspectos: *Moi* e *Soi*. Em "eu" o sujeito aparece como tal, como um pacote de sensações; no 'si mesmo' o sujeito aparece como observado pelos outros, como determinado socialmente. Estes constituem os aspectos existenciais e sociais do sujeito, ou melhor, seus lados individuais e comunais (TARASTI, 2015, p. 24).

Para Sartre, quando um indivíduo torna-se observador de si mesmo, ele está mudando a sua atenção para "ser-para-si", colocando em voga a relação de contraposição entre o "em-si" e o "para-si"; o ser do fenômeno versus o ser da consciência. Quando Heidegger diz que a essência do Dasein está na sua existência, ele está reforçando a capacidade de ser. Seguindo seus passos, Sartre afirma que "a existência precede e condiciona a essência", estabelecendo que "somente pelo fato de ter consciência dos motivos que solicitam minha ação, tais motivos já constituem objetos transcendentes para minha consciência"(SARTRE, 1997, p. 543).

Podemos finalmente observar o quadrado semiótico de Greimas e seu desdobramento no *Moi/Soi* (ver Fig. 2).

[3] *Ich-Ton* (*Me-Tone*) é um conceito do biólogo Jakob Uexküll que significa o filtro pelo qual um organismo aceita ou rejeita sinais de seu ambiente. Essa metáfora se refere à partitura dentro do organismo interpretada por estímulos externos. Assim, cada compositor ou musico tem seu próprio *Ich-Ton*/*Me-Tone*, determinando um estilo.

a)



b)

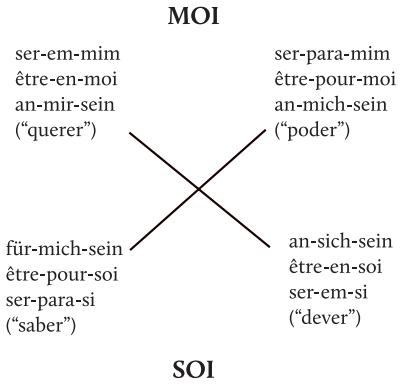


FIGURA 2: QUADRADO SEMIÓTICO (GREIMAS) X MOI/SOI (TARASTI).

Tarasti incrementa o quadrado semiótico de Greimas ao indicar os quatro casos do Ser. Com base no Dasein, uma nova teoria da mente humana está presente nos princípios do Moi/Soi, desdobrados nos quatro modos do ser: corpo, pessoa, práticas sociais e valores. Isso pode ser ilustrado no modelo Z (Z-model/Zemic Model – ver Fig. 3) proposto por Tarasti, combinando as esferas dos Moi(s) e Soi(s) (individual e coletivo, corpo e forma). Resumidamente, seria não somente o movimento do espírito coletivo de Hegel, mas o movimento e comunicação entre o Moi e Soi na “transformação do um ego corpóreo caótico na sua identidade” (TARASTI, 2015, p. 25). É nessa tensão dialética entre Moi e Soi, com base nas modalidades greimasianas do sujeito, que podemos entender o modelo Z e o processo de comunicação/transformação entre os Moi(s) e Soi(s).

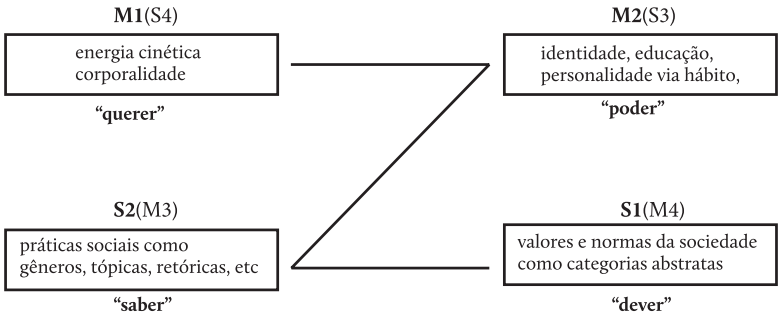


FIGURA 3; MODELO Z (TARASTI).

Os aspectos relativos aos *Moi* (M) e *Soi* (S) representam os dois lados de nossa subjetividade. Desta forma, o social tem poder e impacto sobre nós, pois foi internalizado em nossas mentes. É desta maneira que o *Soi* pode se impor ao nosso *Moi*. Este modelo taxinômico do Ser está baseado nesta tensão entre *Moi* e *Soi*, onde há a gradual socialização e materialização de nossos egos (cada vez mais sublimados) seguindo até que possa representar os aspectos intelectuais e espirituais de nossa sociedade. Isso quer dizer que no processo de desenvolvimento do ser corpóreo para o ser intelectual/espiritual, devemos considerar que os atos mais físicos presentes no M1 também traz, mesmo que pequenos ou até mesmos subjetivos, traços do *Soi*, assim como os mais abstratos aspectos de nossa existência social traz pequenos traços do nosso ego físico (Moi). Temos então que (1) M1=S4, (2) M2=S3, (3) S2=M3 e (4) S1=M4. Então,

> em todo texto musical, discurso ou expressão, temos estes quatro aspectos: (1) material físico concreto surgindo como gestos musicais e desejos musicais, formações ondulantes mais ou menos caóticas da energia cinética da música. (2) Pessoas ou "atores" musicais, as quais são as mais estáveis entidades antropomórficas, como temas e motivos musicais; estes têm perfis bem definidos e constituem unidades da narração musical. (3) Na música temos normas sociais, manifestando-se em (a) figuras retóricas, (b) tópicas, ou seja, características de estilo internalizado a partir dos campos sociais musicais ou não, e (c) os gêneros, as estruturas sociais necessárias para a comunicação musical. (4) Cada unidade musical tem um aspecto estético de conteúdo, sendo os valores ou ideias que a música transmite ou significa" (TARASTI, 2012a, pp. 137-138).

Olhando através do *Moi*, a primeira e mais importante modalidade é o querer, que não quer dizer somente "querer fazer" ou "não querer fazer", mas também "querer ser" ou "não querer ser". O poder é uma categoria de energia, capacidade. Saber tem uma relação com a memória do *Moi*, uma espécie de eu interior. Devemos notar que num sentido bergsoniano, há uma relação do conhecimento com o fazer e poder. É através deste que uma composição pode emitir informações em si, e a partir desta memória, a obra pode retomar suas formas, conhecimento e

poder. O *Moi* tem suas próprias necessidades internas e uma certa autonomia, não permitindo-se dobrar sob as forças impostas pelo *Soi*.

Pelo viés do *Soi*, a principal categoria, dever, assume as estruturas comunicativas; estilos, gênero, etc. Podemos dizer que quando um compositor coloca um título em sua obra, ela tem o dever de ser, o compromisso em dever ser. É no saber que se dá o conhecimento do ingresso de elementos no Dasein, ou seja, a transcendência na obra. O poder se relaciona com a adoção de técnicas e/ou recursos, nos quais o dever e o saber poderão alcançar. Por último, o querer é que se expressa quando "um compositor fala de sua comunidade e, em seguida, permite seu *Soi* se exprimir" (TARASTI, 2012c, p. 51).

Como o *Moi* representa os casos individuais e o *Soi* os coletivos, podemos evidenciar que S1 é a voz da sociedade, suas ideologias, axiologias, mitos, etc. No S2, "as normas e princípios estão deslocados em leis manifestas, regras e instituições. (...) Isso é o mesmo que a noção de Habitus de Bourdieu" (TARASTI, 2012b, p. 331). S3 dimensiona (como questionamento) até que ponto as propriedades e características pessoais podem servir à sociedade. S4 questiona até que ponto a sociedade pode adentrar o comportamento de um indivíduo.

Já no campo do indivíduo, em M1 o indivíduo tem questões a respeito de sua própria existência. M2 está relacionado com a personalidade, com como o indivíduo pode desenvolver sua identidade e personalidade. O M3 se relaciona com os anseios e preocupações, aceitação pela comunidade e de ter sucesso. Em M4 se estabelece um questionamento à aceitação das normas impostas pela comunidade. Isso apresenta a realização do *Moi* e *Soi* por duas direções opostas do *Dasein*, onde os questionamentos se apresentam ligados à direção deste movimento, relacionado com os objetivos e direcionamentos deste.

Está evidente o quão dinâmico e comunicativo é o processo entre estas quatro dimensões, e portanto, este processo pode transpor etapas, ou seja, em alguns casos como em certos estudos sobre performance, o processo pode ir de M1 a S1 sem passar pelas demais.

Podemos notar que na semiótica existencial a teoria das modalidades de Greimas é um ponto importante, e assume um novo direcionamento. Por serem as modalidades conceitos processuais, são dinâmicos por natureza, e como tais, podem ser interseccionados com processos de igual dinâmica.

Saudade: mito e representação

É bastante complexa a tarefa de falar sobre saudade. Primeiramente, o que vem logo à mente é o sentimento de perda, uma certa nostalgia, tristeza. Este sentimento de nostalgia, até mesmo melancolia para certos povos, é um ícone para o povo português, onde a história da saudade muitas vezes se funde com a história deste povo.

Os primeiros escritos a usarem a palavra *soidade* datam do séc. XII. Mas em 1606, o historiador e gramático Duarte Nunes de Leão (1530-1608), assume pioneiramente o papel de avaliar e definir a saudade (*suidade*/*soidade*). Daí saem dois importantes aspectos da saudade: positivo e negativo - coração versus tristeza; memória que traz prazer versus sentimento de perda. Este então se torna o principal motivo temático na música caracteristicamente portuguesa (fado), encontrando terreno muito fértil.

Fernando Pessoa (1888-1935), em seu poema *Mar Português*, consegue traduzir muito bem esse sentimento icônico à alma portuguesa. Ao mesmo tempo, Pessoa coloca a saudade, de modo reflexivo, como mito cultural, estabelecendo relações entre a saudade e o imaginário português, onde a relação com o mar é fundamental para este entendimento, uma vez que a saudade ascende no período das cruzadas e descobertas.

Os estudos do mito da saudade levam ao filósofo português Teixeira de Pascoaes (1877-1952). Pascoaes aponta para aspectos paradoxais ao comparar a saudade com Vênus e a Virgem Maria, a síntese entre a Terra e o Céu. Porém, ele também evidencia o mito português como local e universal; o ser humano e sua relação com a natureza e o cosmos numa visão mais poética do homem e o tempo.

Avançando resumidamente, podemos dizer que a saudade chega ao Brasil e tem aspectos distintos dentro de uma visão cultural brasileira. Ou melhor, como traço cultural brasileiro, esta se apresenta como: a saudade portuguesa das terras além-mar; a saudade africana através da saudosa lembrança da mãe África e sua liberdade; e a saudade indígena de viver livremente por suas próprias terras. É evidente que, apesar da influência portuguesa, neste caso, os aspectos culturais e o viver dos brasileiros – o modo de encarar a vida, a miscigenação, o jeito de viver – influenciaram bastante. Por conseguinte, isso também contribui significativamente para o desenvolvimento do mito e imaginário do povo brasileiro.

Do ponto de vista mito-melancólico, Gilbert Durand (2002) expressa sua visão de miscigenação como "tigrada", dando conta como metáfora da pluralidade individual e cultural. Esta mestiçagem já estava presente em poemas como *Música Brasileira* de Olavo Bilac (1865-1918), quando ele diz que "em nostalgias e paixões consistes, lasciva dor, beijo de três saudades, flor amorosa de três raças tristes" (BILAC, 1940, p.40). Bilac está considerando vários setores (psico-socio-culturais), colocando a saudade como elemento essencial no desenvolvimento de um povo brasileiro, de uma alma brasileira. Ao mesmo tempo isso ressalta o aspecto nostálgico na formação do brasileiro, presente até os dias atuais na memória e imaginário deste.

Mesmo a saudade sendo um sentimento anexo ao povo brasileiro, esta se apresenta de modo mais otimista que a portuguesa. A esperança parece ter estado presente na construção deste complexo sentimento no Brasil. Essa dose extra de ânimo está transcrito no desejo de ter, mas também de lembrar, em concomitância com a dor, porém "mais alegre que triste, mais imaginação que dor" (ORICO, 1940, p. 44).

Esta alma mítica imaginária brasileira, segundo Chaves e Araújo (2014), pode ser vista como uma alma imaginal, contemplando aspectos psicológicos, antropológicos e filosóficos. Isso nos permite descrever a alma ancestral brasileira por uma perspectiva hermenêutica-simbólica, com conteúdos arquétipos e míticos.

Durand (2002) faz uma leitura do mito pelo viés antropológico, onde o estudo da cultura imaginária e as inter-relações com o mito possibilitam trocas dinâmicas de imagens míticas. Desta forma, Durand aborda as estruturas imaginárias separando as imagens de duas maneiras: regime diurno e regime noturno. O regime diurno é a antítese, ligado à verticalização das imagens; oposição entre ideias ou palavras, isto ou aquilo. O regime noturno é a harmonização, conjunção, eufemismo, a horizontalidade das estruturas místicas e sintéticas; isto e aquilo.

Isto posto, se pensarmos que a saudade é um sentimento paradoxal e de complexa dualidade – dor e prazer; alegria ou tristeza – pode ser visto por estes dois prismas superpostos. Não irei abordar aqui o mito segundo de Lévi-Strauss, mas é possível fazer esta conexão neste sentido, lendo o mito como um grupo de acontecimentos, elementos, camadas; na música para que uma frase adquira significado, é preciso considerar que esta é parcela constitutiva de outros eventos

posteriores. Isso permite perceber o mito em sua totalidade, assim como extrair o seu significado.

A saudade no campo mítico poder ser, através da memória, simbolicamente representativa na produção de valores. A memória[4], mesmo como metáfora, carrega a profunda dimensão de mitos, crenças das sociedades e lendas (ECKERT e ROCHA, 2000, p. 12).

A memória, então, como identidade, é um espaço construído coletivamente. Considerando que este espaço se dá a interação do sujeito com a coletividade, esta identidade, neste caso, cultural, se localiza na identificação do sujeito com tais elementos identitários. Esta construção narrativa se dá dentro de um processo de negociação, na medida em que se considera a pluralidade individual dentro da coletividade. Então podemos pensar a identidade dentro de um panorama social, e que a memória é um processo continuamente construído, conferindo "à identidade a sensação de continuidade no tempo" (SOUZA, 2014, p. 112), no sentido formal, moral e psicológico da palavra. Desta maneira, "a memória viabiliza [...] a cristalização de valores e de tradições, que está estritamente ligada ao sentimento de pertencimento, à sensação de unidade e à demarcação de fronteiras individuais e coletivas" (SOUZA, 2014, p. 112). Assim,

> a memória é uma realidade dinâmica que intervém no processo de tessitura social, ilustrando elementos de formação cívica e de transformação social. Por ser uma realidade multidimensional, a sua fragmentação e recomposição encontra-se relacionado com os mecanismos de construção e reconstrução identitária dos indivíduos (MENDES, 2012, p. 60)

Colocando a saudade como lugar, especialmente do ponto de vista brasileiro, estou estabelecendo diferenças e territórios. A saudade pode, através da memória, ser um território de preservação; mecanismos capazes de trazer ao presente o passado, é o continuar a pensar ou dar continuidade ao evento desta lembrança fomentada pela saudade. Neste caso, o querer eternizar uma situação antes mesmo que ela acabe, uma saudade prematura. Esta "saudade do futuro" tem uma ligação afetiva anexa ao momento, exatamente como se estabeleceu no Brasil. Não queremos dizer que seja um aspecto unicamente brasileiro, mas exemplifica bem o processo de enraizamento no ser do brasileiro. Isso nos permite pensar a saudade como sentimento, afeto anexo ao modo de ser brasileiro; mais alegre que triste, mais otimista segundo

[4] Mesmo que pareça óbvio, vale ressaltar que a saudade necessita da memória para que haja uma recordação e/ou lembrança. Assim, a memória social é imprescindível como meio de preservação e transmissão, bem como na fundamentação da identidade de um determinado grupo de pessoas.

Orico. É essa palavra impronunciada, capaz de trazer à tona um suspiro, um desejo, uma perda, um destino, um amor, uma lembrança que, mesmo não seguindo um caminho de volta, perpetua essa dormência de um passado presente apesar da ausência.

Esta projeção temporal, diferente da portuguesa, é um dos aspectos diversos da saudade brasileira. Tanto saudade como saudades, esta arte da lembrança capaz de abarcar diferentes camadas semânticas, traz consigo uma fugacidade, que na percepção brasileira carrega também uma carga significativa com pretensões de eternidade.

Com isso em mente, tomo como base três possíveis caminhos/territórios apontados por Joaquim de Carvalho (1998) para a problemática da saudade: expressão, sentimento e fenômeno. Como expressão, pode ser vista como a expressão de um povo, como as diversas formas de expressar a saudade ou até mesmo a expressão de um sentimento, caráter, etc. Enquanto sentimento, esta parece tocar mais os portugueses; um sentimento de existência capaz de ser mitificado pelos portugueses. É um sentimento que se manifesta no sentido, ou seja, o sentido está na própria manifestação.

Como fenômeno essencialmente humano, a saudade se apresenta em sua complexa totalidade. Seja filosófico, social ou histórico, o problema da saudade pode se alocar nos mais diversos lugares desde seu início – sua existência antes mesmo de tomarmos consciência de sua presença. Como visto, na SE, o indivíduo primeiramente existe, depois toma consciência de sua existência numa dimensão mais consciente. Neste sentido, como um fenômeno por completo, sua existência e essência até o campo filosófico, a saudade se apresenta como lugar de fenômeno, existencial, como lugar que nos constituiu e constitui como cultura.

Partindo deste princípio, a expressão se constitui de traços identitários; lugar de expressão. O sentimento como emoção, como intenção, fruto de uma existência ainda inconsciente, neste lugar de intenção, de haver, se assemelha ao concerto em Lévi-Strauss, o existir corpóreo. Guimarães Rosa diz que “a saudade é ser, depois de ter” (ROSA, 1983, p. 68).

Note que os lugares se interconectam permitindo uma fluidez/flexibilidade compatível com a SE. Assim, a saudade e suas falas nos possibilitam agregar ao lugar de fala às práticas sociais, cultura, como estímulo que permite ao compositor um saber consciente relacionado à emoção, intenção, de normas – o uso de atitudes composicionais ligados à emoção da saudade, como, por exemplo, o desejo de uma recomposição sonora do Brasil e seus diversos aspectos. Estes

quatro universos/lugares (intenção, expressão, fala e fenômeno) e suas conexões acabam por transitarem como atitudes, também dentro de uma lógica (ou ilógica) brasileira.

Com base no processo composicional de modo geral, o que primeiro move a composição (ímpeto) sai da experiência de vida (o que somos), passando pelo crivo de uma experiência cultural (o que sabemos) que irá consequentemente se transformar no produto artístico final. Assim, posso fundamentar estas quatro arestas como lugares estabelecidos na saudade (semiótica e discurso).

Superpondo ao modelo da SE e das modalidades greimasianas, o ímpeto é o querer compor, desenvolver. É a vontade que de alguma maneira vem da experiência do que somos (o poder). Como atitude, o poder fazer algo com base em nossas experiências nos coloca no campo das realizações. É o "como posso fazer". Para isso devemos estabelecer parâmetros, filtros culturais, o crivo do que sabemos, o saber, a experiência cultural. Por fim, a atitude de transformação do produto artístico final, o dever, o símbolo do processo de mistura.

Processo composicional: modalização e lugares

Lindembergue Cardoso (1939-1989), compositor e educador, deixou uma importante contribuição que, segundo Paulo Lima (2011), aponta para o processo de ensino da composição musical, mas também pode ser entendido como processo dentro da dimensão do pensamento composicional. Para isso Cardoso determina quatro campos: a) "compor o que" – isso nos coloca no campo do fazer, o processo criativo; b) "compor com o que" – campo material, do material composicional, os caminhos da composição, o campo dos "como"; c) "compor para que" – campo das dimensões, do uso dos materiais e objetos composicionais; d) "compor por que?" – campo das indefinições, respostas e questionamentos, caminhos para ideologia composicional). Essa modalização do compor, do ponto de vista estratégico e das possibilidades analíticas, podem trazer à tona processos, ideologia de um compositor e/ou obras, especialmente no que tange às obras e compositores brasileiros através da experiência cultural. Assim temos o modelo (Fig. 4):

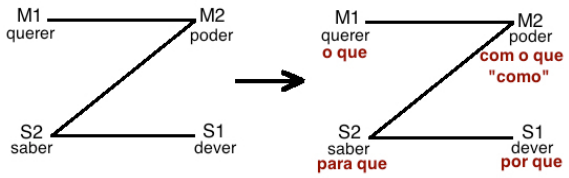


FIGURA 4: MODELO Z E O PROCESSO COMPOSICIONAL

É preciso ressaltar que a produção de valores, ou seja, os signos produzidos como significação e comunicação, que não exclui o discurso, se concretizam através das modalidades.

Valores ➔ Modalidades ➔ Signos

Considerando que os valores são transcendentais (SE), estes não se tornam concretos sem a ação/intervenção do sujeito. Eles existem ou são produzidos independente da necessidade da crença de alguém (TARASTI, 2012b).

Por outro lado, a semiose acontece tanto verticalmente como horizontalmente. Sobrepondo com a visão de Saussure (eixos paradigmáticos e sintagmáticos), verticalmente o eixo favorece o "cumprimento das ideias da transcendência" (TARASTI, 2012, p. 326) - campo das escolhas – "o que", processo criativo; e "com o que", caminhos composicionais. No sentido horizontal, o processo de comunicação se modaliza e "sintagmatiza", ao mesmo tempo, através da temporalidade – "para que", dimensões e uso do objeto composicional; "por que?", indefinições e respostas.

Relacionando diretamente com a territorialização da saudade, o dinamismo presente nessas relações múltiplas dos lugares da saudade, o entrelaçamento pode ser visto da seguinte maneira: Lugar de Intenção – Ímpeto (este ímpeto está em compor algo "único", seu, o desejo de (re)compor um Brasil sonoro); Lugar de Expressão/Identidade – Pertencimento (cunhado a partir de toda uma consequência de vida); Lugar de Fala – Estímulo (experiência cultural que serve de estimulo para o compositor); Lugar de Fenômeno – Fenômeno (fenômeno que abarca todo este complexo da saudade, lugar de existência). Superpondo aos demais pontos abordados pela lente da SE chegamos ao seguinte resultado (Fig. 5):

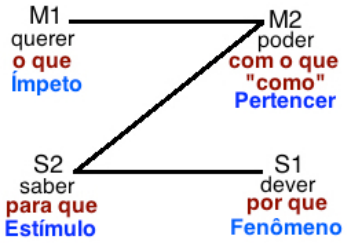


FIGURA 5: MODELO Z – SUPERPOSIÇÕES.

Isso pode ser confrontado com o discurso do compositor, apontando para aspectos interoceptivos e exteroceptivos nas obras. Porém, devido a falta de espaço, farei uma conexão direta destes quatro conglomerados em trechos de obras como exemplos dos caminhos que podem ser traçados no intuito de ressaltar processos e uma articulação com o discurso musical e representação.

Modalidades: atitudes, discurso e processos

O querer, associado ao "compor o que"/ímpeto, e também o não querer, em Villa-Lobos dá lugar ao *Moi* se expressar através do *Soi* – recompor o Brasil, desejo de desenvolver uma linguagem própria.

Os aspectos dualistas ressaltam o ímpeto villalobiano em retratar o Brasil e sua ampla diversidade, abarcando sentimentos, realidades, culturas, etc. Nas *Danças Características Africanas* (Fig. 6), podemos notar que o uso de uma espacialidade com tendências atonais e traços de modernismo está conectado com uma linguagem a fim de retratar determinado aspecto cultural (neste caso uma comunidade Caripuna). O equilíbrio entre *Soi* e *Moi* presente na quebra de uma expectativa tonal, evidencia aspectos de comunalidade e indicialidade relativa à realidade existente no Brasil. Da mesma forma o ostinato, presente em diversas parte da obra, pode ser considerado uma representação do compasso de dança que, com ritmo vigoroso, expressa eficientemente a nostalgia e inquietude deste povo afro-brasileiro (MARIZ, 1989).
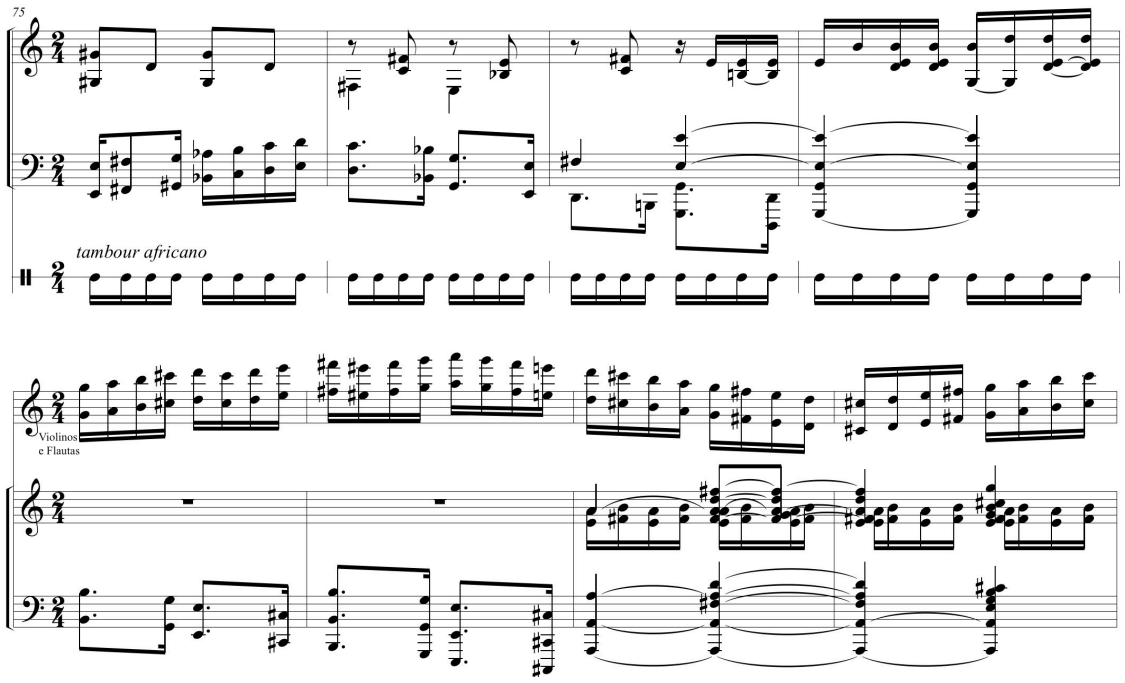


FIGURA 6: DANÇAS CARACTERISTICAS AFRICANAS, I MOV., CC. 75-78 E 102-105.

Poder (expressão), neste âmbito do pertencimento, mesmo levando em conta que este é um sentimento que vai além da individualidade, entende-se como uma crença subjetiva que une indivíduos, capaz de agregar valor simbólico, esperanças, experiências, etc., e aqui se coloca como o observado sendo o observador. Este sentimento que pode destacar características socioculturais, pode também nos conduzir no sentido de entender essa consequência de vida em Villa-Lobos, destacando estes aspectos no seu compor como uma atitude pelas lentes da saudade - a expressão da realidade de um povo na construção de pertencimento. A dimensão dos "como", a materialidade da representação no uso de materiais caracteristicamente folclórico-populares - modalidade de poder; poder ou não expressar algo. Neste sentido, entendo que pensar a música, pensar a razão composicional, é também uma razão de pertencimento - campo da relação sujeito/objeto. Assim, o pertencimento como prática composicional não deixa de envolver um discurso identitário. O estar presente ou inserido em algo, não exclui a prerrogativa da negação.

No terceiro movimento da *Bachianas nº 2* (*Lembrança do Sertão*), os elementos musicais estão dispostos em um plano que remete ao agreste, isso como estratégia e articulações que evocam a viola sertaneja. Mesmo com uma movimentação rítmica contínua, a expressão nostálgica não se deixa ofuscar. Villa-Lobos, através da construção de camadas texturais como planos, com

base numa estratégia gestual em fluxo contínuo (colorido resultante), faz uma espécie de tom sobre tom com alto poder representativo. Pelo viés do *Moi*, Villa-Lobos demonstra, à sua própria maneira, uma representação do universo sertanejo, já estabelecido no título deste movimento (Fig. 7).
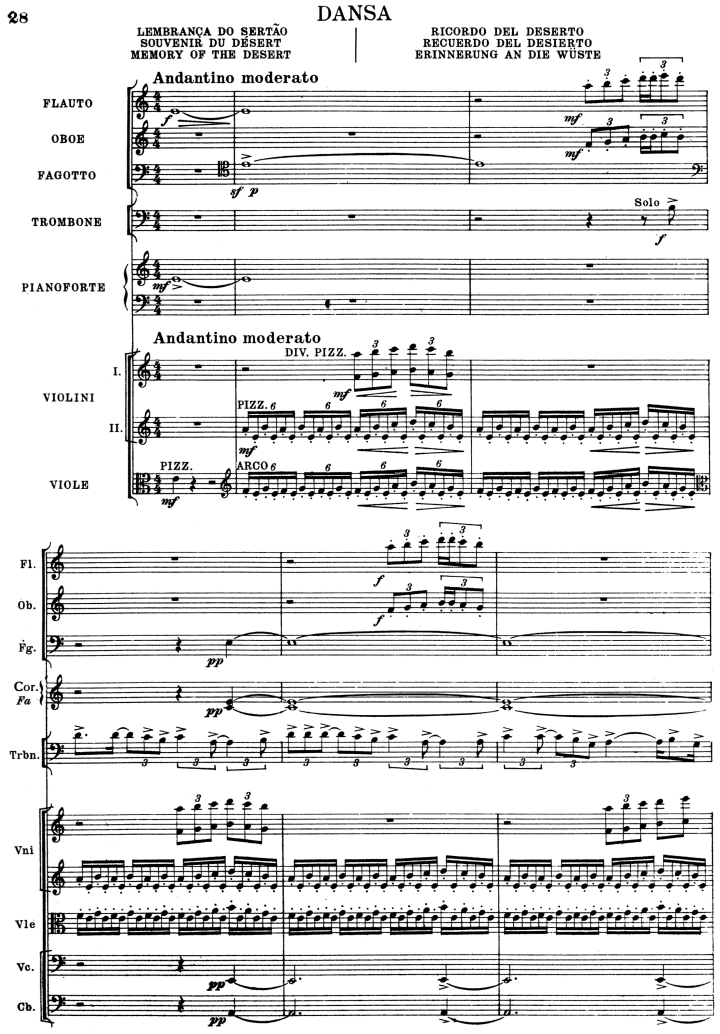


FIGURA 7: BACHIANAS Nº 2, *III,* LEMBRANÇA DO SERTÃO*, CC. 1-6.*

Este discurso expressivo, com base no presente ausente, retrata uma realidade pelas lentes da memória/mito/imaginário, permitindo uma dose de saudosismo, estabelecendo um processo de apropriação de elementos e valores representativos de afirmação e negação. Em Villa-Lobos, isso perpassa (algumas vezes) pela transgressão do *Soi*, caracterizando aspectos processuais de desterritorialização como elementos essenciais na construção de territórios. Se atentarmos para os efeitos retóricos da alusão à viola sertaneja dentro de uma estética gestual fundamentada nos aspectos horizontais do tecido musical, notamos a construção de um plano de fundo expressivo

que se estende por toda primeira parte. Através desse processo, transparece a intenção de constituir território(s) através de uma "des-construção" de uma realidade sertaneja, com base numa estética instrumental e orquestral.

Já o saber/estímulo, que está relacionado ao saber consciente, passa pela experiência cultural, figurando no uso de materiais e objetos composicionais. Essa experiência cultural/práticas culturais servem de estímulo para o compositor. Isso está fortalecido pela construção de camadas texturais e ambientações virtuais, que desembocam nas tópicas, por assim dizer.

Os comentários anteriores já trazem muito destas definições. Isso porque é difícil separar as etapas de um processo que é regido pela sua unidade e pensamento. O processo composicional se dá em etapas, mas mesmo de forma atemporal, vários fatores influenciam e são influenciados por decisões simultâneas.

Em *Amazonas* (dança do encantamento das florestas), a construção de uma textura progressiva relacionada à densidade se apresenta como uma textura principal, mas no decorrer da obra figurará como textura de fundo. O que notamos é o uso da textura como objeto composicional; diálogo de texturas (frente e fundo) (SALLES, 2009). Este exo-signo transita pela transcendência como paisagem musical, ambiente cultural, que aceitos pelos filtros do *Ich-Ton,* adentram o organismo musical pela modalidade do *saber* (*Soi2*). Da mesma forma, os aspectos extramusicais como retratos ou imagens dentro da narrativa musical. São essas mediações culturais que despertam o imaginário mítico como estímulo estético, que ecoam nestas abstrações pictóricas estimuladas pelas lembranças como sentimento de saudade (Fig. 8).

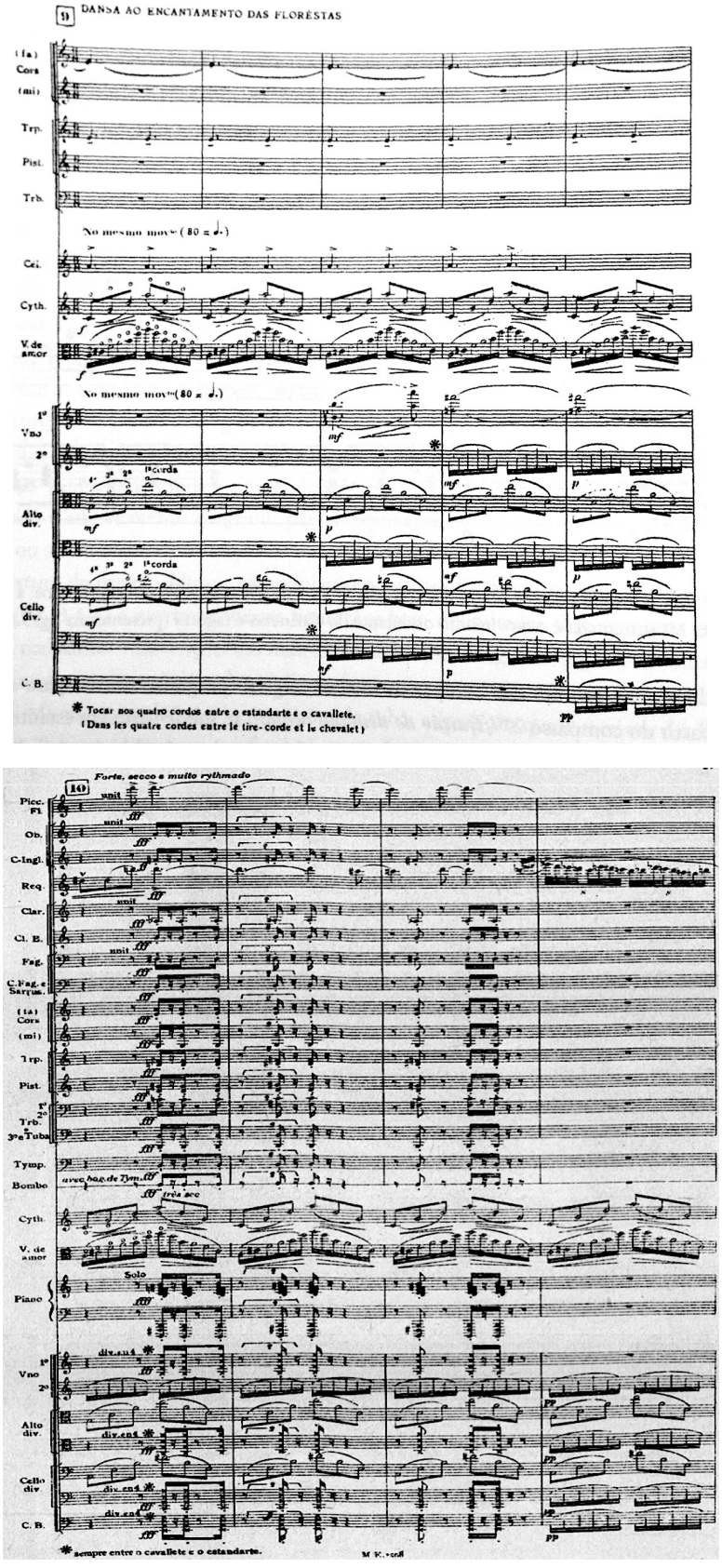


FIGURA 8: AMAZONAS – *DANÇA DO ENCANTAMENTO DAS FLORESTAS, CC. 68-72 E 81-84.*

O Dever/fenômeno pode ser visto, aqui, como o fenômeno compor, que envolve dentre outras coisas, criação, ajuntamentos, análise e o fazer; inventar mundos (campo das ideias). Este campo intencional de criar mundos está relacionado ao "lugar onde todas as tramas se definem, onde todas as instancias anteriores comparecem, e onde o fluxo e refluxo de teorias e práticas, princípios e combinatorialidades, estruturas e processos, formas, materiais e métodos, se tornam indissociáveis, projetando o que há de ser" (LIMA, 2014, p. 218). Assim, como um ideal, o *Soi1* lança mão do fenômeno composicional como lugar de fenômeno, contemplando as ferramentas do discurso musical como objeto representativo. Aqui estão contempladas as ambientações "virtuais" como ferramentas discursivas, bem como o gesto musical como agente indexador de significado e/ou comunicação.

O gesto inicial de *Farrapós* (*Danças Características Africanas*) apresenta grande expressividade e carga semântica. O movimento textural está articulado de modo direcional, ou seja, agregando grande energia num breve espaço de tempo, criando um movimento de direcionalidade funcionando como agente indexador. Há um pensamento intencional e consciente, organizado tanto vertical como horizontalmente. Pelo viés do *Soi1*, o movimento é um meio para um objetivo (ideal). O acelerando rítmico serve de impulso do fluxo musical apoiado pela textura. A rítmica aparentemente assimétrica reflete a comunalidade atrelada à identidade e personalidade de Villa-Lobos, e é um reflexo do embate entre *Moi* e *Soi* neste movimento (Fig. 9).

A dualidade temporal desta obra, constantes mudanças de andamento, *ralentandos*, *ritardandos*, representam uma característica estética de Villa-Lobos. Porém, essa dualidade redundante no plano rítmico também representa a dualidade *Moi* x *Soi*.

Também posso apontar que a aparente rusticidade sonoro-polirrítmica em diversas de suas obras (em especial nesta), reflete o social enquanto comunidade - liberação do *Soi*, que mais tarde irá se torna geno-signo (o processo como signo). Porém, a tentativa de dominação por parte do *Moi* em disjunção aos elementos e objetos musicais (*Soi1*) estabelece um equilíbrio entre o *Soi* e o corpóreo, selvagem (*Moi*). Da mesma forma, em afirmação da força, energia, do selvagem musicalmente, é também um elemento da estética modernista; *Moi* expressando *Soi*.
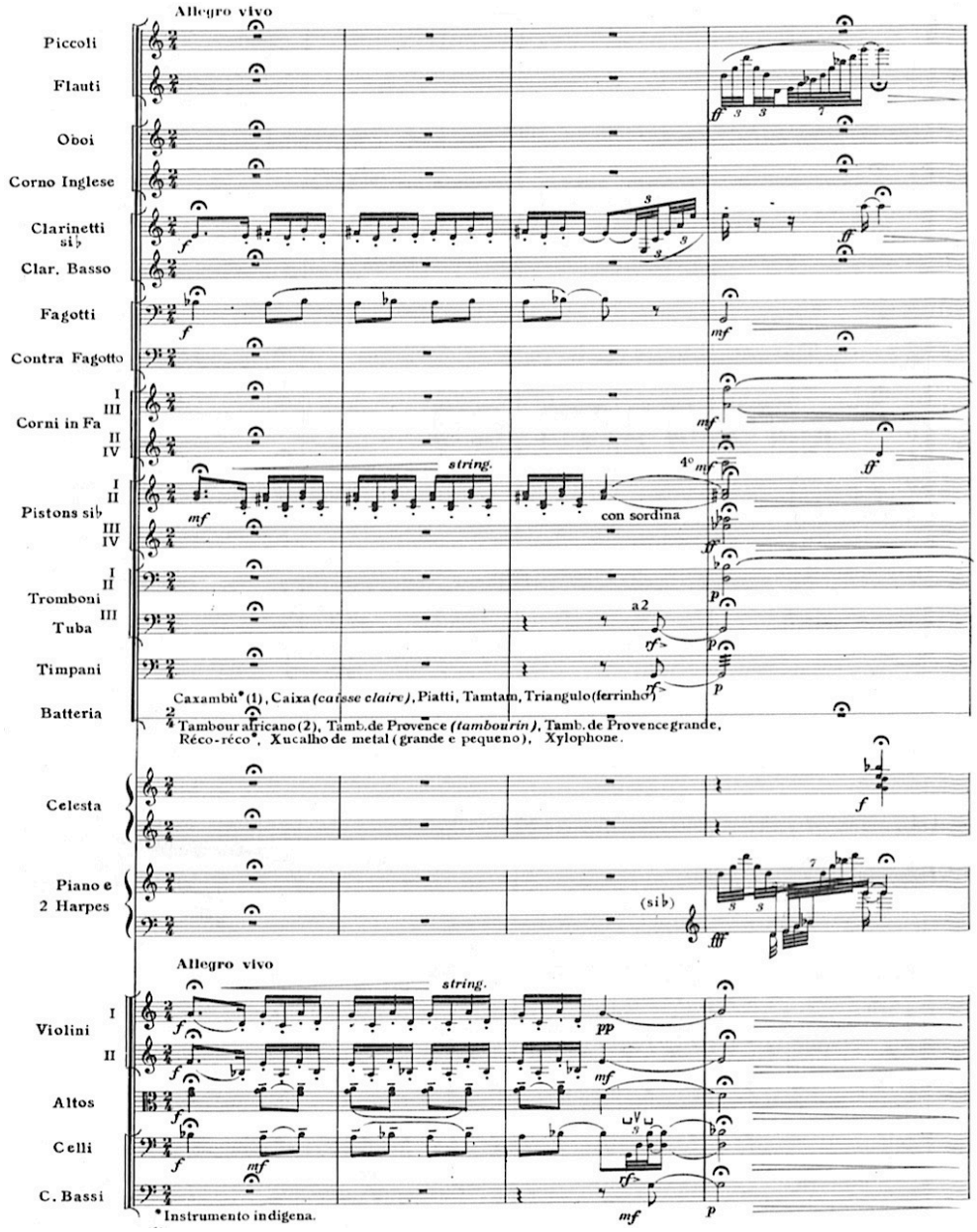


FIGURA 9: DANÇAS CARACTERISTICAS AFRICANAS*, I MOV. CC. 1-4 (5-8).*

Em contrapartida a tudo isso, no contexto da música contemporânea, uma teoria proposta pelo compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) envolve duas leis: organicidade e relativização. Organicidade é o ato criador que constitui o conceber, fazer, nascer, etc.; escolha de métodos e processo envolvidos em compor no desenvolvimento lógico das ideias musicais - ou isto ou aquilo. Relativização baseia-se na relatividade das coisas; realidade paradoxal, inclusividade, isto e aquilo (LIMA, 1999).

Na realidade, esta teoria sobrevive na simultaneidade do movimento interno de complementaridade, ou seja, está no paradoxo de elementos aparentemente antagonistas. Em Widmer o movimento acontece da organicidade em direção à relativização. Muito provavelmente devido a sua passagem do mundo franco-germânico de sua formação para a relativização; organização germânica em direção às culturas da Bahia. Em compositores brasileiro (maioria) o movimento é em sentido contrário, uma vez que imerso nessa realidade cultural, o desafio é usar a organicidade para desmontar o fetiche colonizador. Podemos pensar no movimento do M2(S3) para o M1(S4), ou vice-versa (Fig. 10).

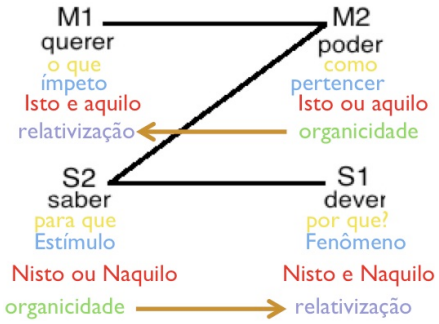


FIGURA 10: MODELO Z - ORGANICIDADE E RELATIVIZAÇÃO

Por outro lado, dentro de uma visão mais ampla, tanto organicidade como relativização podem variar neste modelo. Assim, proponho uma visão com base no movimento *Soi-Moi*; *Moi-Soi* (Fig. 11).

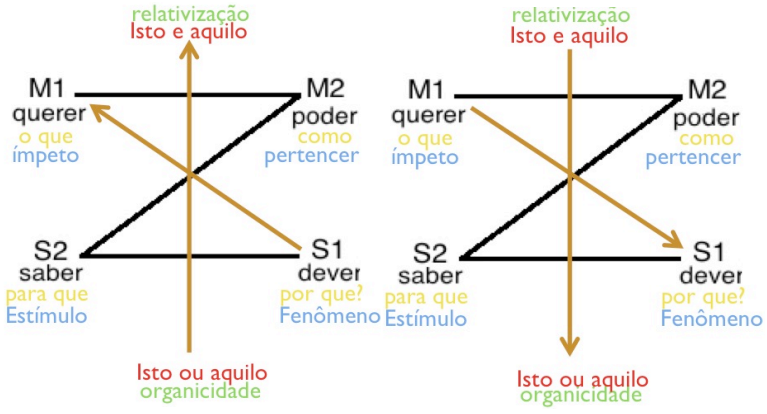


FIGURA 11: MODELO Z – ORGANIZICADE/RELATIVIZAÇÃO.

Porém, em Villa-Lobos, a organicidade e relativização funcionam de maneira bastante ímpar. Não há uma regra absoluta, uma vez que usa a organicidade e a relativização como inclusividade de aspectos paradoxos em seu discurso. Não farei numa análise, apenas mostro caminhos que estou seguindo nesta etapa da pesquisa. Para tanto, Villa-Lobos "no plano

estético, ao combinar de forma única elementos da música moderna europeia com brasileirismos de várias procedências, integrando-os em processos pessoais de composição" (SEIXAS, 2001, p. 8), está unindo as duas pontas desta teoria. No *Choros 8*, por exemplo, segundo Villa-Lobos "a nota dominante [desta obra] (...) é o sentimento. O que pode parecer singular, pois, contrário a isso, tem-se o paradoxo da mais elevada brutalidade instrumental" (Villa-Lobos, apud REYNER, 2016, p. 13).

É possível notar através da audição deste *Choros* que determinados efeitos podem soar um tanto agressivo, até mesmo pelo uso de papel entre as cordas de um dos pianos, interferindo de forma aparentemente organicista, mas sem deixar o antagonismo de um sentimento em meio aos ricos efeitos que o leva a ser classificado como o mais moderno e "fauvista" dos *Choros*.

Por outro lado, os *Choros*, de forma geral, "representa uma nova estética" TARASTI, 1995, p. 87). No *Choros 8*, apesar de estar dividido em partes relativamente distintas, não há uma estrutura forma muito aparente, sem deixar de contemplar, segundo Lisa Peppercorn (1972, p. 205), "o capricho da vegetação florescente de uma floresta tropical e estados de espírito criados por ela".

Considerações finais

Ainda há muito que se falar de Villa-Lobos e suas obras. Mas neste breve relato (um resumo), busco mostrar a possibilidade de novos caminhos com base na semiótica de forma a articular e estabelecer conexões diversas capazes de abarcar diversas camadas processuais, neste caso articulações do discurso e narrativa musical villalobiana. Isso pode ser pertinente nas análise que buscam identificar processos, ideias e atitudes; ideologia villalobiana.

Embora a visão analítica neste contexto disponha de uma abordagem híbrida, a saudade como fio condutor possibilitou uma visão tanto hermenêutica quanto processual, identificando atitudes mediante processos dentro de um viés semiótico - saudade como traço cultural ativando e sendo ativada pela SE. Isso permite, por exemplo, evidenciar que os atores sociais adquirem corporeidade no discurso villalobiano como elementos constitutivos da trama em benefício de uma linguagem representativa sonora do Brasil, bem como desta sensibilidade brasileira, aqui representada pelo sentimento da saudade que impulsiona a narratividade nesta trama.

Referências

BILAC, Olavo. Musica Brasileira. In: ORICO, Osvaldo. A saudade brasileira. Rio de Janeiro: *A Noite*, 1940.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral*. 3ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/ Copene, 1999.

_____. *Teoria e Prática do Compor II. Diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Edufba, 2014.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 11ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MELO, Cleisson de Castro. *Saudade: Representação e semiótica em Villa-Lobos*. 2016. Tese (Doutorado). Salvador: Escola de Música, UFBA, 2016.

MENDES, Carlos. *Museu da resistência: lugar de memória e instrumento da memória*. Ensaios e práticas em museologia. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, vol. 2, pp. 57-69, 2012.

MENDES, Daniel de Souza. Imaginário sonoro e motivação: reflexões sobre o compor. In: *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/ paper/view/2424/318. Acessado em 14 out. 2017.

MURATA, Elza. Semiótica e Imaginário no Discurso de Folder. *Travessias*. Vol. 3, N. 03. p. 205-220, 2009. Disponível em http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3464. Acessado 14 out. 2017

ORICO, Osvaldo. *A saudade brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1940.

PEPPERCORN, Lisa M. *Heitor Villa-Lobos*. Zürich and Freiburg: Atlantis, 1972.

REYNER, Igor. Programa de Concerto: Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. In: *Fortissimo*, n.1, 2016.

ROSA, Guimarães. *Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SARTRE, Jean Paul. *Ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SOUZA, André R de. *Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2004.

TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

_____. "What is existential semiotics? From theory to application". In: Eero Tarasti, Paul Forsell, and Richard Littlefield (Ed.). In: Communication: Understanding/ Misunderstanding: *Proceedings of the 9th Congress of the IASS/AIS*, 09., Helinski-Imatra, 2007. Vol 3. Anais... Helsinki: International Semiotics Institute, 2009.

_____. *Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us. Berlin*: De Gruyter Mouton, 2012a.

_____. Existential semiotics and Cultural Psychology. In: VALSINER, J. (Ed.). *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2012b.

_____. Style et forme chez Villa-Lobos: Une interprétation sémiio-existentielle. In: ALENCASTRO, L.F.D.; FLÉCHET, A.; PISTONE, J. P. & D. (Eds.). Villa-Lobos des sources de l'oeuvre aux échos contemporains. *Musique et musicologie*, no. 43, Honoré Champion, Pariisi, pp. 49-64, 2012c.

_____. *Seen und Schein: Explorations in existential semiotics*. New York: De Gruyter Mouton, 2015.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 8*: Pour Orchestre. Paris: Éditions Max Eschig, 1928.

_____. *Amazonas*. Poeme Symphonique. Paris: Max Eschig, 1929

_____. *Danças Características Africanas*. Rio de Janeiro, R.J.: Academia Brasileira de Musica. 2010.

simpósio VILLA-LOBOS
Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Tópicas musicais na *Bachianas Brasileiras nº 2* de Heitor Villa-Lobos

Adailton Sergio Pupia
adailtonpupia@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho consiste na análise musical de alguns excertos da *Bachianas Brasileiras nº 2* (1930) do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) por meio da teoria das tópicas musicais. Discute-se as relações intertextuais herdadas por Villa-Lobos advindas da música popular brasileira, levando em consideração o contexto musical e social no qual o compositor estava inserido. Observa-se nesta obra a presença de elementos estilísticos, característicos da música popular brasileira, que podem ser associados com a música caipira, nordestina, indígena e afro-brasileira. Por hora, as tópicas musicais ocorrentes encontradas nesta obra são: tópica "brejeiro", tópica "época-de-ouro", tópica "caipira", tópica "afro-brasileira", tópica "indígena" e tópica "nordestina". Por intermédio da análise musical conectada com a teoria das tópicas musicais, possuímos a ferramenta analítica para observar e classificar as relações de intertexto na obra em questão, verificando de que forma Villa-Lobos dialogava com as influências legadas dos estilos musicais brasileiros, podendo assim auxiliar na literatura crítico-analítica dos processos de criação de Heitor Villa-Lobos.

Palavras-chave: Tópicas musicais; *Bachianas Brasileiras nº 2*; Heitor Villa-Lobos; Análise musical; Música popular brasileira.

Introdução

A *Bachianas Brasileiras nº 2* (1930) foi composta no período inicial do ciclo, em um momento em que Villa-Lobos havia regressado da Europa. O ciclo aponta a mudança no estilo composicional de Villa-Lobos, onde identificamos o retorno aos procedimentos tonais, possivelmente com a intenção em adaptar sua música aos acontecimentos ocorridos na Europa, em especial ao *Neoclassicismo*. Outros dois fatores são facilmente identificados nas *Bachianas Brasileiras*, sendo a menção à música de Johann Sebastian Bach, que vem ao encontro aos acontecimentos presentes na Europa na década de 1920, como o *retour à Bach*, e a inserção da música popular brasileira, seguindo um viés nacionalista.

Neste trabalho busco investigar as estilizações da música popular brasileira presentes na *Bachianas Brasileiras nº 2*, dispondo-as em tópicas musicais. Originalmente escrita para orquestra, a *Bachianas Brasileiras nº 2* tem quatro movimentos: *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*), *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*), *Dansa* (*Lembrança do Sertão*) e a *Toccata* (*O Trenzinho do Caipira*). É observado de que forma essas relações de intertexto com a música popular brasileira ocorrem, apresentando as analogias das influências musicais exercidas no compositor, compreendendo o contexto em que o mesmo estava inserido. Através da análise musical tradicional, as tópicas musicais apresentadas por Piedade (2009) irão corroborar no aprofundamento das estilizações.

A música de Villa-Lobos apresenta uma justaposição de diversos elementos, muitas vezes tornando a investigação analítica difícil, necessitando recorrer a novos métodos de investigação. Piedade menciona que a música de Villa-Lobos é composta de "idiomas nacionais/regionais, identidades múltiplas, presença indígena, modernismo, política, citações, densidade semiótica, controle de alturas, estruturas simétricas, estratégias composicionais muito originais e muitos outros fatores" (PIEDADE, 2015, p. 1). Para abordar todos estes elementos, a visão analítica deve ser ampla, não apenas focada na obra em questão como um único meio de investigação, mas sim buscar através de uma gama de fatores e conexões, diversas hipóteses que auxiliem na verificação dos seus processos de criação.

Diversos compositores contemporâneos a Villa-Lobos, como é o caso de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, dentre outros, possuem suas obras meticulosamente analisadas, fornecendo modelos formais de composições. Atualmente, uma extensa produção bibliográfica, incluindo livros, artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado estão disponíveis e reafirmam a necessidade da discussão dos processos composicionais de Heitor Villa-Lobos, solidificando assim a importância de suas obras.

Fundamentação teórica

A teoria das tópicas musicais foi introduzida por Leonard Ratner em seu livro *Classic Music: Expression, form, and style*, de 1980. Ratner propõe uma explicação abrangente das premissas estilísticas da música clássica por volta de 1770 a 1800, enfatizando a música de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven. Através do contato com a poesia, drama, entretenimento, religião, dança, cerimonia, música militar e de caça, a música do início do século XVIII desenvolveu um compendio de figuras características, tornando-se um rico legado para os compositores clássicos. Essas figuras características são designadas por Ratner como tópicas, sendo os sujeitos para o discurso musical (RATNER, 1980, p. 9).

Ratner observa as características dos *tipos* e *estilos* encontrados como assuntos musicais do discurso. Todos os *tipos* citados são relacionados às danças, como *Minueto, Sarabande, Polonaise*, etc., e oferecem dados importantes sobre tempo, ênfase rítmica e expressão, e de que forma foi incorporada na música clássica. Os *estilos* variam entre a

música militar e de caça, estilos brilhantes, abertura francesa, estilo estrito e livre (ou galante), dentre outros.

Segundo William E. Caplin, o conceito apresentado por Ratner trouxe à tona uma poderosa ferramenta para análise musical dentro de repertórios tonais, "que desde então tem sido consideravelmente desenvolvido e estendido por alguns de seus estudantes, especialmente Wye Allanbrook[1] e Kofi Agawu"[2] (CAPLIN, 2005, p. 113). Caplin, em seu ensaio "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function" (2005), aborda as tópicas musicais através das experiências dos ouvintes atuais, sem necessariamente sugerir que as tópicas foram ouvidas de forma semelhante naqueles tempos anteriores, como Ratner e seus seguidores sugerem, estando enraizada nos hábitos de escuta dos compositores e suas audiências do século XVIII e início do século XIX. Caplin aponta que análise das tópicas musicais pode ser considerada como um sucesso na musicologia moderna, porém apesar de sua aceitação generalizada, percebe-se na literatura musicológica certo desconforto (CAPLIN, 2005, p. 113).

Raymond Monelle em seu livro *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral,* de 2006, descreve as tópicas musicais sendo mais do que meras etiquetas, e que "deve depender de investigações da história social, literatura, cultura popular e ideologia, bem como música, cada tópica deve levar a um longo estudo cultural[3]" (MONELLE, 2006, p. 11). O autor elenca três tópicas musicais representando temas culturais importantes da Europa Ocidental, sendo as tópicas de caça, militar e pastoral. Monelle oferece um estudo cultural e histórico aprofundado das tópicas musicais, considerando sua origem, tematização, manifestação e significado, mostrando as conexões da acepção musical com a literatura, a história social e as artes plásticas.

Tratada como uma categoria intertextual, Cano define que as tópicas musicais são constituídas de elementos musicais que nos remetem a um gênero, estilo ou tipo de música, não fazendo referência a uma obra reconhecível, mas sim a elementos genéricos sem paternidade autoral específica (CANO, 2007, p. 34). Cano assinala que as tópicas

[1] ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
[2] AGAWU, Victor Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
[3] …must depend on investigations of social history, literature, popular culture, and ideology as well as music, each topic must lead to a lengthy cultural study (MONELLE, 2006, p. xi).

musicais permitem o desenrolar de estratégias analíticas mais eficazes para os estudos dos processos semióticos produzidos pela intertextualidade (CANO, 2005, p. 63).

As tópicas musicais, de acordo com Piedade, são figurações musicais que foram construídas através de complexos processos históricos e culturais de natureza regional, nacional e internacional. Mais do que "clichês ou maneirismos, as tópicas são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos, etc.) que portam significados e que constituem o texto musical" (PIEDADE, 2009, p. 127). Ainda segundo o autor, elas são "estruturas convencionais e consensuais, lugares comuns dos discursos musicais, que estão fundadas em uma musicalidade específica e ali mantêm certa estabilidade histórica" (PIEDADE, 2015, p. 2).

No caso da musicalidade brasileira, Piedade aponta que as "tópicas de samba em um samba, não são salientes para seu público porque eles se comportam como constituintes do próprio gênero, aparecendo no lugar certo onde eles convencionalmente deveriam estar" (PIEDADE, 2015, p. 3). Essa característica é chamada de *isotopia*, descrita por Piedade como:

> [...] a característica que permite a aceitabilidade e a estabilidade do significado convencional em uma cadeia de ideias musicais. Quando, ao contrário, uma tópica aparece em momentos incomuns ou em diferentes repertórios, podem provocar um efeito de surpresa causado pela quebra da isotopia, produzindo assim na audiência a necessidade de uma reinterpretação deste elemento gerado pela alotopia, que é a ruptura da isotopia (PIEDADE, 2015, p. 3).

Piedade aponta que a teoria das tópicas musicais é um interessante acesso para compreensão do significado musical e da musicalidade de modo geral, sendo "perfeitamente adequada para o estudo da música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades. Resta encontrar as tópicas que entram em ação neste universo" (PIEDADE, 2007, p. 4).

Em suas pesquisas, Acácio Piedade aborda os estudos das relações entre a retórica, poética e música, bem como à busca de possíveis tópicas da música brasileira. Segundo Piedade, a retórica se faz presente na diversidade da música brasileira, sendo essa erudita ou popular, "articulando tópicas que colocam em jogo identidades e referências culturais que constroem um universo musical entendido como brasileiro" (PIEDADE, 2007, p. 8). As tópicas observadas por Piedade contribuem para a dissolução das fronteiras entre o erudito e o popular, abrangendo conhecimentos musicais e interpretações histórico-

culturais, podendo ser aplicadas em compositores como Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Egberto Gismonti, Chico Buarque, Pixinguinha, dentre outros (PIEDADE, 2007, p. 8).

No artigo intitulado "Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro", de 2009, Piedade faz um mapeamento preliminar das tópicas musicais aplicadas na obra de Villa-Lobos, relacionando e exemplificando diversos tipos de tópicas. Essas tópicas são nomeadas pelo autor como tópicas "época-de-ouro", "nordestinas", "selvagens", "animal", "floresta tropical", "indígenas", "caipiras" e "impressionistas" (PIEDADE, 2009, p. 133).

Analisar a música de Villa-Lobos não é uma tarefa simples. Talvez seja por seu caráter independente ou porque sua música é profundamente relacionada em termos semióticos, intensamente povoada por registros da cultura, como Piedade assinala (PIEDADE, 2009, p. 127). A teoria das tópicas musicais auxilia na investigação de elementos extras musicais, assim como de figurações estilísticas, folclóricas e populares utilizados por Villa-Lobos. Estas tópicas musicais serão discutidas e aprofundadas nos comentários analíticos.

Comentários Analíticos

Para a investigação dos elementos estilísticos relacionados à música popular brasileira, tomo como ferramenta analítica a teoria das tópicas musicais. Vale ressaltar que Villa-Lobos, em diversas obras, utiliza a sobreposição de duas ou mais tópicas, como iremos observar em alguns excertos da *Bachianas Brasileiras nº 2*. Foram encontradas seis tópicas musicais, sendo elas: "brejeiro", "época-de-ouro", "caipira", "afro-brasileira", "indígena" e "nordestina".

Tópica "brejeiro"

A tópica "brejeiro" está associada ao choro e ao jazz brasileiro. Figurações *sincopadas*, deslocamento rítmico, cromatismos, são algumas características desta tópica. Segundo Piedade, a tópica "brejeiro" é caracterizada pela forma em que "as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa". Piedade ainda aponta que o "brejeiro" está associado à figura do malandro, que musicalmente é representada pelo deslocamento do tempo forte e pela acentuação no

tempo fraco, realizando a "quebrada", onde "ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira" (PIEDADE, 2013, pp. 12-13).

Para ilustrar essa tópica, utilizo um excerto do choro *Um a Zero* (1919), de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Piedade utiliza essa obra para elucidar o deslocamento rítmico ocorrente nos compassos 9 ao 12 (PIEDADE, 2013, p. 13); observamos vários elementos característicos da tópica "brejeiro", destacando a presença de figuras *sincopadas*, permeando toda a melodia (Fig. 1).
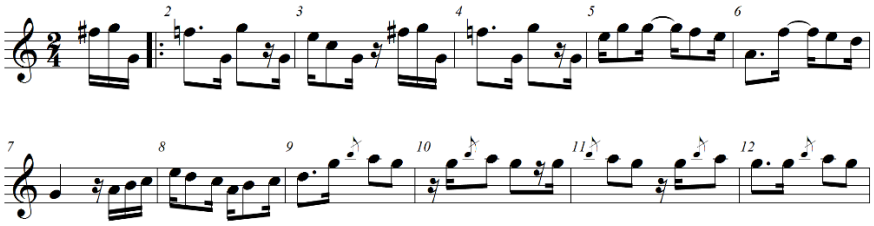


FIGURA 1: MELODIA DO CHORO "UM A ZERO" DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA. TÓPICA "BREJEITO". COMPASSOS 1-12.

O tema da parte A do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*) é apresentado pelo saxofone tenor. Para Piedade, esse tema revela o caráter "escorregadio", coerente com o estilo "brejeiro", manifestando-se na figura do capadócio, sendo "o malandro que fala, com seu jeito manhoso" (PIEDADE, 2015, p. 9).

Essa melodia executada pelo saxofone tenor é sincopada, com *glissandos*, estruturada em figuras de tercinas e frases em ziguezague[4], caracterizando a tópica "brejeiro" (Fig. 2); no compasso 5, observamos o *glissando* da nota Sol ao Mi♭ (som real), seguidos por deslocamentos rítmicos e cromatismos. Este tema é apresentado novamente na reexposição, nos compassos 79 ao 87, juntamente com os primeiros violinos. Além do caráter "escorregadio" da melodia, caracterizado pela figuração sincopada, a simplicidade rítmica do acompanhamento dos demais instrumentos, que trabalham em blocos, expondo

[4] Figurações em dois registros, chamado de "ziguezague". Essas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polífona interna, onde se tem a impressão de ouvir duas linhas melódicas em um único instrumento. As influências deste tipo de condução melódica podem ter origem da obra de Johann Sebastian Bach, assim como outras fontes de interesse de Villa-Lobos, como figurações melódicas de Callado e Pixinguinha (SALLES, 2009, pp. 114-115).

os acordes em figurações de mínimas pontuadas, mínimas e semínimas, auxiliam na "liberdade" da melodia.

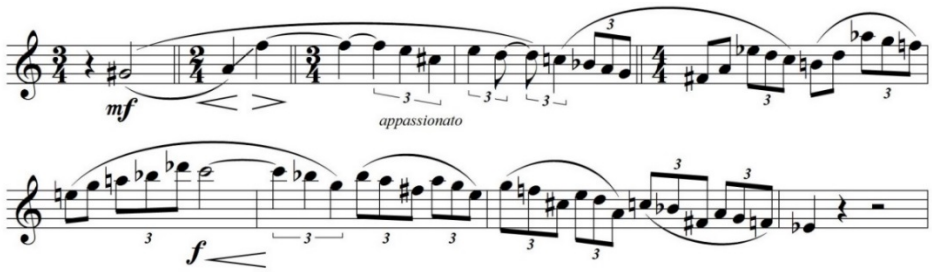


FIGURA 2: VILLA-LOBOS, PRELÚDIO (O CANTO DO CAPADÓCIO). *TEMA. MELODIA SAXOFONE TENOR. TÓPICA "BREJEIRO", CC. 4-12.*

A tópica "brejeiro" também está presente em outra passagem do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*), sendo apresentada pelo trombone nos compassos 15 ao 21, e na reexposição, pelos primeiros violinos, nos compassos 90 ao 95. Através dos *ziguezagues* em *glissandos* do trombone, este excerto caracteriza uma linguagem bastante particular da musicalidade brasileira, o "trombone brasileiro", que segundo Piedade esteve presente nas bandas de gafieira e se consolidou na década seguinte através do samba e do choro (PIEDADE, 2015, p. 11). Nos compassos 15 ao 19 (Fig. 3), observamos *glissandos* ascendentes e descendentes em intervalos de sétima.
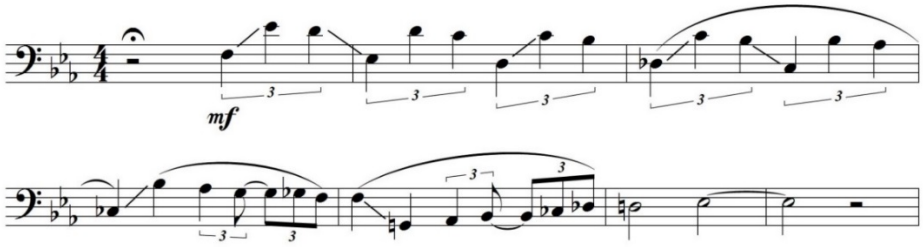


FIGURA 3: PRELÚDIO (O CANTO DO CAPADÓCIO). *MELODIA DO TROMBONE. TÓPICA "BREJEIRO", CC. 15-21.*

Na redução (Fig. 4) visualizamos com maior clareza a escrita em ziguezague desse trecho, distribuída em três vozes.

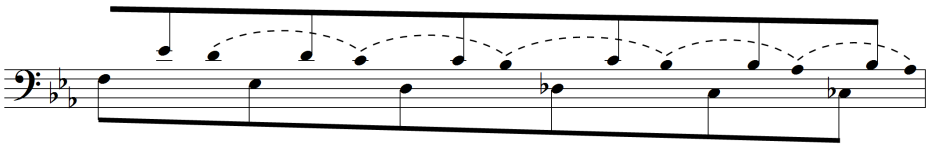


FIGURA 4: PRELÚDIO (O CANTO DO CAPADÓCIO). *MELODIA EM ZIGUEZAGUE. REDUÇÃO. TÓPICA "BREJEIRO", CC. 15-18.*

Tópica "Época de Ouro"

Segundo Piedade, a tópica "época de ouro" é caracterizada pelos floreios melódicos, grupetos, apojaturas e outras ornamentações das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras, evocando a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Piedade ainda destaca que esse tipo de tópica está muito presente em compositores modernistas e nacionalistas, como em Villa-Lobos e Camargo Guarnieri (PIEDADE, 2013, p. 14). Alguns excertos do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*) podem ser relacionados com a tópica "época de ouro", ocorrendo uma sobreposição com a tópica "brejeiro".

Em determinados momentos do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*) ocorre a suspensão da melodia em fermata, com sua resolução em grau conjunto descendente. Segundo Piedade, a fermata é uma emulação do lirismo do canto, em especial do *rubato*, bastante empregado em serestas (PIEDADE, 2013, p. 15); essa emulação do *rubato* na melodia do violoncelo é bastante característica (Fig. 5). No compasso 15, a nota Fá é suspensa pela fermata, posteriormente repousando na nota Mi♭. Esse procedimento é recorrente nos compassos 24 e 90.
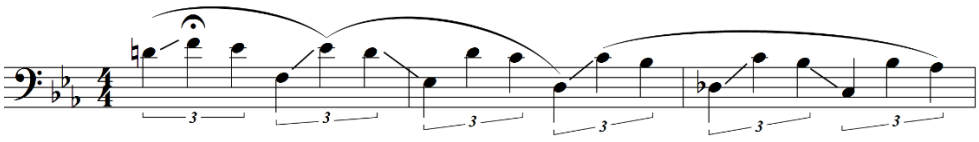


FIGURA 5: PRELÚDIO (O CANTO DO CAPADÓCIO). *MELODIA DO VIOLONCELO. TÓPICA "ÉPOCA DE OURO". COMPASSOS 15-17.*

Esse tipo de suspensão melódica também ocorre na *Dansa* (*Lembrança do Sertão*), na melodia apresentada pelo trombone na sessão A. Através da suspensão na fermata, realizada através de um *glissando* e intensificada pelo *rallentando* seguido de *a tempo*, esse excerto (Fig. 6) é bastante característico da tópica "época de ouro".

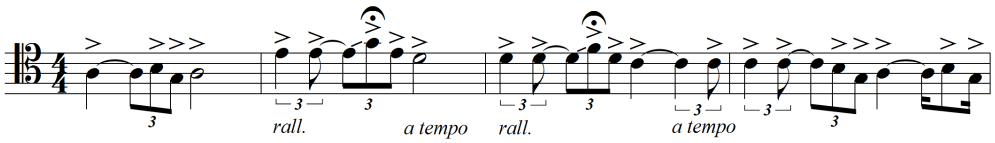


FIGURA 6: DANSA (LEMBRANÇA DO SERTÃO). *MELODIA DO TROMBONE. TÓPICA "ÉPOCA DE OURO", CC. 11-14.*

Outra característica da tópica "época de ouro" está relacionada à "baixaria do choro". De acordo com Piedade, essas frases na região grave, compostas por graus conjuntos e/ou cromatismos, ascendentes ou descendentes, servem de conectores entre segmentos temáticos, remetendo a linguagem do violão de sete cordas presente no choro (PIEDADE, 2013, p. 14). Na *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*), Villa-Lobos utiliza esse procedimento na exposição do tema: os violoncelos e contrabaixos exibem essa alusão ao violão de sete cordas do choro, através da inserção de semicolcheias ascendentes ou descendentes nas suspensões da melodia, enfatizada pelo cromatismo e pelo timbre em pizzicatos, remetendo a sonoridade do violão (Fig. 7).
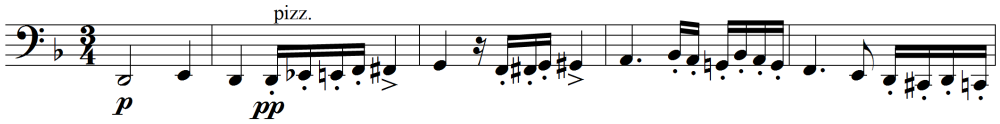


FIGURA 7: ARIA (O CANTO DA NOSSA TERRA). *"BAIXARIA DO CHORO". TÓPICA "ÉPOCA DE OURO", CC. 5-9.*

Essa articulação de diversas linguagens herdadas das modinhas, polcas, maxixes, sambas, choros, serestas, etc., são comuns em Villa-Lobos, muitas vezes ocorrendo à sobreposição de diversas tópicas em uma única obra.

Tópica "Caipira"

A tópica "caipira" traz consigo a linguagem da cultura do homem do campo. Os elementos musicais caipiras são relacionados às progressões harmônicas simples (comumente centralizada entre tônica, subdominante e dominante), aos *ostinatos* rítmicos que permeiam a música sertaneja (como o *cururu*, a *catira*, o *pagode de viola*, dentre outros), e às melodias por graus conjuntos (muitas vezes dobradas em terças).

A parte B do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*) abandona o caráter "wagneriano" exposto na seção A. O *Andantino mosso, estremamente ritmato* é introduzido no compasso 55, sendo encerrada no compasso 77. Piedade define essa seção como "uma paisagem de

claridade e alegria, com um espírito de dança, a harmonia em modo maior girando entre I-V, uma melodia simples, em grau conjunto" (PIEDADE, 2015, p. 13). Piedade ainda traça uma análise considerando o dualismo sobre essa relação entre o *capadócio* e o *caipira*.

> Se analisarmos o prelúdio desta obra levando esse dualismo em consideração, pode-se sentir a contradição e o equilíbrio entre dois cenários. A imaginação do ouvinte pode conduzi-lo a um tipo de viagem partindo da capital brasileira, com sua urbanidade e musicalidade peculiar, neste caso um misto com ecos do choro e do Brasil antigo permeados com a malandra ginga carioca, e influências da linguagem europeia *fin de siècle* wagneriana e pré-expressionista. [...] De repente, através das tópicas caipiras, abre-se uma janela que conduz o ouvinte para o interior, para o Brasil profundo, toda uma paisagem se abre como uma alegre festa rural no campo (PIEDADE, 2015, p. 17).

Apresentado na tonalidade de Mi♭ maior, a seção B do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*) expõe relações harmônicas rudimentares, se comparado com os elementos apresentados na sessão A. Construída em torno da progressão tônica e dominante, apresenta a melodia nos primeiros violinos em oitavas, acompanhada ritmicamente pelos segundos violinos, violas e madeiras. Essa figuração rítmica, ilustrada na figura 8, de acordo com Piedade, é presente em alguns toques de viola e subgêneros como o *pagode de viola* (PIEDADE, 2015, p. 15).

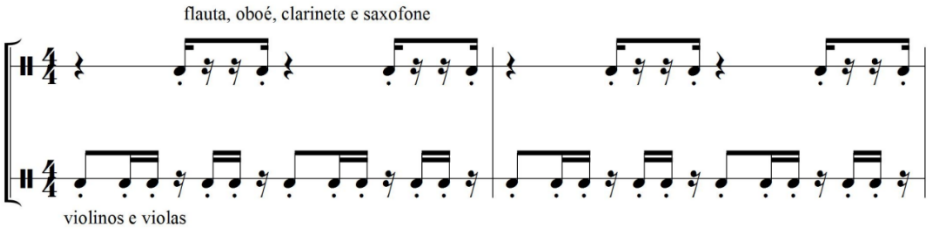


FIGURA 8: FIGURAÇÃO RÍTMICA DA PARTE B DO PRELÚDIO *(*O CANTO DO CAPADÓCIO*). REDUÇÃO, CC. 55-56.*

Esta figuração rítmica em *staccato*, com a harmonia centrada na função de tônica e dominante, remete a idiomática da música caipira. De acordo com Corrêa, o pagode de viola foi desenvolvido por Tião Carreiro e Carreirinho e teve seu aprimoramento com Tião Carreiro e Pardinho, no final da década de cinquenta (CORRÊA, 2000, p. 71).

O *pagode de viola* consiste de uma derivação da catira. Podemos presumir que Villa-Lobos teve como fonte de inspiração para a sessão B a figuração rítmica da *Catira*. Ikeda assinala que "o ritmo básico do pagode caipira é o mesmo do antigo gênero denominado

lundu, relacionado como dança de negros desde o século XIX pelo menos, e cujo padrão rítmico se encontra também no catira" (IKEDA, 2004, p. 165 apud PINTO, 2008, p. 90). Na figura 9 verificamos a diferença de acentuação entre o *pagode de viola* e a *catira.*

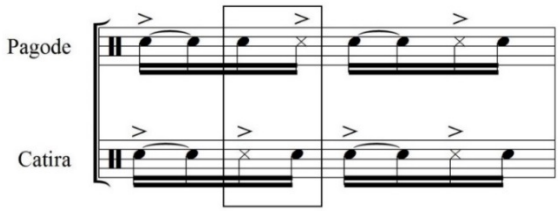


FIGURA 9: FIGURAÇÃO RÍTMICA DO "PAGODE DE VIOLA" E DA "CATIRA" (PINTO, 2008, P. 93).

Piedade relaciona toda a seção B com elementos da música caipira, aparentes no ritmo (que se mantém em *ostinato* boa parte da sessão), na harmonia tonal (com a progressão de tônica e dominante), e pela melodia simples (realizada por graus conjuntos), onde os toques de viola foram transferidos timbristicamente para as cordas e madeiras, trazendo a inocência e o espirito pastoral (PIEDADE, 2015, p. 15). Na redução (Fig. 10) visualizamos a ocorrência simultânea dos elementos característicos da tópica "caipira", como já mencionado anteriormente.
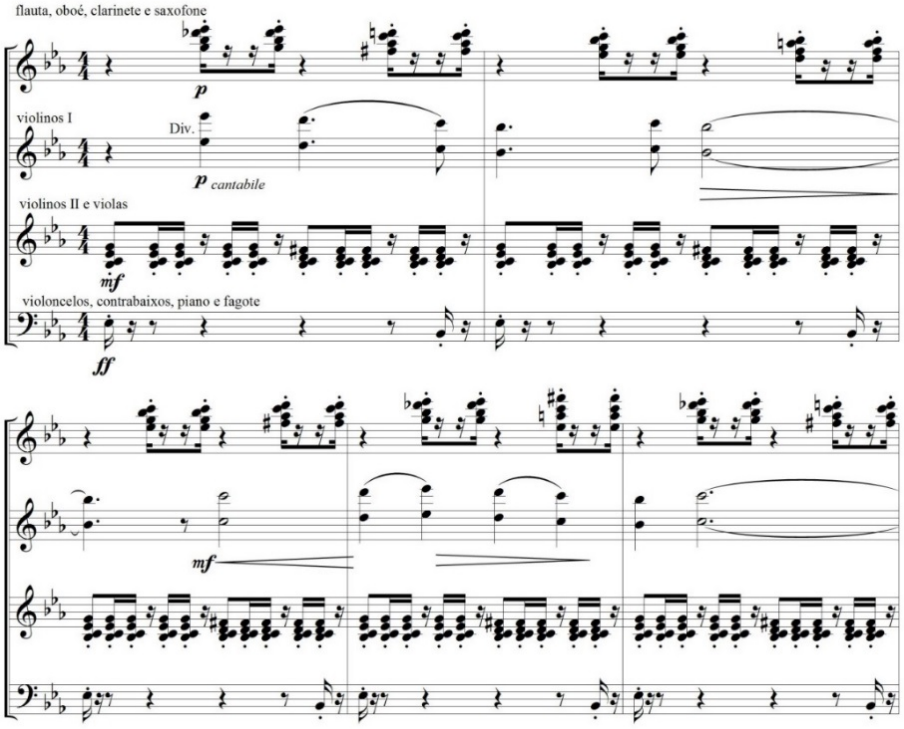


FIGURA 10: PRELÚDIO (O CANTO DO CAPADÓCIO). REDUÇÃO. TÓPICA "CAIPIRA", CC. 57-61.

Segundo Nóbrega, na *Dansa* (*Lembrança do Sertão*) "ouve-se o repinicar dos "pizzicati" dos segundos violinos, apoiados pelas violas em "staccati", evocando sem dúvida a viola sertaneja" (NÓBREGA, 1971, p. 42). Essa alusão a viola caipira é caracterizada pelo movimento de terças paralelas, sendo executada em *pizzicato* pelos segundos violinos e em *staccato* pelas violas, que se mantém em toda sessão A nos compassos 2 ao 22 e na reexposição nos compassos 80 ao 105. A figura 11 ilustra essa figuração em *ostinato* dos segundos violinos e violas.
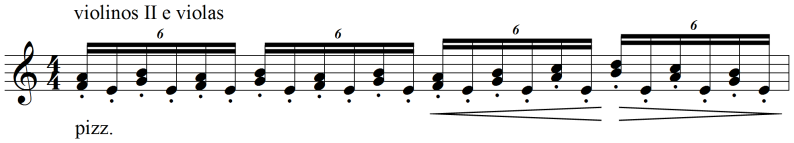


FIGURA 11: DANSA (LEMBRANÇA DO SERTÃO). FIGURAÇÃO RÍTMICA DOS SEGUNDOS VIOLINOS E VIOLA. REDUÇÃO. TÓPICA "CAIPIRA", C. 2.

Observamos quatro elementos que podem ser associados com a tópica "caipira". Em primeiro verificamos a presença do *ostinato*, presente em grande parte deste movimento. Por segundo, ao analisar a estrutura melódica deste *ostinato*, observamos que ela é construída em terças paralelas, sendo comumente utilizada em diversos gêneros da música caipira. O terceiro elemento está associado ao efeito de *pizzicato* e *staccato* dos segundos violinos e violas, que remetem à sonoridade dos instrumentos de cordas dedilhadas, possivelmente uma alusão à viola caipira. E por fim, observamos a presença de uma nota pedal no *ostinato* (nota Mi), que caracteriza alguns ritmos característicos da viola caipira.

Na *Toccata* (*O Trenzinho do Caipira*) a tópica "caipira" é caracterizada pela melodia realizada em graus conjuntos que permeia toda a obra, apresentada na tonalidade de Dó maior. Na primeira seção a melodia se inicia no compasso 27, com os primeiros e segundos violinos em oitavas, sendo dobrada em alguns momentos pelo saxofone tenor, trompas e trombone, ou pela flauta e oboé. A figura 12 apresenta um excerto dessa melodia.
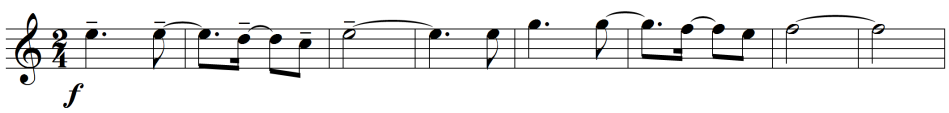


FIGURA 12: TOCCATA (O TRENZINHO CAIPIRA). MELODIA DOS PRIMEIROS VIOLINOS. TÓPICA "CAIPIRA", CC. 27-34.

Na primeira seção, a melodia ocorre nos compassos 27 ao 69, sendo reexposta nas madeiras nos compassos 95 ao 141. Outros fatores também corroboram para a associação dessa melodia com a tópica "caipira", como a textura em *ostinato*, presente em grande parte deste movimento, a utilização da tonalidade de Dó maior como centro tonal, e as notas pedais, realizadas principalmente pelos contrabaixos.

Tópica "Indígena"

A tópica "indígena" é bastante recorrente na obra em Villa-Lobos, sendo destaque em diversas obras. Os elementos que caracterizam essa tópica estão relacionados ao "uso de estruturas paralelas, intervalos de quarta e quinta, *ostinatos*, melodias baseadas nas transcrições [...]" (MOREIRA, 2010, p. 231). A junção desses elementos é observada como a representação do índio por Villa-Lobos. Essa representação constitui um novo elemento "no nível da textura musical e na compreensão da "mensagem" programática que refere ao índio" (MOREIRA, 2010, p. 231).

Béhague aponta que o indígena é trazido por Villa-Lobos através do índio romantizado de *O Guarani* de Antônio Carlos Gomes. Este "nobre selvagem", que habita as matas profundas, está "absolutamente coerente com pressupostos da modernidade, mas ao mesmo tempo relacionado com os modernistas do antropofagismo de 22" (BÉHAGUE, 2006, apud PIEDADE, 2009, p. 131).

Salles assinala que a textura do *ostinato* emerge na música villalobiana nos anos de 1920, sendo explorada em muitas obras deste período (SALLES, 2009, p. 78). Esse tipo de textura também era utilizado por Villa-Lobos para a ambientação de melodias folclóricas. Essas melodias em conjunto com o *ostinato* "são na verdade "paisagens sonoras", assinaturas com que o compositor afirma sua nacionalidade, mas elas não são harmonizadas, não se submetem ao jugo de outra paisagem já demarcada pelos processos tonais" (SALLES, 2009, p. 82).

Se observarmos o segundo movimento, a *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*), na seção B *Tempo de Marcia*, é possível relacionar os aspectos rítmicos, melódicos e de textura com a tópica "indígena". Nos compassos 26 ao 51, o piano e o contrabaixo mantêm um duradouro *ostinato*. O piano desenvolve esse *ostinato* com a figuração de uma colcheia e duas semicolcheias, ora introduzindo uma figura de quatro semicolcheias. Essa figuração

de semicolcheias é deslocada em toda a seção, onde sua recorrência alterna-se nos tempos um, dois, três e quatro. As notas no piano que se mantêm em *ostinato* são as notas Fá, Dó e Sol♭ (nas figuras de uma colcheia e duas semicolcheias) e Fá, Ré♭, Dó e Lá (nas figuras de 4 semicolcheias). O contrabaixo figura em uma semicolcheia, duas pausas de semicolcheia e uma semicolcheia, ora introduzindo a figuração de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma semicolcheia. Assim como no piano, essa figuração de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma semicolcheia são deslocadas em toda essa seção, onde sua recorrência alterna-se nos tempos um, dois, três e quatro. As notas executadas pelo contrabaixo em *ostinato* são Fá e Sol♭ nas figuras de uma semicolcheia, duas pausas de semicolcheia e uma semicolcheia) e Fá, Ré♭ e Lá (nas figuras de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma semicolcheia). Os violinos, violas e violoncelos contribuem para a caracterização do *ostinato*, executando colcheias no contratempo em quase toda seção. Nos compassos 42 ao 44 as madeiras e metais enfatizam este *ostinato* de colcheias. A textura em *ostinato*, podendo ser caracterizada como uma tópica "indígena" (Fig. 13).
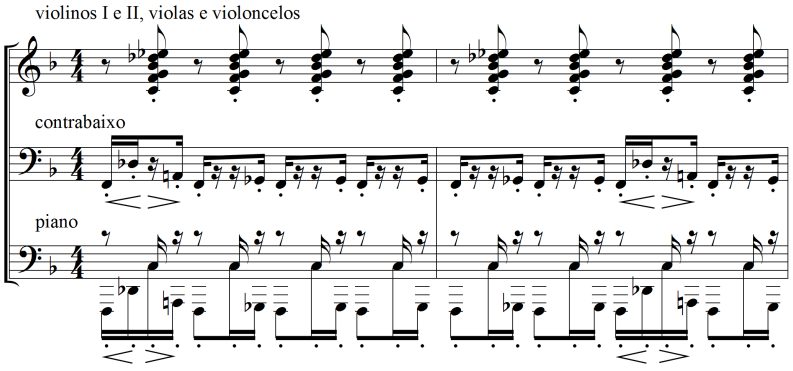


FIGURA 13: OSTINATO DA PARTE B DA ARIA (O CANTO DA NOSSA TERRA). REDUÇÃO. TÓPICA "INDÍGENA", CC. 28-29.

Tópica "Nordestina"

Sobre a tópica "nordestina", Piedade aponta que não basta apenas ocorrer à utilização de uma escala em modo dórico ou mixolídio (com ou sem 4ª aumentada) em determinado excerto musical. Para que haja a evocação da temática nordestina é necessário "que estas alturas apareçam em certas figurações específicas, tópicas [...]. Estes motivos conclusivos, devidamente instalados ao final de certas progressões, ajudam na remissão à musicalidade nordestina" (PIEDADE, 2013, pp. 11-12). Piedade apresenta exemplos

recorrentes de finalizações melódicas nordestinas, escritas em Sol, com variações adequadas ao modo dórico e mixolídio (Fig. 14).
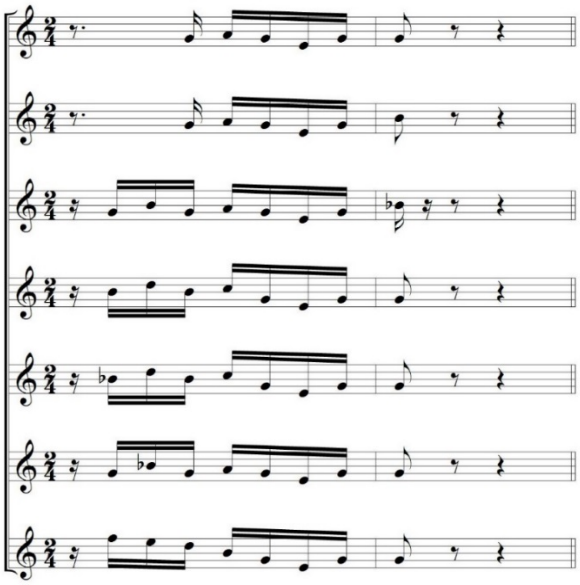


FIGURA 14: FINALIZAÇÕES NORDESTINAS EM SOL (PIEDADE, 2013, P.12).

Piedade ainda aponta que as tópicas "nordestinas" são peças-chave do repertório do *Baião*, migrando para uma grande parcela dos gêneros musicais brasileiros (PIEDADE, 2013, p. 12). De acordo com Alvarenga, o *Baião* surgiu no norte e nordeste no século XIX como gênero instrumental destinado a dança e ligado ao *Lundu*[5]. Apenas no início do século XX o *Baião* se desenvolveu como acompanhamento de versos dos poetas populares (ALVARENGA, 1982, pp. 177-179 apud RAYMUNDO, 1999, p. 2). Luiz Gonzaga foi o responsável pela difusão do gênero nacionalmente, sendo dele a primeira gravação de um *Baião* como dança tocada e cantada, *O Baião* de 1930 (Fig. 15) (RAYMUNDO, 1999, p. 2).
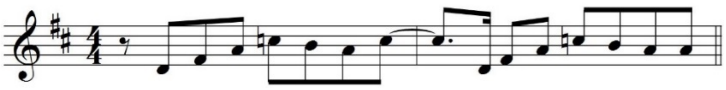


FIGURA 15: O BAIÃO DE LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA (TRANSCRIÇÃO DO AUTOR).

Muitos compositores nacionalistas utilizaram como fonte de inspiração esse nordeste musical, místico, misterioso e profundo (PIEDADE, 2013, p. 12). No segundo

[5] A palavra "lundu" designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica (SANDRONI, 2001, p. 39).

movimento da *Bachianas Brasileiras nº 2*, a *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*), observamos a ambientação nordestina no que diz respeito a melodia. A partir do compasso 38 (Fig. 16), o contorno melódico apresentado pelo saxofone tenor, posteriormente exposto pelos primeiros e segundos violinos e violas no compasso 41, remete a tópica "nordestina".
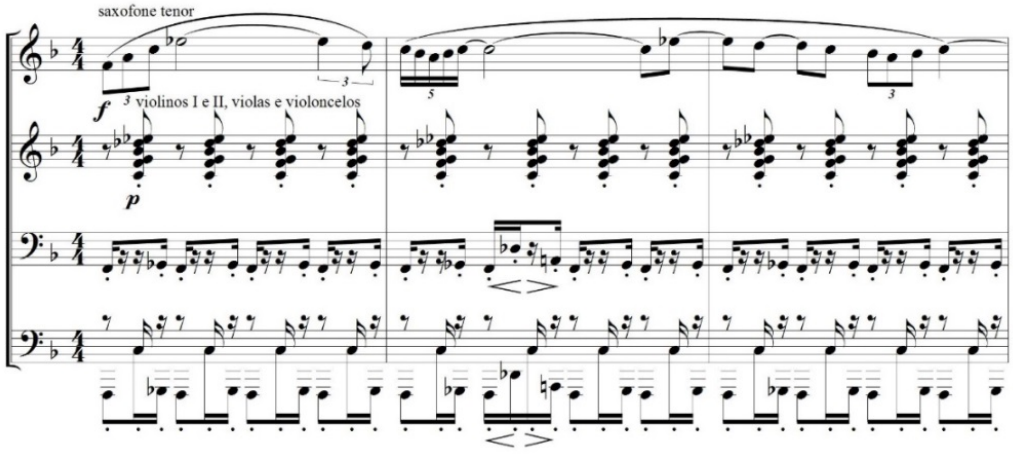


FIGURA 16: ARIA (O CANTO DA NOSSA TERRA). *PARTE B. MELODIA SAXOFONE TENOR. TÓPICA "NORDESTINA", CC. 38-40.*

Além da característica modal e de algumas similaridades com elementos das finalizações nordestinas, observamos o contorno melódico muito próximo à melodia de *O Baião* de Luiz Gonzaga. O arpejo ascendente do acorde de Fá maior com sétima menor, com o prolongamento da sétima (Mi♭, exibe o gesto musical análogo entre as duas melodias (Fig. 17 e Fig. 18).

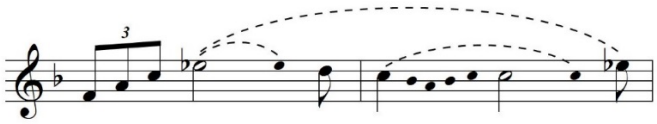


FIGURA 17: ARIA (O CANTO DA NOSSA TERRA). REDUÇÃO MELÓDICA. TÓPICA "NORDESTINA", CC. 38-39.
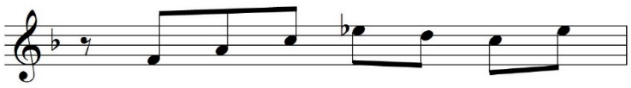


FIGURA 18: O "BAIÃO" DE LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA. CONTORNO MELÓDICO. TRANSPOSTO (TRANSCRIÇÃO DO AUTOR).

Mesmo que a canção *O Baião* (1930) de Luiz Gonzaga seja contemporânea à *Bachianas Brasileiras nº 2,* utilizo apenas como exemplificação da linguagem nordestina difundida no final do século XIX, onde possivelmente Villa-Lobos buscou inspiração.

Tópica "Afro-brasileira"

Essa tópica é caracterizada pela combinação das influências musicais europeias, ameríndias e africanas. Estes elementos característicos são associados principalmente com a estrutura rítmica ocorrente nos estilos afro-brasileiros como o samba, maracatu, coco, carimbó, maxixe, maculelê, candomblé, dentre outros.

Entre 1914 e 1916, Villa-Lobos compôs as *Três Danças Africanas*[6] (*Farrapos*, *Kankukus* e *Kankikis*), que foram apresentadas no programa da Semana de Arte Moderna (TRAVASSOS, 2000, p. 66). Provavelmente esta foi à primeira obra onde Villa-Lobos apresentou elementos musicais africanos. Na sessão B da *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*) da *Bachianas Brasileiras nº 2* também ocorrem elementos da música afro-brasileira, como aponta Palma e Chaves.

> Lembremos ainda que o segundo movimento das *Bachianas nº 2*, cujo subtítulo é "O Canto de Nossa Terra", inclui ritmos de macumba e candomblé (PALMA e CHAVES JR. 1971, p.17). O movimento reflete um misticismo característico dos ritmos afro-brasileiros que de início se apresenta de uma maneira muito sutil para depois se mostrar em sua grande intensidade (PALMA e CHAVES JR. 1971, p. 36).

A origem etimológica do termo *candomblé* é associada com "louvor", "rezar", "invocar" ou "casa de dança". Atualmente o candomblé é compreendido como um termo genérico para definir algumas religiões afro-brasileiras que partilham determinadas características. A música no candomblé exerce um papel fundamental, tendo importância tão significativa quanto os elementos que compõem os rituais religiosos (CARDOSO, 2006, p. 1).

Com o intuito de ilustrar ritmos utilizados no candomblé, apresento algumas figurações rítmicas similares à *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, presentes no ramunha (também chamado de avaninha e avamunha). O ramunha serve como acompanhamento para as cantigas, sendo esse "toque" associado com a saída e entrada dos fiéis no barracão. O ramunha apresenta a possibilidade de todos os instrumentos que compõem o quarteto instrumental Nagô executarem organizações sonoras diferentes, através dos instrumentos rum, rumpi, lé e gã (CARDOSO, 2006, p. 261). A figura 19 apresenta algumas figurações utilizadas no ramunha, muitas vezes sendo realizadas simultaneamente.

[6] Também chamada de *Danças Características Africanas*.

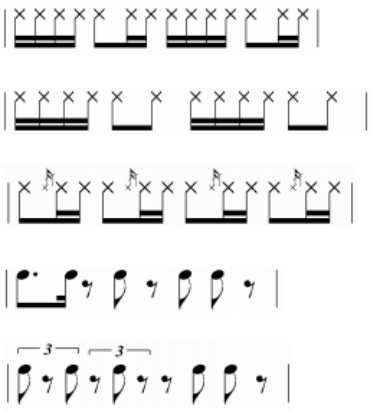


FIGURA 19: TRANSCRIÇÃO DOS PADRÕES SONOROS DO "RUMPI", "LÉ" E "GÃ" NO RAMUNHA (CARDOSO, 2006, P. 262).

Observamos nestas figurações rítmicas apresentadas no ramunha uma similaridade com as figurações utilizadas por Villa-Lobos. Além das figurações rítmicas, notamos o *ostinato*, característico do candomblé. A figura 20 apresenta um excerto da figuração rítmica presente na seção B da *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*). Podemos associar com o ramunha as figurações de colcheias no contratempo e as quatro semicolcheias seguidas de uma colcheia e duas semicolcheias. Vale ressaltar que essas figurações do ramunha podem variar, sem mencionar a vasta abrangência rítmica que o candomblé apresenta.
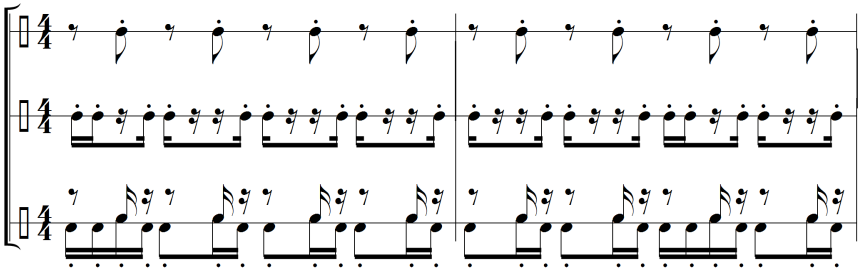


FIGURA 20: FIGURAÇÃO RÍTMICA DA ARIA (O CANTO DA NOSSA TERRA). *REDUÇÃO. TÓPICA "AFRO-BRASILEIRA", CC. 26-28.*

Nesta seção B da *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*) ocorre uma sobreposição ou até mesmo uma junção de diversas tópicas, estando presente a tópica "nordestina", "indígena" e "afro-brasileira".

Considerações finais

Nas análises aqui apresentadas constatamos a sobreposição de diversas tópicas musicais presentes nos quatro movimentos da *Bachianas Brasileiras nº 2*. Essas linguagens são dispostas através de intertextos com diversos elementos originados da música popular

brasileira. Observamos várias linguagens herdadas do choro, das modinhas e serestas, da música caipira, nordestina, indígena e afro-brasileira.

No *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*), por meio da teoria das tópicas musicais, observamos elementos característicos da linguagem musical brasileira. Três tópicas são ocorrentes neste movimento, sendo elas "brejeiro", "época de ouro" e "caipira". A melodia apresentada na seção A, que segundo diversos autores alude à figura do capadócio, é associada com o choro e sua malícia, repleto de *síncopas*, *glissandos*, deslocamentos rítmicos e cromatismos, sendo nomeada como tópica "brejeiro". Essa melodia que é apresentada pelo saxofone tenor, sendo dobrada e/ou intercalada pelos violoncelos e trombone durante toda a seção, também traz as características da tópica "época de ouro", remetendo ao lirismo das modinhas, valsas, polcas e serestas brasileiras, e caracterizada pelos *rubatos* e suspensões da melodia.

A seção B deste movimento (*Andantino mosso*) traz a singeleza da tópica "caipira", caracterizada pela alusão aos ritmos da música sertaneja e pela simplicidade harmônica e melódica.

Na *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*) ocorre uma variedade de tópicas, oferecendo diversas estilizações da música popular brasileira. O contraponto apresentado pelos violoncelos e contrabaixo na seção A pode ser relacionado com a "baixaria do choro", que remete à linguagem do violão de sete cordas, elementos esses que são característicos da tópica "época de ouro". Já na seção B, juntamente com a textura de *ostinato*, ocorre uma sobreposição de tópicas. Temos nessa seção a tópica "indígena", "nordestina" e "afro-brasileira". A tópica "indígena" está associada ao uso de intervalos de quarta e quinta justapostos, *ostinatos* e estruturas paralelas, que são presentes nessa seção. A tópica "nordestina" é apresentada pela melodia executada pelo saxofone tenor, aludindo a gêneros da música nordestina como o *baião*, sendo caracterizada pelas escalas em modo mixolídio, aparecendo em figurações específicas. Ainda neste excerto a tópica "afro-brasileira" traz ritmos das influências africanas, como nesse caso, do *Candomblé*.

O terceiro movimento, a *Dansa* (*Lembrança do Sertão*), é provavelmente o movimento mais contrastante desta *Bachianas Brasileiras*. As tópicas musicais também são presentes neste movimento, ocorrendo na seção A. O *ostinato* em *pizzicato* e *staccato* dos segundos violinos e violas, realizado por terças paralelas com nota pedal, remete a idiomática da

música sertaneja, evocando a viola caipira, configurando em uma tópica "caipira". A melodia apresentada pelo trombone, também nesta seção, é abordada como uma tópica "época de ouro", caracterizada pela suspensão melódica.

A *Toccata* (*O Trenzinho do Caipira*) é marcada pela referência descritiva da locomotiva sendo colocada em movimento, alusiva a obra *Pacific 231* de Arthur Honegger. A tópica "caipira" é presente em todo este movimento, sendo caracterizada pela melodia realizada por graus conjuntos, sobreposta a textura em *ostinato*, notas pedais dos violoncelos e contrabaixos, e à estabilidade harmônica.

Dentro dessa sobreposição de linguagens presentes na *Bachianas Brasileiras nº 2*, Villa-Lobos apropria-se de elementos da música popular brasileira, desenvolvendo seu próprio estilo, em busca de uma identidade musical erudita brasileira.

Referências

CANO, Rúben L. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología,* v. 21, nº1, pp. 59-76. La Rioja: 2005.

___. Música e intertextualitad. *Cuadernos de teoria y crítica musical 104*, pp. 30-36. Habana: 2007.

CAPLIN, William E. On the relation of musical topoi to formal function. *Eighteenth-Century Music*, vol. 2/1, pp. 113.124. United Kingdom: 2005.

CARDOSO, Ângelo N. N. *A Linguagem dos Tambores*. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2006.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola.* Brasília / Curitiba: Ed. Autor, 2000.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MOREIRA, Gabriel F. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos:* observações musico-analíticas e considerações históricas. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.

NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

PALMA, Enos da C. e CHAVES JR., Edgard de B. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

PIEDADE, Acácio T. de C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade. *El oído pensante*, v. 1, nº1, pp. 1-23. Buenos Aires: 2013.

____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 11, pp. 1-11. Curitiba: 2007.

____. Musical topics, intertextuality and rhetoricity in Heitor Villa-Lobos *Bachianas Brasileiras nº 2*. *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*. Oxford University, 2015.

____. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Simpósio Internacional Villa-Lobos*, v. 11, pp. 127-147. São Paulo, ECA/USP: 2009.

PIEDADE, Acácio T. de C. e MOREIRA, Gabriel F. Estrutura em Villa-Lobos: uma análise do prelúdio das *Bachianas Brasileiras nº 4*. *Revista da Pesquisa*, v. 3, nº1, pp. 1-24. Florianópolis: 2007.

PINTO, João Paulo do A. *A viola caipira de Tião Carreiro*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2008.

RATNER, Leonard G. *Classic Music:* Expression, form, and style. New York: Schirmer, 1980.

RAYMUNDO, Sonia M. R. A Influência do Baião na Música Brasileira Erudita para Contrabaixo. *XII Encontro Anual da ANPPOM*, pp. 1-8. Salvador: 1999.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 2*. Milano: G. Ricordi, 1949.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Ritual dance, by Villa-Lobos: A Music Topic in the Tropics

Paulo de Tarso Salles[1]
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo propõe um tópico na música do século XX, inicialmente rotulado como "dança ritual", e explora sua apropriação e ressignificação pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Sua significação principal é o característico uso do ritmo, que já foi descrito como "dionisíaco" (Boulez) e de "força quase selvagem" (Griffiths). Desde sua primeira aparição na *Sagração da Primavera* de Stravinsky ("Cântico dos adolescentes"), pretendo demonstrar como esse tópico tem se tornado uma representação sonora de rituais e danças que antecedem a civilização europeia, bem como suas convenções artísticas e sociais. Nessa mesma linha, o tópico vem sendo explorado por outros compositores como Béla Bartók, que incorporou essa sonoridade e gestualidade para expressar tradições "exóticas" da Hungria, Bulgária e Romênia. Neste trabalho proponho que certos usos feitos por Villa-Lobos de "temas rítmicos" para representar rituais ameríndios ou a apoteose dos desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro, em alguns de seus *Choros*, música de câmara e obras para piano mais representativos, são de fato empréstimos do caráter dionisíaco do tópico dança ritual.

Palavras-chave: Villa-Lobos; dança ritual; música brasileira; modernismo; primitivismo.

Abstract: This paper aims to define a twentieth-century musical topic, tentatively labeled "ritual dance", and explore its appropriation and re-signification by Brazilian composer Heitor Villa Lobos (1887-1959). Its main signifier is a characteristic use of rhythm, which has been described as "Dyonisian" (Boulez) and of "almost savage strength" (Griffiths). From its first appearance in Stravinsky's *Rite of Spring* ("Dances of the Young Girls"), this topic, it is argued, became a sound representation of rituals and dances predating European civilization and its social and artistic conventions. In this regard, it was exploited by other composers, such as Béla Bartók, who incorporated this sonority and musical gesture to express "outsider" traditions from Hungary, Bulgaria, and Romania. In this paper, I propose that Villa-Lobos's uses of the "rhythmic theme" to represent Amerindian rituals or the apotheosis of the carnival feast in Rio de Janeiro (Brazil), in some of his most representative *Choros*, chamber music, and piano works, are in fact borrowings from the Dionysian character of the ritual dance topic.

Keywords: Villa-Lobos; ritual dance; Brazilian music; modernism; primitivism.

Introduction

The first version of this paper, delivered in the Denis Arnold Hall in the University of Oxford's Music Department, presented my proposal of a Brazilian musical topic with a different name, where "tribal" replaces "ritual". There are some important reasons for this change, the first being a suggestion made by Dr. Michael Fend, who attended my presentation and questioned the expression "tribe" as something associable to an ethnographic approach, which is not my point. My original choice for "tribal dance" relates to the meaning it assumes in popular cultural studies, not limited to

[1] I want to thank the friends and colleagues who helped in the preparation of this work: Dr. Lars Hoefs, who proofed my abstract; my doctoral student Joel Albuquerque, who put the *Choros nº 7* into Sibelius notation software; Dr. Melanie Plesch, who kindly invited me to the Oxford conference (Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music, Conference-workshop, 13-15 February, 2015), giving me all support; and Dr. Reinhard Strohm, who generously offered me a grant from his Balzan Foundation Prize for Musicology. Unfortunately, at that time I was not able to go further with preparing the text in its final form, so I own a lot to the unidentified reviewers who put some ideas that I use in this work.

ethnic implications, although my study case deals with national identity. Thus, it fits potentially with some contemporary cultural phenomena, such as rock festival audiences and football fans, as well as traditional social groups.[2]

The group aspect originally attributed to this musical topic led to the second objection to my original label, casually posed immediately following the outstanding presentation by Argentinian musicologist Omar García Brunelli on "The Topic of the Tango in the Music of Juan José Castro". Dr. Acácio Piedade suggested that some powerful rhythmic tango features in Castro's music could fit with the "tribal dance" topic, considering also the influence exerted by Stravinsky upon Castro. This idea was rejected because my definition of the musical topic was linked to the collective character of a "tribal dance", something foreign to tango, a seductive and sophisticated tête-à-tête dance. It makes me think that so similar rhythmic features could not be separated by such distinction, which results in such different musical meanings; the problem is not about how many dancers are involved, but it lies with their ritualistic attitude.

After these two major contributions, perhaps the musical topic's profile is better defined if emphasis is put on its "ritual" rather than on its "tribal" quality. For now, I will not extend my case to the tango, and the newly christened "ritual dance" topic remains a work in progress.

The "ritual dance" can be defined as a musical topic often heard in early twentieth-century music, where the employment of ostinato figuration became a stylistic choice for avoiding harmonic progressions in the traditional sense; instead, such ostinato figuration suggests a rhythmic progression, while the pitch structure remains static. "Dances of the Young Girls", from Stravinsky's *Rite of Spring* epitomizes this musical topic, associated with barbarism. Adorno says that, despite the stylistic difference between *Rite of Spring* and *Petrushka*, they both share the "anti-human sacrifice to collective", a sacrifice that determines entirely the musical development and presents itself with "bloody severity" (ADORNO, 1974, p. 116). From a structural point of view, Boulez says "the most important phenomenon in the thematic domain of *The Rite*, is the appearance of a

[2] Jing Wang tells how the concept of "neo-tribes" is applied to the context "at the higher end of consumption ladder in urban China" (WANG, 2005, p. 533).

rhythmic theme in its own terms, having its own existence inside a static vertical sound" (BOULEZ, 1995, p. 90).

However, the process of national identification is not straightforward in *The Rite*; it occurs by means of folksong quotation, as well by the plot. The savage dance, with its lack of thematic assessment is like the very essence, the prototype of the pure exotic. Lawrence Kramer considers that behind the concept of the primitive associated with *The Rite* there is a continuum in which "[t]he pure exotic represents the (civilized) other as purely compliant with its appropriation; the pure primitive represents the (uncivilized) other as purely resistant" (KRAMER, 1995, p. 287, fn.25).

How could this idea be defined in terms of topic theory? According to Ratner, musical topics exist as either types or styles (RATNER, 1980, p. 9.); the hierarchical levels of styles can be derived from dance forms, and some of them, such as minuets and polonaises, "grew livelier toward the end of the century, reflecting both a more frivolous life style and the restlessness of the times".[3] Ratner's account highlights the expressive transition from hierarchical levels of Classic music to Romanticism, anticipating the tendency to a rupture in the 20th century, as one can recognise in Bartók, when he criticizes "the excesses of the Romanticists" as a sort of dead end, praising the expressive power of peasant music as something capable of changing or rejuvenating ways of making music (BARTÓK, 1998, p. 1438).

One can therefore say that ritual dance is a musical topic that acts as an affirmation of otherness against a tradition recognized as dominant. Adorno states, alluding to the reception of *The Rite of Spring* in Paris, that "in France they somehow intended to oppose the prehistoric world to civilization". The birth of musical modernism was like a two-way street: on the one hand, we see an agonizing culture changing its paradigms; on the other hand, other cultures strive to be recognized.[4] In this sense, ritual dance as a musical topic represents the essence of the pure primitive even before the existence of a civilized label as "peasant"; it proposes a celebration that ignores such conventions as "high" or "low".

[3] Ibidem, p. 9.
[4] DAHLHAUS (1989, pp. 82-3) says that "after 1849 nationalism adopted a haughtily exclusive or even aggressive instance, and although it was the oppressors who initiated this unhappy change and were the primary offenders under it, the attitude of the oppressed was equally affected by it. So long as nationalist movements supported the aspirations of every other nation to the freedom from internal and external tyranny […]".

It is so essentialist that it allows being easily associated with any "exotic" culture from a "civilized" perspective like that of art music. At the same time, it is important to note that, without such association, it would turn into pure musical "minimalism".

Villa-Lobos's approach to folk music is not systematic; he travelled in his country as an informal researcher, making himself familiar with the peasant music-makers of small villages, as well as with the peripheral culture in Rio de Janeiro, where he was born and where he knew the extraordinary popular musicians called "*chorões*". Additionally, Villa-Lobos studied collections of Indian music made by Jean de Lery and Roquette-Pinto,[5] the latter providing some field recordings made in 1912 of the *Parecis* and *Nambiquaras* tribes of Serra do Norte, in the mid-western Brazilian state of Mato Grosso.[6]

The identification with Indian culture, however, does not exhaust the expressive content of the ritual dance topic in Villa-Lobos's music. The analysis of indigenous elements represents only a part of it, since many other genres of ritual dance are found in Brazilian culture, the most famous of them being the carnival.

One of the strategies adopted by composers outside the European mainstream in the early 20th century was to deny some conventions of that musical tradition; the harmonic progression grounded on the diatonic scale and tonal organization is especially targeted by the ritual dance topic, the static ostinato not admitting conventional solutions according to the tonal tradition. Such "primitive" action is one of the most distinguishing features of this modern music, found in Stravinsky, Bartók, Falla, and naturally, Villa-Lobos, among others.

Villa-Lobos's music is full of extra-musical images, by means of which he expresses his national identity. Brazilian musicologist Acácio Piedade has studied his music through its rhetorical potential, which he affirms to be due to "production of sound images of Brazilian folklore", represented as "impressions, landscapes and emotions", being a "vehicle for expressing extra-musical phenomena" (PIEDADE, 2013, p. 346).

---

[5] Jean de Lery (1536-1613) wrote the book *History of a Voyage to the Land of Brazil, Also Called America* (1578), in which he narrates his experiences amongst the *Tupinambas* Indians. Lery transcribed some melodies heard from the Indians in his book. Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) wrote *Rondonia: Antropologia Etnográfica* (Rio de Janeiro, 2ª ed. Imprensa Nacional, 1919), a seminal book about the Nambiquara Indians, who he met during Rondon mission in 1912 in the Amazon jungle.

[6] The recordings collected by Roquette-Pinto are available at: http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/.

The ritual dance topic is very often heard in folkloric-inspired music in the first half of the 20th century. Because of its otherness, it is frequently associated with the "primitive", pre-civilized world. Its main feature is the communal invitation to dance, to produce a sort of ecstatic trance resulting from the interconnection of rhythmic cells organized through repetition, but it also involves stylistic aspects such as texture, orchestration, harmonic language and modes of enunciation. Moreover, it is a powerful means of representing national identities, since it potentially deals with traditional dances and other cultural traces.

Because of the problematic association between musical topic theory and national identity, this study is invested with a similar spirit to that proposed by Melanie Plesch, in feeling the need to investigate it according to "a larger, coherent, cultural system", requiring "a full cultural study" (PLESCH, 2013, p. 328).

More than an appropriation of a modernist topic heard in Stravinsky's music, Villa-Lobos's "ritual dance" is connected to the context of some cultural transformations verified in Brazil during the 1920s that were significantly expressed in his music. One of the most important of those transformations is the Brazilian modernist movement, epitomized by the event known as the "Week of Modern Art" in São Paulo, 1922.

Primitivism and modernism in Villa-Lobos's music

Villa-Lobos shared some ideals with other contemporary Brazilian artists who called themselves "anthropophagus", linking their artistic credo with the stories told by explorers about cannibalism among some Amerindian tribes. Villa-Lobos was the main musical representative in the Week of Modern Art. The poet Oswald de Andrade published in 1928 his *Manifesto Antropófago* [*Cannibal Manifesto*], which begins,

> Only cannibalism unites us. Socially. Economically. Philosophically.
>
> It's the only law of the world. It's a disguised expression of all individualism, of all collectivism. Of all religion. Of all peace treaties.
>
> Tupy, or not tupy, that's the question. […]
>
> Only what is not mine interests me. It's the Man's law. It's the Cannibal's law […].[7]

[7] Translated by the author. ANDRADE, 1928. "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. / Tupy, or not tupy, that's the question.

One of the songs collected by Roquette-Pinto is *Nozani-Ná* (Fig. 1), a tune of which Villa-Lobos created different versions: a song for voice and piano (undated); *Choros nº 3* (1925) for male chorus and wind ensemble; and *Choros nº 7* (1924) for instrumental chamber ensemble.[8]
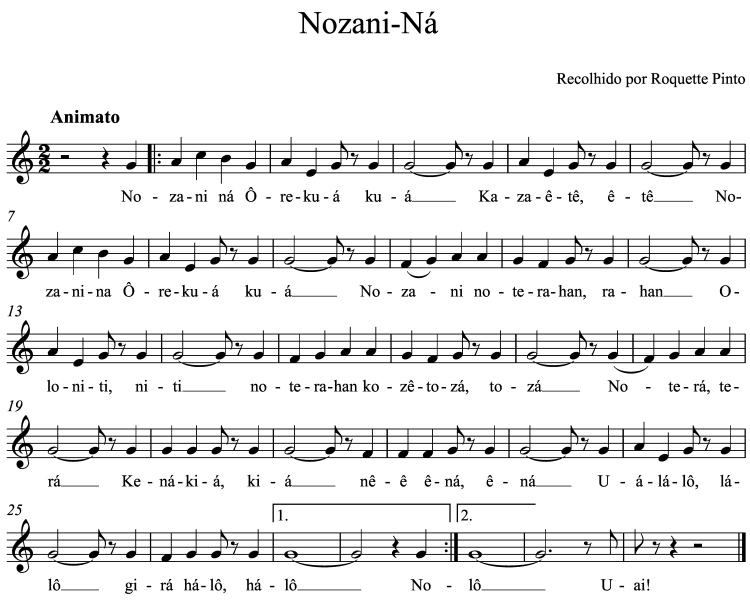


FIGURE 1: PARECI SONG NOZANI-NÁ, COLLECTED BY ROQUETTE PINTO.[9]

Villa-Lobos harmonized *Nozani-Ná,* a song in which "primitivism" can be easily recognized, for voice and piano. It is composed with an extreme economy of means: the piano alternates between two chords (C-major with added 9th and F-major with added 9th), with two slightly different cycles of four bars each; the voice sings in a small range (E^4 to C^5), reproducing exactly the repetitive melodic pattern of the Indian melody (Fig. 2). Considering the whole piece, one sees that only the collection of diatonic "white keys" occurs; the song expresses the feeling of collective trance, like a sort of ritual dance. The text of the song is:

[…]. / Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago […]." Quoted from TELES, 1999, p. 353. "Tupy" is a generic word for designating Indian languages or cultures in Brazil, and Oswald de Andrade explores its phonetic resemblance with the famous Shakespeare's line in *Othelo*: "to be or not to be […]".

[8] The Villa-Lobos's song *Nozani-Ná* was premiered in April 12th, 1929 at Teatro São Pedro in Porto Alegre. *Choros nº 7* premiere occurred in September 17th, 1925, in Rio de Janeiro, and the Parisian premiere was in October 24th, 1927; *Choros nº 3* premiere was taken in November 30th, 1925 at Teatro Municipal of São Paulo and its Parisian premier occurred in December 5th, 1927. One could deduce that the voice-piano version is supposed to be composed earlier than the most elaborated works, however there is no further evidence supporting that claim.

[9] VILLA-LOBOS, 1940, p. 69.

It's time for drinking

It's time for eating

Let's eat the *kozetoka*

Let's drink the *oloniti* [10]
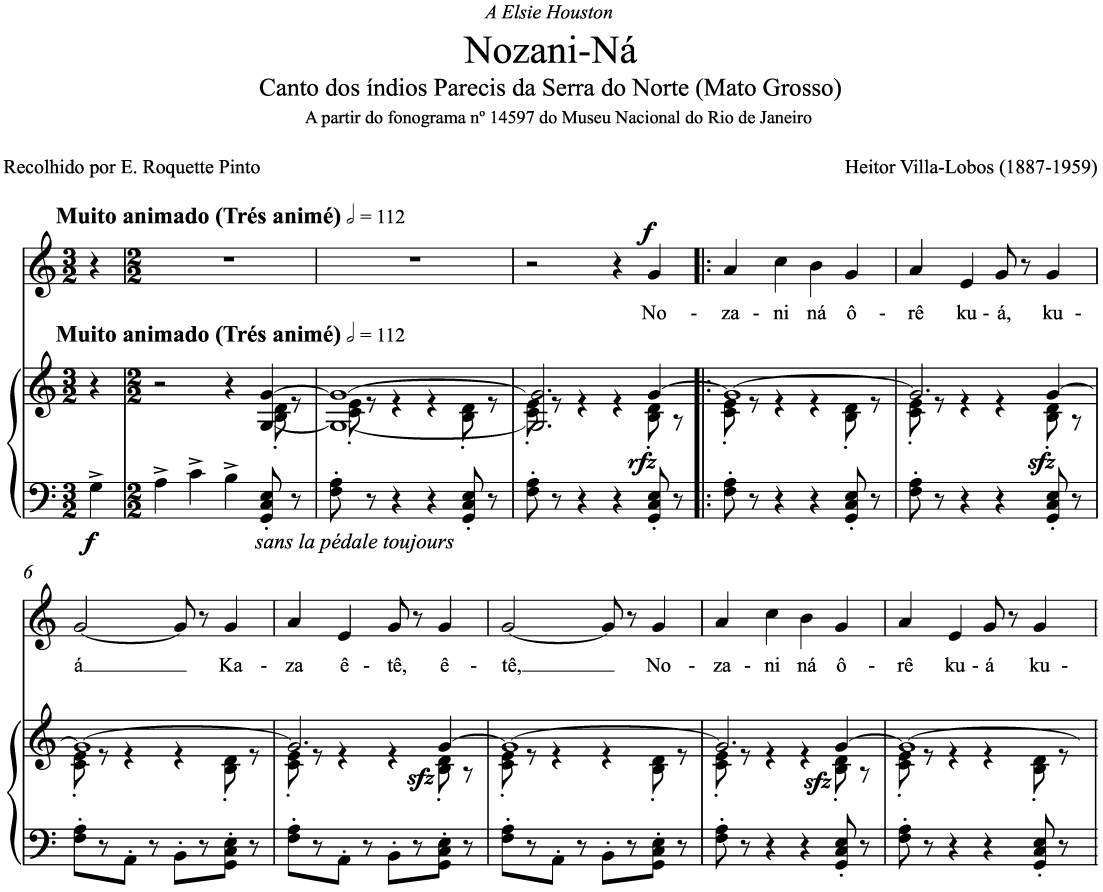


FIGURE 2: VILLA-LOBOS, NOZANI-NÁ*, BARS 1-10.*

The song is an invitation to a meal, one of the most important social events among indigenous cultures. Lévi-Strauss has collected Indian myths that tell how humans learned from animals how to cook meat, affecting the empirical opposition between the raw and the cooked.[11] From this account one can deduce how important to the Pareci culture a community meal is and how much of that is represented in a song like *Nozani-Ná*.

[10] VILLA-LOBOS, 1978. See also NEVES, 1977, p. 42. Recently, ethnomusicologist Pedro Paulo Salles reveals another perspective, taking white representations of *Nozani-Ná* back to the Parecis and researching on the actual meaning of the words, providing a more accurate translation, and giving us opportunity to know better how that Indian community feels about that song (SALLES, Pedro P., 2017).

[11] LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Raw and the Cooked*. I quote it from the Portuguese translation: *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

Villa-Lobos's harmonization is grounded on the repetition of melodic cells. In a sense, the ritual dance acts like a sort of rhythmic theme that evokes an earlier, pre-Columbian age, as the Stravinskian "Dances of the Young Girls". In this particular case, the texture of the accompaniment is a rhetorical element that reinforces the idea of "Indian" music. Avoiding a traditional solution – such as a harmonic progression – Villa-Lobos proposes a parallel text in a "dance mode", turning the subordinate accompaniment function of an ostinato into a secondary, if not parallel, rhythmic theme, giving to the song its full sense. Kofi Agawu's definition of dance mode in Romantic music seems to apply to this case:

> While the dance mode often includes song, its most marked feature is a sharply profiled rhythmic and metric sense. The invitation to dance – to dance imaginatively – is issued immediately by instrumental music in dance mode. This mode is thus deeply invested in the conventional and the communal. Since dance is normally a form of communal expression, the stimulus to dance must be recognizable without excessive mediation (AGAWU, 2009, p. 99).

Villa-Lobos dedicated his *Choros nº 3* (1925), for male choir and seven wind instruments, to Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, two of the most important Brazilian artists of that generation and active participants in the modernist movement. In the score of *Choros nº 3* there is a small subtitle to the verses of *Nozani-Ná*: "Bacchic song", reinforcing the ritualistic idea represented in the music.[12] The Pareci song is treated by imitation (rehearsals 0-4), a sort of dialogical gesture (HATTEN, 2004, p. 143), in which one can notice a dialectical relationship between the "learned" style and the "primitive" melody, while preserving the idea of community. At rehearsal 5, where the choir sings the word "*picapau*", Villa-Lobos creates another pattern of ritual dance (Fig. 3), grounded on two chords whose voice leading is achieved almost entirely through leaps of a perfect fifth (except for C-G♭).

[12] SALLES, Pedro P., 2017, reveals that the true meaning of words in *Nozani-Ná* is not related to any sort of orgiastic or Bacchic ritual; actually, it represents another kind of experience. Thus, the hegemonic and white view stands as a one-sided understanding (or misunderstanding) of that song.
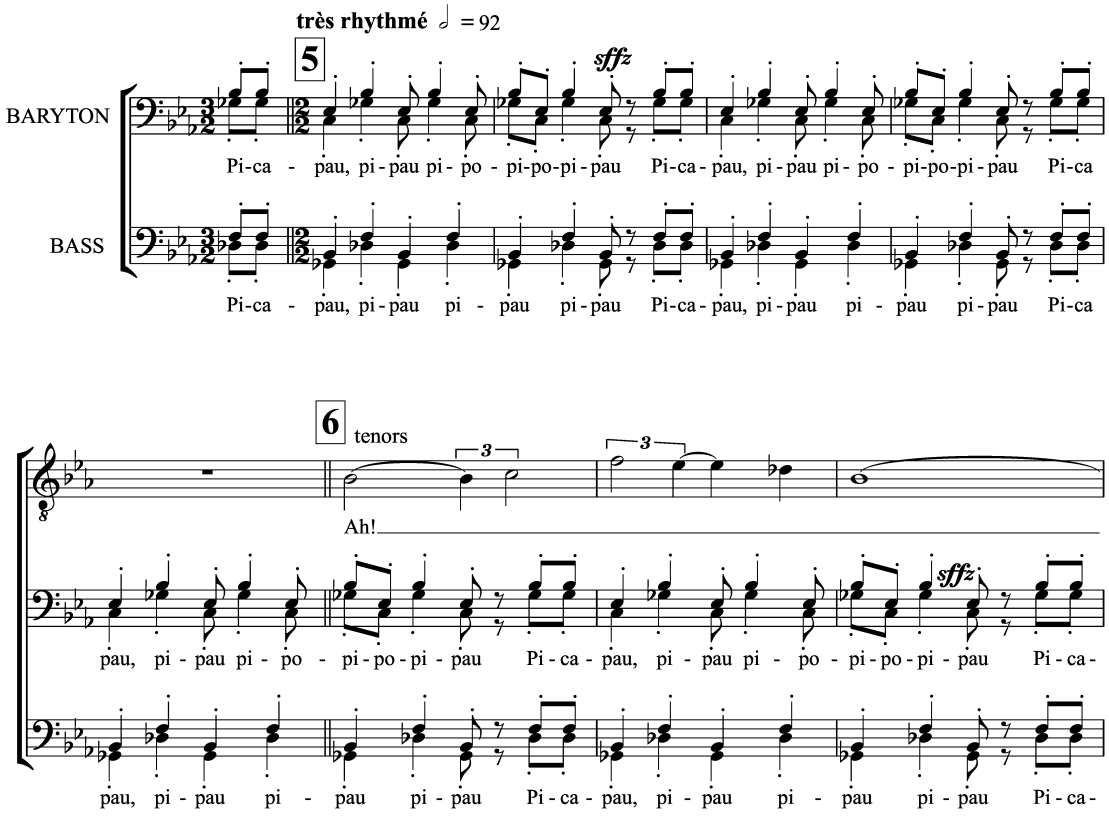


FIGURE 3: VILLA-LOBOS, A "RITUAL DANCE" IN THE CHOROS Nº 3.

The presence of perfect fourths or fifths is another mode of representation of the "Indian" character associated with the overtone series. Thus, one could say that the perfect intervals represent Nature in that context.[13] Of course it does not represent an actual appropriation of the way Indians sing, but it is a "cultural trope" with scientific truth. A re-evaluation of Indian representation in art form was one of the goals of the Brazilian modernist artists, a sort of reaction against the romantic view in which Indian characters from novels, poems, and operas express themselves like European heroes. It is an attempt to elaborate a native view, treating the Indian as an autonomous, independent culture, representing a new feeling offered by a new world - South America, Brazil.

The Indian is viewed by the hegemonic (white) account of that time as part of the mestizo culture of Brazilians, the part that is closest to nature, the mysteries of the woods and

[13] Schoenberg discusses consonance and dissonance from a correlation between art and nature: "Art in its most primitive state is a simple imitation of nature", a claim that proceeds to an evaluation of the overtone series (SCHOENBERG, 1983, pp. 18-22). I comment the analogy between the overtone series and the nature in Villa-Lobos's symphonic poem *Amazonas*, in which he evokes a sort of "water mode" to represent the Amazon River (SALLES, 2013, p. 344).

animals, the part that does not accept any imposition on their own culture or way of living. It became an important symbol to incorporate as a stylistic bias, not only avoiding techniques and conventions from mainstream art, but also using it in a different way, mingled with other criteria. That is the "anthropophagy".

Dancing with the tribe

There are many other instances of ritual dances in Villa-Lobos's work. Staying with *Nozani-Ná* – this time used as an introductory theme[14] – in *Choros nº 7* we can find many ostinati turned into "themes" (Fig. 4). In bars 10-16 (rehearsal nº1) the ostinato assumes a conservative profile, grounded on a D-minor chord in first inversion; but at bar 17 the cello line moves to E, the tempo accelerates, and the tetrachord E-A-D-G (a superimposition of perfect fourths) becomes the harmonic background of a ritual dance that prepares the prolonged zigzag figuration starting in the bassoon and moving to the oboe (bars 19-24), going from A^3 (on the bassoon) to A^5 (on the oboe and clarinet, bar 25).[15] Thenceforth, a series of interconnected ritual dances begins.
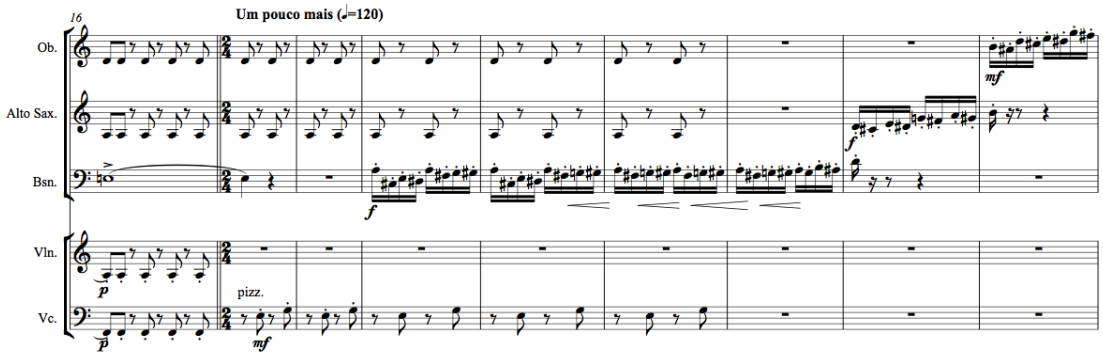


FIGURE 4: VILLA-LOBOS, CHOROS Nº 7*, REHEARSAL 1.*

Further on (at rehearsal 10), Villa-Lobos plays with the dance-theme idea, "modulating" from the primitive dance to a slow waltz (Fig. 5). Curiously, this slow waltz still preserves the "tribal" ostinato, offering a pointed demonstration of the "anthropophagic" procedure, something close to Hatten's definition of "gestural troping":

> 1. The trope must emerge from a clear juxtaposition of contradictory, or

[14] It is another aspect of Villa-Lobos's style, the ever-changing functionality of materials: the Indian tune as melody for the voice-piano song; as a thematic motif for the imitation in the *Choros nº 3*; and finally, as an introduction for the *Choros nº 7*.
[15] The prolongational zigzag is a Villa-Lobosian contrapuntal device in which a pitch moves onto a different octave. See SALLES, 2009, p. 116.

previously unrelated, types.

2. The trope must arise from a single functional location or process.
3. There must be evidence from a higher level (for example, Grabócz's isotopies) to support a tropological interpretation, as opposed to interpretation of contrast, or dramatic opposition of characters (HATTEN, 1994, p. 170).

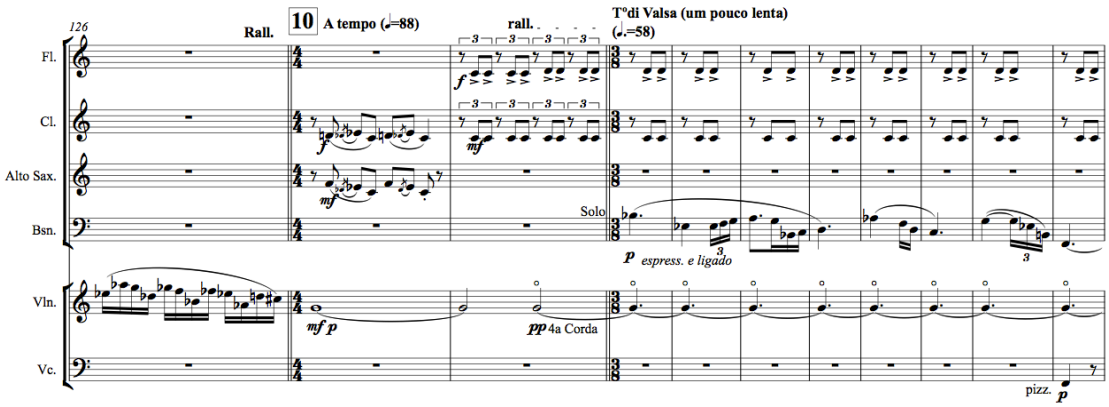


FIGURE 5: VILLA-LOBOS, CHOROS Nº 7, REHEARSAL 10.

From Hatten's perspective, one could say that there is a clear contradiction between the waltz, a typical dance of that "frivolous" age of Romanticism, in such a "savage" context of *Choros nº 7*, where the harmony refuses to proceed in a tonal progression; these contradictory elements are juxtaposed in such way that the rhythm suggests the feeling of a waltz, strangely transformed by the relentless ostinato. Continuing with the analogy, the trope arises from a process comparable to a "modulation", resulting from the "cadence" on a trichord (G-C-D)[16] that can be interpreted as a representation of nature because of the superimposed perfect fifths; the *rallentando* in the previous measure adjusts the tempo for the entrance of the waltz, defined by the bassoon melody in E♭-major. At a higher level the passage can be interpreted as the will for representation; Villa-Lobos consciously evokes the racial fusion found in Brazilian culture by putting the dances together: the "primitive" one with the waltz. The gestural troping seems to be evident (Table 1).

STRUCTURE	MEANING
Trichord C-G-D	Overtone series; Nature

[16] In my forthcoming book, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta* (São Paulo: EDUSP), I discuss in detail the logic behind Villa-Lobos cadences, which are based in an opposition between symmetry (rest) and asymmetry (motion) that is analogous to the traditional tonal system dialectic between consonance and dissonance. In this particular case (*Choros nº 7*, bars 128-136), the trichord CGD has an axis of symmetry resulting from the even interval distance between its pitch classes. That trichord is enhanced in bar 136 by the appearance of F on the cello, becoming a symmetrical tetrachord FCGD, also grounded on superimposition of fifths.

Ostinato	Ritual dance; Indian culture
3/8 meter	Waltz; European culture
Eb-major	Tonality; European music

TABLE 1: CORRELATION BETWEEN STRUCTURAL ELEMENTS AND THEIR POSSIBLE EXPRESSIVE MEANINGS IN CHOROS Nº 3 *AND* Nº 7.

Dancing in the streets: the Brazilian carnival

Villa-Lobos describes *Choros nº 8* (1925) by recalling a powerful image of the street carnival from his youth in Rio de Janeiro: "The counterpoint between the several themes throughout the work is clearly complex and atonal, purposely aiming to convey the sense of a nervous crowd gathered for dancing" (VILLA-LOBOS, 1972, p. 201). The composer proposes a work grounded on the potentially chaotic burst of excitement during a carnival celebration; perhaps this explains the continuing waves of interlocking ostinati that shape *Choros nº 8*, sometimes intersected by fanfares, folkloric tunes, clusters, etc., reminiscent of the opposing sounding sources heard in Charles Ives's music. Whether or not many of these ostinati are mere accompaniment figurations, some of them assume the role of a distinct rhythmic theme in which the ritual dance emerges as a musical topic. In my book on Villa-Lobos's compositional processes I study the ostinati in *Choros nº 8*:

> There are about 36 ostinati in *Choros nº 8*, which coordinate a complicated flow of sound. I don't intend that it must be an exact figure, because there is no common sense for defining what an ostinato really is. Anyway, I try to find the most significant figurations according that criterion, and I estimate that it is worth it. It is difficult to define an ostinato precisely when two of them are superimposed; in *Choros nº 8* they are frequently found on different layers with their own identities and independent cyclic rhythm. In many cases, when those different cycles are interconnected, I classify the layers as if they convey to build a *complex* ostinato (SALLES, 2009, p. 216).

At rehearsal 14 there is an instance of a ritual dance arising from a "simple" ostinato (Fig. 6) grounded on the staccato bassoon line; the alternating motifs exchanged between the solo viola and cello start a different cycle; the metrical changes, subdividing unevenly the 9/8 metre (3/4+3/8; followed by 2/4+3/8), invite one to dance. Four bars on, the trumpets add some chromaticism, preparing the arrival of a new layer added by the horn section replacing the strings, at rehearsal 15 (Fig. 7).

This is a type of drum-section writing, alternating instrumental sections over a repeated pattern and this game continues until rehearsal 17, when the whole texture is replaced by another sound block, recalling the image of rivalry between different carnival groups. The overall effect is a kaleidoscopic mutation of rhythmic cycles, like an entire evening of

carnival amusements in full swing – ecstasy and exhaustion, an authentic Dionysian celebration.
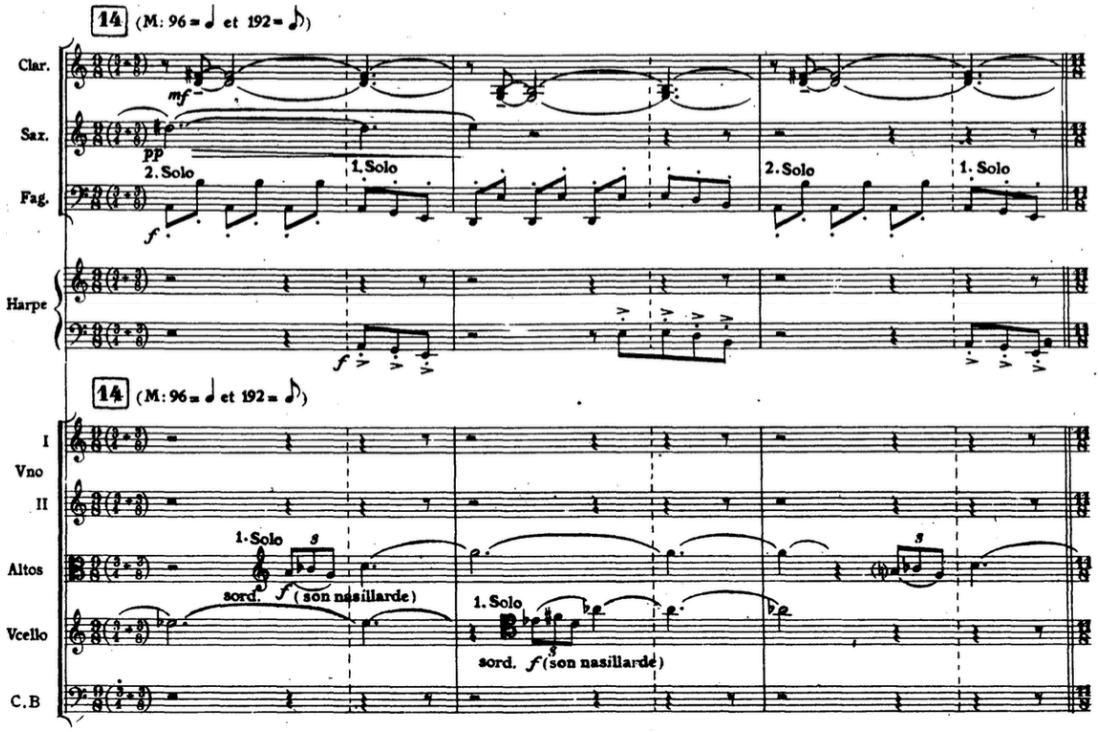


FIGURE 6: VILLA-LOBOS, CHOROS Nº 8, *OSTINATO AT REHEARSAL 14.*
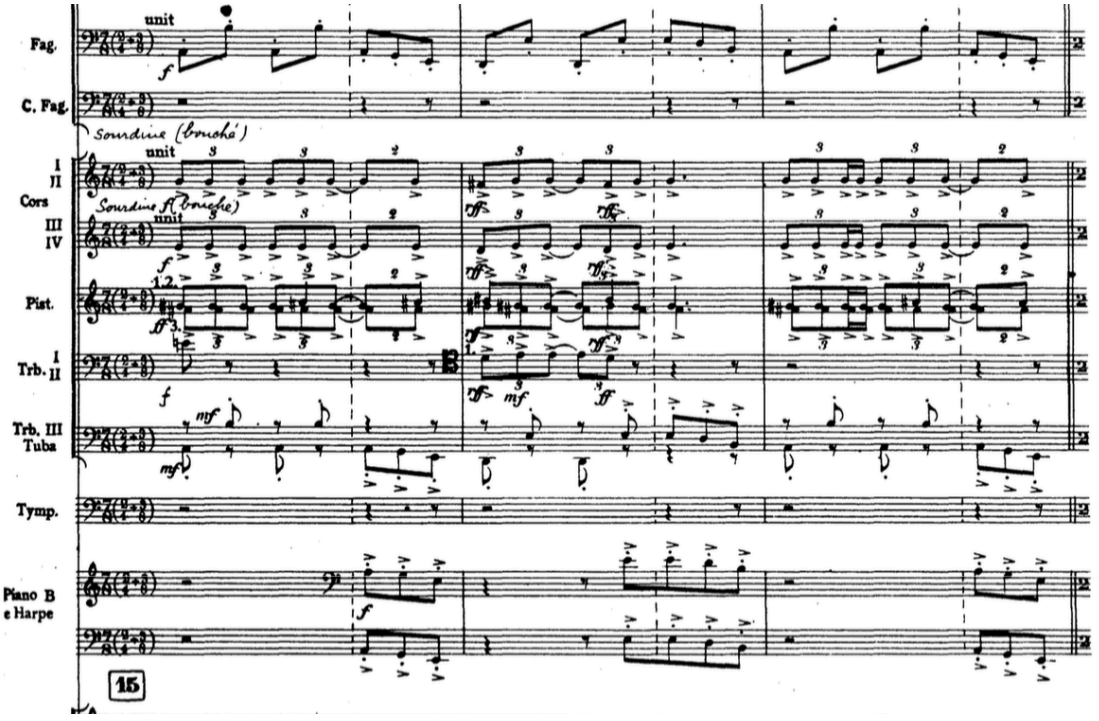


FIGURE 7: VILLA-LOBOS, CHOROS Nº 8, *REHEARSAL 15.*

STRUCTURE	MEANING
Metrical changes	An invitation to dance; suggests the *samba* syncopation
Bassoon zigzag ostinato in distant register	Evokes a percussion instrument
Alternation of instrumental sections	"Drum-section" writing; rival carnival groups
Asymmetric-to-symmetric (sustained chords)	Dissonance-consonance cadencial move
March-like ostinato	Carnival parade

TABLE 2: CORRELATION BETWEEN STRUCTURAL ELEMENTS AND THEIR POSSIBLE EXPRESSIVE MEANINGS IN CHOROS Nº 8 *(NOS. 15-16).*

Carnival as a social dance

If today the carnival is considered a symbol of Brazilianness, it was not so in the early 20th century. Centered on *samba*, the Brazilian carnival mingles elements from the Portuguese *entrudo* with the African descendant rhythms born in Brazil in the *candomblé* ritual. Since society was extremely divided by slavery, black culture was considered "barbaric" and socially backward; it took time for general acceptance of *samba* as a national icon, a sense of nationality had to be constructed until its consecration among the people. Plesch says,

> In this regard it is crucial to take into account that musical rhetorics of nationalisms are not inclusive systems but selective ones and that they exclude more than they include. When analysing nationalist musical *topoi* it is revealing to observe whose voices were incorporated into the fabric of the music of the nation and whose were excluded (PLESCH, 2013 p. 335).

Thomas Skidmore offers an interesting view of this transition in the Brazilian multi-racial system, describing the complexity of the relations of social exclusion:

> But the mulatto can be said to be the central figure in Brazil's "racial democracy", because he was granted entry – albeit limited – into the higher social establishment. The limits on his mobility depended upon his exact appearance (the more "Negroid", the less mobile) and the degree of cultural "whiteness" (education, manners, wealth) he was able to attain. The successful application of this multi-racial system required Brazilians to develop an intense sensibility to racial categories and the nuances of their application. Evidence of the tension engendered by the resulting shifting network of color lines can be found in the voluminous Brazilian folklore about the "untrustworthy" mulatto (SKIDMORE, 1974, p. 40).

During the 1930s Villa-Lobos contributed to the definition of certain national traits through his involvement with the new political regime centered on President Getulio Vargas, who named him as director of the music education program. It is interesting to note that Villa-Lobos's choice of musical *topoi* contributed to their establishment as signs of identity. Since then the "myth of the three races" has arisen as a shared national symbol, idealizing the contribution of European (mostly Portuguese), African and indigenous

cultures. According to Brazilian anthropologist Renato Ortiz, the improvement of social conditions made possible an actualization of that myth as a ritual:

> The ideology of miscegenation, which was imprisoned by racist theories and their ambiguities, could be socially spread – after being reworked – and became common sense, ritualistically celebrated in everyday life, or in the major events like the carnival and the soccer. The mestizo becomes national (ORTIZ, 1994, p. 41. My translation).

Conclusion

> Villa-Lobos just came back from Paris. One expects that someone who came from Paris is full of Paris. However, Villa-Lobos came full of Villa-Lobos. Nevertheless, something shook him dangerously: Stravinsky's *Rite of Spring*. It was, he told me, the biggest musical thrill in his life […].[17]

Probably the involvement with the modernist movement led Villa-Lobos to a new sensibility to the nationalist ideal; initially, Debussy was his musical hero, opening doors to a new world of sound, but Stravinsky revealed to him the possibilities behind musical "barbarisms" that could be more faithful representations of a national identity.

The Villa-Lobosian works of the 1920s are a landmark of Brazilian musical modernism, an almost euphoric celebration of that miscegenation and the richness of its musical invention. In the ritual dances heard through his *Choros*, piano works, and guitar studies composed in that decade, he skillfully adapted some Stravinskian techniques to the *topoi* of Amerindian and carnival music and with these built his own musical language, helping to define some other musical topics that have since been adopted by the next generation of Brazilian composers. Villa-Lobos was also careful to take into account urban popular music (in Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, etc.), as well as folklore; a whole collection of Brazilian musical topics can be found in his music.

The ritual dance applied as a musical topic to Brazilian nationalism reveals itself as a complex blending of three different ethnic backgrounds whose *topoi* are full of historical contradictions and many potentially expressive meanings. Derived from the Brazilian multi-racial system, it creates a complex network of cultural interaction and can

[17] Manuel Bandeira, Brazilian poet, on Villa-Lobos first trip to Paris, 1924 (my translation from Portuguese), in: MARIZ, 1989, pp. 66-67.

contribute to a better understanding of the Latin American role in a global history of music.

References

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der Neuen Musik*, 1958. Portuguese translation by Magda França, *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 1974.

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago, in *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928.

BARTÓK, Béla. "Two Articles on the Influence of Folk Music". In: STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History*. Revised Edition (Leo Treitler, ed.), New York/London: Norton, 1998.

BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*, 1966. Portuguese translation by Portuguese by Moutinho, Pagano, and Bazarian, *Apontamentos de aprendiz*, São Paulo: Perspectiva, 1995.

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth-Century*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1989.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Raw and the Cooked*. Portuguese translation by Beatriz Perrone-Moisés: *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

NEVES, José M. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIEDADE, Acácio. "Rhetoricity in the Music of Villa Lobos: Musical Topics in Brazilian Early XXth-Century Music", in: PANOS, Nearchos et al (ed.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

PLESCH, Melanie. "Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case". In: PANOS, Nearchos et al (ed.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. São Paulo: EDUSP (forthcoming).

_____. Villa-Lobos and National Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on *Amazonas*, in: PANOS, N., Lympouridis, V., Athanasopoulos, and Nelson, P., *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

_____ . *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2009.

SALLES, Pedro Paulo. *Nozani-ná* e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi. In: SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, pp. 41-126, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Translated by Roy Carter. Berkeley: University of California Press, 1983.

SKIDMORE, Thomas. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. New York: Oxford University Press, 1974.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 15ª ed. Petropolis: Vozes, 1999.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº 3* (score), Paris: Max-Eschig, 1978.

____. *Villa-Lobos, sua obra*, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

____. *Canto Orfeônico: Marchas, Canções e Cantos marciais para Educação Consciente da "Unidade de Movimento"*. São Paulo/Rio de Janeiro: Vitale, 1940.

WANG, Jing. Bourgeois Bohemians in China? Neo-Tribes and the Urban Imaginary, *The China Quarterly*, No. 183, Culture in the Contemporary PRC (Sep., 2005), pp. 532-548.

simpósio VILLA-LOBOS
Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Tópicas musicais nos poemas sinfônicos indianistas de Heitor Villa-Lobos: Canto de Pássaro e Floresta Tropical

Daniel Zanella dos Santos
Universidade Federal do Paraná (UFPR/IFC)
danielsantos.sc@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca propor a interpretação de duas tópicas musicais na obra de Heitor Villa-Lobos: Canto de Pássaro e Floresta Tropical. Para isso são analisados trechos de dois poemas sinfônicos indianistas do compositor, *Uirapuru* (1917) e *Erosão* (1950), com base na metodologia da teoria das tópicas proposta principalmente pelos autores do círculo anglo estadunidense. As análises demonstram os aspectos de estrutura musical e possibilidades interpretativas das duas tópicas, oferecendo uma base de critérios para que elas sejam estudadas em outros repertórios.

Palavras-chave: Tópicas, Villa-Lobos, poemas sinfônicos, análise.

Introdução

O estudo da relação entre música e significado é atualmente um dos grandes campos da musicologia. Esta discussão precede até mesmo o estabelecimento da disciplina, cujo mito de origem remete à famosa publicação de 1885 de Guido Adler como, por exemplo, a polarização entre a música programática de Liszt (e também de Wagner) e a música absoluta teorizada por Hanslick em meados do século XIX. Um século depois ocorre uma outra grande discussão de paradigma protagonizada por Joseph Kerman que culminou com a Nova Musicologia, cujo principal assunto foi a conciliação entre a análise musical e o contexto histórico das obras. Uma das 'soluções' encontradas pelos estudiosos para esse problema foi justamente voltar-se para a questão do significado musical. Dentre as muitas propostas discutidas, uma que se destacou foi a teoria das tópicas musicais, apresentada por Leonard Ratner (1980). Desde então uma grande quantidade de autores tem se dedicado a aperfeiçoar a teoria e expandir seu escopo inicial, que era a música do classicismo vienense, para outros repertórios.

Neste trabalho eu procuro revisitar a teoria das tópicas e iniciar uma discussão de sua aplicabilidade para a música sinfônica de Villa-Lobos. Mais precisamente, investigo o funcionamento e proponho a análise de duas tópicas musicais nos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos: a tópica "Canto de Pássaro" e a tópica "Floresta Tropical". Para isso inicio o texto com uma breve revisão de literatura sobre a teoria[1] e algumas peculiaridades da música programática na sua aplicação. As análises partem do texto

[1] Neste artigo me abstenho de fazer uma revisão sobre os autores que já trabalharam tópicas na música de Villa-Lobos, mas cito como principais MOREIRA (2010) e PIEDADE (2012; 2013) entre outros.

musical, ou seja, da partitura (compreendida aqui como partitura + programa, indissociavelmente) para demonstrar os elementos musicais das tópicas supracitadas em conjunto com seu processo de significação.

Música Programática e Teoria das Tópicas

As definições acerca do termo música programática são imprecisas, contudo, de uma maneira geral são duas as tendências principais. Uma primeira, mais presente nos discursos de senso comum, entende como música programática todo o tipo de música que evoca referências extramusicais, sejam elas de caráter descritivo ou emoções subjetivas. Scruton (2014, s/n) credita esta tendência, em parte, ao musicólogo alemão Friedrich Niecks, que nas suas publicações do início do século XX negligenciou a "vital distinção estética entre representação e expressão". Para Niecks toda a música entre os séculos XVII e XIX, com ou sem texto ou programa, é programática (MICZNIK, 1999). Desta maneira, o termo não tem muita utilidade, já que abarca uma diversidade excessivamente grande de manifestações musicais.

Na segunda tendência, mais usual na literatura musical especializada, o termo música programática define um tipo de música instrumental surgido no século XIX, que tem como característica a representação descritiva e/ou narrativa de um evento, imagem, ideia, etc. Para Franz Liszt, a música programática é aquela cuja lógica interna é derivada do objeto que a composição tenta representar, de seu programa, sendo o poema sinfônico seu principal representante (SCRUTON, 2014, s/n). Ao defender seu conceito de música programática, Liszt se apoiou na polissemia da palavra "poética", utilizada por teóricos da música absoluta como a capacidade da música de expressar ideias de maneira autônoma, fundindo este significado com a noção de que a música precisa de uma ideia "poética" que permita ao compositor comunicar-se de maneira mais precisa (MICZNIK, 1999, p. 210).

O principal aspecto da música programática é a "intenção declarada" do compositor em guiar a percepção do ouvinte através da inserção física de uma indicação programática junto com a publicação da partitura (MICZNIK, 1999, p. 213). Os tipos de indicações podem variar a "força" com que a percepção do ouvinte é conduzida, por exemplo: um título pode dar uma ideia geral de caráter para a peça, já uma história detalhada pode guiar

o ouvinte na associação de eventos da história com determinados momentos da música ou até mesmo traçar um paralelo entre os dois tipos de narração. Como indica Micznik (1999, p. 214, tradução minha) "o programa, uma vez declarado, não está mais relegado ao papel de uma 'história anedótica das origens', mas se torna parte da apreciação estética do ouvinte".

Há, portanto, entre o texto, considerado na teoria analítica tradicional como um elemento extramusical, e a música uma relação simbiótica na formação dos significados. Agawu (1991, p. 23) considera que no universo da música do classicismo há um jogo entre dois diferentes processos de semiose, a "introversiva" e a "extroversiva". A primeira diz respeito a um tipo de referencialidade intramusical formada por signos "puros" que não carregam uma associação extramusical. Através da análise schenkeriana o autor examina a atuação de elementos harmônicos e melódicos na dinâmica da peça e também sua estratégia retórica, por meio do paradigma do começo-meio-fim. A semiose extroversiva, por outro lado, lida com os elementos musicais que carregam associações extramusicais que, no caso de Agawu, são as tópicas musicais.

As tópicas musicais foram definidas por Ratner (1980, p. 1) como recursos musicais que compositores, executantes e ouvintes podiam associar com variados modos, atitudes e imagens. No século XVIII elas constituíam um léxico de "figuras características" que os compositores poderiam utilizar como recursos de expressão de sentido em suas obras. A definição de Agawu, influenciada pela semiótica saussurreana, revela melhor as questões estruturais que envolvem o funcionamento das tópicas:

> Tópicas são signos musicais. Elas consistem de um significante (uma certa disposição de dimensões musicais) e um significado (uma unidade estilística convencional, geralmente, mas nem sempre, de qualidade referencial). Significantes são identificados como uma unidade relacional nas dimensões da melodia, harmonia, métrica, ritmo, e assim por diante, enquanto o significado é designado por rótulos convencionais retirados majoritariamente da historiografia do século XVIII (AGAWU, 1991, p. 49, tradução minha).

O semiólogo peirceano Raymond Monelle foi um dos principais autores da teoria das tópicas e suas publicações oferecem muitas ferramentas de análise e desenvolvimento da teoria. Segundo a semiótica peirceana, um signo é formado basicamente por três elementos: um *representamen*, algo que representa alguma outra coisa para alguém, um objeto, que é este algo representado, e um interpretante, o efeito criado pela junção do *representamen* e do objeto na mente de que interpreta (TURINO, 1999, p. 222). O som

de uma tópica é seu *representamen*, por exemplo: numa tópica "estilo cantante" (RATNER, 1980, p. 19) o *representamen* seria sua linha melódica formada por valores rítmicos longos, tessitura pequena e andamento moderado. O significado de uma tópica, ou seja, seu objeto, pode ser entendido como uma unidade cultural, "algo que é culturalmente definido e distinguido como uma entidade" (SCHNEIDER, 1968, apud MONELLE, 2006, p. 23, tradução minha). No caso da tópica supracitada, seria o universo cultural da música cantável, com veia lírica, do século XVIII. A interpretação linguística de uma tópica, ou seja, um rótulo como o "estilo cantante", é seu interpretante.

É neste sentido, de signos musicais cujo significado é entendido e compartilhado por indivíduos de uma comunidade de acordo com sua familiaridade com o estilo, que o conceito de tópicas se torna útil para entender outros repertórios além do classicismo. Segundo Monelle (2000, p. 80) para se identificar uma tópica em qualquer período musical é preciso investigar se o signo musical dado passou da imitação literal (iconicismo) ou referência estilística (indexicalidade) para a significação por associação e se há algum nível de convenção naquele signo.

A eficácia com que estes significados são compartilhados entre os membros de uma determinada comunidade depende de inúmeros fatores que moldam a experiência de cada indivíduo num determinado estilo musical.

> O que um dado membro da audiência pode reconhecer em uma performance [...] depende da sua idade, experiência, atenção, memória, sensibilidade timbrística, e habilidade aural, entre outros fatores. Cada indivíduo tem um mundo de escuta pessoal que cruza em maior ou menor grau com aqueles de outros participantes numa tradição musical particular, mas é improvável que duas pessoas tenham exatamente os mesmos mundos sonoros (MONSON, 1996, p. 125).

Quanto maior o envolvimento de um indivíduo com um estilo específico, maior será a probabilidade de que a comunicação ocorra com eficiência. O que acontece é uma dinâmica entre estratos heterogêneos da audiência (entendida aqui como público, performers e compositores) com diferentes familiaridades aurais, onde alguns indivíduos compartilham do reconhecimento de mais elementos em comum do que outros.

No caso específico da música programática, ao adicionar um componente textual às estruturas musicais, ela torna mais complexa a questão da presença de tópicas e outros signos na música.

> Sejam signos sintáticos intramusicais dependentes da sintaxe tonal, ou associações de formações musicais com ideias extramusicais que os musicólogos agora chamam de 'tópicas musicais', estes signos musicais conotam significados cujo sentido é entendido independentemente de ser declarado em um programa ou não. Tanto os compositores quanto o público, estão vinculados por este sistema convencionalmente estabelecido e, por causa da sua validade ampla e socialmente baseada, não podem ignorá-lo quando compõem ou ouvem música. Em contrapartida, os tipos de significado que um programa estipula para uma peça de música, a fim de significar, também se apoiam em signos. Mas estes signos, resultando de uma relação entre um significado em um meio verbal ou outro meio extramusical, não são naturalmente, convencionalmente ou socialmente estabelecidos. Em vez disso, eles são originários de uma relação privada, ad hoc e única declarada pelo compositor e válida para uma única peça. Isto não quer dizer que signos convencionalmente estabelecidos são 'melhores' que aqueles estabelecidos ad hoc pela imposição de ideias específicas do compositor sobre o material musical. Afinal, os Leitmotive wagnerianos também são signos do último tipo, e eles funcionam com bastante sucesso. O ponto é que há um conflito que precisa ser reconhecido, entre o que os signos musicais nos contam 'naturalmente' por eles mesmos e o que os signos resultantes de signos-musicais-mais-programa nos contam, e isto é o que a maioria das análises de música programática não reconhecem (MICZNIK, 1999, p. 216, tradução minha).

Portanto, na análise de música programática, a relação entre texto e música interfere no reconhecimento de signos musicais pela audiência. O compositor pode se apoiar em signos pré-existentes e amplamente reconhecidos, como as tópicas musicais, para representar determinados aspectos do texto, ou então estabelecer relações *ad hoc* entre o texto e a música. Estas relações *ad hoc* podem também com o tempo vir a se tornarem convencionadas e se estabelecerem como signos musicais.

Tópica Canto de Pássaro

Na construção das suas representações da sonoridade do canto de pássaro, Villa-Lobos utiliza uma série de recursos musicais que operam em diferentes elementos da música. O primeiro exemplo é extraído da melodia da flauta que inicia no compasso 136 (página 31) de *Uirapuru*, onde há a marcação "O Canto do Uirapurú". Com relação à escala, ao ritmo e ao contorno melódico, não há basicamente nenhuma afinidade entre esta melodia e canto do pássaro uirapuru[2]. Isto sugere que o compositor não tinha uma preocupação ornitológica com esta melodia, utilizando-a apenas para representar livremente o canto do pássaro. Como afirma Tarasti (1995, p. 363), é provável que o compositor tenha retirado este tema do livro *Notes of a botanist on the Amazon and Andes* de Richard

[2] Para uma análise do canto do pássaro uirapuru ver Doolittle e Brumm (2012).

Spruce, publicado em 1908[3]. O explorador conta em seu livro como ouviu o canto do uirapuru em uma viagem à Amazônia, transcrevendo sua melodia de uma forma bastante estilizada (Fig. 1).
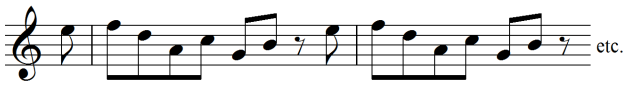


FIGURA 1: TRANSCRIÇÃO DE SPRUCE (1908) DO CANTO DO UIRAPURU (FONTE: SPRUCE, 1908).

Esta melodia é praticamente igual à encontrada no compasso 137 de *Uirapuru*, onde aparece escrita uma oitava acima e com a métrica deslocada (Fig. 2):

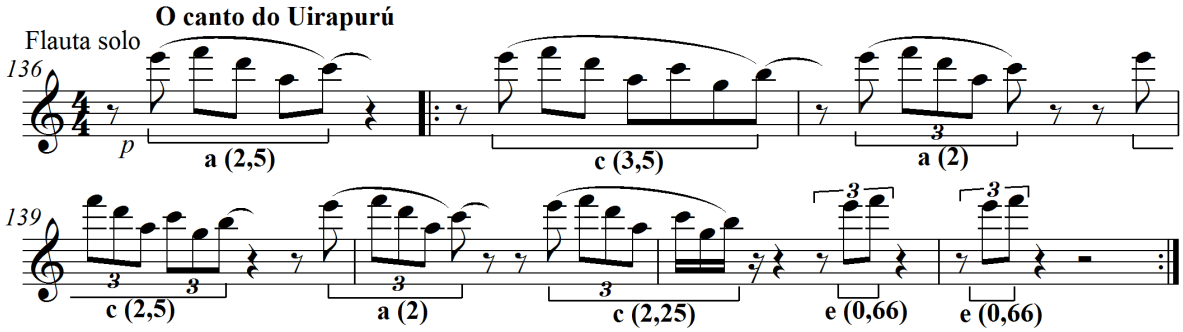


FIGURA 2: "O CANTO DO UIRAPURÚ", CC. 136-142 (FONTE: PRODUÇÃO DO PRÓPRIO AUTOR).

Apesar da diferença entre esta melodia e os cantos emitidos por um uirapuru, Villa-Lobos explora vários elementos musicais que contribuem para caracterizá-la como um canto de pássaro: tessitura, timbre e rítmica e métrica. Primeiramente, a tessitura escolhida pelo compositor (Sol4-Fá5) é mais aguda que a da melodia transcrita por Spruce, se adequando, provavelmente por uma coincidência, à extensão usual do canto de um uirapuru, que varia mais ou menos entre Mi4 e Si♭6 (DOOLITTLE e BRUMM, 2012, p. 66). A utilização da flauta para representar o canto de um pássaro também está de acordo com as convenções da época, sendo utilizada para esse fim por vários compositores da geração de Villa-Lobos e de anteriores (ver VOLPE, 2001). Interessante notar que a flauta soa mais brilhante no registro escolhido pelo compositor do que no registro anotado por Spruce, o que também é mais apropriado para a representação do canto de um pássaro.

[3] De acordo com Volpe (2009, p. 33), a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde o pai de Heitor Villa-Lobos, Raul Villa-Lobos, foi bibliotecário, dispunha de uma cópia do livro de Spruce desde a época de sua edição, o que fortalece a hipótese de que o compositor poderia ter acesso ao livro no período de composição de *Uirapuru*.

Como percebido por Salles (2009, p. 111), a maneira fragmentada como Villa-Lobos expõe a melodia pode ser entendida como uma maneira de emular o comportamento do canto de uma ave. O compositor alterna fragmentos da melodia (marcados com as letras "a" e "e" na figura acima) e a frase completa (marcada com a letra "c"), acrescentando ligeiras diferenças rítmicas (tercinas e semicolcheias) que causam certa irregularidade na proporção entre elas (o número entre parênteses abaixo dos colchetes demonstra a quantidade de tempos que cada fragmento dura dentro do compasso 4/4). A emissão de uma melodia interrompida é um comportamento comum inclusive no próprio canto do Uirapuru-Verdadeiro (DOOLITTLE e BRUM, 2012, p. 64). Ainda na questão rítmica, outro aspecto que confere irregularidade ao tema são os inícios de cada fragmento, que ocorrem no contratempo e com mudanças na posição métrica.

Quanto à questão escalar, a coleção de notas é Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó-Ré, por isso Volpe (2001, p. 310) sugere que o tema está estruturado no modo de Mi frígio, mas não oferece nenhum critério adicional que justifique a escolha. Salles (2009, p. 56), por outro lado, afirma que as notas extremas da tessitura da melodia, Fá e Sol, formam um tipo de polarização por quarta e quinta em torno da nota Dó, apesar da forma de apresentação do tema dificultar a definição de um centro tonal. O restante da textura também não contribui para esta definição, pois o piano faz um ostinato grave oscilante com as notas Dó♯-Ré-Fá que não polariza nenhuma das notas, e se juntarmos as notas da outra camada (fragmentos melódicos) teremos um conjunto octatônico (diferente das escalas octatônicas usuais) com as notas Fá-Sol-Sol♯-Lá♯-Si-Dó♯-Ré-Mi♭ (SALLES, 2009, p. 114). Se adicionarmos as notas da melodia teremos onze notas do total cromático, faltando apenas o Fá♯. Isto indica uma independência no plano escalar entre a melodia e o contexto no qual está inserida.

Em outra apresentação deste tema logo no início da obra, no compasso 5, o compositor utiliza vários dos recursos descritos acima para configurá-lo como um canto de pássaro (Fig. 3).

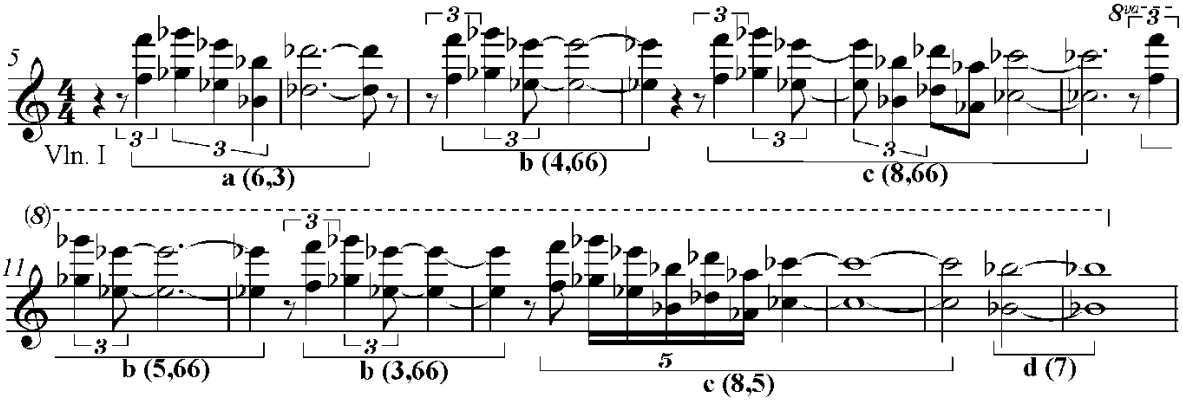


FIGURA 3: PRIMEIRA OCORRÊNCIA DO "CANTO DO UIRAPURÚ" (FONTE: PRODUÇÃO DO PRÓPRIO AUTOR).

Na questão tímbrica e de textura temos uma diferença entre as duas apresentações do tema, pois aqui o compositor o apresenta nos primeiros violinos em oitavas. No entanto a oitava superior do tema se apresenta no registro agudo (Lá♭4-Sol♭5), apenas meio tom acima da versão na flauta. O timbre do violino e as oitavas, assim como o andamento lento, contribuem para mascarar a tópica canto de pássaro, que se mostra principalmente no aspecto rítmico.

O tema é apresentado de maneira fragmentada, sendo interrompido em diferentes momentos da melodia (ver marcações a, b e c na Fig. 3) com a primeira versão completa se revelando somente no compasso 8 (letra c). Os fragmentos começam sempre no contratempo: os primeiros quatro iniciam em diferentes posições métricas e os dois últimos repetem a posição métrica do primeiro. Os números entre parênteses indicam a quantidade de tempos de cada fragmento, demonstrando que as durações de cada uma também são sempre diferentes. Diferentemente do exemplo da flauta, aqui o conjunto de notas remete à escala de Fá Lócrio (Fá-Sol♭-Lá♭-Si♭-Dó♭-Ré♭-Mi♭), interpretação reforçada pela sonoridade meio-diminuta da camada harmônica construída em torno do acorde de Fá meio-diminuto.

Outros elementos de destaque que Villa-Lobos utiliza para evocar a tópica canto de pássaro são volteios melódicos e *tremolos*. No manuscrito de *Uirapuru* existe uma marcação no compasso 19 que denomina a melodia da flauta como "A Flauta do Indio Feio". O argumento da peça estabelece que o personagem do Índio Feio engana o grupo de índios imitando o canto do uirapuru com sua flauta de osso tocada pelo nariz. Esta melodia não tem afinidade com a melodia "Canto do Uirapuru", com exceção do timbre

da flauta na sua primeira apresentação[4]. A primeira parte da melodia está construída sobre o segundo sistema escalar de sete notas apresentado por Kostka (2006, p. 30), que consiste nas notas Dó-Ré-Mi-Fá♯-Sol♯-Lá-Si♭-Dó (VOLPE, 2001, p. 311). No primeiro colchete (Fig. 4) há uma centralidade na nota Lá, portanto a escala aparece na sexta rotação (Lá-Si♭-Dó-{Ré}-Mi-{Fá♯}-Sol♯-Lá)[5]. No segundo colchete há uma transposição da escala em sua rotação original uma quarta acima (Fá-{Sol}-Lá-Si-Dó♯-Ré-{Mi♭}-Fá) e no terceiro colchete outra transposição mais uma quarta acima (Si♭-Dó-Ré-Mi-Fá♯-Sol-{Lá♭}-Si♭). Além da única nota em comum entre as três transposições da escala ser a nota Ré, a sustentação do acorde de Ré menor no grave sugere que a seção está centrada em torno de Ré. A melodia, no entanto, parece prolongar a nota Lá, quinta justa do acorde de Ré menor sustentado.

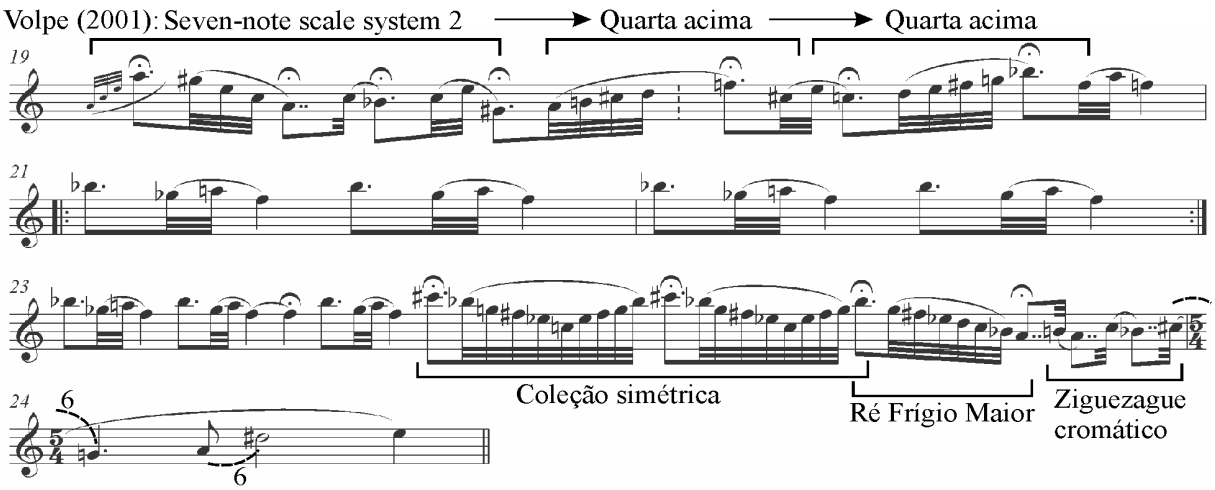


FIGURA 4: "A FLAUTA DO ÍNDIO FEIO", CC. 19-24 (FONTE: PRODUÇÃO DO PRÓPRIO AUTOR).

No compasso 23 há uma figuração que inicia na nota Dó♯ e seu desenho forma uma escala de seis notas com propriedades simétricas. Na ilustração abaixo, o item "a" corresponde às notas na ordem em que aparecem no trecho. Há um padrão intervalar simétrico de duas terças menores, um semitom e duas terças menores novamente. Esse padrão resulta em dois trítonos separados pelo espaço de um semitom (Dó♯-Sol/Fá♯-Dó) e preenchidos simetricamente pela nota que se localiza exatamente no meio de cada trítono (Si♭ e Mi♭,

[4] A melodia "A Flauta do Índio Feio" é reapresentada no compasso 86 no saxofone soprano. Essa mudança de timbre tem relação com o argumento da peça, pois representa o momento em que os índios encontram o índio feio e descobrem que ele não é o uirapuru. Portanto, a flauta na primeira apresentação representa o timbre "correto" do uirapuru, mas com a melodia "errada", o que engana os índios, e na segunda apresentação o saxofone soprano representa a flauta de osso tocada pelo nariz do índio feio, confirmando que ele não é o uirapuru.

[5] As notas entre chaves não aparecem no trecho analisado.

respectivamente). Se invertermos as notas das extremidades (item b) a coleção continua simétrica, ficando clara a presença da estrutura que Antokoletz (1984, p. 71) chamou de célula Z.

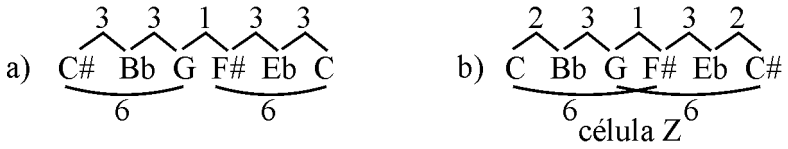


FIGURA 5: SIMETRIAS NA FIGURAÇÃO DO COMPASSO 23 (FONTE: PRODUÇÃO DO PRÓPRIO AUTOR).

As notas desta figuração, com exceção do Dó♯, estão contidas na escala que é tocada logo em seguida. Se considerarmos Ré como nota central, teremos uma escala de Ré frígio maior (Ré-Mi♭-Fá♯-Sol-Lá-Si♭-Dó-Ré) que desce do sexto até o quinto grau da escala (ver Fig. 4). Após esta escala descendente há uma breve figuração cromática em ziguezague que atinge a nota Dó♯. A partir desta nota a flauta toca dois trítonos (Dó♯-Sol e Lá-Ré♯) que irão ressoar na parte superior do ostinato da próxima seção no compasso 25 (SALLES, 2009, p. 149).

Sobre esse quadro escalar não diatônico Villa-Lobos faz uma melodia que não tem um aspecto formal bem definido, progredindo por uma série de volteios melódicos, apojaturas, arpejos e segmentos escalares rápidos que terminam apoiando-se em uma nota. Ao final ocorrem as volatas simétricas que reafirmam o caráter disjunto da melodia associado pelo programa à simulação do canto de um pássaro.

Estes elementos reaparecem em outra seção da peça, no último tempo do compasso 366. A flauta faz uma figuração rápida ascendente de notas brancas em terças, que representa a flecha lançada pelo "Indio feio" para matar o "Indio bonito", como mostra a marcação acima da partitura: "O Indio feio flexa [sic] o Indio bonito" (VILLA-LOBOS, 1948, p. 87). Sua escala adianta o ambiente de notas brancas situado entre os compassos 367 (página 88) e 369, iniciado por um acorde de Ré menor com sétima e nona em posição fechada que segue sustentado por dois compassos (ver ilustração abaixo). A flauta realiza nova figuração ascendente rápida seguida por *tremolos*. Como demonstram as marcações da partitura "A morte do Indio bonito" e "A transformação do Indio bonito no Uirapurú", os floreios da flauta com os *tremolos* e a volata do compasso 369, assim como o timbre

do Uirapurú (flauta), simbolizam a morte e a transformação do Indio bonito de volta no pássaro (Fig. 6).
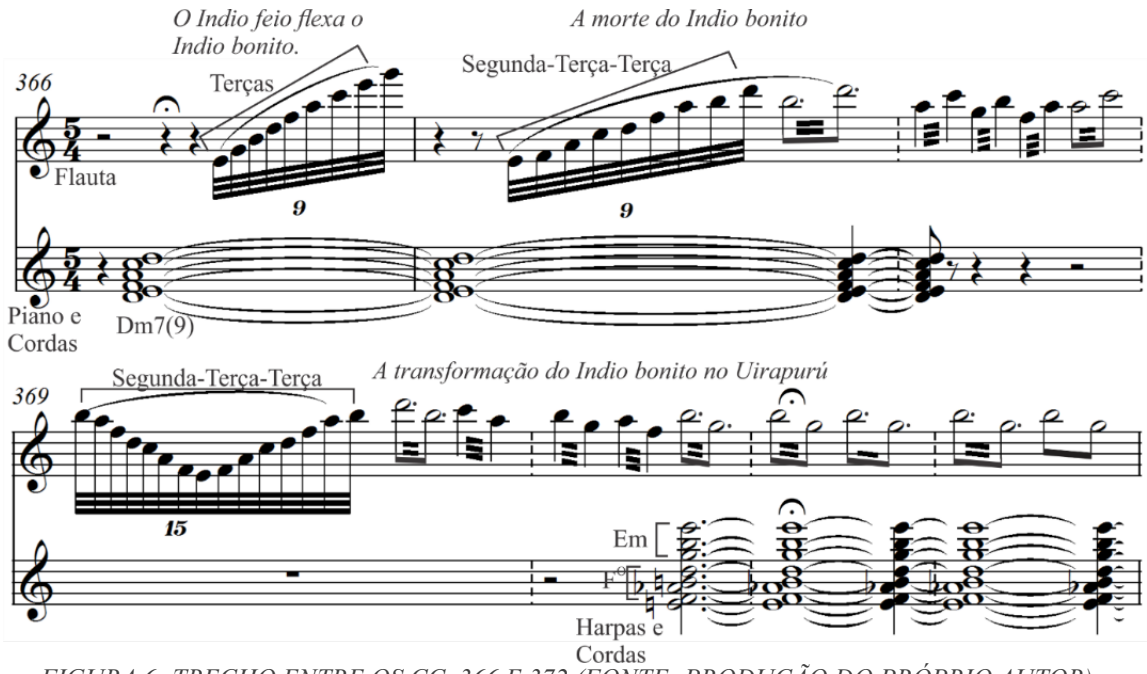


FIGURA 6: TRECHO ENTRE OS CC. 366 E 372 (FONTE: PRODUÇÃO DO PRÓPRIO AUTOR).

No compasso 13 de *Erosão* encontramos mais um exemplo da tópica Canto de Pássaro. Os segundos violinos, em terças com as violas, tocam um motivo em colcheias no compasso 13 que é imediatamente repetido no compasso seguinte com redução rítmica para semicolcheias, semelhante ao que acontece em alguns trechos da melodia do Canto do Uirapuru comentada acima. Logo em seguida, ainda no compasso 14, os oboés tocam pela primeira vez a melodia principal da peça, uma versão diatônica do tema Mokocê-cê-maká (ver SALLES, 2009, p. 114). Na prolongação do tema do oboé, compasso 17, novamente Villa-Lobos utiliza o recurso de redução rítmica. Em outra camada, que inicia no compasso 16 com o primeiro clarinete, uma série de volatas e apojaturas, semelhantes às usadas no tema "A Flauta do Índio Feio" de *Uirapuru*, completam o sentido da tópica. Volatas, apojaturas e trinados, também são executados por outros instrumentos de sopro entre os compassos 19 e 20 (Fig. 7).

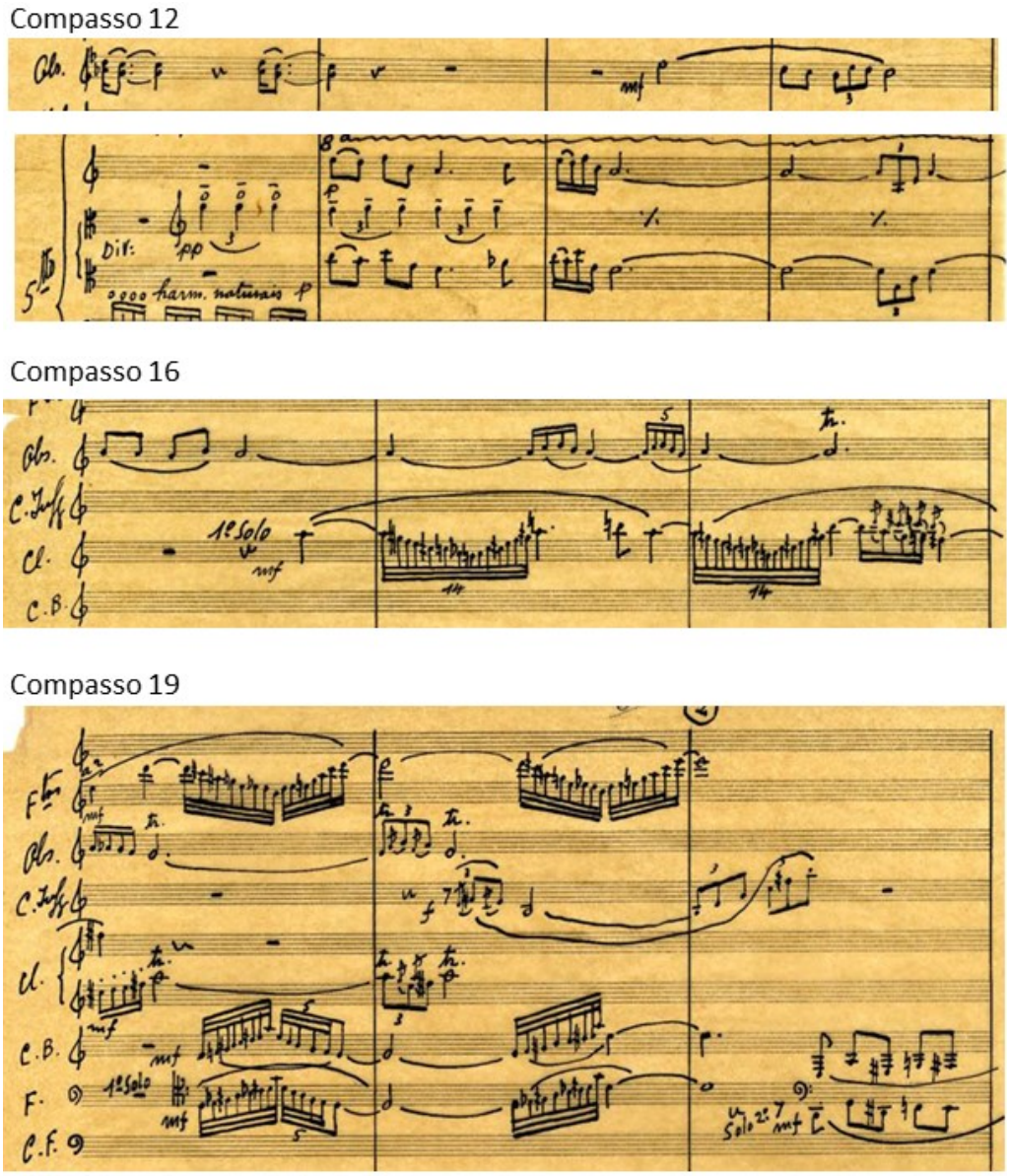


FIGURA 7: EROSÃO, CC. 12 A 21. ALGUNS INSTRUMENTOS FORAM SUPRIMIDOS (FONTE: MANUSCRITO DISPONÍVEL NO MUSEU VILLA-LOBOS).

Tópica Floresta Tropical

A segunda tópica que se destaca nos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos é a que denomino de "Floresta Tropical"[6]. O primeiro exemplo é retirado do trecho entre os compassos 134 e 142 de *Uirapuru* (Fig. 8).

[6] Em um trabalho anterior (SANTOS, 2015, p. 123) denominei esta tópica de "Murmúrios da floresta noturna", no entanto agora com novos dados da pesquisa reformulo sua denominação para "Floresta Tropical".
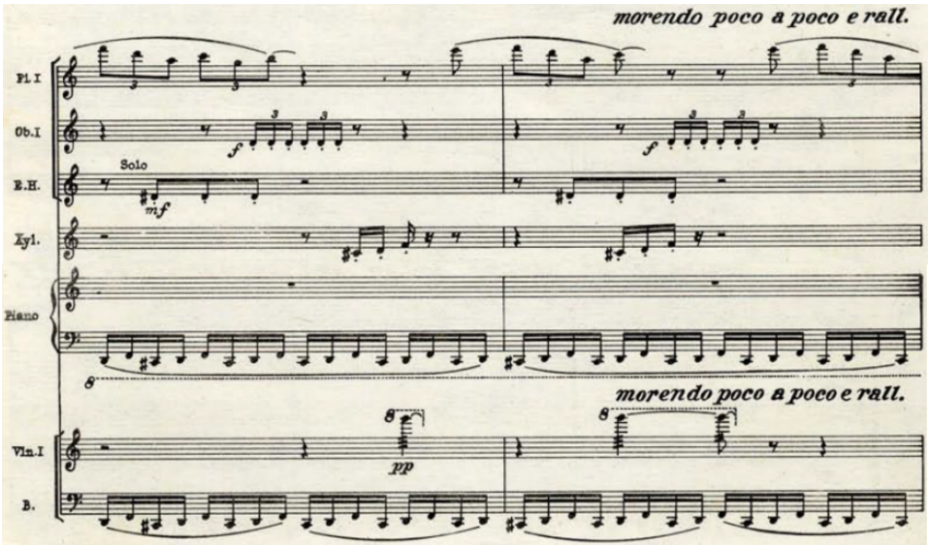


FIGURA 8: TRECHO DE UIRAPURU*, CC. 139-140 (FONTE: VILLA-LOBOS, 1948).*

Neste exemplo a tópica é formada por duas camadas texturais e está associada à tópica canto de pássaro, na melodia. A primeira camada é um ostinato grave executado por piano e baixo, formado pelo tricorde Dó♯-Ré-Fá em semicolcheias, o que confere uma organização rítmica ternária dentro de um compasso quaternário simples. O padrão é quebrado no final do compasso 137, no qual o ostinato termina na nota Ré sem atingir a nota Fá e recomeça no Dó♯ no compasso seguinte, o que acontece a cada dois compassos. O registro grave, a dinâmica *ppp*, o uso do pedal no piano e as ligaduras dificultam que as notas sejam percebidas individualmente, o que torna esta camada uma linha grave oscilante que serve de fundo para a ambientação da melodia, conferindo uma sonoridade escura à passagem, coerente com o ambiente noturno descrito no argumento da peça.

A camada de fragmentos melódicos é formada por motivos curtos que aparecem em diferentes registros e são executados por diferentes instrumentos: oboé, xilofone, piano, violino I e corne inglês. Cada instrumento executa uma figura rítmica própria que se repete durante o trecho. Os motivos são formados por notas curtas em *stacatto* que começam de maneira geral fora do tempo forte (com exceção da figura do violino I). As características desta camada textural contribuem para a criação de "um ambiente sonoro que emula o ruído de fundo de uma paisagem tropical" (SALLES, 2009, p. 112).

A representação musical de ruídos da floresta já estava presente na obra de compositores brasileiros anteriores a Villa-Lobos. Compositores como Carlos Gomes, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno haviam utilizado representações de paisagem caracterizadas por

arpejos ascendentes e descendentes, que são baseadas em fórmulas musicais europeias do século XIX (VOLPE, 2001). Alguns elementos realistas contribuíam para a localização da paisagem em território nacional, como o canto do sabiá no movimento *Alvorada na Serra* da *Série Brasileira* (1891) de Nepomuceno, o que sugere um certo caráter nacionalista (DUDEQUE, 2010, p. 161). Como comenta Volpe,

> A expressão de sentimentos nacionais através da paisagem foi a base ideológica de obras como "Alvorada" de Gomes, Marabá de Braga e "Alvorada na Serra" de Nepomuceno. Os dois últimos compositores adotaram o uso de melodias folclóricas como meio de expressar melancolia, fazendo a paisagem um veículo para o "nacionalismo sentimental" na música romântica brasileira (VOLPE, 2001, p. 288).

Villa-Lobos reformula estas convenções em *Uirapuru*, alterando as fórmulas trazidas da Europa para representar os murmúrios da floresta em uma tópica que podemos chamar de "Floresta Tropical". Os fragmentos melódicos são o componente icônico da tópica (MONELLE, 2006, p. 27), pois são uma tentativa de imitar os sons de animais da floresta brasileira. O *ostinato* grave de piano e baixo adiciona uma outra camada de significado ao trecho. Como demonstra Moreira (2010, p. 194), *ostinati* foram utilizados por Villa-Lobos nas suas músicas de caráter indígena para representar o aspecto primitivo do índio. Neste trecho de *Uirapuru*, o *ostinato* se aproxima mais de um ruído de fundo que confere um caráter noturno à música, reforçado pelo não-diatonismo resultante da somatória das notas deste com as dos fragmentos melódicos. Assim como a melodia da flauta não é uma transcrição aproximada do canto de um uirapuru, os ruídos representados pelos fragmentos melódicos também não contribuem para estabelecer um local exato para a floresta. A floresta tropical genérica representada por esta tópica é situada no Brasil através das descrições do argumento, por meio da história de indígenas da floresta brasileira e da associação textual da melodia da flauta com o canto do uirapuru. O argumento contribui para a ambientação da história numa floresta noturna, cheia de ruídos de animais.

Um segundo exemplo da tópica Floresta Tropical pode ser encontrado nos compassos iniciais de *Erosão*. O trecho comentado a seguir se encontra entre os compassos 1 e 12 da partitura. A peça começa com um *ostinato* grave oscilante nos baixos, somente os da primeira estante, com sextinas de semicolcheia nas notas Mi e Fá em *pianissíssimo*. No terceiro tempo entram os violoncelos da primeira estante fazendo o mesmo *ostinato*, mas com as notas Fá e Sol. As notas dos dois instrumentos somadas criam um tricorde cujo

primeiro intervalo é de um semitom, assim como no exemplo de *Uirapuru*, e com um segundo intervalo de um tom. A cada novo compasso entra uma nova estante de baixos e violoncelos até que os naipes se completem, o que confere mais densidade ao timbre, mas mantém a dinâmica fraca. Este *ostinato* ainda conta com tam-tam tocado em *tremolo* ao longo de todo o trecho, ao qual os pratos se juntam no compasso 6. O tricorde inicial progride em complexidade harmônica ao longo dos compassos seguintes com a adesão de outros instrumentos ao *ostinato*. No segundo compasso o tímpano faz um *tremolo* na nota Ré♭, o fagote faz as sextinas em Si-Dó no compasso 4 e divide-se inserindo Mi♭-Sol♭ no compasso seguinte. A somatória de todos esses instrumentos transforma o tricorde inicial num cluster entre as notas Si e Sol.

A camada de ruídos da floresta é formada por fragmentos curtos tocados em diversos instrumentos. No terceiro compasso as violas fazem uma tríade de Sol bemol menor em pizzicato seguida por uma tríade de Fá Maior nos Violinos II e um acorde quartal nos violinos I. Três compassos depois esses mesmos instrumentos repetem os mesmos acordes *sul ponticello* dobrados com piano, harpa e celesta. Voltando ao compasso 3, harpa e piano dobram um poliacorde *stacatto* com a tríade de Dó Maior na clave de Fá e Fá♯ Maior na clave do Sol, procedimento harmônico semelhante ao do conhecido "Acorde de Petrushka" de Stravinsky (ver SALLES, 2009, p. 39) mas com os acordes invertidos em registro. Harmonicamente, as sonoridades quartais dominam a camada de ruídos da floresta nos sopros nesse trecho, com exceção do fragmento do clarinete no compasso 6, que realiza um arpejo rápido descendente com as tríades de Lá diminuta, Mi menor e Ré diminuta. O fragmento do xilofone (c. 7), nota Dó em sextina lembra o fragmento de tercinas em *stacatto* que recorre no oboé na seção de *Uirapuru* comentado acima.

Considerações finais

No livro *The Sense of Music,* Monelle (2000, pp. 45-65) analisa a tópica do "cavalo nobre" (*noble horse*) demonstrando que ela se refere ao passado pois, apesar de aparecer na música do século XIX, a tópica faz referência à uma visão idealizada e socialmente construída da cavalaria na Idade Média. Em um trabalho posterior o autor comenta:

> Se nós consideramos que as tópicas musicais formam um código, então elas não precisam se referir a um "mundo" de extensão, e seu significado não é "referencial". Pelo contrário, elas devem se referir a valores semânticos, definidos e implicados pelos signos eles mesmos. Até pode existir, de fato, um

> "cavalo musical", como já demonstrei em outros lugares. Ele tem a sua própria natureza, definida pelo signo musical, não pela "experiência". De fato, podem haver cavalos musicais, quer existam cavalos no mundo ou não (MONELLE, 2006, p. 21).

Considero esse exemplo didático para se pensar as tópicas em Villa-Lobos. O uirapuru da peça homônima do compositor é um pássaro idealizado, literário, revestido da aura fantástica que o argumento da peça, uma lenda indígena, propicia. O mesmo vale para a floresta musical de Villa-Lobos, com seus *ostinatos* graves que conferem um caráter escuro, ruídos de animais à espreita e da floresta profunda e intocada. São bem conhecidas na literatura sobre Villa-Lobos as discussões sobre originalidade e autenticidade. Durante sua vida e mesmo muito tempo depois de sua morte tentou-se explicar os elementos nacionalistas de sua produção com as histórias fantasiosas de supostas viagens do compositor pelas florestas brasileiras. Esta era uma estratégia para conferir autenticidade à sua produção e desvinculá-lo do exotismo tão requisitado pelo público francês. No entanto, tópicas como as apresentadas neste trabalho não precisavam corresponder à realidade das florestas brasileiras, e o compositor não precisava partir da sua experiência para que as tópicas fizessem seu efeito.

Este trabalho apresenta uma breve análise concentrada nos elementos musicais, que na semiótica peirceana se refere ao *representamen*, de duas tópicas possíveis para o repertório de Villa-Lobos. A partir das análises é inferido um interpretante para cada tópica, seus rótulos. O objeto, aquela unidade cultural que é o significado da tópica, aqui é tratado juntamente com as análises musicais, mas poderia ser tratado como um tópico específico. Como afirma Monelle (2000, p. 80) o estudo das tópicas "requer um aprendizado considerável em história social, literatura e organologia, assim como na história das músicas funcionais", portanto acredito que a análise do objeto seja um segundo passo fundamental para o estabelecimento de uma tópica, o que requer a maior parte das energias da empreitada. Volpe (2001), apesar de partir de um campo teórico diferente, tem uma importante contribuição para o estudo histórico do objeto das tópicas apresentadas neste trabalho, abordando a paisagem e o indianismo como *topos* da música brasileira de Carlos Gomes até Villa-Lobos. Atualmente tenho trabalhado as tópicas nos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos na minha tese de doutorado em desenvolvimento pela UFPR, na qual espero poder desenvolver um estudo mais aprofundado do objeto das tópicas apresentas neste artigo.

Referências

AGAWU, Victor Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

ANTOKOLETZ, Elliot. *The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music*. Berkeley: University of California Press, 1984.

DOOLITTLE, Emily e BRUMM, Henrik. O Canto do Uirapuru: Consonant intervals and patterns in the song of the musician wren. *Journal of interdisciplinary music studies*, v. 6, n. 1, pp. 55-85, 2012.

DUDEQUE, Norton. Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. Música em perspectiva, v. 3, n. 1, pp. 136-163, mar/2010.

HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3rd ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

MICZNIK, Vera. The absolute limitations of programme music: the case of Liszt's 'Die Ideale'. *Music & Letters*, v. 80, n. 2, pp. 207-240, mai. 1999.

MONELLE, Raymond. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

____. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

MONSON, Ingrid. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicaco Press, 1996.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de Mestrado em Música, UDESC, 2010.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. El oído pensante, Buenos Aires, v. 1, n. 1, pp. 1-23, 2013.

_____. Retoricidade e tópicas na música de Villa-Lobos. In: 2º Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2012, São Paulo. *Anais do 2º Simpósio Internacional Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2012b.

RATNER, Leonard. *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e tópicas em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado em Música. Florianópolis: UDESC, 2015.

SCRUTON, Roger. Programme music. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acessado em: 03 abr. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>

VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapuru*. Milwaukee: AMP, 1948. 1 Partitura. Orquestra.

SPRUCE, Richard. *Notes of a botanist on the Amazon and Andes*. V. 1. London: Macmillan, 1908.

TARASTI, Eero. *Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson: McFarland & Company, 1995.

TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity and Experience: a Peircean Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 2, pp. 221-255, 1999.

VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru. Milwaukee: AMP, 1948. 1 Partitura. Orquestra.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese de Doutorado em Música, University of Texas, 2001.

_____. Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru. *Brasiliana*, n. 29, pp. 29-34, 2009.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

O neoclassicismo nacionalista italiano: Um contexto para as *Bachianas Brasileiras*?[1]

João Vicente Vidal
Escola de Música da UFRJ

Resumo: Uma das questões centrais da pesquisa musical villalobiana, o tema da evolução estilística do compositor é abordado aqui com foco em suas *Bachianas Brasileiras*. Um esforço de contextualização da linguagem musical desenvolvida pelo compositor a partir de 1930 é realizado em dupla perspectiva: *vis-à-vis* as experiências neoclássicas do entre guerras europeu e *vis-à-vis* as implicações da atuação de Villa-Lobos na esfera pública ao longo da Era Vargas (1930-45). Por fim, é testada a hipótese de que uma recepção da música do compositor italiano Alfredo Casella possa ter desempenhado um papel na gênese do conceito básico das *Bachianas* de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Neoclassicismo; Nacionalismo; *Bachianas Brasileiras*; Era Vargas; Casella.

É precisamente sua autonomia que faz da música um comentador tão eloquente da sociedade.

– C. Dahlhaus

Um dos mais significativos desenvolvimentos da trajetória criativa de Villa-Lobos parece ser seu abandono, no início da década de 1930, do estilo 'selvagem' e 'primitivo' que caracteriza grande parte de sua produção na década anterior, em favor de uma linguagem de maior inteligibilidade e apelo emocional. A adoção de uma nova estética por Villa-Lobos torna-se de fato bastante nítida, se compararmos criações como a *Prole do Bebê nº 2* e o *Rudepoema* para piano (publicadas em 1927 e 28) com obras como a *Valsa da Dor* e o *Ciclo Brasileiro* (estreadas em 1938 e 39). Nada exemplifica melhor a mudança, porém, do que as diferenças observáveis entre os *Choros* escritos na década de 20 e a série de nove *Bachianas Brasileiras* iniciadas em 1930, ciclo que melhor representa o novo estilo do compositor. Surpreende assim que parte dos estudiosos de sua obra tenha visto aí não uma reformulação da linguagem musical do compositor, mas antes uma revisão de elementos já presentes, isto é, um panorama de continuidade de princípios marcado por um menor grau de experimentação, mas ainda assim revelando avanços técnicos pontuais (BÉHAGUE, 1994, p. 104). Poderíamos falar, neste caso, de uma 'nova maneira' de Villa-Lobos, de uma cesura

[1] Pelo apoio à realização desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos à Fondazione Giorgio Cini de Veneza e seu diretor Gianmario Borio pela *Fellowship* que nos possibilitou aprofundar a pesquisa sobre o neoclassicismo no entre guerras europeu em San Giorgio Maggiore em 2014, ao estimado colega Marco Beghelli, pelo estímulo e auxílio na obtenção de materiais de pesquisa na Universidade de Bolonha, e, por fim, à Tejaswini Niranjana, que muito gentilmente nos recebeu no workshop "Music and the Public Sphere", sob sua coordenação no Wissenschaftskolleg zu Berlin naquele mesmo ano.

comparável àquela existente entre as fases primitiva e neoclássica de Stravinsky, para tomar como exemplo um compositor de comprovada importância para Villa-Lobos? Se sim, que condições históricas a circundam? Quais as forças em jogo, neste crítico evento de sua evolução estilística?

No que segue, proporemos revisitar tais questões entrelaçando dois aspectos da atuação de Villa-Lobos nas décadas de 30 e 40 relativamente menos explorados, se comparados à pesquisa sobre as variadas facetas de seu projeto de Canto Orfeônico: (i) o tema das relações entre a sua música instrumental do período e as experiências neoclássicas do entre guerras europeu; e (ii) o tema das implicações de sua atuação na esfera pública ao longo dos quinze anos da Era Vargas (1930-45), isto é, dos presumíveis reflexos, na música, de seu (novo) lugar no espaço social e suas premissas político-ideológicas. Trata-se portanto de explorar, a fim de alcançar uma imagem mais abrangente do compositor e sua obra, tanto as possíveis fontes da nova linguagem (na medida em que a contrapomos à produção da década de anterior) e seu lugar no cenário mais amplo da história da música do século XX, quanto os possíveis estímulos que Villa-Lobos, no papel de atuante colaborador de Getúlio Vargas, possa ter experimentado na sua formulação – um objeto de estudo mais elusivo e que ecoa, em nível local, uma conhecida afinidade de tendências neoclássicas nas artes e políticas autoritárias na primeira metade do século XX (CANFORA, 1976), já frequentemente explorada na literatura em referência a outros compositores e países.

Tentaremos compreender o nexo entre ambos aspectos (i e ii, acima) recuperando a proposta original do neoclassicismo de Stravinsky e descrevendo sua "subversão" em um contexto particular que muitas semelhanças guarda com o Brasil de Vargas ("Neoclassicismo, neoclassicismo nacionalista"), para a seguir mapear a aproximação de Villa-Lobos desta tendência ("Villa-Lobos e o neoclassicismo") e questionar se não teria sido precisamente sua atuação como educador musical no Brasil e como mediador da cultura brasileira no exterior o que o teria levado a se interessar pela variedade de neoclassicismo que se poderia denominar "nacionalista", encontrada no contexto italiano da época ("Villa-Lobos na Era Vargas"). Por fim, é testada a hipótese de que uma recepção da música de Alfredo Casella possa ter desempenhado um papel importante na gênese do conceito básico das *Bachianas Brasileiras*, uma hipótese explorada a partir de um dos primeiros movimentos da série a ser escrito ("Villa-Lobos e Casella", "Um contexto para as *Bachianas Brasileiras*?").

Neoclassicismo, neoclassicismo nacionalista

Embora tenha sido usada ocasionalmente desde meados do século XIX, a expressão "neoclassicismo" foi incorporada definitivamente no vocabulário musical moderno apenas em 1923, como uma forma de descrever o novo estilo de Stravinsky: aquele de seu *Octeto* de sopros do mesmo ano (BANDUR, 1994). A obra propunha algo muito diferente da música de tendências clássicas de compositores românticos como Brahms ou, século XX adentro, Ferruccio Busoni; ao contrário destes, Stravinsky conseguiu unir classicismo e modernismo, que por muito tempo haviam significado coisas diametralmente opostas (DANUSER, 2004; TARUSKIN, 2005). Esse neoclassicismo objetivo, utilizando, como notou Aaron Copland, "princípios construtivos do classicismo do século XVIII e texturas da era pré-romântica" (COPLAND, 1968, p. 72), tinha como procedimento básico uma prática composicional de *paródia* e *desfamiliarização* que seria comparada pela crítica ao princípio de *ostranenie* da teoria da arte dos formalistas russos (STEPHAN, 1984).[2] Embora caracterizado por Adorno como restaurador e reacionário, o neoclassicismo de Stravinsky trazia elementos de composição musical realmente modernos, tornando-se então, como Schönberg e Hindemith, uma influência impossível de ser ignorada.

No entanto uma variedade bastante particular de neoclassicismo desenvolvia-se paralelamente, um tipo de neoclassicismo que, "voltando o olhar para antigos estilos nacionais", almejava "contribuir para o estabelecimento de um senso de identidade nacional" (DANUSER, 2004, pp. 266-267). Falamos das composições com o sufixo '–(i)ana' surgidas por volta do final da Primeira Guerra Mundial juntamente a diversas adaptações e pastiches para balé, obras que em muito se assemelhavam à *Pulcinella* de Stravinsky, obra de 1920 baseada na música de Pergolesi. A Itália foi o centro do desenvolvimento desta forma nacionalista de neoclassicismo, como atestam obras como *Cimarosiana* de Gian Francesco Malipiero (1921), *Rossiniana* de Ottorino Respighi (1925), *Scarlattiana* e *Paganiniana* de Alfredo Casella (1926, 1942) e, já depois da Segunda Guerra Mundial, uma *Vivaldiana* novamente de Malipiero (1952). Nessas obras, o sentido de alienação encontrado em Stravinsky foi substituído pelo seu oposto diametral: a ênfase na conexão histórica. De fato, era imprescindível que o ouvinte reconhecesse a origem do material musical para que as referências laudatórias ao passado

[2] A expressão original de Viktor Shklovsky, *priem ostranenie*, está contida em seu ensaio *A arte com procedimento* (1917) e pode ser traduzida como 'procedimento de tornar estranho (ou desconhecido)'. Trata-se aqui, como explicaria Shklovsky na sua *Teoria da prosa* (1925), da remoção de um objeto da esfera da percepção automática.

lograssem despertar o senso de orgulho nacional intencionado. Como notou Federico Celestini, no neoclassicismo nacionalista "a distância histórica entre passado e presente, que se torna importante na *alienação* irônica de Stravinsky, é aniquilada no entusiasmo patriótico" (CELESTINI, 2007, p. 285). Não por acaso, era justamente a falta de motivação patriótica de Stravinsky aquilo que mais incomodava Casella, um dos mais importantes compositores desta que a historiografia musical italiana consagrou como 'la generazione dell'ottanta'; Casella, que via a apropriação de Pergolesi em *Pulcinella* como "esnobe" e "oportunista" (CASELLA, 1929a, p. 27), preocupou-se com determinar claramente o caráter desta 'nova música italiana', diferenciando-a da proposta neoclássica de Stravinsky:

> A nova música italiana […] conecta-se novamente, ligada através do elo do admirável *Falstaff* de Verdi, a uma rede ancestral que engloba, entre outros, os nomes de Rossini, Domenico Scarlatti, Vivaldi e Monteverdi. Por um estudo renovado deste passado, e pelo contato igualmente renovado com a música folclórica [*Volksmusik*], revela-se influenciada a criação dos novos músicos italianos. É portanto um lamentável erro que se deseje caracterizar o magnífico esforço da geração italiana atual por uma arte equilibrada e de gravidade arquitetônica como um mero arremedo das últimas obras de Stravinsky (CASELLA, 1929b, p. 11).

Ora, inevitável que se estabelecesse uma conexão entre essa concepção de nacionalismo e o projeto nacional de Benito Mussolini, entre essa concepção de neoclassicismo e o universo simbólico fascista, repleto de mitos, ritos e monumentos destinados à doutrinação no que Gentile chamou "nova religião laica que sacralizava o Estado" (GENTILE, 1993, p. vii). Se os regimes autoritários do século XX se interessaram em geral mais por alternativas pseudo-realistas e neoclássicas do que por modernismos (quase sempre acompanhados de ideias e indivíduos contestatórios), o fascismo, em particular, tinha em comum com o neoclassicismo do entre guerras a preocupação com as noções de ordem (a 'chamada à ordem' de Cocteau) e referenciamento histórico (o mote 'de volta à Bach'). Essa era exatamente a percepção de Casella, para quem, como notou Ben Earle, "três características do início dos anos 20 – o retorno da tonalidade, a emergência do neoclassicismo e a revolução fascista – formavam um nexo" (EARLE, 2013, p. 100). Tais afinidades, refletindo tanto a acentuada *politização da arte* quanto a inequívoca *estetização da política* do período, se mostraram com maior clareza na arquitetura, mais suscetível talvez às vagas da política do que qualquer outra arte: o estilo monumental de Marcello Piacentini, principal arquiteto do regime de Mussolini, foi considerado então a melhor expressão do assim chamado *stile littorio*, "o tipo de modernismo apropriado ao Estado fascista", como destacou Richard Etlin (apud EARLE, 2013, p. 93) – não por acaso, portanto, Casella diria ter composto seu *Triplo concerto* de 1933 refletindo a

'gravidade arquitetônica' da 'nova música italiana', e assim, em "*stile littorio* puro" (CASELLA apud EARLE, 2013, p. 93). O apelo à monumentalidade arquitetônica constitui, sem dúvida, uma chave para a compreensão da relação entre apropriação histórica e ação política que se revela nesta variedade nacionalista de neoclassicismo, e que a diferencia inteiramente do 'modernismo classicista'[3] de Stravinsky (que ademais evitava desde o primeiro momento a manifestação mais óbvia de tal monumentalidade, o emprego de grandes forças orquestrais).[4]

Villa-Lobos e o neoclassicismo

É possível localizar com segurança a aproximação de Villa-Lobos de um estilo que se pode chamar 'neoclássico' no período anterior a seu retorno ao Brasil no segundo semestre de 1930. A primeira obra de Villa-Lobos a cumprir integralmente o principal requisito de qualquer arte verdadeiramente *classicista* – uma referência consciente a uma arte anterior, refletindo sua compreensão da própria distância histórica e apropriação – parece ter sido o *Estudo nº 1* para violão solo, página de abertura da série de doze completada em 1929. Sua interpretação como uma miniatura de *Bachianas*, no sentido de uma reminiscência do *Wohltemperiertes Klavier* de Bach (BÉHAGUE, 1994, p. 139), é plenamente justificada pelo uso do princípio barroco de reiteração da figuração inicial como recurso de organização textural, e sugere de fato uma releitura tanto do prelúdio de abertura do ciclo de Bach, quanto do primeiro dos *Estudos* Op. 10 de Chopin (este também frequentemente compreendido como uma elaboração retrospectiva da mesma passagem bachiana). Um detalhe do manuscrito de 1928, omitido na edição dos *Estudos* da casa Max Eschig de 1953 parece corroborar a constatação de uma ligação com o barroco: a inscrição '*Prelude*' entre parênteses, como subtítulo (Fig. 1).

[3] Como preferiu Hermann Danuser, optando por um conceito que expressasse 'modernidade' e não 'restauração' (DANUSER, 2004, p. 272).
[4] A esse respeito, e adiantando um pouco do argumento que segue, cabe citar Luís Paulo Horta quando comenta, a propósito das *Bachianas*, a forma como "na *Sétima* ou na *Oitava*, por exemplo, um exame impiedoso poderá encontrar alguns traços do estilo 'monumental' do Estado Novo que gerou a arquitetura do Ministério da Fazenda, no Rio de Janeiro" (HORTA, 1987, p. 70).
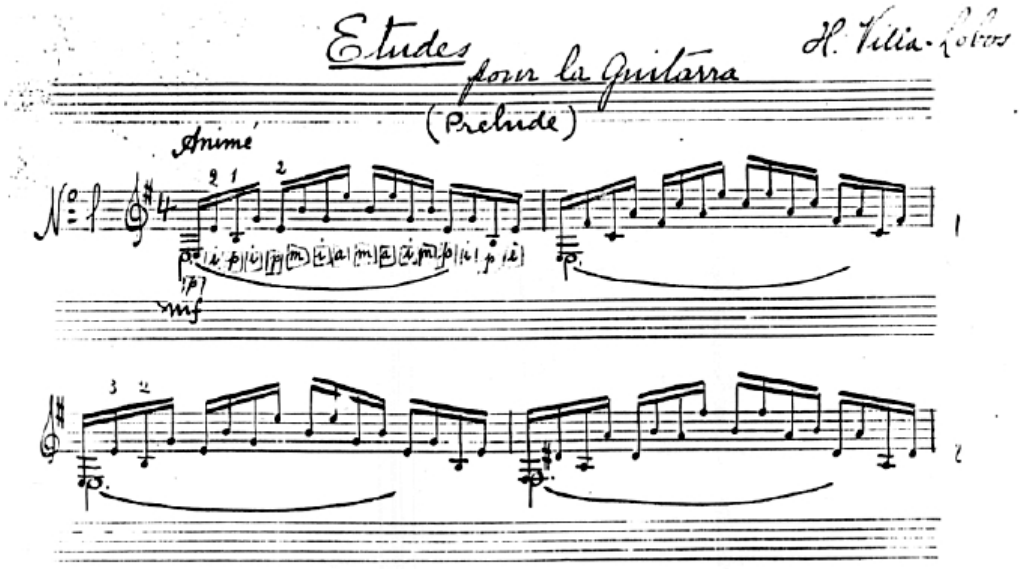


FIGURA 1: VILLA-LOBOS, ESTUDO N^{O} 1 *PARA VIOLÃO, MANUSCRITO (1928).*

É paradoxal que este prenúncio de um Villa-Lobos *bachiano*, que se revelaria plenamente na década seguinte, coincida exatamente com os anos de maior sucesso em Paris (1927-30), marcados por uma forte presença do compositor na imprensa, por múltiplas apresentações de suas obras e por sua ampla publicação na capital francesa (FLÉCHET, 2004, p. 46 e seguintes). Até então a produção musical de Villa-Lobos havia se apoiado de modo variável tanto em experimentações próprias quanto em um diálogo (nem sempre explícito) com fontes contemporâneas europeias, relações inclusive despistadas pelo compositor através de datações deliberadamente imprecisas das obras. Essa linguagem altamente livre e original está dada sobretudo nos *Choros*, cuja composição e publicação se concentram exatamente na segunda metade da década de 20.

A criação, em tal contexto, de uma música com subtexto histórico, característica de todo classicismo musical, revela-se assim um evento significativo para o desenvolvimento artístico do compositor, sublinhando simultaneamente o início de um afastamento da linguagem com que obtivera sucesso na capital francesa e uma aproximação de correntes musicais vistas posteriormente como 'reacionárias'. Mas se o sucesso em Paris, um fator de legitimação de que Villa-Lobos se valeu posteriormente o quanto pode, havia se dado, nas palavras de Anaïs Fléchet, "sob o signo da alteridade, do exotismo e do primitivismo" (FLÉCHET, 2004, p. 83),

com o compositor adotando uma bem-sucedida estratégia de mediador cultural, embaixador e porta-voz do Brasil, cumpre indagar que razões ou circunstâncias levaram à mudança de estilo que se anunciava naquele momento, e que se estabeleceu pouco depois, quando da sua volta ao país.

Villa-Lobos na Era Vargas

Como na Europa pós-1918, a perspectiva política autoritária se fortaleceu ao Brasil após um período de intensa instabilidade política, econômica e social, tomando em 1930 a forma de uma revolução armada ocasionada por disputas regionais irreconciliáveis no âmbito de uma estrutura política oligárquica e decadente. À frente desta estava o candidato presidencial derrotado nas eleições daquele ano, Getúlio Vargas. Político gaúcho cuja formação se dera no ideário político do caudilho Júlio de Castilhos, Vargas chegou ao poder decidido a promover uma reorganização do Estado a partir de uma visão antiliberal e populista. Nos quinze anos seguintes, de governo de "molde autoritário-pragmático", segundo a (algo eufemística) definição de Boris Fausto (FAUSTO, 2006, p. 71), Vargas aproximou-se ideologicamente da Itália e da Alemanha coevas (por exemplo com a legislação trabalhista inspirada na *Carta del lavoro* (1927) de Mussolini e a própria constituição do Estado Novo, que introduzia um ordenamento jurídico inteiramente baseado nos princípios da *Verfassunglehre* (1928) de Carl Schmitt (VILLAS BÔAS; SCHMIDT, 2012, p. 96)). Procurou obter legitimação política por meio de ações modernizadoras e do combate ao comunismo, a ainda através de um uso verdadeiramente imoderado da propaganda oficial e da censura. Era natural, portanto, que certas similaridades de objetivos e métodos com o modelo europeu afetassem não apenas as esferas da política e da administração, mas também o projeto cultural de Vargas. Também aqui, foram incorporadas tanto características gerais típicas como a instrumentalização da cultura popular como estratégia de doutrinação cívica, o culto à personalidade de Vargas e a participação das massas, quanto ações concretas, como a criação de instituições novas destinadas a implementar políticas de educação sintonizadas com tais diretrizes.

Tal é o contexto histórico de Villa-Lobos nos anos que se seguiram à sua volta ao Brasil, no qual Corrêa do Lago localizou o 'interregno criativo' (1930-37) em que o compositor se dedicou à educação musical e à reelaboração de obras de períodos anteriores, e que teria desempenhado um importante papel "no processo de mutação do compositor dos *Choros* no compositor das *Bachianas*" (CORRÊA DO LAGO, 2012, pp. 18-20). Tal interpretação,

fundada em pesquisas e reflexões que possibilitam uma compreensão renovada da genealogia das *Bachianas Brasileiras* e ainda de diversas outras obras do período, deve servir hoje de base para uma investigação mais ampla da questão que tratamos. Preenchendo-a, por assim dizer, de um sentido histórico mais amplo, podemos notar que Villa-Lobos, ao aderir ao Governo Provisório de Vargas, assumia também um papel no "complexo de persuasão em massa" (GOULART, 1990, p. 12) organizado desde os primeiros momentos da Era Vargas, entre outras coisas com a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública sob o comando de Francisco Campos (sete anos depois o principal redator da constituição de 1937, e assim um dos mais importantes ideólogos do Estado Novo).

Tal 'complexo', consistindo da monopolização da comunicação social para fins de propaganda, teria sido suplementado segundo Silvana Goulart "por uma rede de organizações atuantes junto ao público" (GOULART, 1990, p. 12). Organizações como a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) criada em 1932 – *pari passu* a obrigatoriedade do Canto Orfeônico em todo sistema público de ensino – com Villa-Lobos como diretor e o objetivo de efetivar no ensino da música a política cultural de Vargas, que viu na educação "um grande pretexto de implementação [de uma] dimensão político-ideológica [que] constituiu-se em âncora de sustentação do regime autoritário que se consolidava" (BOMENY, 1999, p. 141). Foi a partir deste projeto que se intensificaram os atos de 'exortação cívica' organizados pelo compositor tradicionalmente nos mais importantes feriados nacionais até a queda de Getúlio Vargas em 1945, e cujo repertório consistia tanto de melodias populares quanto de obras clássicas arranjadas e adaptadas por Villa-Lobos.[5]

O projeto era sem dúvida benéfico para Villa-Lobos, pois ao promover a educação musical, estimulando o patriotismo e colaborando assim para o forjamento de uma identidade nacional, Villa-Lobos também tornava seu próprio nome mais amplamente conhecido por todo o país. Enunciados do próprio compositor, porém, tornam a questão mais complexa, sugerindo não apenas conveniência, mas também algum grau de convicção; de fato, não se pode evitar reconhecer o alinhamento ideológico que se depreende de trechos como "o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando o seu espírito

[5] Villa-Lobos reuniu tal material em pelo menos quatro coleções: um *Guia prático* (1932), um *Canto orfeônico* (1940-50), uma *Coleção escolar* (s.d.) e uma coleção de *Solfejos* (1938-1945).

à ideia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social [...] [e] integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 501), ou "o ensino e prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica, não só à formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina social coletiva" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 504). Talvez esteja aí a razão de Vargas ter optado pelo projeto de Villa-Lobos, e não por alguma das propostas alternativas que se apresentavam à época na forma do "movimento [...] desencadeado por L.[uciano] Gallet, aprofundado por L.[orenzo] Fernandez e apoiado por tantos outros" (SILVA, 2013). O que Villa-Lobos oferecia, de fato, pode ser compreendido hoje como uma materialização completa da ideologia nacionalista oficial, uma conclusão aliás a que se chega também comparando os enunciados de Villa-Lobos sobre a perda da 'noção egoísta da individualidade' e o consequente desenvolvimento de uma 'disciplina social coletiva' com a retórica do próprio Vargas, como em 1938: "O Estado Novo não reconhece direitos de indivíduos contra a coletividade. Indivíduos não têm direitos, têm deveres. Os direitos pertencem à coletividade!" (VARGAS apud FAUSTO, 2006, p. 82). O discurso de ambos (Villa-Lobos e Vargas) revela, portanto, a penetração de elementos da ideologia fascista no Brasil no período – pelo menos para um historiador como Gentile, segundo quem "para o fascismo, no campo da arte, como no da política, o inimigo era o individualismo que se furtava à fusão no 'coletivo harmonioso' e gerava nos artistas ceticismo, neutralidade, indiferença em relação ao Estado" (GENTILE, 1993, p. 177).

Que uma das tarefas prescritas a artistas e intelectuais na Era Vargas seria o de atuar na comunicação entre o campo político e a sociedade, é fato hoje bastante aceito. Como "intérpretes da consciência coletiva", também deles esperava-se que fossem capazes de "sentir como todos sentem, [...] pensar o que todos pensam, [...] [e] lutar pelo que todos aspiram" (ANDRADE, 1943, p. 8).[6] Assim, portanto, também Villa-Lobos. E acrescentando-se à equação o acentuado contraste entre a figura anti-*establishment* que representava à época da Semana de 22 e a personalidade plenamente integrada ao sistema político-cultural dominante que se tornou na década seguinte, parece claro que o conceito de música brasileira e identidade nacional expressa nos *Choros* que tomaram Paris de assalto não se adequava absolutamente ao

[6] O artigo "A bandeira, a democracia e o Estado nacional" de Almir de Andrade está contido na revista *Cultura política*, publicação oficial vinculada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, da qual Andrade era diretor.

novo contexto. Já os valores exaltados por Vargas – ordem, disciplina, coletividade, valorização do 'patrimônio social' e não do indivíduo – ofereciam, por sua vez, um embasamento para o conceito de música brasileira que Villa-Lobos parecia buscar em seu 'interregno criativo'. Um conceito, como veremos, que se encontrava já coerentemente formulado no neoclassicismo nacionalista italiano, e particularmente na obra de Alfredo Casella.[7]

Villa-Lobos e Casella

A conexão com Casella, porém, remontava aos anos em Paris, que testemunham a ascensão de Villa-Lobos ao cenário internacional. Ali, o compositor não apenas realiza concertos e logra a publicação de suas obras, mas também trava contato com um grande número de personalidades musicais de primeira grandeza, como Roussel, Dukas, Florent Schmitt, Honegger, d'Indy, Ravel, Prokofiev, Varèse, e, entre muitos outros ainda, Casella. É a partir deste ponto que podemos relacionar os dois compositores e documentar suas relações ao longo de mais de duas décadas:

1) Inicialmente, temos a participação de Villa-Lobos no *III Festival Internazionale di Musica da Camera* no Teatro *La Fenice* em Veneza na primeira semana de setembro de 1925. Uma ampla rede de personalidades e interesses se articulavam ali: a Sociedade Internacional de Música Contemporânea; sua seção nacional italiana, a *Corporazione delle Nuove Musiche* criada em 1923 por Gabriele d'Annunzio, Malipiero e Casella; o júri composto por Casella, Kodály, Egon Wellesz e André Caplet; e, por fim, os compositores participantes, como Janácek, Schönberg e Stravinsky, entre outros. Casella participou de vários concertos do festival, e como pianista acompanhador de versões francesas das quatro primeiras canções do ciclo *Epigramas irônicos e sentimentais* de 1921-23 (*Eis a vida!*, *Inútil epigrama*, *Sonho de uma noite de verão* e *Epigrama* – textos de Ronald de Carvalho) e a terceira das *Historietas* de 1920 (*Novelozinho de linha* – texto de Manuel Bandeira) (BISPO, 2007).

2) Em um segundo momento, vemos inversamente Villa-Lobos como intérprete de Casella: este não apenas estava entre os compositores que Villa-Lobos desejou

[7] Que Villa-Lobos acompanhava com atenção os desenvolvimentos na Itália coeva é comprovado por pelo menos uma menção direta, que se encontra em uma crítica publicada em *O Globo* em julho de 1929: "O artista é indispensável às coletividades e eu penso que o que se devia fazer em toda parte do mundo era o que determinou Mussolini, na Itália: aproveitar o músico de qualquer maneira" (VILLA-LOBOS, apud SQUEFF e WISNIK, 1982, p. 150).

apresentar no Brasil, quando de sua volta ao país em 1930, ao lado de Florent Schmitt, Debussy e Honegger (PEPPERCORN, 1940, p. 125), como também é de Casella a rapsódia para orquestra *Italia* Op. 11 (1909) que Villa-Lobos rege no segundo *Concerto Sinfônico Cultural* por ele organizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 17 de outubro de 1936 (como reportado pelo *Correio da Manhã* de 20 de outubro daquele ano). As palavras introdutórias de Villa-Lobos sobre o compositor, reproduzidas pelo jornal *L'Italiano*,[8] focam o Casella modernista da década de 1910, inequivocamente próximo do Stravinsky de *Le sacre*, sem mencionar que este alcançara sua fase neoclássica (a '*terza maniera*') já em princípios da década de 1920:

> Alfredo Casella é o compositor italiano atual de personalidade mas acentuada. A sua obra bastante numerosa, abrangendo quase que exclusivamente os gêneros de composição mais difíceis como são o sinfônico e o de música de câmara, acusa ora um melodista delicioso apresentando temas de um contorno extremamente puro de onde se evola uma poesia penetrante, ora uma manejador de timbres de uma habilidade notável, um impressionista profundo com a sensibilidade atormentada, sombrio e fantástico (*L'Italiano*, 22 de outubro de 1936)

3) No ano seguinte, 1937, Villa-Lobos torna-se, juntamente a George Gershwin, e pouco antes da morte deste a 11 de julho, membro honorário da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* em Roma, cujo presidente Enrico di San Martino integrara o comitê patrocinador do festival de 1925. Com Gershwin, é convidado a apresentar uma nova criação sua no *VI Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale d'Arte* no ano seguinte, a conhecida Bienal de Veneza que tinha então (em 1937) Casella como diretor artístico (e se este tratou de ambos os assuntos diretamente com Gershwin, é razoável supor que tenha feito o mesmo com Villa-Lobos; a documentação pertinente, porém, ao que tudo indica não mais existe) (RIMLER, 2009, p. 141).

4) Entre 1937 e 38, Villa-Lobos e Casella trocam uma série de cartas explorando oportunidades profissionais de lado a lado, em meio às quais Casella envia partituras suas a Villa-Lobos. A 20 de outubro de 1937, por exemplo, Villa-Lobos acusa (em francês) o recebimento da *Sinfonia, arioso e toccata* Op. 59 para piano e da ópera de câmara *La favola d'Orfeo* Op. 51, saudando ambas as obras como "dois monumentos típicos *do ambiente musical da Itália dos nossos dias*, recheados de uma sólida cultura

[8] O *L'Italiano*, jornal da comunidade italiana, era em verdade era um órgão do *fascio* local. Em todas suas edições constavam, na primeira página, os seis '*Comandamenti del Duce ai fascisti all'estero*'.

geral e plenas de emoções latinas".[9] O elogio, embora superficial, sugere um conhecimento bastante claro dos desenvolvimentos musicais da Itália fascista.

5) Em 1938, Villa-Lobos estreia uma obra inédita na Bienal de Veneza: *Bachianas Brasileiras* 'para orquestra de câmera', considerada àquela altura pelo compositor a primeira, e não a segunda do ciclo (CORRÊA DO LAGO, 2012, p. 26), sob regência de Dimitri Mitropulos.[10] O significado de Villa-Lobos ter escolhido para o *VI Festival Internazionale* esta obra, e não qualquer outra, não deve ser subestimado. Villa-Lobos não apenas "anunciaria pela primeira vez, na sua acepção atual, o seu projeto das '*Bachianas*' (CORRÊA DO LAGO, 2015, p. 92), como também o faria no palco em que os maiores compositores europeus (Stravinsky, Berg, Hindemith e Bartók, entre outros) vinham estreando obras ao longo da década de 30, sempre com vasta repercussão internacional (NICOLODI, 2004, pp. 116-118). Não devemos perder de vista também que seu atrelamento a Vargas, que com um autogolpe instalara no ano anterior seu Estado Novo, inevitavelmente o tornava embaixador ou porta-voz não somente de si mesmo ou do Brasil, como na década anterior em Paris, mas também do projeto político nacionalista em curso no país. E se por um lado é possível (e mesmo provável) que esta reformulação da bem-sucedida estratégia do mediador cultural indicada por Anaïs Fléchet tenha parecido ao compositor não um fardo, mas ao contrário um papel perfeitamente aceitável a desempenhar, por outro é evidente que agora a legitimação desejada não era aquela de Paris, 'sob o signo da alteridade, do exotismo e do primitivismo', mas inversamente uma legitimação com recurso ao 'mito de Bach', índice de civilização, e sob o signo de valores representados no universo simbólico de Vargas.

6) Como um epílogo da amizade entre os compositores, Villa-Lobos responde a 23 de novembro de 1946 (sempre em francês) ao convite de Casella para apresentação de uma obra sua pela orquestra da *Accademia Filarmonica Romana*. Sua preferência, como em 1938, recai novamente sobre uma *Bachianas Brasileiras*:

> Caro amigo, foi para mim uma grande alegria receber a carta que me foi enviada pelo Presidente e Diretor Artístico da notável 'Accademia Filarmonica Romana', e especialmente porque ela estava assinada por nosso grande Casella, um amigo de

[9] Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, Corrispondenza L.5196 (itálicos nossos).
[10] O catálogo de obras do Museu Villa-Lobos traz a informação equivocada de que teria sido Casella o regente a estrear as *Bachianas Brasileiras nº 2* na Bienal de Veneza de 1938 (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 12).

> quem eu me lembro sempre com afeição e entusiasmo. [...] Tenho uma obra, *Bachianas Brasileiras* nº 3 para piano e pequena orquestra [sic], que creio ser possível executar neste concerto, e para ela tenho um jovem pianista brasileiro, José Vieira Brandão, que a toca muito bem e poderá perfeitamente tocar sob a direção de meu caro amigo ou de outro regente de sua escolha. Sobre a minha presença nesta solenidade, lamento infinitamente, é impossível neste momento. Aproveito a oportunidade para agradecer a honra de ter o meu nome entre os membros honorários de tão importante Accademia.[11]

Embora Casella falecesse a 5 de março de 1947, Villa-Lobos escreveria para a orquestra da *Accademia Filarmonica Romana*, naquele mesmo ano, sua *Sinfonieta nº 2*, regendo a primeira audição no ano seguinte em Roma. Significativa, porém, é a estreia da *Bachianas Brasileiras nº 8* pelo compositor à frente da orquestra da *Accademia di Santa Cecilia* a 6 de agosto de 1947, possivelmente o último desenvolvimento relacionável às relações entre os dois compositores.

Um contexto para as *Bachianas Brasileiras*?

Mas que modelo teria a oferecer o neoclassicismo nacionalista italiano, e Casella especificamente? Para sabê-lo, a primeira obra que se coloca é a *Scarlattiana* (1926), que Casella fez acompanhar de um polêmico ensaio explicativo onde estabeleceu uma conexão direta entre o seu neoclassicismo e os desenvolvimentos que ocorriam na Itália fascista desde 1922: "Na Itália destaca-se no momento um movimento vigoroso de volta ao seu grande passado instrumental. [...] [e] não se trata aqui de um gesto passageiro, esnobe e oportunista, mas sim de uma questão de consciência artística, um movimento que vai mão em mão com a transformação humana e social geral que deu à Itália – já há 6 anos – o *status* de uma grande nação" (CASELLA, 1929a, p. 28).

O ensaio delineia uma agenda estética bastante específica, e que pode ser resumida a quatro itens principais: (i) a necessidade de reestabelecer a ordem – de onde a reação ao romantismo e à ópera, e a defesa de "'regras' acadêmicas" e "formas puras e antigas" para a criação do "novo"; (ii) a necessidade de reestabelecer a tonalidade – de onde o "renascimento das antigas formas" como forma de "liquidação definitiva do '*intermezzo* atonal'"; (iii) a necessidade de voltar aos grandes mestres do passado – como forma de vencer as "quase insuperáveis dificuldades" da tarefa de criar "uma nova forma, uma forma do século XX" (porém não à maneira "esnobe" de Paris); e (iv) a necessidade de atender o desejo do público por "uma arte decorativa e monumental" de fácil inteligibilidade – ou seja, de "dar a ela [a humanidade] a arte

[11] Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, Corrispondenza L.5198.

que ela precisa" (CASELLA, 1929a, pp. 26-28), o que seria mais facilmente realizável através da absorção da música trivial, popular e folclórica – *mutatis mutandis*, os quatro pontos poderiam ter sido escritos com as *Bachianas Brasileiras* em mente.

Embora Casella tenha afirmado enfaticamente que sua *Scarlattiana* não deveria ser tomada como 'imitação' ou 'arranjo' da música de Scarlatti, mas antes como "uma obra de hoje com material musical do século XX, e construída sobre temas hauridos das obras do grande Domenico" (CASELLA, 1929a, p. 28), tratava-se de fato muito mais, como no caso da *Pulcinella* de Stravinsky, de um trabalho de transcrição e orquestração: de uma 'reescrita', como apontou Hermann Danuser (2004, p. 260). Certo cuidado com a linguagem empregada por compositores na descrição de suas próprias obras não só é recomendável, como necessário, o que vale também para Villa-Lobos. Como notou Corrêa do Lago, a expressão 'versão' tem para Villa-Lobos o sentido de 'realização' ou 'arranjo', frequentemente classificados pelo compositor também como 'ambientação' (CORRÊA DO LAGO, 2003, p. 113); nas notas explicativas do *Guia prático*, por exemplo, cada número é classificado, entre outras coisas, de acordo com seu 'ambiente', determinado duplamente por harmonização e forma/estilo, e "realizando um ambiente original que faz caracterizar, sonoramente, uma raça ou um povo" (VILLA-LOBOS, 2009, p. 89). A noção das *Bachianas Brasileiras* como suítes "inspiradas no *ambiente* musical de Bach", nas palavras de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 187, itálico nosso), indica, portanto, que o compositor identificava o princípio composicional inerente a uma obra de tipo '–(i)ana' precisamente no conceito de *ambientação* como acima descrito (isto é, em seus mais retritos sentidos de 'versão', 'realização' ou 'arranjo') – hipótese segundo a qual a série poderia ser melhor compreendida como 'música brasileira harmonizada e estruturada segundo o estilo musical de Bach'.

Uma breve análise do tema da *Fuga/Conversa* da *Bachianas Brasileiras nº 1*, porém, sugere inversamente uma atitude em relação ao material histórico surpreendentemente próximo ao precedente de Casella, ou seja, uma forma de 'reescrita' similar à encontrada na *Scarlattiana*. Referindo o conhecido fato de que a composição das *Bachianas nº 1* (1930-32[12]) coincide com um período de intenso estudo do *Wohltemperiertes Klavier* de Bach, que resultou inclusive em

[12] Embora a composição da *Bachianas Brasileiras nº 1* seja tradicionalmente localizada em 1930, tanto a estreia parcial da obra apenas a 12 de setembro de 1932 quanto a pouca fiabilidade do documento em que até hoje baseou-se esta datação (o programa de sua estreia integral, em 1938) nos permitem situar a obra no intervalo 1930-32.

diversos arranjos para violoncelo e piano e coro *a cappella*,[13] comparemos a conexão que se pode detectar entre o tema da *Fuga nº 16* BWV 885 (segundo volume do WTK) e o tema da *Fuga/Conversa* de Villa-Lobos (Fig. 2), ambas a quatro vozes e ambas na tonalidade de sol menor: quase todas os gestos do tema bachiano foram aproveitados por Villa-Lobos – o salto anacrústico seguido da reiteração das notas de chegada (›*x*‹ no exemplo), o contorno melódico que conclui o sujeito na mediante e dá forma ao contrassujeito da fuga (›*y*‹), e por fim o salto descendente deste (›*z*‹).

Este exemplo, que poderíamos descrever parafraseando Casella como 'uma obra com material musical do século XX, e construída sobre tema haurido da obra de Bach' (ou seja, de modo não muito diferente do que se lê no programa do concerto de 13 de dezembro de 1936, em que "o autor assim intitula um gênero de composições suas *baseado*, não só em constante relação com a obra grandiosa de Bach" (CULTURA ARTÍSTICA[14] apud CORRÊA DO LAGO, 2012, p. 25, itálico nosso), sugere que Villa-Lobos deu início à composição do ciclo das *Bachianas* em 1930-32 imbuído, ao menos parcialmente, do espírito da tradição italiana de composições '–(i)ana'.[15] Resta claro, portanto, que está em jogo aí muito mais que uma simples inspiração 'no ambiente musical de Bach', e menos ainda de um classicismo tal como encontrado no século XIX, limitado essencialmente à imitação ou emulação de um período clássico anterior.

Consta ter afirmado certa vez Villa-Lobos que Bach teria escrito algo como as *Bachianas Brasileiras*, fosse ele um brasileiro vivendo no século XX. A 'decifração' do tema da fuga da *Bachianas nº 1*, se pode por um lado ser relacionada a essa crença peculiar, encontra respaldo por outro nas indicações dadas por Adhemar Nóbrega a propósito das *Bachianas Brasileiras*, e mais especificamente sobre "o brasileirismo" (NÓBREGA, 1971, p. 13) supostamente inerente à obra de Bach (ou inversamente sobre o caráter bachiano supostamente inerente à música

[13] As transcrições de obras de Bach listadas no catálogo de obras de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, pp. 151-157; 255-256 e 264-265) se concentram basicamente nos anos de 1930-32 e 1937-41, sendo realizadas no primeiro período sempre para violoncelo e piano ou coro *a cappella*, e no segundo em sua maioria para orquestra ou conjunto de violoncelos.

[14] Segundo Corrêa do Lago, as notas explicativas do concerto promovido pela "Cultura Artística" no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro de 1936 teriam sido redigidas sob a orientação do próprio Villa-Lobos, que também se incumbiu da regência do programa (CORRÊA DO LAGO, 2016, p. 93).

[15] Quanto ao título '*Bachianas Brasileiras*', sua primeira ocorrência parece ter se dado no manuscrito de *O canto da nossa terra* (1931) para violoncelo e piano, que viria a ser aproveitado como o segundo movimento (*Ária*) da *Bachianas Brasileiras nº 2*. No autógrafo do compositor consta o sobretítulo '*Bacheannas*', junto ao título riscado *O seresteiro religioso*. A denominação aparece também como subtítulo de uma peça ainda inédita datada de 1935: *Itabaiana*, para canto, quinteto de arcos e harpa (informação trazida à luz por Manoel Corrêa do Lago, por ocasião do Seminário 'Rio de Janeiro-Alemanha: Relações musicais' por nós organizado em 2015; ver, ainda, CORRÊA DO LAGO, 2015, p. 96).

brasileira), noção aliás já destacada nas notas explicativas do concerto de 1936 em que Villa-Lobos apresentou os dois últimos movimentos das *Bachianas Brasileiras no 1*, a saber na referência às "autênticas afinidades do ambiente harmônico, contrapontístico e melódico com modalidades da música popular no Brasil" (CULTURA ARTÍSTICA apud CORRÊA DO LAGO, 2012, p. 25). Nóbrega, um próximo colaborador de Villa-Lobos e assim um comentador fidedigno de sua atividade criadora, arrisca-se a apresentar, antes de exemplificar esta conexão com excertos diversos de Bach e compositores populares brasileiros do universo do choro (teria ele recebido tais exemplos do próprio Villa-Lobos?), uma versão 'abrasileirada' da *Corrente* da *Partita nº 6* para teclado que se revela particularmente esclarecedora. De fato, encontramos neste singular esforço argumentativo de Nóbrega (1971, pp. 13-15) uma demonstração digna de nota, embora de resultados artísticos modestos (Fig. 3), do tipo de manipulação rítmica observada no processo de aproveitamento de material bachiano no tema da *Fuga/Conversa* da *Bachianas nº 1* (Fig. 2)[16] (note-se ainda como tanto Villa-Lobos quanto Nóbrega transformam a métrica ternária de Bach em quaternária/binária). Não deixa de ser intrigante, por fim, que Nóbrega também mencione já nas primeiras páginas de seu estudo, a título de contextualização das *Bachianas Brasileiras* em um cenário musical amplo, de Bach a Schumann, Tchaikovsky, Debussy e Ravel, também a *Scarlattiana* de Casella (NÓBREGA, 1971, p. 11).
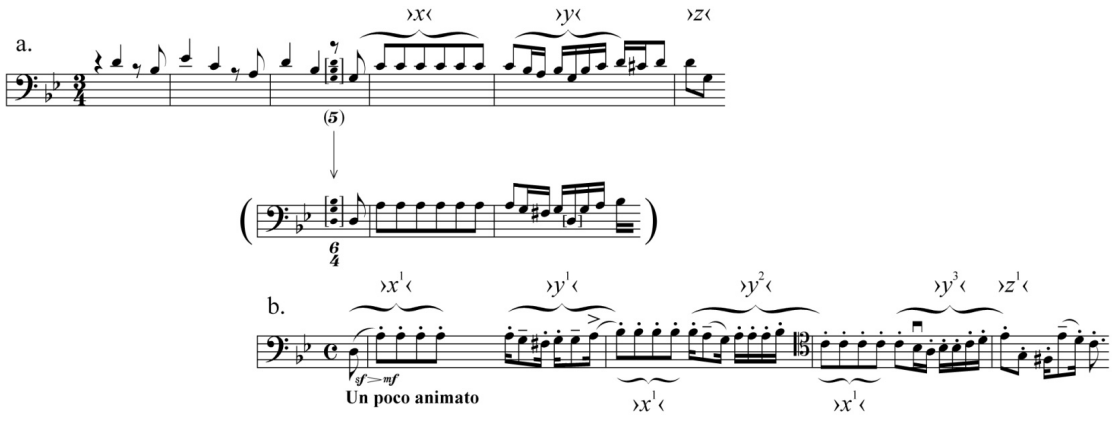


FIGURA 2: TEMAS DAS FUGAS DE BACH (A), SUJEITO E CONTRASSUJEITO, E VILLA-LOBOS (B).

[16] Vale lembrar que a explanação de Nóbrega foi posteriormente endossada por Béhague (BÉHAGUE, 1994, p. 106), que procurou, porém, circundar o paralelo de maneira mais técnica, sublinhando sobretudo a independência melódica e o caráter funcional da configuração harmônica de diversos gêneros da música folclórica e popular brasileira, e o senso rítmico análogo ao dos movimentos instrumentais rápidos de Bach que apresenta.
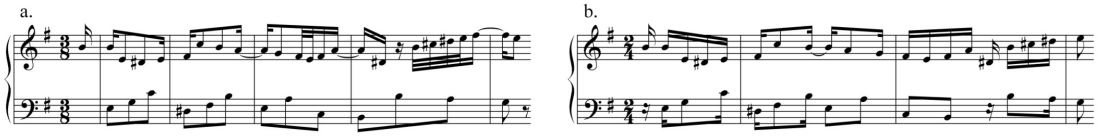


FIGURA 3: CORRENTE *DA* PARTITA N^{O} 6 *DE BACH (A) E SUA ESTILIZAÇÃO BRASILEIRA POR ADHEMAR NÓBREGA (B).*

Considerações finais

As reflexões acima parecem apontar para a necessidade de compreender o 'interregno', o hiato criativo de Villa-Lobos apontado por Corrêa do Lago, como um período dedicado não apenas à educação musical e à reelaboração de obras pregressas, mas também ao problema de *como concretizar uma forma brasileira de neoclassicismo nacionalista*. No tocante às *Bachianas Brasileiras*, este período vai da composição das peças para piano e violoncelo e piano que viriam a compor a *Bachianas nº 2* e dos dois últimos movimentos da *Bachianas nº 1* no período de 1930-32 à estreia integral das duas obras no segundo semestre de 1938, momento a partir do qual a composição da série efetivamente se concentra. Esse 'interregno' teria sido o tempo necessário a Villa-Lobos para uma reestruturação de sua linguagem com a incorporação de novas técnicas composicionais, um processo que pode ser relacionado à mudança significativa de contexto e posição social que experimentou não muito depois de seu retorno ao Brasil. Em outras palavras, teria sido o tempo necessário à reformulação do *habitus* de Villa-Lobos, processo no qual seu projeto de educação musical e integração à burocracia estatal desempenharam um papel decisivo. Pois se uma mudança significativa no contexto levou o compositor a ocupar uma nova e destacada posição no campo artístico, intelectual e mais amplamente do poder no Brasil, logo esta mesma circunstância o levou necessariamente a um 'lugar de fala' inteiramente diverso, que teria inviabilizado a reprodução dos mesmos enunciados de antes e exigido consequentemente um repertório de proposições inteiramente novo – em outras palavras, um novo *estilo*. Não deixa de ser revelador que a narrativa estabelecida hoje para a Era Vargas, e divulgada pela fundação dedicada à sua memória, descreva o período de 1930 a 1937 como 'anos de incerteza'.[17] Muito claramente, a expressão parece se prestar também como chave para a compreensão do 'interregno criativo' de Villa-Lobos.

[17] Cf. http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37 (Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas).

Parece plausível que Villa-Lobos tenha encontrado ingredientes para esta sua nova 'maneira', no nível prático da técnica composicional e no nível teórico de um programa estético, no neoclassicismo italiano que tinha Casella como seu maior expoente e ideólogo. Mas também que Villa-Lobos, tipicamente, não utilizou o modelo sem também modificá-lo substancialmente – por exemplo descartando o elemento antirromântico do neoclassicismo europeu em geral – e fundi-lo a outros – como o oferecido pelo neoclassicismo de Stravinsky. Tais observações, a nosso juízo válidas para a pequena amostra da série de *Bachianas* aqui abordada, deverão ser complementadas por pesquisas futuras que rastreiem a sincrética trajetória criativa de Villa-Lobos nesta parcela de sua obra: claro está, por exemplo, que o compositor evoluiria, ao longo do 'interregno' e com base no programa estético do neoclassicismo italiano, do procedimento identificado na *Fuga/Conversa* da *Bachianas nº 1*, como visto comparável ao procedimento de paródia e desfamiliarização observado na obra neoclássica de Stravinsky, para a formulação de uma técnica composicional própria, baseada em procedimentos de 'desdobramento' motívico tais como descritos por Schönberg e localizados por Norton Dudeque na *Ária/Cantilena* da *Bachianas nº 5* (DUDEQUE, 2008) – um percurso que pode ser visto como o abandono do aproveitamento de material histórico (na forma de temas, motivos, ou quaisquer outras unidades melódicas menores) em favor de uma técnica, supostamente bachiana, mas de fato mais amplamente barroca, levando à criação de temas próprios. O que parece uma mudança substantiva, porém, pode ser compreendido muito bem como um refinamento do procedimento *parodiante*, em que o objeto da desfamiliarização passa a ser não mais um tema de uma obra concreta qualquer, mas antes a própria linguagem musical geral de uma época.

Teria sido possível enfocar a recepção de Casella por Villa-Lobos sem relacioná-la à sua colaboração com o regime autoritário e depois ditatorial de Vargas (tema que ainda hoje encontra alguma resistência, sobretudo entre pesquisadores de gerações mais próximas à do próprio Villa-Lobos)? Certamente, mas neste caso nos teria escapado o aspecto central da variedade nacionalista de neoclassicismo musical italiano que apreciamos: seu caráter nitidamente político, que abre espaço para uma investigação da dinâmica mutuamente transformadora (e assim 'dialética') de contexto histórico e criação musical, aspecto imprescindível na pesquisa do período em questão. A conexão pode ser por um lado polêmica e metodologicamente arriscada, mas por outro ela vai como nenhuma outra ao cerne da questão da vinculação de Villa-Lobos com Getúlio Vargas e particularmente com o Estado Novo,

possibilitando assim novas perspectivas para a compreensão deste complexo período, cujas realizações estéticas figuram entre as mais significativas de nossa história.

Referências

ANDRADE, Almir de. "A bandeira, a democracia e o Estado nacional". *Cultura política*, vol. 3, nº 35, 1943.

BANDUR, Markus. "Neoklassizismus' (1994), in: EGGEBRECHT, Hans Heinrich (ed.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 4 (https://www.vifamusik.de/search?id=hmtbsb00070512f375t396&db=372&q=Neoklassizismus+&showFulltextPage=375 acessado em Out. 2015).

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.

BISPO, Antônio A. "Presença do Brasil nos primórdios do movimento internacional de música contemporânea: *O Terzo Festival Internazionale di Musica Moderna da Camera* da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em Veneza, setembro de 1925". *Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, vol. 106, 2007 (http://www.revista.brasil-europa.eu/106/Veneza-Festival-1925.htm acesso em Mar. 2016).

BOMENY, Helena M. B. "Três decretos e um ministério: A propósito da educação no Estado Novo". In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 137-166.

CANFORA, Luciano. "Classicismo e fascismo". *Quaderni di Storia* vol. 2, pp. 15-48, 1976.

CASELLA, Alfredo. "Scarlattiana: Alfredo Casella über sein neues Stück". *Anbruch*, vol. 11, pp. 26-28, 1929 ('1929a').

_____. "Tendenzen und Stile in der neuen italienischen Musik". *Melos*, vol. 8, nº 1, pp. 8-12, 1929 ('1929b').

CELESTINI, Federico. "'Denkmäler italienischer Tonkunst': D'Annunzios Roman *Il fuoco* und die Mythologisierung alter Musik in Italien um 1900", in: JAWORSKI, Rudolf (ed.); STACHEL, Peter (ed.). *Die Besetzung des öffentlichen Raumes: Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*. Berlin: Timme & Frank, 2007, pp. 277-292.

COPLAND, Aaron. *The New Music, 1900-1960*. New York: Norton, 1968 (1941).

CORRÊA DO LAGO, Manoel A. "Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e '*work in progress*'." *Revista Brasileira de Música* vol. 28, nº 1, pp. 87-106, 2015.

_____. "Apontamentos sobre transcrições e '*works in progress*' de Villa-Lobos nos anos 30 e 40". In: SALLES, Paulo de Tarso e OLIVEIRA, Ísis Biazioli de (org.). *Anais do II Simpósio Villa-Lobos: Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 18-30.

_____. "Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: Exemplos do cancioneiro infantil". *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), vol. 6, nº 1, pp. 107-124, 2003.

DANUSER, Hermann. "Rewriting the past: Classicisms of the inter-war period". In: COOK, Nicholas (ed.); POPLE, Anthony (ed.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 260-285.

DUDEQUE, Norton. "*Pacific 231* de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade". *Opus* vol. 19, nº 2, pp. 39-56, 2013.

_____. "Revisitando a '*Ária* (*Cantilena*)' da *Bachianas Brasileiras* nº 5 (1938) de Villa-Lobos". *Música em Perspectiva* vol. 1, nº 2, pp. 131-157, 2008.

EARLE, Ben. *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.

GENTILE, Emilio. *Il culto del littorio: La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma, Bari: Laterza, 1993.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972 e 2009.

NICOLODI, Fiamma. "Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista". In: ILLIANO, Roberto (ed.). *Italian Music During the Fascist Period*. Turnhout: Brepols, 2004, pp. 98-121.

NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa Lobos, 1971.

PEPPERCORN, Lisa M. *Villa-Lobos*. Brookfield, Vermont: Scolar Press, 1940.

RIMLER, Walter. *George Gershwin: An intimate portrait*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

SILVA, Flavio. "Villa-Lobos e a oficialização do canto orfeônico", 2013 (acessado via http://musicabrasilis.org.br/temas/villa-lobos-e-oficializacao-do-canto-orfeonico-0, em outubro de 2017)

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

STEPHAN, Rudolf. "Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus". In: METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (eds.). *Musik-Konzepte 34/35: Igor Strawinsky*. Munique: Text + Kritik, 1984, pp. 80-88.

TARUSKIN, Richard. "Speed Bumps". *19th-Century Music* vol. 29, nº 2, pp. 185-207, 2005.

VILLA-LOBOS, Heitor. "Educação musical". *Boletim Latino Americano de Música* vol. 1, nº 6, pp. 495-588, 1946.

_____. *Guia prático para educação artística e musical: Estudo folclórico-musical* (separata do 1.º volume, editada por CORRÊA DO LAGO, Manoel; BARBOSA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009 (1941).

VILLAS BÔAS, Pedro Hermílio e SCHMIDT, Rainer. "Carl Schmitt und der Autoritarismus des Estado Novo in Brasilien". In: SCHMIDT, Rainer e AFONSO DA SILVA, Virgílio. *Verfassung und Verfassungsgericht: Deutschland und Brasilien im Vergleich*. Nomos, 2012, pp. 93-102.

simpósio VILLA-LOBOS
Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940[1]

Loque Arcanjo Júnior[2]
arcanjo.loque@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar a correspondência estabelecida entre Heitor Villa-Lobos e o musicólogo alemão radicado no Uruguai Franz Curt Lange entre os anos de 1933 e 1946. A partir da análise crítica das cartas e de outros documentos presentes no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, este texto analisa a construção das redes de sociabilidade entre o Americanismo Musical, projeto musicológico de Curt Lange, e o nacionalismo musical brasileiro, colocando em evidência as aproximações e distanciamentos de Villa-Lobos em relação aos projetos editoriais de Curt Lange. Nota-se, num primeiro momento que a obra do compositor brasileiro encontrou no Americanismo um importante vetor para difusão de sua obra. Porém, o complexo contexto político brasileiro e internacional dos anos 1930 e 1940 apresentaram diversas dificuldades para ambos interlocutores concretizaram seus diferentes objetivos musicais e musicológicos.

Palavras-Chave: Villa-Lobos; Curt Lange; Americanismo.

Abstract: This article aims to present the correspondence established between Heitor Villa-Lobos and the German musicologist living in Uruguay Franz Curt Lange between the years of 1933 and 1946. From the critical analysis of the letters and other documents present in the Acervo Curt Lange from the Central Library of the Federal University of Minas Gerais, this text analyzes the construction of networks of sociability between the Americanism, the music project of Curt Lange, and Brazilian musical nationalism, highlighting Villa-Lobos's approximations and distances in relation to editorial projects of Curt Lange. It is noted, at first, that the work of the Brazilian composer found in Americanism an important vector for the diffusion of his work. However, the complex Brazilian and international political context of the 1930s and 1940s presented several difficulties for both interlocutors to realize their different musical and musicological objectives.

Keywords: Villa-Lobos; Curt Lange; Americanism.

Franz Kurt Lange nasceu em Eilembug, Prússia, atual Alemanha, em 1903. Mais tarde, a partir de 1933, quando adquiriu cidadania uruguaia, passou a se chamar Francisco Curt Lange. Formado em arquitetura e musicologia pela Universidade de Munique, cursou filosofia, antropologia e etnologia, estudou grego e latim. No campo da atividade musical, foi pianista, violinista, com uma formação verticalizada nas áreas de harmonia, contraponto e composição. A trajetória musical de Francisco Curt Lange se cruza com a de Heitor Villa-Lobos a partir dos anos de 1933 quando o compositor

[1] Este artigo é parte da pesquisa de Pós-doutorado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de Pesquisa Música e Cultura, sob a supervisão da professora Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha.

[2] Doutor em História pela UFMG, professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e do departamento de História do Centro Universitário de Belo Horizonte.

brasileiro, no Rio de Janeiro, desempenhava suas atividades na Secretaria de Educação Musical e Artística subordinada ao Ministério de Gustavo Capanema. A partir daquele ano, Curt Lange passou a dialogar com diversos músicos, musicólogos e políticos brasileiros para implantação de seu projeto musical e musicológico-editorial radicado no Uruguai e que buscava a "renovação musical no continente", a pesquisa da música americana e a integração musical nas Américas, projeto este intitulado Americanismo musical.[3]

A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange é, até então, inédita e, num olhar menos atento, oferece poucas informações sobre temáticas significativas para a história da música e sobre a trajetória artística destes interlocutores. Porém, sob um olhar crítico, estas oferecem novos elementos para pensar a trajetória de ambos. As cartas que compõem esta correspondência foram escritas entre os anos de 1933 a 1952, e consistem em 96 enviadas por Curt Lange e 20 recebidas. Apesar da correspondência entre eles iniciar em 1933, a quase totalidade das cartas está concentrada nos anos de 1940 a 1946, momento no qual Curt Lange buscava recursos e apoio para publicar o *Boletin Latino Americano* (publicado em 1946) dedicado à música brasileira. As temáticas que envolvem as cartas enviadas por Curt Lange estão ligadas à busca de recursos financeiros e detalhes técnicos sobre a publicação do referido Boletim e solicitações de materiais sobre o compositor brasileiro que deveriam compor a obra musicológica de Curt Lange: fotografias, partituras, comentários sobre as mesmas, listas de obras de Villa-Lobos e informações sobre o andamento da publicação que envolvia a necessidade de recursos e a influência do compositor para angariar apoio político e

[3] Sobre as relações entre Americanismo Musical de Francisco Curt Lange e a música brasileira, ver: ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *E-hum* Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH, v. 3, p. 66-81, 2010. ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011. BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sócias, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009; ASSIS, A. C. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. In: Tese de doutorado apresentada ao PPGH/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2005; MOYA, Fernanda N.. *Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940*. Faces da História, v. V.2, p. 17-37, 2015; MOYA, Fernanda N.. *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange. Nacionalismo e Americanismo Musicais nas décadas de 1930 e 1940*. Revista Temporis(açao), v. 15, p. 17-28, 2015.

financeiro. As 20 cartas escritas por Villa-Lobos possuem uma regularidade temporal bastante esparsa e foram escritas entre os anos de 1933 e 1951. Além de conter os impasses burocráticos ligados ao projeto editorial de Curt Lange em relação ao governo brasileiro, a correspondência consiste, também, em listas de obras, pequenos textos falando sobre valores referentes às despesas da publicação e distribuição do Boletim.[4]

Inversamente do que se pode observar à primeira vista, esta correspondência oferece uma série de possibilidades para o estudo de diversas temáticas sobre a trajetória de Villa-Lobos, ainda pouco visitadas: detalhes sobre sua atividade burocrática na Secretaria de Educação Musical e Artística (SEMA), a relação desta com suas estratégias de difusão de sua obra e com projetos político-culturais de integração musical entre Brasil, América Hispânica e Estados Unidos, aspectos históricos e biográficos relacionados à obra do compositor e os diálogos dele com a música moderna na Europa e na América. Estas são temáticas muito significativas que envolvem a política internacional do Brasil entre os anos de 1930 e 1950, recorte temporal da correspondência entre ele e Curt Lange.

Entre os anos 1930 e 1940, o movimento musical e musicológico, denominado por seu criador, a partir de 1933, Americanismo Musical, apresentava algumas metas centrais que são identificadas nos seus textos: a integração musical e musicológica do continente americano; o incentivo a publicações no campo musical e musicológico; a fundação de instituições culturais, discotecas e bibliotecas, responsáveis pela guarda da cultura musical e musicológica das Américas. Projetos expressos por meio de publicações tais como o *Dicionário Latino-Americano de Música*; *Guia Profissional Latino-Americano* e, em especial, os *Boletins Latino Americano de Música*.

Desenvolvido entre os anos de 1935 e 1946, um dos projetos mais importantes da carreira musicológica de Curt Lange, foi a edição do seis *Boletins Latino Americanos de Musicologia*. Cada um dos seis volumes foi dedicado a um país da América. O formato da publicação dividia-se em duas partes: a primeira consistia em estudos musicológicos, sob a forma de artigos, resenhas, traduções; a segunda parte, *Suplemento Musical*, era formada por partituras de músicas escritas por compositores do país ao qual era dedicado

[4] Sobre Heitor Villa-Lobos no Acervo Curt Lange: 2.2 S15.1096 – Programas de concerto, recortes de jornais e revistas. 2.2 S15.1097 – Programas de concertos, Cartas, artigos de jornais e revistas. 2.2 S15.1098 – Artigos de jornais (recortes), Cartas. 2.2 S15.1099 – Lista de peças musicais comentadas por Villa-Lobos.

volume. O governo do país tratado no volume era responsável pela escolha dos textos e das obras que deveriam ser publicadas. A partir dos contatos realizados por Curt Lange com os órgãos oficiais de diversos países da América Latina, o musicólogo conseguia angariar fundos e apoio político para o seu projeto.

Para a publicação do *Boletim* dedicado à música brasileira, o ministro Gustavo Capanema obteve uma verba de auxílio e nomeou uma comissão composta por Villa-Lobos (presidente da comissão), Manuel Bandeira, Renato Almeida, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Lourenço Fernandez e Brasílio Itiberê. Sobre esta comissão, Mário de Andrade afirmou que: "Não é possível que com semelhante primeiro time, aliás, 'scrash' o Boletim não saia melhor que possa".[5]

A comissão organizou um programa teórico de sugestões para o número especial. Esta sugestão dividiria a publicação em quatro seções: Etnografia e Folclore, História, Ensino e Vida musical. O plano para desenvolvimento das seções era o seguinte: 1º Etnografia e Folclore – atribuída a Luís Heitor e Brasílio Itiberê: a música dos indígenas brasileiros; os instrumentos de música dos índios brasileiros: a música do negro brasileiro; os instrumentos de música do negro brasileiro; a música popular brasileira; instrumentos de músicas populares no Brasil; estudos sobre os diversos gêneros de música popular brasileira. 2º História – a cargo de Renato Almeida: música colonial; a ópera no Brasil; a música sinfônica brasileira; a música de câmara no Brasil; a música para piano no Brasil; o canto em português no Brasil; o advento do nacionalismo na música brasileira; o período contemporâneo; estudo sobre os principais compositores brasileiros. 3º Ensino – a cargo de Villa-Lobos e Lourenço Fernandez: História do ensino musical no Brasil; a música nas escolas brasileiras; estudos sobre os grandes educadores musicais. 4º Vida Musical – sob a orientação de Andrade Múricy: História da vida musical brasileira; a organização oficial das orquestras, bandas militares e particulares; sociedades musicais.

O contato entre Curt Lange e Villa-Lobos foi mediado por Mário de Andrade. Em 8 de março de 1933, Curt Lange escreveu uma carta para o musicólogo brasileiro na qual solicitava o contato com diversos personagens do cenário musical brasileiro, dentre eles, Villa-Lobos:

[5] COLI, J. *Música final:* Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1998, p. 147.

> Le agradecería también si me pusiera en contacto, si es posible inmediatamente, con los siguientes señores: Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, de quien sé que eres un viejo amigo, el señor Braga y el señor Burle-Max, oigo constantemente. Es posible que hoy mismo yo agregue las cartas a los señores, pidiendo que las remita a los destinatarios con unas pocas líneas, pero si no tiene tiempo, las enviaré dentro de pocos días.[6]

Daquele momento em diante, Mário de Andrade passou a ser um dos mediadores entre Curt Lange e nomes importantes do modernismo musical brasileiro: Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, além de Andrade Muricy e Renato Almeida.

Na mesma data, Curt Lange escreveu a primeira carta para Villa-Lobos, na qual ao se apresentar, destacou os objetivos do contato:

> Por intermedio do Señor. Profesor Mário de Andrade de São Paulo, permito-me enviarle estas líneas solicitando su colaboración en una obra que me permito detallar en breves rasgos a continuación: Siendo profesor en Ciencias Musicales en la Universidad e director de la Discoteca Nacional del Gobierno, he emprendido, entre otras obras la de un Léxico Sudamericano de Música em el cual tratar é todas las manifestaciones musicales desde el punto de vista histórico, crítico, biográfico, estético y científico (...). Agradecería infinitamente a Ud., estimado maestro, que me facilitara algunas direcciones de músicos, ejecutantes, cantantes e otras personalidades vivientes y también desaparecidas que pueden ser incluidas en la obra, lo mismo que datos sobre organizaciones oficiales, y sus respectivos directores. También necesitaría la enumeración de las obras suyas impresas en discos, con indicación de marca, número y otros detalles correspondientes.[7]

Podemos perceber a partir do material presente no Acervo Curt Lange-Biblioteca Central/UEMG que Villa-Lobos correspondeu às demandas iniciais de Curt Lange, em especial pelo envio daqueles materiais solicitados pelo musicólogo alemão. Neste sentido, o material enviado por Villa-Lobos viria, posteriormente a compor parte da produção musicológica de Curt Lange, em especial o *Boletin Latinoamericano de Música* em 1946.

Em carta timbrada do Departamento de Educação, escrita ainda em 1933, Villa-Lobos afirmava que:

> Sobre os bailados Amazonas e Pedra Bonita, junto remeto programas. Amazonas foi escrito em 1917. [...] Junto remeto as músicas que me solicita, podendo ser procurada na Casa Arthur Napoleão, ou então na SEMA. Um abraço amigo do Villa-Lobos.[8]

---

[6] Carta de Curt Lange a Mário de Andrade. Montevidéu, 08 de março de 1933. ACL 2.1. S15.001.152. Sobre esta correspondência, ver: ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades.* Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011.
[7] Carta de Curt Lange a Villa-Lobos. Montevidéu, 08 de março de 1933. ACL 2.2.001.104.
[8] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Rio de Janeiro, 1933. ACL2.2S.1096.

Sobre uma possível ida de Curt Lange ao Rio de Janeiro para desenvolvimento de suas pesquisas musicológicas, Villa-Lobos afirmou na mesma carta que "Quanto à sua viagem ao Rio, vou trabalhar para que possa proporcionar a sua vinda, que me dará grande prazer". A primeira viagem de Curt Lange ao Brasil, o musicólogo alemão iria concretizá-la no ano de 1934, graças ao convite do maestro Walter Burle-Marx, que havia conhecido o musicólogo no ano anterior, em Montevidéu. Realizou uma série de conferências no Conservatório Brasileiro de Música, na Associação Brasileira de Imprensa e no Instituto de Educação Caetano de Campos. Curt Lange permaneceu durante um mês, tempo suficiente para travar relações com figuras importantes das artes e da política brasileira: o próprio Villa-Lobos, Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Guiomar Novaes, Oneida Alvarenga, Anísio Teixeira, Cândido Portinari, entre outros. Sua permanência mais longa no Brasil aconteceria apenas em 1944, para a polêmica publicação do VI Volume do *Boletín Latino Americano de Música* dedicado à música e à musicologia brasileira.

Villa-Lobos passou a reconhecer a importância de Curt Lange para a divulgação de sua obra, pois, seu intercâmbio com o projeto do musicólogo fica explícito na carta enviada pelo compositor brasileiro no dia 10 de janeiro de 1935. Nela, Villa-Lobos afirmou:

> Caro amigo Curt Lange
>
> Com todo prazer respondo a sua carta pedindo-lhe mil desculpas por não ter enviado desde logo a composição que me fora solicitada. Não o fiz imediatamente, foi somente por estar muito ocupado. (...). Agradeço-lhe a amizade testemunhada e todo apoio dispendido a minha obra, que são da mesma maneira sinceramente retribuídos. Breve lhe escreverei mais detalhadamente. Um grande abraço do amigo.[9]

Em carta escrita por Villa-Lobos em 29 de julho de 1936, nota-se, mais uma vez, que o musicólogo alemão foi um interlocutor ativo em relação à divulgação das composições do maestro. Este papel desempenhado por Curt Lange fica explicito na fala do compositor brasileiro ao afirmar: "tenho o prazer de remeter alguns dados sobre meu trabalho na

[9] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Distrito Federal, 10 de janeiro de 1935. ACL 2.2S15.1096.

SEMA e minha atuação na Europa e a minha música "Jeribáu" que pode ser publicada no Boletim sob sua inteligente direção. Um abraço amigo de Villa-Lobos".[10]

Em carta enviada a Villa-Lobos no dia 9 de agosto de 1936, Curt Lange destacava a importância do material enviado pelo compositor brasileiro para a publicação do *Boletin*. De acordo com ele:

> Mi querido amigo,
>
> He recibido con la consiguiente alegría un material precioso que pone Ud. A mi disposición y que daré a conocer en el tercer tomo del Boletín que aparecerá en octubre. Sí posible integralmente. Lamento tan sólo que Ud. Sea tan escueto en su carta y que no me detalle algunas de sus futuras actividades en Río.[11]

Em 8 setembro de 1936, Villa-Lobos informava a Curt Lange sobre suas atividades na SEMA e além de destacar outras atividades ligadas ao governo Vargas, ratificou o envio notas dos jornais sobre a concentração de canto orfeônico realizada no "Dia da Pátria", celebrado no dia anterior. Segundo Villa-Lobos:

> Prezado professor Curt Lange,
>
> Só hoje pude responder a sua estimada carta do dia 9 do mês p. f, devido a grandes trabalhos que tenho tido ultimamente. Realizei ontem uma concentração cívica com conjunto de 20000 crianças escolares e mil músicos de banda, cujas notas nos jornais tenho o prazer de lhe enviar.[12]

Em outra carta datada de 13 de abril de 1938 podemos observar, novamente, os intercâmbios musicais proporcionados por Curt Lange em relação à circulação da obra de Villa-Lobos impressa e também gravada. Nesta carta Villa-Lobos disse:

> Prezado amigo professor Curt Lange,
>
> Recebeu a música manuscrita "Dança do Índio Branco" que lhe enviei? É inédita e está sendo gravada pelo grande pianista Tomás Terán em disco Victor. Fui convidado oficialmente para representar o Brasil e reger dois concertos no centenário da cidade de Bogotá-Colômbia, porém não decidi ainda sobre minha ida, pelos inúmeros afazeres que me prendem atualmente no Brasil.[13]

Em 1940, Villa-Lobos foi convidado por Curt Lange para fazer uma série de concertos em Montevidéu. Aceitando o convite, o músico brasileiro organizou uma "Embaixada Artística Brasileira" para os concertos no SODRE – Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica do Uruguai, órgão dirigido por Curt Lange.

---

[10] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. 29 de julho de 1936. ACL 2.2S15.1096.
[11] Carta de Curt Lange a Villa-Lobos. Montevideo, 09 de agosto de 1936. ACL 2.1.S15.110.
[12] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1936. ACL 2.2S15.1096.
[13] Carta de Mário de Andrade a Curt Lange em 1938. ACL 2.2.S15.027.

Poucos meses antes da viagem, Villa-Lobos solicitou a Curt Lange que ele conseguisse que os músicos brasileiros da Embaixada realizassem alguns concertos remunerados atuando como solistas no Uruguai durante a estada destes naquele país, "atendendo a que o governo não lhes pagará suficientemente para indenizá-los do prejuízo que os mesmos terão aqui nas suas atividades artísticas".[14]

Por iniciativa do SODRE, Villa-Lobos levou ao público uruguaio algumas de suas obras escritas nas décadas de 1910 e 1920. Sob a direção do maestro brasileiro, o concerto contou com a apresentação de três peças de sua autoria e outras obras de cinco compositores da música nacionalista brasileira. Mas, é muito significativo observar que os recortes de jornais da época, selecionados por Curt Lange em seu arquivo, apresentavam, na mesma direção do Americanismo Musical de Curt Lange, Villa-Lobos como "o mais alto valor musical da América"[15] "Artista mais genial e original da América, "Villa-Lobos terminou a audição com uma suíte de danças afro-americanas".[16]

Os jornais presentes no arquivo Curt Lange que analisaram os concertos realizados por Villa-Lobos atribuem, portanto, uma identidade "americana" tanto à sua obra, quanto à sua imagem enquanto compositor. Nestes concertos realizados no Uruguai, o repertório contava ainda com obras de outros compositores nacionalistas, tais como Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. É muito significativo notar também que as danças afro-americanas citadas pelo jornal *La Tribuna Popular* são as *Danças Características Africanas*, que foram escritas entre 1914 e 1916, e apresentadas por Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna de 1922.[17]

[14] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Distrito Federal, 27 de agosto de 1940. ACL 2.2S15.1096.
[15] JORNAL EL DIÁRIO. Magnífica fiesta de arte ofreció ayer Villa-Lobos em el SODRE. Montevideo 20/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096. Ver também: JORNAL EL PLATA. Obras de Villa-Lobos bajo la dirección Del autor. Montevideo. 16/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096
[16] LA TRIBUNA POPULAR. *Festival Sinfônico de Villa-Lobos* 20 out. 1940. Recortes. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.1096.
[17] LA TRIBUNA POPULAR. *Festival Sinfônico de Villa-Lobos* 20 out. 1940. Recortes. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S15.1096.


ESTUDIO AUDITORIO

ESPECTACULOS ORGANIZADOS POR EL S. O. D. R. E.

Martes 22 de Octubre, a la hora 21 y 45

Segundo Concierto de Música de Cámara de la Embajada Artística Brasileira

BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO

SEGUNDA PARTE

MIGNONE, Francisco – Trenes de amor

GAZZI DE SA – Ritirlane

LORENZO FERNANDEZ, Oscar – Suite de Jobs

VILLA - LOBOS, Heitor – Saudades do minha vida.

TERCERA PARTE

LORENZO FERNANDEZ, Oscar – Trio Brasileiro, op. 32,

Jose Vieira Brandão, Cesar Hengerth

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

FIGURA 1: PROGRAMA DE CONCERTO. SODRE: SEGUNDO CONCIERTO DE MÚSICA DE CÂMARA DE LA EMBAJADA ARTÍSTICA BRASILEIRA. 22/10/1940. MONTEVIDEO. RECORTES (FONTE: ACL/BIBLIOTECA CENTRAL/UFMG, 2.2.S.15.1096).

Em carta enviada no dia 4 de fevereiro de 1941, Villa-Lobos falava de maneira bastante informal sobre sua visita a Montevideo onde conhecera a família de Curt Lange. Nas palavras do compositor brasileiro:

> Venho hoje responder as suas duas cartas, não tenho feito há mais tempo por estar longe da cidade. Como vai D. Maria e os filhinhos? Tenho tido grande saudades de todos os amigos dessa "hermoza ciudad" e de "los ninos de las escuelas". Gostou do espanhol? Saberá por acaso se as escolas da Venezuela e Argentina receberam minhas cartas? Um grande abraço a todos da família e aos amigos que aí ficaram.[18]

Além destas trocas de informações e diálogos muito positivos para ambas as partes, apresentaram-se, também, resistências e dificuldades para concretização do projeto de Curt Lange, dificuldades estas ligadas às complexas relações políticas do Brasil com diferentes projetos de integração que envolvia a América Hispânica. As dificuldades encontradas por Curt Lange para conseguir apoio financeiro e político para estabelecer um diálogo mais próximo com seus interlocutores brasileiros e para a publicação do referido Boletim pode ser atribuída, também, às constantes transformações no cenário político brasileiro nos anos 1930 e 1940. Foi um contexto no qual o Brasil viveu episódios

[18] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1941.

que alteravam significativamente, por meio de crises políticas, o papel dos intelectuais em relação ao Estado: Revolução Constitucionalista de São Paulo em 1932, o Estado Novo de 1937-1945, dentre outros eventos.

Ecos deste cenário conturbado podem ser percebidos na correspondência entre Curt Lange e Villa-Lobos. A intenção de uma segunda viagem ao Brasil não se realizou com o apoio de Villa-Lobos devido às divergências político-culturais e às mudanças constantes daquele contexto. A carta enviada em 13 de abril de 1938, em resposta à carta de Curt Lange datada de 12 de março na qual o musicólogo solicitara apoio para um retorno ao Brasil, deixa implícita esta perspectiva. Nela, Villa-Lobos afirmou que "comunico ao caro amigo que estou aguardando a reforma desta superintendência, a fim de ver o que é possível para que o ilustre amigo venha ao Brasil".

Em carta enviada a Curt Lange naquele mesmo ano, Mário de Andrade, da mesma forma que Villa-Lobos, expressava sua preocupação com a influência das mudanças políticas no seu lugar social e no seu trabalho. Nesse momento específico, os dois pesquisadores já tratavam, também, do projeto de Lange para a publicação do *Boletim Latino Americano de Musicologia* dedicado ao Brasil e da viagem do musicólogo ao Rio de Janeiro:

> As coisas aqui se transformaram completamente com a mudança política. Nada mais posso prometer ou garantir, pois subiu gente do partido oposto e estamos sendo ferozmente combatidos. Não vale a pena levantar o problema da publicação agora. Meu destino não é político, mas cultural [...] Por enquanto não passo de um funcionário subalterno. Muito cordialmente e tristonho.[19]

Do ponto de vista político e das relações internacionais, o Americanismo Musical de Curt Lange é fundamental perceber que ele correspondia às estratégias de atuação da União Pan Americana. Neste sentido, Lange realizaria, na Biblioteca do Congresso de Washington, por solicitação do secretário de Estado dos Estados Unidos, a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo da música. Como ressonância desses interesses, fundados em 1939, foi oficializado pelo governo do Uruguai, em 26 de junho de 1940, o Instituto Interamericano de Musicologia, consequência direta da iniciativa de Curt Lange; recomendação da VIII Conferência Internacional Americana de Lima, em 1938; do Congresso Internacional de Musicologia de Nova York; e, da já mencionada Conferência de Relações Interamericanas de Washington, estas duas últimas de 1939.

[19] Carta de Mário de Andrade a Curt Lange em 1938. ACL 2.2.S15.027.

Sobre estes contatos, Kátia Baggio afirma que "historicamente, nosso país se aproximou muito mais da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos do que dos seus vizinhos. Além disso, as relações entre o Brasil e os países hispano-americanos foram caracterizadas por desconfianças mútuas".[20]

Para Buscacio, o Americanismo Musical de Curt Lange sofreu, também, resistência por parte dos norte-americanos, pois os Estados Unidos não estavam interessados em projetos que tivessem uma base fora de seu território. Villa-Lobos e Mário de Andrade não viam com bons olhos este projeto de integração com a América Hispânica, nem a presença do dodecafonismo shoenbergniano no Brasil. Assim, como registrado pela historiografia atual, as históricas aproximações do Brasil com os Estados Unidos e o afastamento em relação à América Hispânica, explicam a resistência de Villa-Lobos ao projeto integrador de Curt Lange e a aproximação do compositor brasileiro com os Estados Unidos, a partir de 1944.[21]

É necessário perceber, também, que o projeto integrador de Curt Lange envolvia diretamente a presença da música alemã no Brasil. Não podemos esquecer que o projeto de Koellreutter, ligado à música serial dodecafônica, era apoiado por Lange, pois a partir de 1940, Koellreutter passou a ser o representante da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores em São Paulo, órgão dirigido por Curt Lange em Montevidéu. Na primeira edição da revista *Música Viva*, Curt Lange aparece como diretor e Koellreutter como redator-chefe. Além disso, Koellreutter passou a chefiar as publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia.[22]

---

[20] BAGGIO, Kátia Gerab. *A "outra" América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas.* São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998 (Tese de doutorado).; BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de América Latina em perspectiva histórica. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289-321, jul/dez 2009.

[21] BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sócias, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, p. 115-141, 2011b; ARCANJO, Loque. Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945). Revista Estudos Políticos, v. 6, p. 467-486, 2016.

[22] Sobre as relações entre o Grupo Musica Viva e o Nacionalismo Musical representado por Mário de Andrade e Villa-Lobos, Ver: ASSIS, A. C. Os *Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954).* In: Tese de doutorado apresentada ao PPGH/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2005.

As dificuldades encontradas por Curt Lange para publicação do *Boletin* dedicado ao Brasil já começam a ficar evidentes nas cartas trocadas com Villa-Lobos a partir de 1941. Numa delas Villa-Lobos deixa implícita estas dificuldades e também um afastamento em relação ao projeto editorial de Curt Lange ao afirmar na carta que "Sobre o seu projetado Boletim, tomarei as necessárias providências por ocasião de sua próxima vinda ao Brasil [...] Quanto a música que me pede, poderei mandar-lhe uma, simplesmente como amigo, visto já ter, de longa data, editores."[23]

Ao analisar a rede construída por Curt Lange com os modernistas no Brasil, Cesar Maia Buscacio afirma que "Curt Lange percebia com grande animosidade a postura de Villa-Lobos no interior do campo musical". Numa carta enviada a Camargo Guarnieri em 1940, o musicólogo alemão afirmou:

> A partir del 9 de noviembre me iré al norte argentino para hacer unos estudios. Gustosamente iría también al Brasil en el año que viene, pero no sé aún cómo y en qué forma preparar mi viaje. De Villa-Lobos nada puede esperarse, pues piensa sólo en sí mismo. Yo ya sabía esto y por la misma razón no le pediré nunca nada. Me satisface asimismo que haya venido, porque por encima de todo, está su recia personalidad.

O distanciamento de Villa-Lobos em relação ao trabalho de Curt Lange fica evidente ao observarmos a morosidade com a qual Villa-Lobos cuidava das questões burocráticas relacionadas a publicação do *Boletín*. Esta indiferença foi o motivo da carta enviada, em 1944, a Mário de Andrade na qual Curt Lange frisava sua indignação com o músico brasileiro:

> Villa-Lobos fala abertamente a certas pessoas e até a um amigo meu que se o Boletim não sair como ele quer, tirará o seu título e o fará sair editado com o nome do seu famoso Conservatório [...]. Não gosto de brigar, mas se Villa-Lobos quiser, ele terá. Nunca vi em parte alguma uma pessoa que seja mais detestada que este homem.[24]

Em artigo intitulado *Distanciamentos e Aproximações*, publicado no *Estado de São Paulo* no dia 10 de maio de 1942, Mário de Andrade já apontava para um distanciamento em relação projeto musicológico de Curt Lange ao afirmar:

> Os compositores brasileiros andam preocupados com certas observações e exemplos apresentados ultimamente por compositores e críticos do resto das Américas a respeito da música nacional. No último número do seu admirável boletin latino-americano de música, o professor Curt Lange, insistindo sobre o caráter fortemente 'folclórico' de certas obras de compositores brasileiros, chama atenção para o grupo, aliás interessantíssimo, de compositores chilenos,

[23] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Rio de Janeiro, 1º de Julho de 1941. ACL 2.2.S15.1096.
[24] Carta de Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideo, 21 de junho de 1944.ACL 2.1.001.068.

> já... libertos da pesquisa nacionalizante. [...] E na Argentina, no Uruguay, por várias partes da América, surgem grupos de compositores moços, não sei se direi... avançadíssimos, mas resolutamente convertidos à 'música pura', despreocupados por completo de soluções técnicas nacionais para as obras. [...] Eu não conheço suficientemente a situação erudita nos outros países americanos, e por isso nada quero censurar a ninguém. Mas, entre nós, o caso talvez seja outro.

A carta enviada a Villa-Lobos em 16 de junho de 1946 aponta a insatisfação de Curt Lange com o compositor brasileiro. Sobre os exemplares do *Suplemento Musical* referentes ao *Boletim Latinoamericano de Música* dedicado ao Brasil, Curt Lange afirmava que Villa-Lobos já estava distribuindo a publicação sem sua autorização. Nesta mesma carta, o musicólogo expressa seu desagrado referente ao não recebimento de valores ligados aos subsídios do governo brasileiro referentes à obra. O tom das cartas a partir deste ano de 1946 tornou-se muito menos amigável. Nas palavras de Curt Lange:

> Eu soube pelas notícias de várias pessoas amigas que você já está distribuindo o Supplemento Musical do Boletín. Houve comentários nos jornais, dos quais eu não tenho recebido nenhum deles. Peço-lhe de me dar notícias sobre este particular, pois na minha última eu já reclamei os Suplementos para iniciar a distribuição, a qual é mais necessária porque a gente já ficou cansada de esperar, e a chegada do suplemento é uma espécie de alívio o justificativo. A minha situação também agrava-se de dia em dia. Peço-lhe de "acompanhar", como Você disse, o processo, porque aqui preciso reintegrar dinheiro que recebi do governo em prestação e pagar uma série de dívidas, muitas delas urgentes, pelo fato de ter-se originado exclusivamente pelo nosso regresso.[25]

Em carta enviada por Villa-Lobos no dia 14 de junho de 1946 ele justifica a morosidade do processo mais uma vez dizendo sobre o contexto político e menciona outros dois interlocutores importantes do grupo de Lange: Cláudio Santoro e J. Koellreuter.

> Não temos descuidado absolutamente de tratar do caso dos Cr$15.000 que você deverá receber. (...) Felizmente, foi há dias aprovado pelo presidente Dutra e espero que não demorará a solução de seu recebimento, assim cremos. Quanto à importância do "Boletim", o pagamento está dependendo apenas do Koellreuter que temos mandado recado pelo Santoro para que nos procure afim de poder lhe ser entregue a mesma. Infelizmente não poderei facilitar a você o adiantamento que me pede, pois tive com minha mae inúmeras despesas, inclusive a compra de um apartamento em que ele morava e que estou ainda pagando. Além destas despesas, quero dizer-lhe que para a confecção do Suplemento Musical, devo dar de minhas economias talvez 15.000 cruzeiros.[26]

As questões que envolvem estas polêmicas presentes nas cartas e que se referem à publicação do referido *Boletin* não podem ser reduzidas apenas a questões pessoais entre os interlocutores. No caso de Villa-Lobos, o compositor, ao longo de sua trajetória,

[25] Carta de Curt Lange a Villa-Lobos. Montevideo, 16 de junho de 1946. ACL 2.1.S15. 488.
[26] Carta de Villa-Lobos a Curt Lange. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1946. ACL 2.2.S15.1096.

compartilhou ideias, linguagens musicais, projetos estéticos, aderiu a novas práticas, mas se afastou de outras, contrariou amigos e se aproximou de outros. Neste jogo identitário de aproximações e afastamentos, construído por meio de redes de sociabilidades observadas na tessitura do pentagrama e da sonoridade, imaginou uma nação sonora, construiu um rosto musical e imagético do Brasil.

O modernismo de Villa-Lobos, construído deste o início do século XX, pode ser compreendido a partir do estudo das relações deste modernismo com outros projetos internacionais, com os quais o compositor manteve diálogo. O Americanismo Musical e o Música Viva, projetos pan-americanos de integração musical, sofreram resistência por parte do compositor brasileiro em função de questões políticas e não apenas estéticas.

Sem diminuir os papéis da política do governo Vargas, sobre o qual se apoiava o nacionalismo de Villa-Lobos naquele contexto, do enfraquecimento político da Alemanha, com o caminho da derrocada na Segunda Grande Guerra, da ascensão dos Estados Unidos no pós 1945, o estudo das diferenças entre a cultura musical no Brasil e da Alemanha, demonstram que as aproximações de distanciamentos de Villa-Lobos com o projeto de Curt Lange envolviam um contexto dinâmico e complexo do ponto de vista histórico.

Referências

ARCANJO, Loque. Um Universo Musical bem Bachiano: diversidade cultural e diálogos musicais nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1930-1945). *Ciência & Conhecimento*. Belo Horizonte, v. 2, pp. 107-127, 2006.

____. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

____. *As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos*. Escritas Goiânia, v. 2, pp. 77-101, 2010a.

____. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *e-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, v. 3, pp. 66-81, 2010b.

____. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, pp. 115-141, 2011a.

____. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades.* Belo Horizonte. v. 3, pp. 35-57, 2011b.

____. Heitor Villa-Lobos entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o Americanismo de Francisco Curt Lange. *Modus: revista da Escola de Música da UEMG*, v. 6, pp. 21-35, 2011c.

____. As identidades musicais de Heitor Villa-Lobos: "bandeirante" da música brasileira e carioca das rodas de choro. In: *Encontro de Pesquisa em História da UFMG,* I, 2012, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, pp. 106-122, 2012a.

____. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: *Revista Modus*: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012b.

____. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FAFICH, UFMG, 2013.

____. O violão de Heitor Villa-Lobos: entre a *Belle Époque* carioca e as rodas de choro. *e-Hum*, v. 6, p. 1, 2013.

____. Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945). *Revista Estudos Políticos*, v. 6, pp. 467-486, 2016.

ARDAO, A. Panamericanismo y latinoamericanismo. In: ZEA, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México. Leopoldo Zea (org.), Siglo XXI. Unesco, pp. 157-171, 1986.

ASSIS, A. C. Os *Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954).* Tese de doutorado. Belo Horizonte: FAFICH, UFMG, 2005.

BAGGIO, Kátia Gerab. *A "outra" América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas.* Tese de doutorado. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de América Latina em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, pp. 289-321, jul/dez, 2009.

BOLETIM LATINO AMERICANO DE MUSICA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CHERÑAVSKY, A. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2003.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política.* Campinas: Papirus, 1986.

MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY. Sandra B. *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, 2005, pp. 235-289.

PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. In: *Revista de História.* São Paulo: Departamento de História, FFLCH – USP: Humanitas, n. 145, pp. 127-149, 2001.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

TACUCHIAN, R. As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições. In: *Claves* n.2. Rio de Janeiro: Unirio, nov., 2006.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22.* São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Villa-Lobos: a temática grega e a música programática

Lutero Rodrigues
IA UNESP
luterodrigues@gmail.com

Resumo: Em 1922, no jornal *O Estado de S. Paulo,* Rodrigues Barbosa publicou "Um século de música brasileira", incluindo um catálogo completo das composições de Villa-Lobos, no qual figuram obras hoje desconhecidas, dentre elas, algumas com temática grega. Nosso objetivo é estudar o que teriam sido essas obras, comparando-as com o contexto cultural que as gerou; suas transformações posteriores; e a relação do compositor com a música programática.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Música brasileira; Música programática.

Villa-Lobos: um prematuro catálogo de obras e seu contexto cultural

Durante dez dias praticamente consecutivos do mês de setembro de 1922, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou "Um século de música brasileira", texto da autoria de José Rodrigues Barbosa, crítico que atuava no Rio de Janeiro, vinculado ao *Jornal do Comércio,* por ocasião das comemorações do Centenário da Independência. O texto dedica-se aos compositores brasileiros, às principais instituições musicais e a alguns intérpretes. Os compositores dominam a maior parte do texto, num enfoque cronológico e biográfico, mencionando suas principais obras, ou até mesmo, abrindo espaço para relacionar todas as obras que integrariam seus catálogos. [1]

O que se refere a Villa-Lobos encontra-se ao final do texto. Após algumas breves considerações do autor e um mínimo resumo biográfico do compositor – afinal estávamos em 1922, fase inicial de sua carreira – vem o surpreendente "Catálogo das composições de Heitor Villa-Lobos". Trata-se de uma extensa relação, beirando 300 obras, dentre as quais prevalecem peças curtas para piano, piano e canto, música de câmara para diversas formações, música sacra, entretanto há também 5 óperas e considerável produção sinfônica.

Quase tudo que ali se encontra ainda integra o atual catálogo de composições de Villa-Lobos, porém as maiores divergências apresentam-se num grupo de obras orquestrais, reunidas sob a denominação de "Sinfonias". O grupo divide-se em 9 subcategorias apresentadas de forma heterogênea: algumas, só informam seu número de obras, outras, trazem os nomes de todas as obras que lhe pertencem. Dentre as subcategorias, encontram-se nomes curiosos, tais como

[1] O texto foi transcrito por Paulo Castagna e seus alunos, com atualização ortográfica e comentários. Ver: CASTAGNA, 2007, p. 107-110.

"Filofonias" e "Sinfonias simbólicas", títulos que não trazem consigo nenhuma informação sobre o que seriam tais obras, sugerindo tratar-se de obras programáticas, comuns no contexto cultural brasileiro da época. Reforçando esta hipótese, uma das subcategorias é a dos "Poemas sinfônicos" que menciona os nomes de 3 obras. Mais curioso, porém, são duas subcategorias denominadas "Mito-poemas" e "Greco-poemas", compreendendo 3 obras cada uma delas. Os nomes das obras indicam a temática grega, assim como outras obras fora do grupo das Sinfonias, como os "Bailados", por exemplo, dentre os quais se encontram *Centauro de ouro* e *Naufrágio de Kleonicos*.

Que significado teria tal temática naquele momento específico da carreira de Villa-Lobos, compositor que em breve passaria a ser identificado, mais que qualquer outro, com as raízes culturais brasileiras, tornando-se, aos olhos do mundo, o seu maior representante? Nosso trabalho tem por objetivo estudar este curioso fenômeno, aproximando-nos, momentaneamente, do contexto sociocultural da época, o que nos obrigará a focar outras áreas da cultura, ou mesmo diferentes compositores brasileiros, contemporâneos dos acontecimentos.

Iniciamos o estudo pelo caminho que se nos apresenta mais indicado, em busca da provável natureza formal das obras mencionadas, supondo que poderiam ser obras programáticas. Os indícios, que permitem tal suposição, encontram-se nos textos de "programas" que ainda restam, alguns deles associados a obras com temática grega. Poder-se-ia estender tal característica a quase todas as obras sinfônicas do catálogo, dentre elas, os já mencionados "Poemas sinfônicos" – forma programática por excelência.

Fenômeno que se manifesta em períodos diversos da história da música ocidental, a música programática ressurgiu na fase intermediária do romantismo musical europeu, meados do século XIX, impulsionada pela invenção do poema sinfônico. Tal forma, atribuída a Berlioz e Liszt, propunha a composição de obras musicais baseadas em textos poéticos ou literários, influenciando compositores de todo o mundo a partir de então. A música programática "responde a uma profunda exigência da época, consistindo na aspiração de fundir as artes, umas com as outras, abolindo assim todo o limite entre elas, com o objetivo de se conseguir uma expressividade mais completa" (FUBINI, 2000, p. 305).

Diversos compositores brasileiros, nascidos no século XIX, adotaram a música programática como princípio composicional, sobretudo em obras sinfônicas, dentre eles Leopoldo Miguez e Alexandre Levy, mas também Francisco Braga que viveu ainda até quase a metade do século

XX, citando somente os nomes mais conhecidos. Villa-Lobos principiou a compor justamente num período em que tal prática permanecia viva entre nós, demonstrando especial afinidade com a música programática.

Enquanto Villa-Lobos compunha as obras que estão no catálogo, o que corresponde à década de 1910, na outra vertente da música programática, ou seja, no terreno da literatura e poesia, vivia-se a fase final da "literatura realista-naturalista-parnasiana" (BOSI, 2013, p. 178), antevendo-se a revolução modernista que se avizinhava. Em busca de compreender o pensamento da época, vamos recorrer a dois de seus expoentes literários: Coelho Neto (1864-1934), que se destacava pelas diversas obras que produziu em colaboração com compositores, e Olavo Bilac (1865-1918), cuja relação com os músicos é mais pontual.

Ainda nos últimos anos do século XIX, Coelho Neto integrou a "Comissão de letras" do "Centro Artístico", uma entidade constituída por intelectuais republicanos, dentre eles o compositor Alberto Nepomuceno, presidida por outro compositor, Leopoldo Miguez (PEREIRA, 2007, p. 131). Em algumas ocasiões, o escritor atuou como porta-voz do grupo. Em 1902, durante o processo sucessório da direção do Instituto Nacional de Música, ambos os literatos tiveram participação ativa, amplamente divulgada na imprensa (Ibidem, pp. 141-3).

Anos mais tarde, em 1922, com o propósito de abrir a exposição comemorativa do Centenário da Independência, Coelho Neto propôs um concurso para a composição de um poema-sinfônico que seria intitulado "Brasil", estipulando um prêmio em dinheiro para o autor vencedor, mas também fornecendo o "programa" da obra, de sua própria autoria (WISNIK, 1977, pp. 17-20).

A temática greco-romana no Brasil

No Brasil, assim como na França, a temática grega tornou-se frequente entre os literatos da época, porém essa temática não se restringia à Grécia, mas incluía também o mundo romano, manifestando-se, sobretudo, na poesia parnasiana: "[...] o parnasianismo dos deuses olímpicos, da temática greco-romana, do ideal objetivo, descritivo, marmóreo e escultural, de tom nacional retórico, [...]" (BRITO, 1964, p. 19). Olavo Bilac, seu maior representante, teve preferência por alguns temas que lhe eram caros, tais como o "índio" ou a "guerra", mas em sua obra encontra-se "copiosa temática greco-romana, haurida nos parnasianos franceses" (BOSI, 2013, p. 242).

Constata-se assim que tal temática já se instalara em nosso universo literário, anos antes de despertar qualquer manifestação musical. Entretanto, os primeiros compositores brasileiros que

a adotaram, ainda não o fizeram sob a influência dos nossos literatos. Em 1891, em Paris, o compositor mineiro Francisco Valle escreveu o poema sinfônico *Telêmaco* que foi estreado no Rio de Janeiro, no mesmo ano. O argumento da obra foi retirado de um livro francês do início do século XVIII, baseado na *Odisseia* de Homero (CASTAGNA, 2008, pp. 28; 43). No Rio de Janeiro, também em 1891, Leopoldo Miguez compôs o poema sinfônico *Prometheus,* inspirado no clássico mito grego, obra que só foi estreada no ano seguinte. Ainda durante o período em que estudava na Europa, em Paris, Alberto Nepomuceno criou uma obra cênico-musical, baseada na tragédia grega *Electra*, com texto original de Sófocles traduzido para o francês. Terminou a composição em 1894, estreando-a ali mesmo, no ano seguinte (CORRÊA, 1996, p. 51).

Logo em seguida, iniciou-se a cooperação entre nossos literatos e compositores – unindo as duas vertentes criativas – surgida entre artistas que já compartilhavam algumas iniciativas. A primeira obra foi *Artemis*, um "episódio lírico", de Alberto Nepomuceno, composta e estreada em 1898, com argumento e libreto de Coelho Neto. A estreia constituiu a primeira récita de assinatura do Centro Artístico, entidade acima mencionada, mas a tragédia que se passa em cena, o canto em português, a música não convencional e a natureza do espetáculo, ambas diferindo do habitual operístico, deixaram o público perplexo e provocaram contundente crítica contrária, da autoria de Oscar Guanabarino. Na violenta réplica de Coelho Neto, cognominado "o último dos helenos", foram abundantes as citações de episódios e personagens greco-romanos, ilustrando o imaginário do homem culto da época (PEREIRA, 2007, pp. 134-6).

Uma obra de maior dimensão foi *Os Saldunes* ou *O Crepúsculo das Gálias*, de Leopoldo Miguez, composta entre 1896/98, mas só estreada em 1901. Não pretendia ser uma ópera convencional, mas um "drama musical" na concepção wagneriana. Foi composto sobre um poema de Coelho Neto, traduzido para o italiano por Heitor Malaguti, tornando-se *I Salduni,* como é geralmente mencionado. Os principais personagens são gauleses, entretanto, o assunto está situado no tempo das guerras contra os romanos, comandados por Júlio Cesar. Se a recepção da obra foi tímida na estreia, sua segunda montagem, em 1924, tornou-se um sucesso (AZEVEDO, 1956, pp. 117-8). Fora da temática greco-romana, Coelho Neto realizou outros trabalhos que não iremos mencionar, com diferentes compositores, embora sirvam para ratificar a influência dos literatos sobre o meio musical daquele período.

Villa-Lobos: a temática grega e a música programática

Sem estar alheio ao contexto cultural de seu tempo, Villa-Lobos dá início a sua trajetória como compositor. Isso se torna ainda mais evidente em sua produção sinfônica, quase toda ela, naquele período, de natureza programática. Tais obras necessitavam de fontes literárias que lhes servissem de inspiração, no entanto, não se pode esperar que um compositor em princípio de carreira pudesse estabelecer parcerias com literatos consagrados, assim como ocorrera com Miguez e Nepomuceno, compositores renomados. Além de seu pai, funcionário público, músico amador e polígrafo, autor de pouco mais de uma dezena de obras publicadas, os demais autores dos "programas", que lhe serviram de inspiração, não se encontram entre os nomes mais destacados da nossa literatura.

Dentre as obras programáticas, porém, nosso estudo irá se concentrar naquelas com temática grega. Estas estão mencionadas na categoria das "Sinfonias", do referido catálogo, mais exatamente, em duas subcategorias, "Mito-poemas" e "Greco-poemas", cada uma delas compreendendo três obras, respectivamente: *Myremis, Visão de Hellade, Preces* e *Tédio da* [sic] *Alvorada, Bacanal dos helenos, Num ambiente turvo.* Por possuírem "assuntos" similares, incluiremos mais duas obras sob a mesma temática, obras que ali pertencem à categoria dos "Bailados": *Centauro de ouro* e *Naufrágio de Kleonicos.* Vê-se ainda que Villa-Lobos não se utilizou da temática greco-romana, restringindo-se somente à grega.

O universo da temática grega compreende então 8 obras, das quais, apenas 4 são mencionadas no catálogo atual, todas elas, curiosamente, compostas em 1916: *Myremis, Tédio de Alvorada* e os dois "Bailados", porém, *Centauro de ouro* tem sua "partitura não localizada" (VILLA-LOBOS, 1989, p. 53), portanto, é uma obra perdida. Desapareceram também quase todos os anteriores agrupamentos de obras em categorias e subcategorias, dentre eles, "Filofonias", "Mito-poemas" e "Greco-poemas", restando somente breves alusões a seus nomes, em comentários de obras.

Nos verbetes das quatro obras atuais, citam-se os nomes dos autores de seus respectivos "programas" ou "argumentos", dirimindo qualquer dúvida sobre sua natureza programática. Não foi difícil encontrar os argumentos de *Naufrágio de Kleonicos* e *Tédio de Alvorada*, ambos escritos por L. Teixeira Leite Filho. Conseguimos obter o argumento de *Myremis*, de Raul Villa-

Lobos, através de um programa de concerto daquela época,[2] mas não logramos ter acesso ao argumento de *Centauro de ouro*, da autoria de Ruy Pinheiro Guimarães.

Quanto às composições musicais, as três obras que restaram foram estreadas no primeiro concerto sinfônico dedicado à produção de Villa-Lobos, ocorrido no Rio de Janeiro, em agosto de 1918 (GUIMARÃES, 1972, p. 32). Dali em diante, elas continuaram a ser tocadas com relativa frequência, mas terão trajetórias bem distintas, após sua primeira viagem a Paris. A caminho da capital francesa, em 1923, *Naufrágio de Kleonicos* foi apresentada em Portugal, sob a direção do compositor (Ibidem, p. 96), mantendo-se programada, eventualmente, nos anos vindouros. *Myremis* e *Tédio de Alvorada* foram tocadas, ao menos até 1925, sendo então totalmente reformuladas, transformando-se em novas obras, com diferentes títulos e tendências estéticas.

Myremis tornou-se *Amazonas,* obra que terá sua estreia em Paris, em 1929; *Tédio de Alvorada* passará a ser *Uirapuru,* cuja estreia só ocorrerá em maio de 1935, em Buenos Aires, por ocasião da visita do presidente Getúlio Vargas à Argentina. Se o que restou da partitura de *Myremis* resume-se a alguns esboços, há cópias de *Tédio de Alvorada* que possibilitaram a realização de estudos comparativos com *Uirapuru,* tal como aquele realizado por Paulo de Tarso Salles.[3] Entretanto, contamos com o relevante testemunho de Mário de Andrade, que já ouvira *Myremis*, em São Paulo, e esteve presente quando *Amazonas* foi apresentada em 1930, na mesma cidade, escrevendo uma longa crítica sobre a obra.

Não demonstra recordar-se da primeira obra e nem lhe dá importância: "Si [sic] não me engano esse poema que era sobre um texto de inspiração grega, [...] já foi executado aqui. Mas estava entre as obras medíocres do compositor". Ao contrário, *Amazonas* impressionou-o profundamente, a ponto de leva-lo a escrever uma de suas mais notórias críticas: "É toda uma orquestra que avança arrastando-se pesada, quebrando galhos, derrubando árvores e derrubando tonalidades e tratados de composição" (ANDRADE, 1976, pp. 154; 157).

---

[2] Os dois argumentos, assim como tantos outros, encontram-se publicados, na 2ª edição de VILLA-LOBOS, SUA OBRA (1972). A partir da edição seguinte, os argumentos não serão mais publicados. O estranho fato de *Myremis* não estar dentre os demais, poderia ser porque permitiria seu confronto com o argumento de *Amazonas,* que ali se encontra, causando controvérsias, assunto que será visto logo adiante. Meus agradecimentos ao pesquisador Manoel Corrêa do Lago que me enviou o programa com o argumento de *Myremis.*

[3] O assunto da reformulação das obras continua a despertar controvérsias e não é objeto do nosso trabalho, além das questões aqui levantadas. Ver: SALLES, 2005.

Os catálogos posteriores da obra de Villa-Lobos trazem novas informações, mas também suscitam dúvidas. A relação dos instrumentos utilizados, nas obras originais e suas sucessoras, indica o crescimento da orquestra, sobretudo aumentando o número e variedade dos instrumentos de percussão e aqueles responsáveis por enfatizar e oferecer maior variedade de cores. Tais mudanças poderiam ser decorrentes da nova caracterização das obras como música brasileira. Nas observações complementares, vê-se também que suas categorias mudaram: *Amazonas* é agora um "bailado e poema sinfônico" e *Uirapuru*, um "bailado"[4] (VILLA-LOBOS, 1989, pp. 52; 60). Entretanto, continuam sendo obras programáticas, pois seus argumentos e respectivos autores ali estão. *Uirapuru* tem argumento do compositor e *Amazonas* traz novamente um argumento de seu pai.

Ao se comparar, lado a lado, os argumentos de *Myremis* e *Amazonas,* vê-se facilmente que se trata do mesmo texto, transposto da Grécia para o Brasil. Há completa correspondência em todos os aspectos. Que necessidade teria Villa-Lobos de contradizer-se publicamente, envolvendo o nome de seu pai como autor de ambos os textos, para justificar sua criação programática? Se o seu comportamento já provocava desconfianças, Mário de Andrade, zeloso e implacável com atitudes similares, viu o episódio com outros olhos:

> A remodelação, a inspiração num texto de localização ameríndia, deu vida nova para ele. E me agrada especialmente esta sem-cerimônia com que Villa-Lobos atribui à mesma música possibilidade de expressar a Grécia e os selvagens de Marajó [...]. Isso é que salva Villa-Lobos, tão preso ainda à estética pesada e falsa da música programática, de se disperdiçar [sic] inteiramente nela (ANDRADE, 1976, pp. 154-5).

Estudos recentes sobre o compositor, mais preocupados em compreender a lógica existente em seus procedimentos composicionais que realimentar os infinitos encômios que o acompanhavam, não se distanciam muito das desconfianças de Mário de Andrade sobre o grau de sinceridade da relação do compositor com os programas literários, acrescentando, porém, novos dados que permitem ver outras prioridades em sua música.

> O formato do poema sinfônico, nessa altura de sua carreira, servia apenas como suporte para delinear a composição. Os estímulos literários, se descartados, não resultam em formas clássicas, nem mesmo de acordo com os padrões wagnerianos. Villa-Lobos abandonou a organização tonal e temática, transfigurou a ideia de *leitmotiv* e passou a compor por meio de justaposição, recorte, decomposição de ideias musicais que entram em ressonância entre si, disparando sonoridades resultantes cujo significado transcende a mera estrutura literária do programa inicial (SALLES, 2009, p. 187).

[4] Lembrando-se que suas antecessoras pertenciam, respectivamente, às subcategorias "Mito-poemas" e "Greco-poemas".

Ainda há um controverso episódio da vida do compositor, envolvendo literatos, que merece ser lembrado. Ao retornar da primeira viagem à França, em 1925, com novo *status* conquistado através da permanência na Europa, logo após a grande repercussão que seu nome obtivera, participando da Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos convidou Coelho Neto para apresentar um concerto com suas obras, no Instituto Nacional de Música. Assim como esse fato causou estranheza ao jovem Luiz Heitor, ali presente (AZEVEDO, 1988, p. 26), tornou-se também objeto de estudo de outros pesquisadores (WISNIK, 1977, pp. 36-9), e continua a ser discutido ainda hoje, porque congregaria supostos representantes de facções estéticas opostas.

Cabe perguntar se o compositor teria a mesma atitude em São Paulo. O mais provável é que a resposta fosse negativa, porque ali havia fortes antagonismos que o ambiente cultural do Rio de Janeiro não conhecia, ao menos com a mesma intensidade. Além disso, causaria danos a sua imagem local, associada aos modernistas. Entretanto, Villa-Lobos não era mais o jovem compositor desconhecido que recorria a literatos de segunda linha como parceiros. Talvez realizando um sonho antigo, ele agora dividia o palco com o mais célebre dos nossos literatos vivos. Ao final, Coelho Neto leu o soneto "Música Brasileira", de Olavo Bilac, que integra seu último livro de poesias, publicado postumamente em 1919, dando um fecho simbólico a sua participação.

O que se vê, é que Villa-Lobos nunca abandonou totalmente sua relação, sincera ou não, com as fontes literárias. Pode-se afirmar que, dentre os mais importantes compositores do século XX, em todo o mundo, ele foi um dos últimos a utilizar a forma do poema sinfônico[5], da qual, *Erosão* é um exemplo tardio, composto em 1950, início da última década de sua vida. No contexto geral de sua obra, a temática grega tornou-se discordante e passageira, limitando-se ao momento em que o compositor dava seus primeiros passos, recebendo forte influência do meio cultural em que vivia.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música.* 2ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

[5] Quanto ao assunto, o *Grove* ignora a produção de Villa-Lobos, mas cita Sibelius (1865-1957) como um dos mais importantes e tardios adeptos do poema sinfônico, embora sua última obra do gênero tenha sido *Tapiola,* composta em 1926. A obra mais tardia ali citada é o poema sinfônico *October* (1967), de Shostakovich (1906-1975), comentando que, devido ao realismo socialista, a música programática foi mais longeva na Rússia que no Ocidente (MACDONALD, 2001, pp. 802-7).

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. O Villa-Lobos que eu conheci. *Revista do Brasil,* Rio de Janeiro, Ano 4, nº 1, pp. 25-29, 1988.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CASTAGNA, Paulo et al. *Um Século de Música Brasileira, de Rodrigues Barbosa.* São Paulo, 2007, pp. 107-110. Disponível em: <https://ia800206.us.archive.org/12/items/umSeculoDeMusicaBrasileiraDeJoseRodriguesBarbosa/2007-JosRodriguesBarbosa.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2016.

CASTAGNA, Paulo (Coord.). *Francisco Valle.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2008. Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, v. 3.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno:* catálogo geral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antiguedad hasta el siglo XX.* Versão espanhola de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GUIMARÃES, Luiz et al. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade.* Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.

MACDONALD, Hugh. Symphonic poem. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Oxford University Press, 2001. v. 24, pp. 802-7.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SALLES, Paulo de Tarso. "Tédio de Alvorada" e "Uirapuru": um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana,* Rio de Janeiro, nº 20, pp. 2-9, 2005.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC; DAC; Museu Villa-Lobos, 1972.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: SCCT; Duas Cidades, 1977.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

A canção de câmara harmonizada: discussão de uma abordagem interpretativa a partir da peça *Viola Quebrada*, de Villa-Lobos

Rosana Lamosa
UNESP - rolamosa@gmail.com
Nahim Marun
UNESP - nahim.marun@gmail.com

Resumo: O artigo discute uma abordagem interpretativa da canção popular harmonizada, tomando como exemplo a *Viola Quebrada* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Partiu-se da análise dos manuscritos autógrafos do Curso de Interpretação de Música de Câmara para cantores ministrado em 1947 por Vera Janacópulos (1892-1955), que ao discutir a canção harmonizada de origem popular, propõe formas de abordagens para este tipo de repertório. Serão ainda referenciados textos de Mário de Andrade (1893-1945) sobre o nacionalismo na música.

Palavras-chave: Canção harmonizada; Vera Janacópulos; Interpretação da Canção de Câmara; *Viola Quebrada*.

Introdução

Vera Janacópulos e seu precioso acervo, composto de partituras autógrafas, manuscritos, documentação histórica de concertos, recortes e críticas de jornais de diversos países, que se encontra sobre os cuidados da Biblioteca da UNIRIO, é o objeto de um projeto de pesquisa em andamento na UNESP, cujo o foco está na análise de manuscritos de um Curso de interpretação para cantores ministrado por essa importante intérprete da música de câmera do século XX.

Cantora brasileira que desenvolveu uma extensa carreira na Europa entre os anos de 1914 e 1938, Janacópulos foi uma artista admirada por compositores como Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Darius Milhaud, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Erik Satie, assim como de seus contemporâneos brasileiros, entre eles, Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Henrique Oswald, Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez. Realizou estreias mundiais de diversas obras desses importantes compositores, que a ela dedicaram muitas composições. Uma artista reconhecida por sua personalidade e capacidade de cativar o público, não apenas por suas interpretações, mas sobretudo pela diversidade de seus programas, que sempre contemplavam repertório novo ou desconhecido.

Janacópulos retornou ao Brasil em 1936 e, após encerrar sua carreira nos palcos, dedicou-se ao ensino do canto. Na pesquisa de seu acervo também se encontram manuscritos de um Curso de Interpretação de Música de Câmara para cantores ministrado em 1947 na

Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Esses manuscritos abordam diversas questões relativas a formação do cantor, com especial foco na questão da interpretação do repertório de câmara. Ao analisarmos esses escritos, notamos que Janacópulos ressalta a importância da inclusão em seus programas de concerto e recitais de canto de peças que traduzam as nossas origens e raízes, enfatizando a necessidade de valorização de nossa identidade cultural, principalmente através de nossa língua. Ela faz um resumo dos percalços para vencer a resistência quanto ao uso do português na canção erudita brasileira, pois era bastante evidente naquele momento, a noção e o preconceito de que nossa língua não se prestava ao canto. Essa batalha, que Janacópulos relembra foi capitaneada por Francisco Manoel, Leopoldo Miguez e, sobretudo, por Alberto Nepomuceno, teve ainda como escudeiros, Francisco Braga, Barroso Netto, Henrique Oswald e Glauco Velásquez. Ela comenta que Nepomuceno teria sido sem sombra de dúvida o mais ardoroso defensor do canto em idioma nacional, incentivando jovens compositores não somente ao uso da língua, mas também a explorar temas nacionais, não obstante o esnobismo reinante no meio musical quanto a essa questão. Ela conclui essas observações notando que a música adquiriu uma fisionomia mais brasileira através do talento de compositores como Villa-Lobos, Mignone, Camargo Guarnieri e Vieira Brandão, entre outros, destacando Luciano Gallet por seu trabalho de recolhimento de nossa música de origem popular. Janacópulos tinha particular interesse sobre esse repertório, revisto sobre um olhar mais formal, ou seja, as canções harmonizadas, talvez influenciada por uma tendência que se notava na França e em outros países da Europa, de coletar elementos da cultura popular e promover sua releitura.

Em uma de suas aulas, ela se pergunta sobre as origens da canção popular:

> Como descobrir a fonte da canção popular, voltando até as origens dos tempos? Até hoje ninguém conseguiu resolver essa questão de um modo absoluto e os entendidos só podem formular hipóteses. Alguns consideram essas obras como nascidas do próprio povo; expressão de um ser humano humilde e ingênuo, que não pode respeitar as regras da música, por que as desconhece, mas que tendo uma ideia, um sentimento para expressar, emprega esse modo familiar para exteriorizá-lo. Outros querem achar na canção popular vestígios ou ruína de obras imaginadas por artistas cultos. Obras que foram antigamente completas, mas que o tempo, ou as distâncias percorridas destruíram em parte: Jean Huré, Champfleury, Weckerlin, Schuré, Tiersot e outros eruditos pensam que os poetas são o próprio povo (...) o repertório de música popular é vastíssimo, sobretudo se nós conseguirmos adquirir as edições que existem em vários países. O das musicas anônimas é também rico. Em programas de recital de canto poderemos misturar esses gêneros no mesmo grupo. Aconselho também aos que se interessam pelo gênero popular que consagrem um grupo

> aos cantos populares harmonizados de um modo moderno como os trabalhos de Jean Huré (…) Darius Milhaud (cantos hebraicos), Ravel (canções gregas e hebraicas) etc. (ACERVO VERA JANACÓPULOS).[1]

O interesse de Vera Janacópulos por esse repertório reverberava o sentimento nacionalista vigente no começo do século XX que acabou estimulando alguns compositores a um resgate do cancioneiro popular, pelo qual se pretendia promover a conscientização e valorização de uma identidade nacional autêntica. No Brasil essa busca não deveria se atrelar apenas à cultura europeia, mas levar em consideração as influências de todas as raças e culturas que se amalgamaram para constituir o povo brasileiro. Essa onda nacionalista, cuja tendência se delineou no continente europeu no fim século XIX, concomitantemente ao movimento geopolítico de unificação de diversos povos e territórios, ecoa o anseio de se estabelecer uma identidade não apenas no âmbito territorial, dentro de um conceito de nação, mas sobretudo, uma identidade que defina linguística, étnica, religiosa, cultural e historicamente a essência de cada povo. A música, dentre todas as artes, e em especial a música de origem popular, vista como um instrumento de manifestação artística que mais claramente traduz a natureza de um povo, talvez tenha sido a mais impactada por esses ideais nacionalistas, que influenciaram obras de inúmeros compositores daquele período por todo o mundo. Segundo o *Oxford Dictionary online*, são exemplos Liszt e outros tantos compositores das regiões da Bohemia, Praga, Rússia e Escandinávia, como Dvořák, Smetana, Janacék, Bartók, Kodály, Balakirev e Grieg. Na Espanha, nomes como Pedrell, Albeniz, Granados, Turina e Falla também foram representantes deste movimento, assim como Aaron Copland e Virgil Thomson nos Estados Unidos.

Viola Quebrada: a conturbada origem da canção

No Brasil, o escritor e pensador Mário de Andrade foi quem mais ardorosamente defendeu a importância deste resgate do universo popular brasileiro em seus textos *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Aspectos da Música Brasileira*, entre tantos outros, nos quais

[1] Jean Huré (1877-1930), compositor, educador e organista francês, autor de canções com cantos da região da Bretanha; Jean Baptiste Weckerlin (1821-1910), compositor francês da Alsácia, arranjou canções tradicionais e pastorais francesas e de outros países; Edouard Schuré (1841-1929) intelectual e crítico musical francês, estudou a história da canção; Julien Tiersot (185-1936), pioneiro da etnomusicologia, traçou a história da canção popular francesa e estudou a música de países não-europeus, sobretudo asiáticos.

ele apresenta as origens da música brasileira e prega a necessidade de se fazer música nacional. Ele diz:

> O critério de musica brasileira pra atualidade deve existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar (sic) a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado (sic), reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na musica popular. (ANDRADE, 1962, p. 20).

Mário de Andrade entende que a música formal ou erudita, que ele chama de artística, só se desenvolverá através da observação da música popular brasileira, pois acredita que esta é "a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça." (ANDRADE, 1962, p. 24). Ele também entende que somos uma grande mistura de influências e que é necessário aceitá-las:

> O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a musica da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma (ANDRADE, 1962, p. 24).

Andrade observava, entretanto, que muito pouco do populário musical brasileiro era conhecido até então, e que esse seria bastante regionalizado e complexo. Ele cita o trabalho realizado por Luciano Gallet, com seus cadernos de *Melodias Populares Brasileiras* que, no entanto, "exige do cantor e do acompanhador, assim como do ouvinte, cultura que ultrapassa a meia-força". Entretanto ele objeta:

> Si [sic] muitos destes trabalhos são magníficos e si a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos pra se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonisador [sic] simples mas crítico também, capaz de se cingir á manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos de um Tiersot... Harmonisações [sic] duma apresentação crítica e refinada mas fácil e absolutamente adstrita á manifestação popular (ANDRADE, 1962, p. 21).

A compreensão de que a música brasileira expressa a essência do nosso povo e é fruto das mais diversas influências, como a ameríndia, a africana, portuguesa, espanhola, e hispano-americana, fez com que Mário de Andrade mergulhasse no emaranhado de culturas regionais brasileiras, para elucidar esse superficial conhecimento do populário musical brasileiro. Ele analisa os diversos aspectos de nossa música, como ritmo,

melodia, polifonia, instrumentação, forma e reúne as melodias populares, classificando-as de acordo com a situação social onde são executadas, por exemplo cantos de trabalho, religiosos, infantis, militares, danças ou música individual, toadas, coros, desafios, chulas, martelos, lundus, modinhas, pregões.

Andrade incentivava seus amigos compositores a harmonizar e buscar inspiração no cancioneiro popular e costumava vangloriar-se por ter sido responsável por convencer Villa-Lobos a compor as *Cirandas*, a partir de cantigas de roda infantis brasileiras, para ajudar seus alunos no estudo de piano. Seu fascínio pelo popular era tal, que estava sempre cantarolando melodias e brincando com elas, durante suas atividades, especialmente ao se vestir, como conta, em uma de suas inúmeras cartas a seu grande amigo Manuel Bandeira. Em uma delas, Bandeira conta sobre uma nova harmonização de Villa-Lobos sobre uma melodia popular criada a partir de um tema fornecido por Mário de Andrade e que se tornou conhecida como *Viola Quebrada*, da coleção *Canções Típicas Brasileiras*. Essa coleção apresenta dez canções harmonizadas a partir de melodias folclóricas ou populares.

Há disponível na internet inúmeras gravações dessa canção, nas quais se pode perceber uma enorme variedade de estilos de interpretação, com significativas diferenças de ritmo, prosódia, articulação do texto. As diferenças são tão expressivas que um ouvinte menos atento pode cogitar serem versões diferentes da canção.

Sobre a origem da melodia, existe uma correspondência entre Bandeira e Andrade, que fornece pista mais concreta sobre a questão. Bandeira escreve em 3 de setembro de 1926: "...Villa-Lobos harmonizou como seresta a sua *Maroca*. Não gostei não. Mas o Ovalle gostou"[2] (MORAES, 2001, p. 306).

Andrade responde a Bandeira em 7 de setembro de 1926:

> Sobre a *Maroca*...você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A *Maroca* foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá* e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito o costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a *Maroca* que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra do Catulo. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que

[2] "Maroca" era o nome dado por Mário de Andrade para sua melodia, depois chamada de *Viola Quebrada*.

> especifiquei na *Bucólica* coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...[3] (MORAES, 2001, p. 311).

Por intermédio dessa carta, concluímos que *Viola Quebrada*, versão harmonizada por Villa-Lobos, é na verdade oriunda de uma outra melodia recriada por Andrade a partir da peça *Cabocla de Caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense (que por acaso também foi harmonizada por Villa-Lobos e incluída no mesmo Álbum das *Canções Típicas Brasileiras*). Ou seja, é uma recriação de uma recriação. Não é uma melodia oriunda primariamente de um canto popular existente, mas sim uma recriação baseada naquela melodia popular, que havia sido arranjada por um outro compositor que também se notabilizou por organizar coletâneas de cantos populares (Catulo da Paixão Cearense). Como bem disse o próprio Mario de Andrade, um verdadeiro *pasticho.*

Talvez, a partir do conhecimento de alguns destes aspectos da concepção musical dessa peça, possamos compreender a grande variedade de interpretações existentes, que espelham em muitos casos, o perfil e origem dos intérpretes que a abordam.
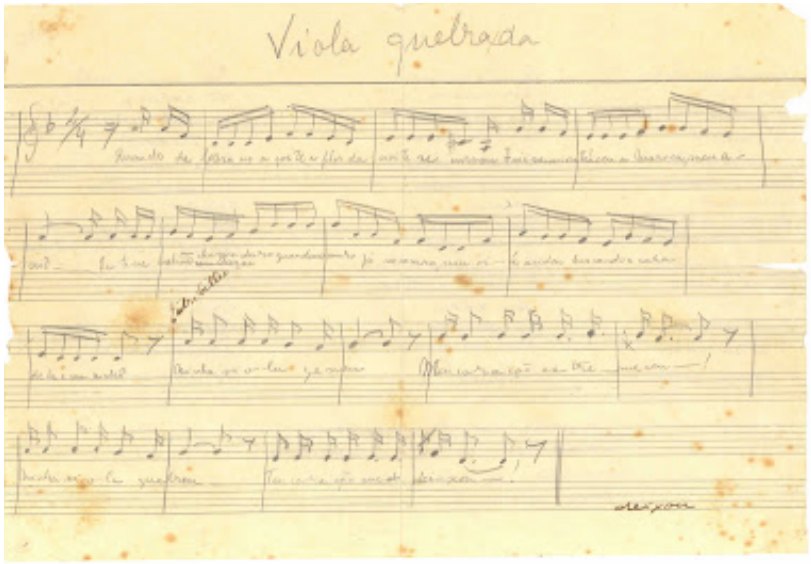


FIGURA 1: MANUSCRITO DE VIOLA QUEBRADA*, COM CALIGRAFIA DE MARIO DE ANDRADE.*

[3] O titulo "Bucólica" corresponde a um projeto abandonado por Andrade.

A interpretação da canção harmonizada

No Curso de Interpretação de Vera Janacópulos, a questão da interpretação da canção harmonizada figura como tema de uma de suas aulas. A intérprete entende que o assunto gera dúvidas e polêmicas, porém defende um caminho:

> A melodia popular pode provocar discussão sobre o modo de ser interpretada: uns acham, que ela deva ser interpretada de um modo simplório, sem "nuance", sem vida, como qualquer camponês a canta no seu país. Outros pensam, que deve ser cantada com muito *rafinement* na interpretação do texto e liberdade nos andamentos musicais. Meu ponto de vista é nitidamente favorável a este segundo modo de interpretar a canção popular. Acho que se nós levantamos a canção popular ao ponto de, num concerto de canto, pô-la ao lado de trechos dos maiores compositores, não devemos voltar à sua versão primitiva de canção interpretada dum modo singelo. Os camponeses as cantam sem instrumento, ou com o acompanhamento de um instrumento primitivo, ou então, em coro. Grandes compositores harmonizaram cantos populares, isso quer dizer que eles elevaram esse gênero ao nível dum recital de canto. Devemos ter o mesmo cuidado na sua interpretação, como em qualquer outra peça do recital (ACERVO VERA JANACÓPULOS).

Entretanto, percebe-se que não existe mesmo um consenso sobre essa questão quando ouvimos os registros de algumas dessas canções harmonizadas, como as da série das *Canções Típicas Brasileiras* de Villa-Lobos. Pode haver várias razões para tal diversidade interpretativa, inclusive o fato de que muitos dos cantos folclóricos e indígenas brasileiros, recolhidos por Mário de Andrade e outros estudiosos[4] foram coletados diretamente da cambiante tradição oral e seus originais geralmente não possuem boa qualidade para estudo e pesquisa. Assim, torna-se inviável buscar uma autenticidade de interpretação já que as próprias fontes primárias são questionáveis. Como abordar um texto em idioma indígena desconhecido, ou escrito em linguagem coloquial, fora dos padrões de gramática formal, porém dentro de uma estrutura musical que se utiliza de formas composicionais e formais da música artística, como diria Mário de Andrade, mas que também cita e se apropria das rítmicas e melodias do canto popular? Qual o parâmetro a seguir, para que não apresentemos uma interpretação estereotipada, distante da realidade e que não seja também um pasticho? Até que ponto essa apropriação pode ser vista como uma citação, uma recriação e não ser assimilada como um clichê?

Uma outra forma de olhar a questão e aliviar um pouco o dilema do intérprete seria a prerrogativa de aceitar a performance como uma recriação, o que poderia nos remeter a

[4] Edgard Roquette Pinto (1884-1954) foi outro relevante pesquisador dessa área.

uma outra discussão, ainda que ampla e complexa, que diz respeito ao parafolclore, no qual a apropriação de manifestações tradicionais e populares é revista sob parâmetros acadêmicos, didáticos ou eruditos, passando a ser vista então como uma releitura da manifestação folclórica espontânea.

Vejamos a Carta do Folclore Brasileiro, que foi apresentada durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore em Salvador em 1995, em função dos avanços nas Ciências Humanas e Sociais, no capítulo IX, que trata dos grupos parafolclóricos:

> 1. São assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, *não são portadores das tradições representadas,* se organizam formalmente, e aprendem as danças os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. 2. Recomenda-se que tais grupos *não* concorram em nenhuma circunstância com os grupos populares e que em suas apresentações*, seja esclarecido aos espectadores que seus espetáculos constituem recriações e aproveitamento de manifestações folclóricas.* 3.Os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a prática de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas tanto para fins educativos como para o atendimento a eventos turísticos e culturais. (Carta do Folclore Brasileiro, 1995, grifo nosso).

Tomando tais premissas como fundamento, é possível compreender a variedade de interpretações como sendo de fato recriações autênticas do universo folclórico e portanto, passíveis de apresentar essa grande diversidade de leituras.

O assunto pode fomentar muita discussão, pois uma interpretação sempre carrega consigo o caráter e personalidade de quem a realiza, portanto, avaliar qual seria a mais adequada, coerente, pode se constituir apenas um exercício critico que remete também à questão de preferências e gostos. Ouvindo a gravação de Inezita Barroso, com forte acento regionalista, percebe-se que ela escolheu esse caminho, que refletiu sem dúvida suas origens, e, portanto, está imbuída de autenticidade. Olívia Byington em gravação de 1984 opta por suavizar bastante o sotaque regional e também elimina a apogiatura no final do refrão sob a palavra *deixou*, fazendo uma versão quase bossa nova e que de certa forma, também reflete sua trajetória na música popular. O exagero pode às vezes, conjecturar uma caricatura que tira o foco do que estamos buscando expressar. Vera Janacópulos sugere que tenhamos cuidado ao abordar a canção harmonizada seja ela de origem mais simples, popular, folclórica, tradicional, uma vez que em sua opinião, ela demanda do intérprete atenção e cuidados iguais a qualquer outra peça que se estude. Não é sua origem que vai determinar o grau de atenção. O intérprete consciente deve considerar com seu

olhar e seus conhecimentos todas as possibilidades de abordagens, se preocupando nos mínimos detalhes, com cada palavra, cada sílaba, cada interjeição, cada nota, buscando em cada um deles o seu significado, para uma determinada cultura e sobretudo para si mesmo, de modo a ser capaz de transmiti-lo em sua interpretação. Encontrar este equilíbrio e ao mesmo tempo ser coerente com uma escolha de interpretação parece ser o grande desafio do intérprete ao tratar de Canção Harmonizada de origem popular.

Considerações finais

A escolha de um caminho interpretativo para interpretação das canções harmonizadas envolve a observação de diversos aspectos, muitos dos quais subjetivos e que demandam bom senso e criatividade. Como vimos no comentário de Andrade sobre o refrão de sua *Maroca*, ele observa que esse "não tem nada de propriamente brasileiro, com aquele tremido sentimental" (MORAES, 2001, p. 311) (Fig. 2). Villa-Lobos, em sua versão, optou por valorizar essa passagem empregando uma apogiatura sobre a palavra *estremeceu*, o que provavelmente enuncia seu hábito de fundamentar suas ideias musicais em imagens e que ele magistralmente transpõe para a linguagem musical. Provavelmente seja esse ornamento referendado por Mário de Andrade em carta a Bandeira, o objeto da observação sobre o tremido sentimental do refrão, e ao qual Andrade não vê uma identificação brasileira.
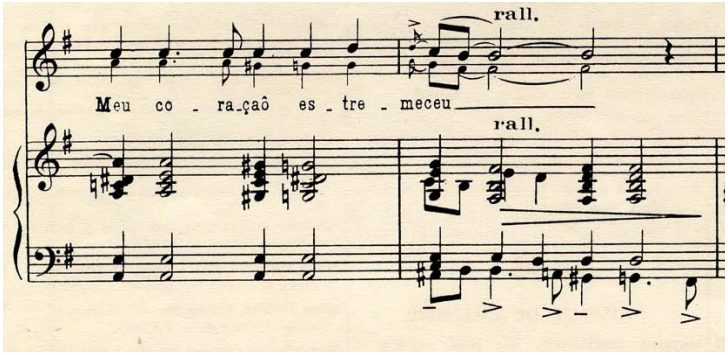


FIGURA 2: REFRÃO DA CANÇÃO VIOLA QUEBRADA*, VERSÃO DE VILLA-LOBOS.*

É interessante notar que nas diversas gravações, essa é uma das passagens que apresenta grande variedade de versões. Alguns intérpretes optam por suavizar e outros enfatizar a ornamentação colocada por Villa-Lobos.

A questão prosódica também requer especial atenção do intérprete, uma vez que os autores optaram pela utilização da linguagem coloquial com o acento regionalista rural,

o que pode certamente criar exageros e distorções para o cantor pouco familiarizado com essa realidade da língua brasileira.

Mas se, afinal de contas, se trata de uma harmonização, uma releitura, por que não seria permitida uma liberdade na interpretação? Ao intérprete cabe o desafio de encontrar o equilíbrio tênue entre a intenção do autor da obra recriada - e suas origens como no caso das canções harmonizadas - com suas próprias convicções artísticas e principalmente com sua realidade sociocultural, pois somente assim estará de fato propondo uma interpretação autêntica, renovada e que carregue novos significados artísticos.

Referências

ACERVO VERA JANACÓPULOS, Biblioteca UNIRIO, Rio de Janeiro, s/d.

AMARAL. R, Viola Quebrada, Inezita Barroso. YouTube, 2012. Disponível em https://youtu.be/FN4z_xYFds8 Acessado em 02 out. 17.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins. 1965.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. Fundação Joaquim Nabuco; Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf. Acessado 02 out. 2017.

DIVAARIA1, Heitor Villa-Lobos: Xango, Viola Quebrada, Samba Clássico. YouTube, 2012. Disponível em: https://youtu.be/YW4q3XmKFKU. Acessado em 02 out. 17

HORTENCIO, L., Cristina Maristany e Alceu Bocchino, Viola Quebrada. YouTube, 2011. Disponível em https://youtu.be/LhJiGzes5J0 Acessado em 02 out. 17.

HORTENCIO, L., Olivia Byington e Turíbio Santos. YouTube, 2012. Disponível em: https://youtu.be/c52dADgtV50. Acessado em 02 out. 17.

MARIZ, Vasco. *El nacionalismo musical brasileño*. Colombia: Editora Siglo XXI, 1987.

MORAES, Marco Antônio de (org.). *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira.* 2ª ed. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

PICCHI, Achille Guido. *Sinfonia Plural*. São Paulo: Editora do autor, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

TARUSKIN, Richard. In: Nationalism, Oxford Music Online, Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50846. Acessado em 19 out. 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. Partitura da canção *Viola Quebrada*. Paris: Max Eschig, 1929.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

O canto orfeônico e a formação de cânones musicais, na perspectiva da atuação pedagógica e artística de Martin Braunwieser (1901-1991)

Ana Paula dos Anjos Gabriel
Universidade de São Paulo
ana.gabriel@usp.br

Resumo: O presente artigo pretende discutir a presença de um repertório da tradição europeia do século XIX no ensino de canto orfeônico no Brasil a partir da atuação do músico e educador Martin Braunwieser (1901-1991) e de sua publicação de uma seleção de obras de Robert Schumann para uso escolar, intitulada *5 canções a três vozes femininas* [19--]. Utilizando Weber (2001) como referencial teórico, identifico os contextos de recepção e de perpetuação desse cânone e defino os elementos musicais, sociais e ideológicos que atuaram na manutenção dessa tradição canônica na cidade de São Paulo da segunda metade do século XX. Como principal conclusão, constatou-se que o ensino do canto orfeônico e publicações pedagógicas como as *5 canções* exerceram um papel importante na manutenção e estabelecimento desse cânone musical, na atribuição de autoridade, valores morais e cívicos a esse cânone, e na emulação de modelos de performance e ensino europeus, mesmo em um contexto de Nacionalismo na política e nas artes.

Palavras-chave: Martin Braunwieser (1901-1991); Canto Orfeônico; Cânones musicais; Robert Schumann (1810- 1856); Práticas de repertório coral.

Introdução

Martin Braunwieser foi importante educador, compositor e regente coral atuante na cidade de São Paulo que, em paralelo a sua carreira artística, desenvolveu uma prolífica atuação no ensino do canto orfeônico contemporânea à do compositor Heitor Villa-Lobos. Lecionou no Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo desde 1949, ano de sua fundação,[1] até 1970, e foi Orientador de Canto Orfeônico da cidade. Entre suas publicações pedagógicas, *5 canções a 3 vozes femininas* é uma seleção de *Lieder* de Robert Schumann para coro, autorais ou arranjadas, publicada como parte da coleção *Biblioteca Orfeônico Escolar,* que expressamente autodenomina-se "controlada por uma comissão de autoridades escolares" (BRAUNWIESER, 19[--], não paginado). Como demonstra nossa pesquisa de mestrado, as peças presentes na seleção representaram não apenas um repertório adequado ao canto em orfeões, como também à performance artística, visto que Braunwieser utilizou as canções como repertório de concerto (GABRIEL, 2016). As peças que integram as *5 canções* são *Lied* (Op. 29 nº2), *Spinnlied* (Op. 79 nº24), e o ciclo inteiro de *Lieder für 3 Frauenstimmen, Op. 114,* todas divididas em três publicações.

[1] O Conservatório foi formado a partir de um curso preexistente de formação de professores de música do Instituto Caetano de Campos em 1949.

Embora menos recorrentes se comparadas à quantidade de música brasileira para orfeões publicada, obras de origem europeia para orfeões como as *5 canções* tiveram uma presença significativa na publicação de coletâneas e coleções, porém são pouco discutidas em pesquisas acadêmicas. Publicações como as *5 canções* refletem uma cultura musical que, apesar do Nacionalismo na política e na música, ainda era fortemente influenciada por modelos europeus de performance e ensino musical, e possuem importância artística e histórica para o estudo do canto orfeônico no Brasil.

O presente artigo propõe discutir a presença do repertório europeu e a formação de cânones no ensino do canto orfeônico a partir das *5 canções* e da atuação de Martin Braunwieser como intérprete e educador em São Paulo. Além de discorrer a respeito da influência da tradição musical erudita europeia na cultura musical e no ensino do canto orfeônico do período, o trabalho discute a formação de cânones musicais referenciado em Weber (2001).[2]

A tradição musical europeia e práticas de repertório em São Paulo na primeira metade do século XX: performance, criação musical e ensino

O repertório canônico europeu veiculado pelo ensino do canto orfeônico é constituído, em sua maioria, por música originária de países como Alemanha, Áustria, Itália, França e Espanha. Há tanto canções folclóricas arranjadas para coro quanto peças autorais, predominantemente de autores do passado. Em comparação com o que constituía a orientação da disciplina em relação a peças autorais do repertório coral brasileiro, portanto, há um nítido contraste com as seleções de peças autorais estrangeiras próprias para orfeões. Em meio ao nacionalismo manifestado pelos modernistas e pelo Estado Novo, o canto orfeônico impulsionou e incentivou uma produção significativa de repertório vocal feito por compositores brasileiros ou imigrantes radicados no país, providenciando para a prática escolar um repertório brasileiro contemporâneo à época, com peças de compositores como Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. As obras europeias, por outro lado, contemplam apenas obras do passado, compostas por nomes

[2] Este artigo é parte de pesquisa de mestrado recentemente concluída (GABRIEL, 2016), no âmbito do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC) da ECA- USP.

como Johannes Brahms, Robert Schumann, Wolfgang Amadeus Mozart e Johann Sebastian Bach.

Esse cânone de obras é fortemente influenciado pela cultura musical do século XIX. Há a presença de autores do Romantismo ocorrido nesse período histórico, como Schumann, além de compositores como Ockeghem, Bach e Mozart, que representam um repertório mais antigo que foi redescoberto e densamente revisitado por movimentos artísticos de caráter historicista no século XIX.

Com exceção de peças em latim, que constituía uma língua que o movimento restaurador católico reavivou na primeira metade do século XX no Brasil nos serviços litúrgicos, a música estrangeira é invariavelmente apresentada em versões com a letra vertida para o português. Frequentemente, não há qualquer indicação de autoria dessas traduções, como é o caso das *5 canções femininas,* em que há apenas a indicação de Braunwieser como revisor.

Em sua maioria, esse repertório de origem europeia é apresentado em sua versão original, no caso de peças compostas para coro, ou em arranjos, no caso de músicas originalmente escritas para solista, como no caso da *Canção de Fiar* [*Spinnlied*], retirada do *Liederalbum für die Jugend* Op. 79, nº 24, que aparece entre as *5 canções* em arranjo para três vozes iguais de autoria não identificada. Nas *5 canções,* inclusive, há somente alterações decorrentes da acomodação da letra em português, como a rearticulação de notas.

Em São Paulo esse repertório refletia, em grande parte, a cultura musical das salas de concerto e conservatórios de música. Como demonstra nossa pesquisa de mestrado, as práticas de repertório europeu de Martin Braunwieser, um dirigente do canto orfeônico da cidade, e ao mesmo tempo regente coral ativo, eram muito semelhantes. Há nessas práticas um *corpus* parecido de compositores que também remete à cultura musical do século XIX, especialmente Bach, por sua atuação como fundador, diretor artístico e regente da Sociedade Bach de São Paulo. Robert Schumann, inclusive, é um compositor contemplado por esse *corpus,* com a performance de obras como o oratório *Der Rose Pilgerfahrt* Op. 112, e *Nänie,* de *Lieder für 3 Frauenstimmen, Op. 114, nº1,* que é parte das *5 canções femininas.* Na prática de Braunwieser, obras do compositor alemão são utilizadas em coros brasileiros, mas também por coros com imigrantes e descendentes de

alemães e austríacos, como o *Schubertchor* e o Coro Feminino da Sociedade Filarmônica Lyra.

O Orfeão do Conservatório Musical e Dramático de São Paulo, orfeão artístico que concentra a maior parte das poucas apresentações documentadas de Braunwieser como regente de orfeões, possui, ao lado de seu extenso repertório brasileiro, obras de W. A. Mozart e G. P. Palestrina (GABRIEL, 2016).

Outras práticas, como o uso de versões traduzidas para o português, também eram de uso corrente nas salas de concerto. No caso de Braunwieser, o maestro se destaca sobretudo pelas performances de cantatas e oratórios de J. S. Bach em língua portuguesa, em concertos com a Sociedade de Cultura Artística e a Sociedade Bach de São Paulo.

As ideias a respeito de composição musical e arranjo também tinham ainda a Europa como principal modelo e influência artística, delineando uma estética composicional que reaproveitou elementos do folclore brasileiro em composições e arranjos estruturados essencialmente em uma linguagem musical erudita europeia. Em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, obra de impacto no nacionalismo musical da primeira metade do século XX, esse ideal é expresso por Mário de Andrade: "O artista tem só que dar pros [*sic*] elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular[3], música artística [...]" (Andrade, [1962], p. 16).

Além de sua presença marcante nos ideais de composição e performance de musical da época, a tradição musical erudita também é presente na produção escrita de cunho pedagógico. Em sua tese a respeito da produção escrita por mulheres de 1907 a 1958, incluindo obras referentes à prática de canto orfeônico, Igayara-Souza (2011) afirma que a cultura europeia, ao lado da cultura brasileira, é uma temática especialmente abordada nas publicações estudadas em pesquisa.

A cultura musical europeia, portanto, era paradoxalmente ainda valorizada em um contexto artístico de busca de uma arte nacional, impulsionada pelo Modernismo e pelo Nacionalismo na música, e na adoção de um ensino de música nas escolas baseado no canto coletivo e na música e cultura brasileiras. A existência desse cânone de obras

[3] É importante ressaltar que na escrita de Andrade não há uma diferenciação entre as terminologias "música popular" e "música folclórica", como há atualmente. O escritor utiliza ambos de modo intercambiável em seus textos para referir-se à música de tradição oral do povo.

europeias construído principalmente sobre a cultura musical do século XIX é, por isso, uma ressonância da sociedade e da cultura musical em que estava inserido o ensino do canto orfeônico escolar.

O ensino do canto orfeônico e o estabelecimento de um cânone da tradição musical erudita europeia: ideologia e arte

A partir do século XIX, em um processo que se consolidou apenas no século XX, desenvolveu-se gradualmente uma cultura musical voltada para a performance e o culto de obras musicais do passado, na construção de cânones com peças musicais consagradas como obras primas clássicas, universais e atemporais (SAMSON, 2001; WEBER, 2001; GOEHR, 1991). Como afirma Goehr (1991), esse culto a obras do passado contrasta com a cultura musical vigente no século XVIII ou em épocas ainda mais remotas da História da Música Ocidental, em que a prática musical era muito mais voltada à performance de obras musicais contemporâneas à época do que à apresentação de um repertório de épocas passadas. A criação de cânones é, portanto, um produto da cultura musical do século XX, e elemento ainda influente na prática musical do século XXI, e especialmente importante para a compreensão da atuação de músicos desses séculos.

Entretanto, o termo *cânone* não designa apenas um conjunto preestabelecido de obras musicais aos quais é atribuído o título de obras clássicas, transcendentais ou obras-primas. Os cânones são mecanismos de construção de atividades e de atribuição de valor e autoridade para a música (WEBER, 2001). Em um sentido abrangente, exercem a função de estabelecer ordem, disciplina e de mensurar valor em uma sociedade (WEBER, 2001).

Como mecanismo que exerce autoridade sobre a vida musical de uma sociedade, os cânones nunca são formados de maneira arbitrária; cada obra que integra um cânone foi estabelecida dentro desse cânone por razões específicas, que podem incluir desde motivações ideológicas a motivações puramente artísticas, ou mesmo uma combinação de diversas motivações. Além disso, um cânone, para ser estabelecido, deve ter sua autoridade amplamente legitimada e apoiada por setores da vida musical de uma sociedade, como músicos profissionais, críticos, editoras de música, a comunidade acadêmica e o público de concertos e óperas (WEBER, 2001). Do mesmo modo, a supressão de obras musicais de determinado cânone tampouco é feita ao acaso, mas sim,

decorrente da ausência de mecanismos que perpetuem e legitimem sua manutenção dentro de um cânone.

É perceptível, portanto, que esses mecanismos responsáveis por perpetuar ou não obras musicais em cânones não se apoiam unicamente no valor artístico atribuído às obras, como também em uma conjunção de fatores sociais, políticos e culturais.

Evidentemente, há um grande cânone de obras musicais do ocidente, com obras de compositores considerados "clássicos", como L. Beethoven, W. A. Mozart, J. S. Bach, entre outros. Entretanto, a ideia de que esse é o único cânone musical existente é ilusória, já que o estabelecimento de cânones não é um processo autoconsciente e unificado:

> Houve uma variedade tão grande de obras antigas interpretadas em diferentes lugares que ninguém deve pensar em um 'cânone' como uma *playlist* universalmente autorizada. É geralmente melhor pensar em um período como possuidor de um conjunto de cânones entrelaçados, ao invés de um único cânone [...]. O encargo ideológico da tradição musical clássica – seu esforço em fazer valer sua autoridade – faz pensar que houve uma única, identificável lista [de obras musicais]; mas sob inspeção mais detalhada encontramos uma variedade maior de práticas em qualquer época em diferentes contextos, afetadas por recursos para performance, características institucionais e tradições sociais. (WEBER, 2001, p. 347. Itálico nosso. Tradução nossa.).

Esse entrelaçamento de cânones é evidente na trajetória artística do próprio Braunwieser como regente, por exemplo. Obras de compositores como Bach, Haydn, Schumann e Mozart, que fazem parte desse grande cânone da tradição musical erudita, eram comuns à atividade de coros de diversas instituições artísticas que regia na década de 1930, mesmo do extinto Coral Popular, que tinha como principal proposta artística a performance de música brasileira (GABRIEL, 2016). Na mesma época, em sociedades corais de imigrantes germânicos como o *Frohsinn* e o *Schubertchor*, Braunwieser regia obras de compositores como Schumann e Mozart em conjunto com *Lieder* para coro de circulação muito mais restrita, de autores estreitamente ligados à tradição de performance das *Gesangvereine e Singvereine* alemãs e austríacas do século XIX que os imigrantes trouxeram ao Brasil, com compositores como Michael Haydn (1737-1806), Melchior Franck (1573-1639) e Philippe Wolfrum (1854-1919) (GABRIEL, 2016). Esse exemplo mostra a coexistência de cânones musicais na atividade de um único intérprete, envolvendo instituições artísticas distintas e diferentes tradições de performance, e ocorrida em um mesmo período histórico e região geográfica, no caso, a cidade de São Paulo.

No âmbito do Canto Orfeônico, a música europeia utilizada como repertório caracteriza-se como um *cânone pedagógico.* De acordo com Weber (2001), esse tipo de cânone é estabelecido com o objetivo de ensinar composição e performance musical pelo conhecimento e emulação de peças de compositores considerados grandes mestres da música. Com o pretexto de desenvolver o gosto musical dos alunos, o ensino de canto orfeônico prezava pela qualidade artística do repertório ensinado. Como afirma a professora de canto orfeônico Ceição Barreto (1938, p. 129), "Deve-se abolir do repertório coral, principalmente orfeônico, as produções sem valor artístico musical ou literário, as quais só poderão falsificar a noção do gosto e concepção de arte, disseminando conceitos deploráveis de cultura musical".

Com modelos culturais e cultura musical ainda essencialmente enraizadas na tradição erudita europeia em centros urbanos como São Paulo na primeira metade do século XX, e sendo os próprios orfeões brasileiros organizados nos moldes dos orfeões europeus, naturalmente esse juízo de valor incluiria obras canônicas europeias.

Além de cânone pedagógico, essa música europeia caracteriza-se como um *cânone de performance.* Esse tipo de cânone, por sua vez, é constituído por obras destinadas a execuções públicas que exercem autoridade sobre o gosto musical (WEBER, 2001). Weber ressalta que esse cânone é mais do que um repertório para concertos; é também uma força crítica e ideológica, devido à autoridade que lhe é investida.

Apesar de constituir uma prática desvinculada dos objetivos artísticos dos coros amadores e profissionais que comumente se apresentavam nas salas de concerto paulistanas, o ensino do canto orfeônico era influenciado pela cultura musical das salas de concerto da época e previa situações de performance, principalmente em festas e comemorações, como as denominadas "exortações cívicas" difundidas por Villa-Lobos. Orfeões artísticos e orfeões de professores de canto orfeônico, por sua vez, eram tipos de orfeões que frequentemente adquiriam também um propósito artístico, além de pedagógico.

Contribuindo para esse intercâmbio de práticas entre o ambiente escolar e a cultura musical das salas de concerto, muitos professores e dirigentes do canto orfeônico também eram, como Villa-Lobos e Braunwieser, compositores e músicos ativos, a exemplo de João Baptista Julião, João Gomes Júnior, Fabiano Lozano e Cleofe Person de Mattos (IGAYARA-SOUZA, 2011).

As canções de Schumann revisadas por Braunwieser para a coleção da Biblioteca Orfeônico-Escolar são um importante exemplo desse intercâmbio. Embora a publicação das canções tenha se destinado à prática escolar, algumas das canções foram repertório de concertos com as vozes femininas do Coral Popular no Theatro Municipal de São Paulo em novembro de 1936 (Op. 114 nº1), e em uma performance no mesmo local em abril de 1937 (Op. 29 nº2).

A manutenção desse cânone pedagógico e de performance possui bases no que Weber descreve como a *habilidade,* ou *engenhosidade* dos compositores, que justifica a canonização de músicas vistas como obras engenhosamente concebidas por compositores altamente instruídos e possuidores de excelência artística (WEBER, 2001). Embasa-se tanto no gosto musical, quanto na elaboração de elementos de rigor técnico, como a condução de vozes e texturas.

Essa aura de genialidade atribuída aos compositores, caracterizados como grandes mestres da música, é inclusive um aspecto marcante dessa cultura musical centrada em cânones (GOEHR, 1991). Derivada do individualismo romântico do século XIX, a caracterização de compositores como gênios musicais foi responsável por fazer com que compositores anteriores ao século XIX como Bach e Mozart tivessem fama e reconhecimento que nenhum desses autores possivelmente obtiveram em vida (GOEHR, 1991).

É notável esse culto a compositores canônicos, por exemplo, nas concepções de Villa-Lobos a respeito de Bach e sua música (ÁVILA, 2010; JARDIM, 2005), e na fala de intérpretes e críticos da época (GABRIEL, 2016). Uma crítica sobre uma performance da *Paixão segundo São João* de Bach feita por Braunwieser no Theatro Municipal da edição de *O Estado de S. Paulo* de 31 de maio de 1950, por exemplo, atribui um caráter transcendental a Bach, segundo o qual "era um homem, e tinha paixões como todos os homens, porém as transpunha para o plano da mais alta impessoalidade. " (RICARDI, 1950, p. 5). A mesma crítica enuncia que "Bach, como Dante, dá-nos a medida extrema da 'força' dentro da 'ordem', que, só ela, condiciona as realizações expressionais supremas da arte" (RICARDI, 1950, p. 5).

O *criticismo,* inclusive, constitui outro mecanismo importante na manutenção de cânones musicais, assim como o *Repertório* (WEBER, 2001). O discurso da crítica musical foi

um agente importante na atribuição de autoridade necessária ao processo canonização de obras musicais, assim como papéis que as obras desempenharam em repertórios e em programações de concertos. A influência da música vocal de concerto sobre a prática dos orfeões escolares pode ter possibilitado uma influência difusa tanto do criticismo musical quanto do repertório como importantes elementos na manutenção do cânone.

Entretanto, uma base possivelmente decisiva na manutenção de obras canônicas europeias no ensino do canto orfeônico foi o que Weber (2001) denomina como *base ideológica.* Segundo o autor, a ideologia fornece um embasamento para cânones diferente do que fornece a habilidade artística dos compositores, ou da tradição de repertórios musicais, que comumente limitam sua ação a grupos sociais com conhecimentos musicais mais específicos, ou a acadêmicos e músicos profissionais (WEBER, 2001). A ideologia, por outro lado, tem um potencial de apoio social maior e mais diversificado, inclusive por parte do público leigo de concerto. O uso da ideologia para o estabelecimento de um cânone pode envolver a atribuição de autoridade moral, espiritual ou cívica a determinadas obras musicais (WEBER, 2001). Essa base ideológica é evidente, por exemplo, em um princípio pedagógico de Villa-Lobos para a escolha de repertório: a seleção de música que tenha qualidade tanto artística quanto moral (ÁVILA, 2010).

As relações político-ideológicas do projeto educacional da disciplina de canto orfeônico, primeiramente com os ideais da Primeira República, e depois, do Estado Novo, são evidentes e notórias. Em notícia sobre a fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro, uma das instituições mais emblemáticas do canto orfeônico no Estado Novo, há a seguinte fala do então ministro Gustavo Capanema:

> É de se considerar, por outro lado, que a Juventude Brasileira não poderá dar expressão viva e comunicativa às suas festas e solenidades sem o canto patriótico e de músicas populares.
>
> Por meio do canto, não só se tornam mais sólidos os vínculos de unidade moral dentro da Juventude Brasileira, mas ainda pode ela conseguir exercer, nas famílias e no meio do povo, uma forte influência cívica, criadora de entusiasmo, de coragem, de esperança, de fidelidade (CAPANEMA[4] *apud* CRIADO, 1942, p. 3).

Novamente, há a atribuição de uma autoridade moral à música, agora também aliada a uma autoridade cívica da qual o Estado Novo imbuiu o canto coletivo. Capanema também

[4] Na matéria, a fala de Capanema é transcrita parcialmente por jornalista não identificado que esteve pessoalmente no evento.

sintetiza o Nacionalismo da época, bem como o canto orfeônico idealizado como prática socializante, civilizatória e elemento de unificação nacional.

Nesse sentido, publicações como as *5 canções para vozes femininas*, da coleção da Biblioteca Orfeônico-escolar, e coletâneas de repertório para orfeões foram um importante veículo dessa base ideológica, ao representar o que as autoridades da disciplina escolar instituíam como um repertório moralmente e artisticamente adequado para a prática em escolas de todo o Brasil.

Considerações Finais

O ensino de canto orfeônico foi veículo para perpetuação de um cânone tanto pedagógico quanto de performance musical que estava presente em diversos setores da vida musical de São Paulo da primeira metade do século XX, visível na programação dos concertos, como indicam as práticas de repertório de intérpretes como Martin Braunwieser, na estética composicional de arranjos e peças autorais de compositores, na produção literária e na publicação de partituras da época, tais como as *5 canções.*

Esse cânone é predominantemente constituído por obras de compositores românticos, ou de autores antigos redescobertos no século XIX. Amparado pela aceitação de críticos, músicos, público de concerto e instituições artísticas de ensino, sua sustentação se deu não apenas por meio de uma cultura musical ainda fortemente centrada em modelos de performance e ensino musical europeus, como também possui embasamento ideológico, ampliando seu alcance para além dos músicos e dirigentes de canto orfeônico da época. Nesse sentido, auxiliou principalmente na difusão dos ideais morais e civilizatórios atribuídos ao canto coletivo pela Primeira República, e no caso específico de Braunwieser, pelo Estado Novo.

Em um ambiente de nacionalismo exacerbado, a elaboração de versões em português de música canônica europeia, que se fazem presentes em publicações como as *5 canções a três vozes femininas foi* provavelmente decisiva para sua aceitação e difusão enquanto repertório orfeônico.

Mesmo com a assimilação de um conturbado contexto de nacionalismo na política e nas artes, além do pleno florescimento dos estudos de folclore brasileiro, o canto orfeônico foi instrumento importante de estabelecimento e difusão de um cânone da tradição

musical erudita essencialmente europeu e voltado para a música do passado. Em última análise, isso evidencia a complexidade das práticas de repertório do período, em que a música brasileira nacionalista coexistiu com outros cânones, inclusive da tradição musical europeia.

Referências

ÁVILA, Marli B. *A obra pedagógica de Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil*. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: ECA/USP, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, [1962].

BARRETO, Ceição. *Coro. Orfeão*. São Paulo: Melhoramentos, 1938.

BISPO, Antonio A. Martin Braunwieser: Nova objetividade, humanismo clássico e as tradições musicais do Oriente e do Ocidente na Pedagogia e na criação artística. *Musices Aptatio/Liber Annuarius 1991*, ed. J. Overath. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1991.

BUTT, John. Choral Music. IN: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 213-236.

CORREIO DA MANHÃ. Criado Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nº 14746, p. 3, 1942.

GABRIEL, Ana P. *A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: ECA/USP, 2016.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

IGAYARA-SOUZA, Susana. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo: Faculdade de Educação, USP, 2011.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Philarmonia Brasileira, 2005.

RICARDI. "Paixão segundo São João", na Cultura. *Folha da Manhã*, São Paulo, nº 8.026, p. 5, 1950.

SAMSON, Jim. The Musical Work and Nineteenth-Century History. In: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. pp. 3-28.

SCHUMANN, Robert. *5 Canções a 3 vozes femininas (nº1)*. Revisão de Martin Braunwieser. São Paulo: G. Ricordi & C., [19--]. 1 partitura. Coro feminino, piano.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas (Org.); EVERIST, Mark (Org.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford Music Press, 2001.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance coral: o percurso de uma nova edição de *Cor dulce, Cor amabile*

Susana Cecilia Igayara-Souza (1)
susanaiga@usp.br
Marco Antonio da Silva Ramos (2)
masilvaramos@usp.br!
Carolina Andrade Oliveira (3)
carol_spm@yahoo.com.br

Resumo: O artigo discute a colaboração entre musicologia e performance e descreve o percurso de uma nova edição de *Cor dulce, Cor amabile* (1952), de Heitor Villa-Lobos, para coro *a cappella*. Relata a experiência do projeto de pesquisa realizado entre a Universidade de São Paulo e a Universidade de Cambridge (2014-2015), que incluiu performances ao vivo e gravação. A edição crítica é discutida a partir de Grier (1996) e Figueiredo (2014), entre outros, e a interação musicologia-performance utiliza-se dos conceitos de Boorman (1999) sobre o texto musical. As fontes da pesquisa incluem os manuscritos rascunhos depositados no Museu Villa-Lobos, a publicação *Música Sacra* (Editora Irmãos Vitale, 1952) e gravações. São fornecidos exemplos comparando manuscritos e edições, justificando o estabelecimento do texto musical. Apresenta hipóteses interpretativas a partir do contato com as distintas edições, expondo os conflitos interpretativos. Como conclusões, demonstra-se a importância da gravação para a difusão da obra de Villa-Lobos e o potencial de projetos colaborativos nacionais e internacionais, incluindo musicólogos e intérpretes. As críticas na imprensa britânica demonstram que a música brasileira ainda é vista como pouco conhecida e de difícil acesso, expondo a relevância de projetos de revisão e edição para a formação das novas gerações.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Cor dulce, Cor amabile*; Edição musical; Performance; Canto Coral.

Introdução: colaborações possíveis entre musicologia e performance

Em seu artigo *The musical text*, Stanley Boorman discute a transmissão de um texto musical. Considerando tanto a cultura escrita como suas transmissões orais, Boorman avalia que as performances e gravações se constituem, em nossa prática musical, em novos "textos" ligados à transmissão de uma obra. Este artigo pretende discutir a transmissão de uma obra musical, neste caso o moteto *Cor dulce, Cor amabile* (1952), de Heitor Villa-Lobos, ao mesmo tempo em que problematiza a tomada de decisão tanto do musicólogo como do intérprete, a partir de experiências concretas.

A partir dessa perspectiva, o artigo procura expor os diferentes pontos de vista expressos nos distintos estilos de textos apresentados, mais do que buscar uma unificação dos discursos, concordando com a ideia de que:

> A relação entre o texto musical original (a concepção do compositor) e o texto notado é a preocupação do musicólogo, mais do que do performer. Deste último, espera-se que vá além da notação, para produzir um novo texto musical, refletindo tanto habilidade como musicalidade. Do primeiro, espera-se que entenda a sociedade que criou o texto notado e suas fontes, e a maneira como aquela sociedade teria reagido à notação. Mas para ambos, o texto musical deve ser lido e entendido, tanto em seu conteúdo, quanto em seus

> "defeitos". Uma vez feito isso, as notações podem ser usadas para criar uma performance de uma peça musical, de forma que reflita tanto o texto como o tempo e lugar do performer (ou, igualmente válido, que tente refletir algo do tempo e lugar do compositor)[1] (BOORMAN, 1999, p. 414).

Considerando que o moteto *Cor dulce, Cor amabile* está entre as obras sacras de Villa-Lobos mais conhecidas e gravadas, tendo duas gravações comerciais europeias antes da proposta de gravação que discutimos aqui, pode-se perguntar sobre o porquê de uma nova edição.

A princípio, a proposta era fazer uma revisão, a partir da constatação de alguns prováveis erros. Roberto Duarte (2009) demonstrou a importância e a necessidade de revisões em obras de Villa-Lobos. Quer se chame de "erro", "equívoco" ou "distração", é certo que a partitura editada de *Cor dulce, Cor amabile* gerava uma certa desconfiança por parte de intérpretes e analistas. Em sua dissertação de mestrado, orientada pelo segundo autor deste trabalho, Sheila Previato comenta:

> Faremos um parêntese aqui quanto à edição utilizada nesta dissertação de mestrado. Podemos observar que no compasso 36 na voz do contralto, aparece uma nota *SOL* natural. É um erro, pois, verificou-se no manuscrito que o correto é um *SOL* bemol, e sendo o mesmo acorde para todo o compasso, o mais coerente para a voz do contralto será, obviamente, também a nota *sol bemol* no segundo tempo do compasso 36 (PREVIATO, 2006, p. 124).

Na atividade musicológica, principalmente aquela ligada a projetos de edição, a identificação de erros e/ou variantes são aspectos intrínsecos. James Grier (1996) dedica um capítulo ao assunto em seu livro sobre edição crítica, cujo título traduzimos aqui: "Erros, variantes e critério editorial: o estabelecimento do texto".[2] Neste capítulo, ao considerar as fontes originadas com o compositor, Grier observa que:

> Quando as fontes associadas com o compositor, como o autógrafo, ou uma edição impressa publicada sob supervisão do compositor, sobrevivem, é possível falar de um texto do compositor. A sobrevivência de tais fontes não elimina todos os problemas, como poderemos ver, nem significa que o texto do compositor seja o único válido a se considerar ou mesmo imprimir em uma

[1] *The relationship of the original musical text (the concept of the composer) to the notated text is the concern of the musiologist, rather than the performer. The latter is expected to move forward from the notation, to produce a new musical text, reflecting both ability and musicality. The former is expected to understand the society that created the notated text and its sources, and the manner in which that society would have reacted to the notation. But for both, the musical text has to be read and understood, both is content and its 'defects'. Once that is done, the notations can be used to create a performance of a piece of music, in a way which reflects both the text and the time and place of the performer (or, equally validly, whtich tries to reflect something of the time and place of the composer).*

[2] *Errors, variants and editorial judgment: the establishment of the text.*

> edição moderna[3] (GRIER, 1996, p. 109).

Um dos desafios para a performance de *Cor dulce, Cor amabile*, e para o estabelecimento do texto a ser utilizado, é justamente o fato das fontes disponíveis serem todas associadas ao compositor, mas apesar disso ainda apresentam grandes discrepâncias e lacunas. Salientamos que, neste artigo, o processo de edição é entendido como uma atividade crítica e analítica, com propósitos específicos, sem nunca pretender ser um texto definitivo. Ou, nas palavras de Philipp Brett:

> Mas editar é principalmente um ato crítico; além disso (como a análise musical), começa a partir de suposições criticamente embasadas e percepções que geralmente passam despercebidas. Se essas suposições forem indicadas abertamente, se começarmos a reconhecer e permitir legítimas diferenças na orientação editorial, e se cessarmos de usar a palavra "definitivo" em relação a *qualquer* texto editado, então muitas das polêmicas em torno da edição poderiam diminuir[4] (BRETT, apud GRIER, 1996, p. 4).

Por último, resta lembrar que a edição discutida aqui não foi destinada à publicação da partitura, e sim à performance coral, tendência que vem sendo estabelecida na colaboração entre diversos performers e musicólogos, ou ainda pelo perfil duplo de alguns artistas pesquisadores.

As fontes de *Cor dulce, Cor amabile*: edição, manuscritos, gravações

A obra foi publicada no volume *Música Sacra*, pela editora Irmãos Vitale, em 1952, data fornecida também para a composição. Essa edição é a principal responsável pela divulgação da obra e, através da escuta comparativa, percebe-se que foi a edição utilizada para as gravações do *Corydon Singers* (VILLA-LOBOS, 2011) e do *SWR Stuttgart Vocal Ensemble* (VILLA-LOBOS, 2014). Essa publicação, que reúne obras compostas entre 1919 e 1952, não é mais comercializada pela editora. A edição, feita em vida do compositor, pode ser considerada uma edição autorizada, com assinatura de Villa-Lobos

---

[3] *When sources associated with the composer, such as the autograph, or a printed edition published under the supervision of the composer, survive, it is possible to speak of a composer's text. The survival of such sources does note eliminate all problems, as we shall see, nor does it mean that the composer's text is the only one worth considering or even printing in a modern edition.*

[4] *But editing is principally a critical act; moreover it is one (like musical analysis) that begins from critically based asumptions and perceptions that usually go unacknowledged. If this assumptions were to be openly stated, if we begin to recognize and allow for legitimate differences in editorial orientation, and if we ceased to use the word "definitive" in relation to any edited text, then much of the polemics surrounding editing might subside.*

na contracapa, exemplares numerados e datados, de acordo com as práticas de comercialização da época (Fig. 1).
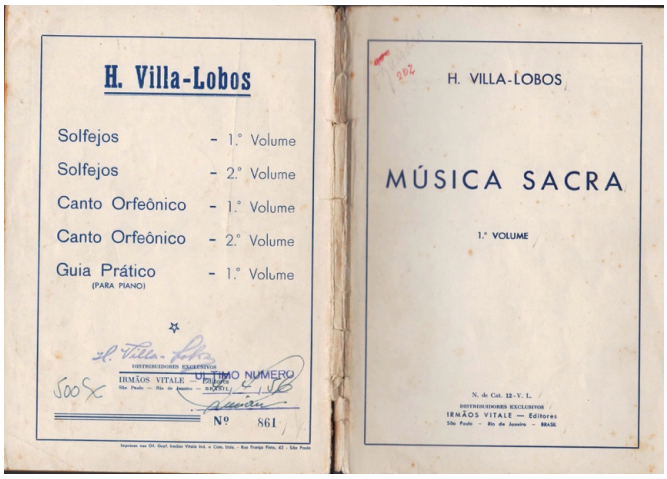


FIGURA 1: AUTÓGRAFO DE VILLA-LOBOS NO LIVRO MÚSICA SACRA.

Para a edição que foi utilizada nas performances e gravações pelo Coro de Câmara Comunicantus, da Universidade de São Paulo, e pelo Coro do *Gonville and Caius College*, da Universidade de Cambridge, as principais fontes são dois manuscritos autógrafos constantes do acervo do Museu Villa-Lobos, com sede no Rio de Janeiro (MVL 1994-21-0001 e MLV 1999-21-0319).

O manuscrito MVL 1994-21-0001 inclui uma série de fragmentos, principalmente referentes à 10ª Sinfonia (Ameríndia), mas também rascunhos de *Praeseppe* e *Ave Verum* (que também constam de *Música Sacra*). Na página 4 encontra-se a primeira parte da peça (*Cor dulce, Cor amabile*). Trata-se de um rascunho, a lápis, em duas pautas. As indicações de alturas e durações são claras, há algumas rasuras, e as indicações de colocação do texto são incompletas, apenas no início e final da seção. Está escrita em 2/4, mas a fórmula de compasso não está indicada.

No manuscrito MVL 1999-21-0319, está a seção central do moteto (*Cor Jesu, melle dulcius*) e o *Amen* final. É também um manuscrito a lápis, com as 4 vozes do coro distribuídas em duas pautas. A figuração do *Cor Jesu* sugere um 2/2 e o *Amen* é a única seção que traz indicação de compasso: 3/4. Não há, em nenhum dos manuscritos, indicação da estrutura ABA-Coda (*Amen*), tal como foi publicada, estrutura que mantivemos em nossa edição. Não há, portanto, nenhuma indicação de colocação de texto referente à reprise da seção **A** nos manuscritos.

Completando ainda as fontes de estudo da obra, estão as gravações comerciais, listadas nas referências, que confirmam pela audição a utilização da Edição Vitale, única disponível até então. Utilizamos também a gravação não comercial realizada na Universidade de Wyoming, EUA, pelo *Collegiate Chorale*, sob regência do segundo autor deste trabalho, em 1995.

Para o texto cantado, adotamos como referência as publicações *Manuel de chant* (1877) e *Cantione Sacrae* (1878), organizados por Joseph Mohr. A utilização dessas fontes será discutida à frente.

Percurso de uma nova edição de *Cor dulce, Cor amabile*

Carlos Alberto Figueiredo retomou as perguntas de Eva Badura-Skoda sobre o estabelecimento do texto em uma edição musical, mostrando que essas perguntas são todas interdependentes. A sexta pergunta comentada, "Qual o propósito da edição?", abre uma discussão sobre a recente mudança de orientação, uma vez que anteriormente a pesquisa e a prática se encontravam dissociadas, diferenciando edições musicológicas das edições práticas, voltadas à performance (FIGUEIREDO, 2014, p. 53).

Nossa edição surgiu da necessidade de fornecer um material revisado e apoiado em fontes confiáveis, para uso do Coro de Câmara Comunicantus. Posteriormente, a obra foi incluída no repertório brasileiro que integrou o projeto *Cross cultural perspectives on the creative development of choirs and choral conductors*, desenvolvido pela área coral do Departamento de Música da ECA-USP e pesquisadores da Universidade de Cambridge, sob coordenação de John Rink, no âmbito da *International Partnership and Mobilitiy Scheme 2013*, patrocinado pela *British Academy for the Humanities and Social Sciences* e realizado entre 2014 e 2015.

A obra foi incluída no repertório do Coro do *Gonville and Caius College*, da Universidade de Cambridge, primeiramente para integrar os *Evensongs* na capela do *College*, por sua adequação às situações de performance do repertório religioso que constam da agenda permanente do coro, e posteriormente na gravação do CD *Romaria*, totalmente dedicado à música brasileira do século XX, utilizando a nossa edição. No encarte, o regente Geoffrey Webber destaca a colaboração entre as equipes brasileira e britânica, citando o caso específico de *Cor dulce, Cor amabile*:

> Esta gravação origina-se de uma colaboração entre o Coro do *Gonville & Caius College* e o departamento coral da Universidade de São Paulo, dirigido pelo Prof. Marco Antonio da Silva Ramos.[5] Além de concretizar a recriação do playback para *Metaphors*, a colaboração operou em uma variedade de maneiras, culminando na ação do Prof. Da Silva Ramos e da Dr. Igayara como consultores adjuntos desta gravação. Muita música coral brasileira permanece não publicada e de difícil localização, e eles ajudaram não apenas com a exploração do repertório, mas com o desafio de compreensão dos estilos envolvidos, e um panorama cultural mais geral a partir do qual a música se origina. Mesmo no caso da música de Villa-Lobos, sua ajuda foi incalculável, levando a uma nova edição produzida por Dr. Igayara de uma de suas mais conhecidas peças, *Cor dulce, Cor amabile*, já que a única edição publicada tem muitos problemas[6] (WEBBER, 2015).

Consideramos que a edição que apresentamos é um exercício de edição crítica, levando em conta tanto as informações dos manuscritos que contém os rascunhos de Villa-Lobos, como alguns aspectos apenas encontrados na edição Vitale, realizada em vida do compositor. A essas fontes escritas, soma-se o estimulante diálogo entre a musicóloga (primeira autora deste trabalho) e os regentes envolvidos no projeto (o segundo autor deste trabalho e Geoffrey Webber), com suas dúvidas, questionamentos, suposições e visões interpretativas, motivadas pela edição e gravações até então conhecidas e pela experimentação das novas propostas contidas na nova edição.

Com relação ao processo de análise, revisão, editoração e proposta de nova edição de *Cor dulce*, *Cor amabile*, cabe ainda uma observação. A princípio, uma nova editoração buscava apenas apresentar uma revisão da partitura para uso do Coro de Câmara Comunicantus, no âmbito do projeto de extensão *Cadernos de Repertório Coral Comunicantus*, com participação da então aluna de graduação bolsista que é a terceira autora deste artigo. Durante o que seria inicialmente um processo de revisão com consulta aos manuscritos disponíveis, no entanto, a primeira autora aprofundou a análise dos problemas de edição e as informações sobre a obra e o texto. Já no âmbito do projeto de pesquisa USP-Cambridge, a revisão foi retomada em 2014, resultando na nova partitura, que foi utilizada a partir de abril de 2014 e lançada em CD em 2015.

---

[5] Apenas corrigindo a informação de que na estrutura da USP, a área coral se constitui em um laboratório, e não um departamento.

[6] *Much Brazilian choral music remains unpublished and difficult to locate, and they helped not just with exploring the repertoire but with the challenge of understanding the musical styles involved, and the more general cultural landscape from which the music comes. Even in the case of the music of Villa-Lobos their help was invaluable, leading to a new edition being produced by Dr Igayara of one of his most well-know pieces, Cor dulce, Cor amabile, since the only published edition has many problems*.

A ideia de colaboração entre musicologia e performance esteve presente o tempo todo, tanto no âmbito brasileiro como internacional. Dúvidas dos regentes motivaram aprofundamento da pesquisa e as propostas editoriais foram experimentadas na performance, de forma que a partitura final é resultado desse processo colaborativo. As diferentes abordagens interpretativas possíveis, por exemplo, foram determinantes para deixar, propositadamente, alguns aspectos em aberto, tais como os andamentos e as relações de proporcionalidade entre as seções, o que será discutido em item específico deste artigo. Paralelamente, ocorria outro nível de colaboração no processo de revisão e editoração eletrônica, alimentando e discutindo as decisões musicológicas e editoriais, uma vez que a editoração esteve a cargo de uma orientanda de Mestrado (anteriormente orientada no Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Música), ultrapassando, portanto, o perfil técnico da editoração e transformando-se em um processo mais amplo de formação. Acreditamos, portanto, que a experiência demonstra o potencial de projetos de revisão e edição de partituras na formação de novos editores e musicólogos, ou novos intérpretes críticos aptos a revisar e questionar as edições existentes para suas performances.

O ESTABELECIMENTO DO TEXTO MUSICAL

1. Variantes com relação à figuração rítmica e fórmula de compasso

A indicação de compasso da Edição Vitale é ¢. Não há alteração de fórmula de compasso para a parte B, mas constam as indicações de Andamento: A – *Moderato*; B – *Più Mosso* – A' – *Tempo Primo* – Coda – *Quazi Alegro* [sic], em 3/4.

No manuscrito (Fig. 2A), no entanto, a primeira seção é escrita em 2/4 (sem constar a fórmula de compasso), enquanto o 2/2 é mantido na segunda seção. Em nossa edição (Fig. 2C), adotamos a figuração dos manuscritos, sem indicar andamentos. A decisão sobre a proporcionalidade entre as seções, portanto, fica bastante alterada em relação à Edição Vitale (Fig. 2B). Se considerarmos [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥], teríamos, ao contrário da Edição Vitale, uma seção A mais rápida do que a seção central. No entanto, outras opções são igualmente possíveis, quer se considere [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥]. Também na passagem para o *Amen*, não há indicação precisa. Alguns intérpretes consideram [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥], com um *Amen* lento. No entanto, se considerarmos a escrita em 2/4, indo para 3/4, e a [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.], teremos um *Amen* mais rápido.
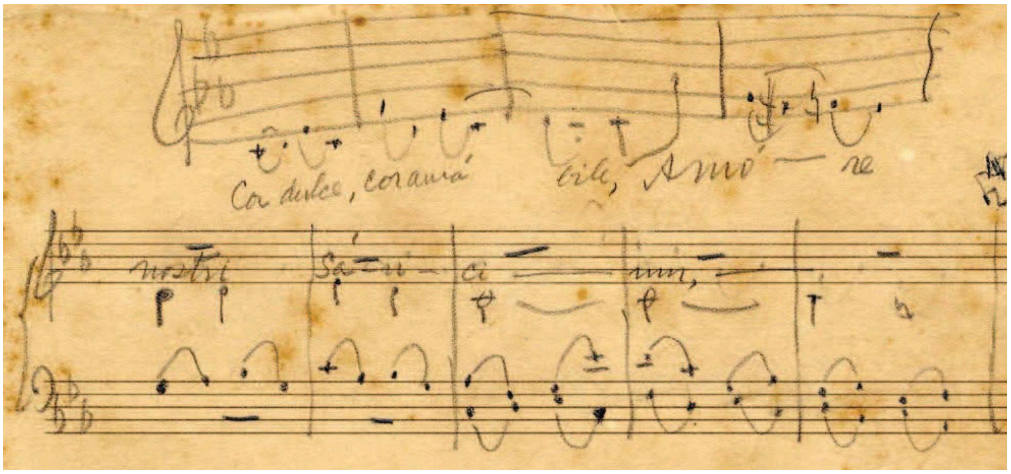


FIGURA 2A: VERSÃO MANUSCRITA.
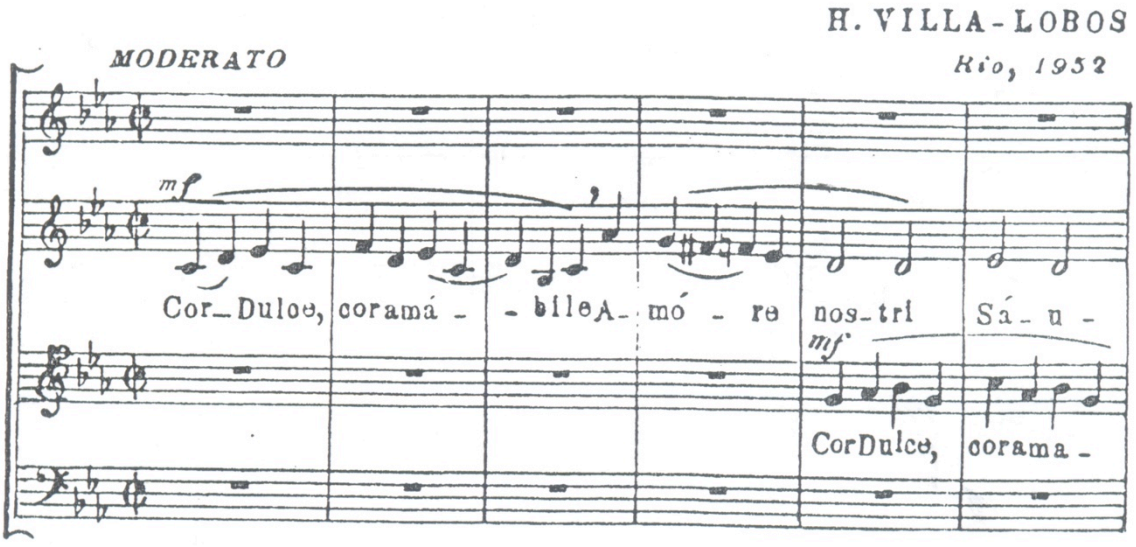


FIGURA 2B: EDIÇÃO VITALE.
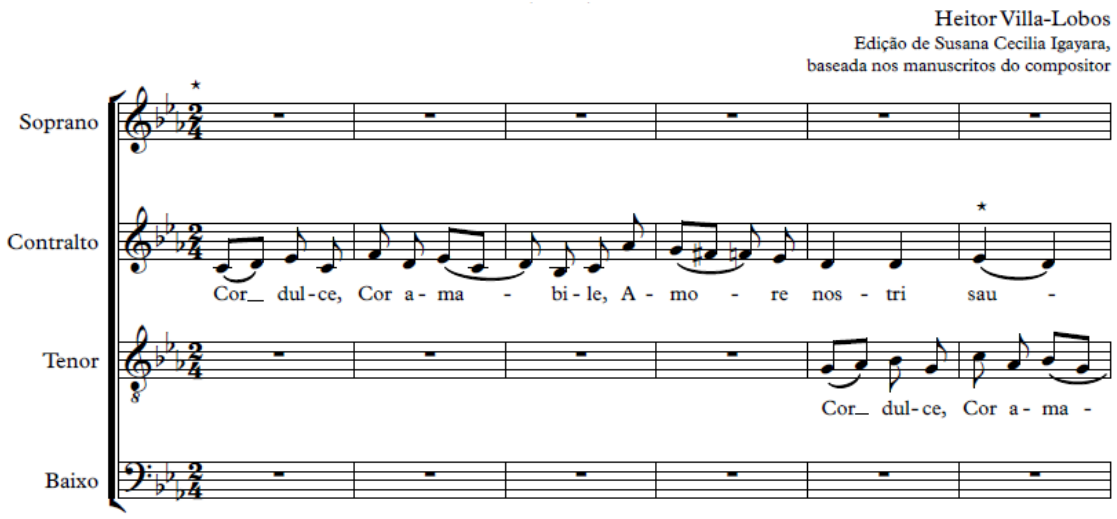


FIGURA 2C: NOSSA EDIÇÃO.

2. Erros de alturas de notas

O processo de gravação, seu custo e o pouco tempo disponível para a finalização da edição, podem ser apontados como causas da manutenção de erros nas publicações da época de Villa-Lobos. Contatos com a Editora Irmãos Vitale indicam que não há arquivos relativos ao processo de edição, nem indicação de outros responsáveis além do gravador, que vem indicado nas partituras simplesmente como "Mário, gravador". Sobre ele, não há praticamente nenhuma informação, supõe-se que fosse um profissional autônomo prestador de serviços à editora.

As grandes diferenças entre os manuscritos e a versão impressa, no entanto, fazem com que levantemos algumas hipóteses: 1) possibilidade de um contato oral direto de Villa-Lobos com os editores; 2) delegação de um responsável pela finalização da edição; 3) existência de documentação escrita ou revisões não localizadas. Não temos, no momento, documentação que possa provar que a versão dos manuscritos foi o desejo final do autor, nem que possa defender as alterações contidas na Edição Vitale como mais legítimas que as informações dos manuscritos. Estamos diante da situação discutida por Grier, que afirma que "nem a teoria das últimas intenções autorais, nem a prioridade aos primeiros pensamentos acomodam adequadamente todas as situações" (GRIER, 1996, p. 112).

Pela análise da edição impressa podem ser identificados vários erros inequívocos, principalmente em durações, na colocação do texto e em sinais gráficos, como ligaduras. Pudemos identificar tanto erros por omissão como por adição e substituição. Os casos

mais difíceis e mais relevantes para a performance, no entanto, estão nas discrepâncias em diversas alturas de notas que, na Edição Vitale, são diferentes do manuscrito, alterando os perfis melódicos e a harmonia. É sempre bom lembrar que:

> Copistas cometem erros, tipógrafos fazem erros de leitura, e revisores frequentemente deixam passar erros. Além disso, há sempre mudanças que são mais sutis, e mais significativas. A maioria dos escribas faz mudanças editoriais, mudando acidentes, racionalizando dissonâncias, mudando lições das quais desconfiam. De forma nenhuma, todas essas mudanças são conscientes e intencionais. Tem sido mostrado, frequentemente por fontes não-musicais, que escribas também mudam lições inadvertidamente para conformá-las às suas próprias expectativas. Banalização, a simplificação de lições complexas, é um exemplo; mas em muitos outros casos, escribas também tornarão lições mais sutis ou mais difíceis de executar caso elas se encaixem em algum padrão que eles tenham em seus ouvidos[7] (BOORMAN, pp. 414-415).

Carlos Alberto Figueiredo lembra que:

> O conceito de lição é bem abrangente. Pode-se defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto. Na música ocidental, os parâmetros altura e ritmo, pelo menos até a primeira metade do século XX, estabelecem a identidade básica de uma obra e constituem, por isso, os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou apenas uma nota, um agrupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições. Outros exemplos de lição são os sinais de dinâmica e de articulação. Em obras vocais, os fragmentos do texto literário ou litúrgico também são lições (FIGUEIREDO, 2014, p. 17).[8]

Desta forma, a ausência de um bemol (como no compasso 36), alterando a identidade básica da obra em relação à estrutura melódica e harmônica, tanto pode ser vista como um erro por omissão (ausência do bemol), como por substituição (a lição "Sol bemol" substituída por "Sol natural") (Fig. 3).

---

[7] Para um aprofundamento no vocabulário ligado às teorias e práticas editoriais, recomendamos a leitura do glossário em português fornecido por Figueiredo (2014), baseado em Caracci-Vella; Grassi, Grésillon, Grier, entre outros, em que são apresentados termos tais como "lição", "banalização", por exemplo, ou ainda os diversos tipos de edição musical.

[8] *Copysts make mistakes, typesetters misread their copy, and proof-readers often miss errors. In addition, there are always changes that are more subtle, and more significant. Most scribes make editorial changes, shifting accidentals, rationalizing dissonances, changing readings that they mistrust. By no means all of these changes are conscious or intentional. It has been shown, frequently for non-musical sources, that scribes also unwittingly change readings to conform to their own expectation. Banalization, the simplification of complex readings, is one example; but in many other cases, scribes will also make readings more subtle or more difficult to perform if that happens to fit some pattern that they have in their own ears.*
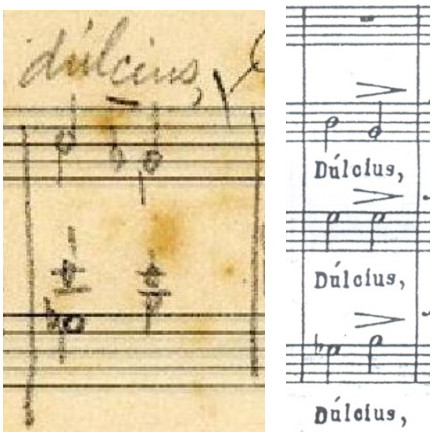


FIGURA 3: CONTRALTO (C. 36) – MANUSCRITO E VITALE.

É importante notar, no entanto, que a nota Fá do compasso 18, na linha do baixo, costuma ser posta em dúvida pelos regentes (diante de tantos erros de altura), uma vez que todas as outras vozes descem por graus conjuntos, menos o baixo, que apresenta um salto de 3ª descendente (Lá♭-Fá), gerando a dúvida sobre tratar-se de um Sol. Os manuscritos, no entanto, confirmam a nota Fá, apesar de constar uma rasura. Consideramos as seguintes razões: 1) No manuscrito, escrito a lápis (Fig. 4), parece que Villa-Lobos considerou um Sol, alterando depois para Fá, que está nitidamente reforçado; 2) o padrão melódico (Lá♭, Fá, Mi♭, Dó) reaparece nos compassos 27-29, sem rasuras, e mais uma vez incompleto nos compassos 22-24 (Lá♭, Fá, Mi♭). Pode ser considerada, portanto, a primeira aparição de um padrão melódico repetido.
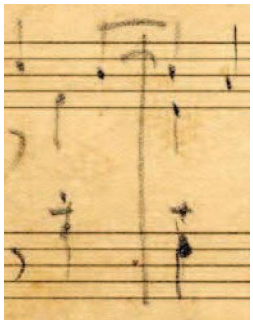


FIGURA 4: BAIXO (C. 18) – MANUSCRITO.

Na tabela abaixo (Tab. 1), considerando os manuscritos rascunhos como texto-base, resumimos os erros encontrados na Edição Vitale com relação às alturas e fornecemos imagens das fontes para comparação. Por coerência, mesmo quando as lições encontradas

na Edição Vitale pudessem ser consideradas variantes (e não erros), escolhemos adotar as notas constantes do manuscrito.

COMPASSO	EXEMPLO	VOZ	MANUSCRITO	VITALE	TIPO DE ERRO
c. 24-25/72-73	Ex. 4	Tenor	Fá-Mi♭	Lá-Sol	Substituição
c. 24-25/72-73	Ex. 4	Baixo	Sol-Dó	Fá-Dó	Substituição
c. 26/74	Ex. 5	Baixo	Dó	Dó♭	Adição
c. 36	Ex. 2	Contralto	Sol♭	Sol	Omissão
c. 39	Ex. 6	Tenor	Sol♭	Lá♭	Substituição
c. 41	Ex. 7	Tenor	Lá♮	Lá♭	Substituição
c. 43	Ex. 8	Baixo	Ré♭	Ré♮	Substituição
c. 46	Ex. 9	Tenor	Sol	Fá	Substituição (rasura)
c. 47	Ex. 10	Contralto	Dó	Sol	Substituição
c. 47	Ex. 10	Tenor	Lá♭	Dó	Substituição

TABELA 1: ERROS ENCONTRADOS NA EDIÇÃO VITALE.

Observações: um aspecto relevante para a análise e performance, como nos compassos 24-25 (Fig. 5), é que a alteração muda a configuração do acorde, o que pode ter sido um erro de cópia, ou um ato intencional do responsável pela edição, no já comentado processo de adaptação às suas próprias expectativas.

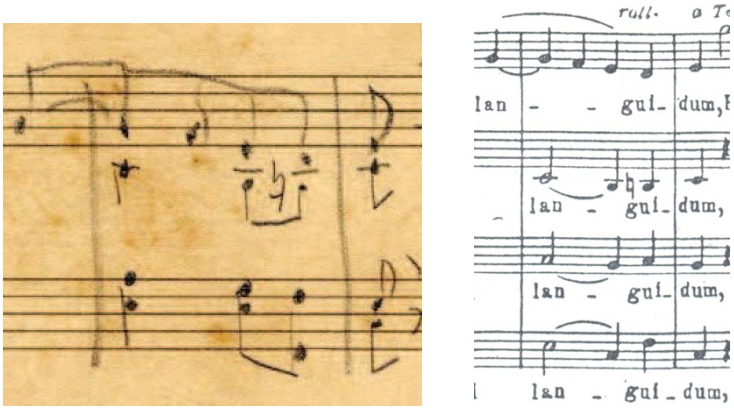


FIGURA 5: TENOR E BAIXO (C. 24-25) – MANUSCRITO E VITALE.

De forma semelhante, no compasso 26 (Fig. 6), o Dó♭ não consta do manuscrito. Em seu lugar temos, sem dúvida, uma repetição do Dó natural.
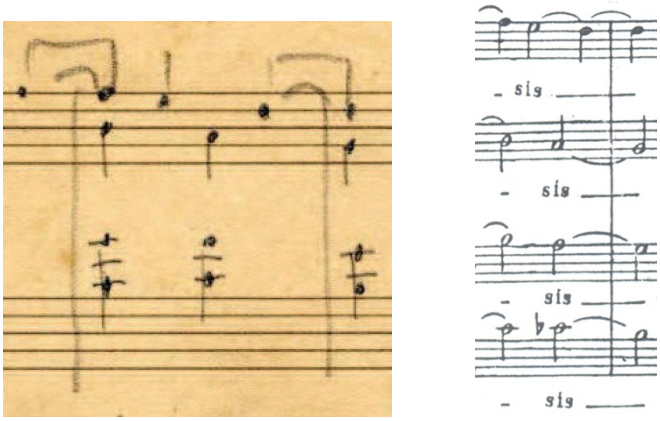


FIGURA 6: BAIXO (C. 26) – MANUSCRITO E VITALE.

O erro de cópia é a hipótese mais plausível para a substituição do Sol♭ por um Lá, na linha de tenor do compasso 39 (Fig. 7).

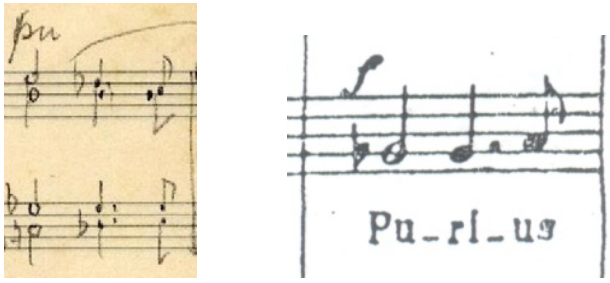


FIGURA 7: TENOR (C. 39) – MANUSCRITO E VITALE.

No compasso 41 (Fig. 8), por sua vez, o erro pode ter sido ocasionado por uma má leitura da caligrafia (bequadro substituído por bemol). Naturalmente, se Villa-Lobos quisesse um Lá♭, não haveria necessidade de indicação. Além disso, a análise melódica revela muitos movimentos de tom-semitom, o que reforça o Lá natural e o movimento Lá-Si♭.

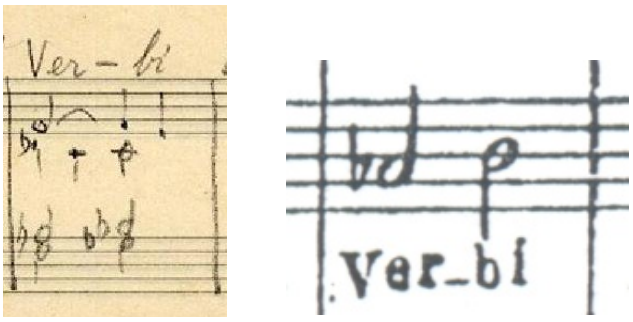


FIGURA 8: TENOR (C. 41) – MANUSCRITO E VITALE.

O erro do compasso 43 (Fig. 9), na voz do baixo, apresentava um movimento melódico de difícil entonação (presente nas gravações analisadas), corrigido a partir da leitura inequívoca do manuscrito.
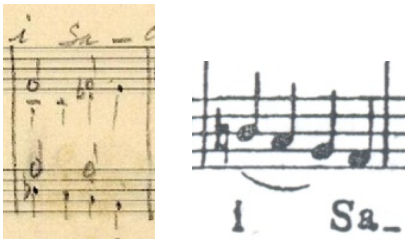


FIGURA 9: BAIXO (C. 43) – MANUSCRITO E VITALE.

A leitura dos exemplos demonstra existência de algumas rasuras, como no compasso 46 (Fig. 10), embora a intenção final esteja clara com relação à altura desejada.
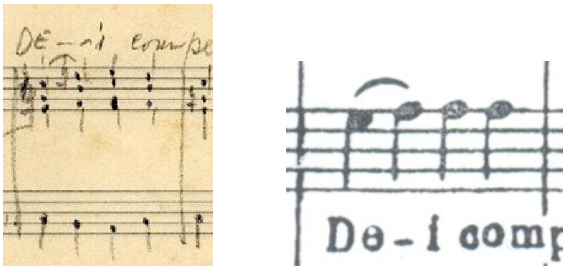


FIGURA 10: TENOR (C. 46) – MANUSCRITO E VITALE.

No compasso 47 (Fig. 11), como em outras situações, nós não sabemos por que razão os editores decidiram por outra distribuição de vozes. Neste caso, parece que a indicação na voz de contralto, no primeiro pentagrama, mostrando o Fá indo para Dó, não foi compreendida pelo gravador. Com relação ao Láb na linha de tenor, é claro, pelas hastes duplas, que o Láb vale tanto para o tenor como para o baixo.

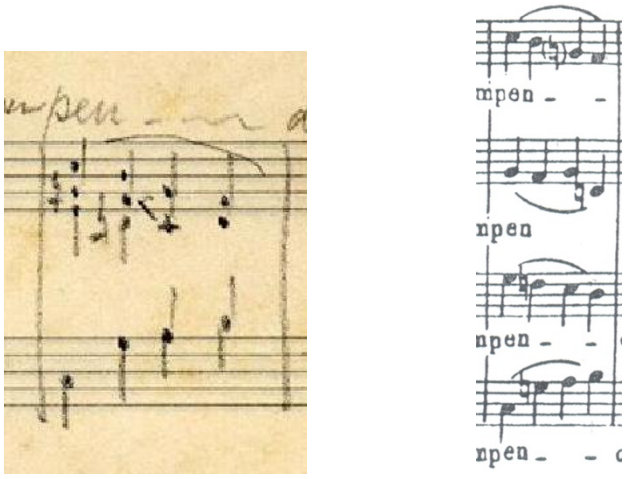


FIGURA 11: CONTRALTO E TENOR (C. 47) - MANUSCRITO E VITALE.

3. Aspectos relacionados ao texto literário

Os textos utilizados por Villa-Lobos são relacionados à festa católica do Sagrado Coração de Jesus e não foram muito comumente musicados. Adotamos como fontes as publicações *Manuel de chant* (1877) e *Cantione Sacrae* (1878), organizadas por Joseph Mohr.[9] A primeira traz, em sua 4ª parte, as melodias que foram harmonizadas na segunda publicação, com o título de *Cantione Sacrae*. De acordo com estas fontes, *Cor dulce, Cor amabile* é formado por dois textos diferentes, apresentados por Mohr em duas melodias distintas. Não é possível precisar se Villa-Lobos conhecia estas publicações e se elas poderiam ser a fonte dos textos utilizados em *Cor dulce*, *Cor amabile* (não há relação melódica), tanto por consulta direta como por sugestão de alguma outra pessoa. A partir de Mohr (1878), corrigimos algumas palavras do texto, além de adotarmos a mesma pontuação e uso de maiúsculas.

Em outras oportunidades, Villa-Lobos declarou que delegava a revisão do texto a outros profissionais. As notas explicativas do *Guia Prático,* por exemplo, informam que:

> Para a letra de todas as músicas do "Guia Prático" tivemos a máxima atenção, sendo convidada uma comissão idônea de literatura, composta de nomes respeitosos e de destaque social, especialistas em cada gênero de versos folclóricos (VILLA-LOBOS, 1941, p. 195).

Com base nessa declaração de Villa-Lobos, no fato do texto latino estar apenas sumariamente indicado no manuscrito, e na análise da estrutura do texto realizada, propusemos uma colocação de texto bastante diferente da Edição Vitale, adotando as

[9] Para o *Manuel de chant*, estamos utilizando a edição de 1903.

poucas indicações que Villa-Lobos deixou com relação ao texto, sem o compromisso de manter a colocação de texto fornecida pela Vitale nas partes em que não tínhamos nenhuma informação nos manuscritos. É possível conjecturar que a colocação de texto não tenha sido feita pelo compositor. Diante dos inúmeros problemas prosódicos sempre comentados pelos intérpretes, que podem ser facilmente verificados na análise da Edição Vitale e nas gravações feitas a partir dessa edição, decidimos adotar esta outra colocação do texto, aproximando a estrutura musical da estrutura poética e buscando uma maior proximidade entre a seção **A** e sua repetição, fazendo as frases poéticas coincidirem com as frases melódicas. Texto da partitura:

Cor dulce, Cor amabile
Amore nostri saucium
Amori nostri languidum,
Fac sis mihi placabile.

Cor Jesu melle dulcius,
Cor sole [puro] purius.
Verbi Dei sacrarium,
Opum Dei compendium.

Tu portus orbi naufrago,
Secura ~~par~~ [pax] fidelibus.
Reis asylum mentibus,
Pie recessus cordibus. Amen.

Como pode ser verificado acima, foram corrigidos, de acordo com o texto encontrado em Mohr (1878, 1903), os seguintes versos:

a) *Cor sole puro purius* (compasso 39, baixo) (Fig. 12).

O ritmo usado por Villa-Lobos sugere que ele estava pensando em “purius purius”, principalmente se analisarmos a linha de soprano, cuja colocação de texto consta do manuscrito. A solução que encontramos foi manter o ritmo escrito por ele, com a palavra repetida “purius purius” nas vozes de contralto e tenor, e corrigir o texto apenas na linha de baixo, apresentando assim o texto corrigido nesta voz.

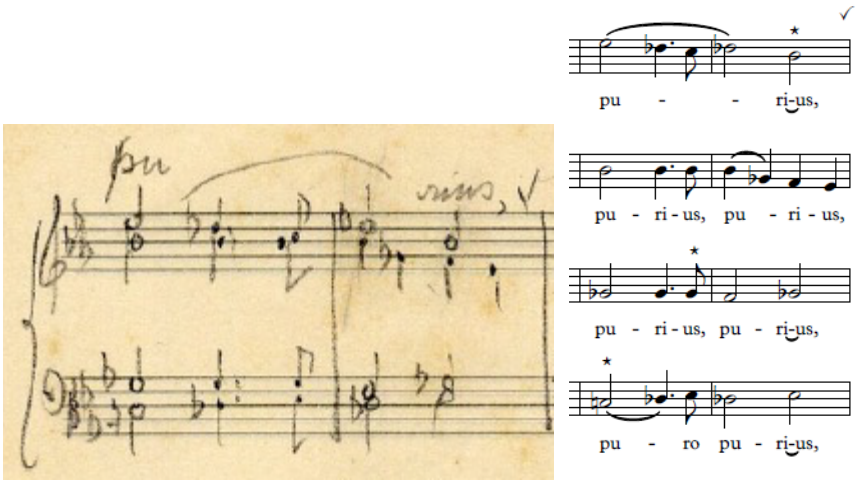


FIGURA 12: "PURIUS" (C.39-40) – MANUSCRITO E NOSSA EDIÇÃO.

b) *Secura pax fidelibus* (contralto, c. 53; tenor, c. 57; tenor e baixo, c. 61; contralto, c. 63; soprano, c. 66; contralto, tenor e baixo, c. 67).

Neste caso, constava equivocadamente "par" em lugar de "pax", o que foi corrigido, fazendo-se a substituição.

Para a colocação de texto, além de fazer coincidir as frases poéticas com as frases musicais, como já foi explicado, buscou-se adequação à prosódia do texto latino e uma coerência entre as vozes, de forma que a colocação de texto seguisse a lógica imitativa da frase musical. Foram feitas diversas pequenas alterações indicadas na partitura. Quando necessário, os valores foram alterados para adaptarem-se à quantidade de sílabas.
As raras indicações de texto do manuscrito foram respeitadas, como ao final da primeira seção [placabile], diferenciando-se novamente da Edição Vitale. (Fig. 13, c. 29-32).
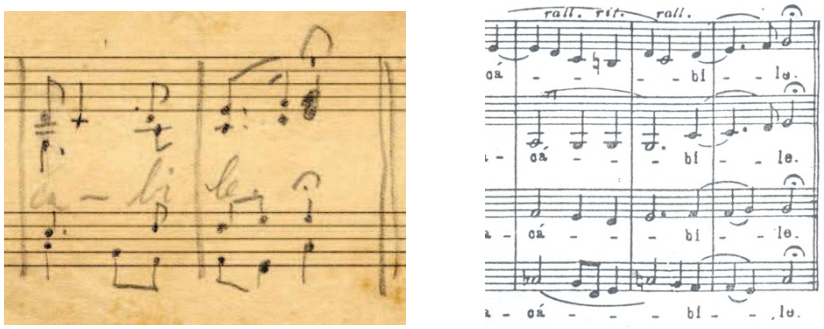


FIGURA 13: "PLACABILE" (C. 29-32/79-80) – MANUSCRITO E VITALE.

Em nossa edição, a escolha das palavras a serem repetidas também difere da Vitale, uma vez que se trata de uma estrutura imitativa em que algumas das vozes têm menos texto

do que outras, gerando a necessidade de repetição de palavras. Optou-se por palavras significativas, geralmente presentes no final do verso, reforçando o caráter reiterativo e confirmativo dessas repetições de texto.

Para a repetição da seção A, a partir do compasso 65, a colocação de texto difere totalmente da solução apresentada pela Edição Vitale, que não respeita a equivalência entre frases poéticas e frases melódicas, inclusive no compasso 65, dando início à frase poética no que consideramos a última nota da frase melódica anterior.
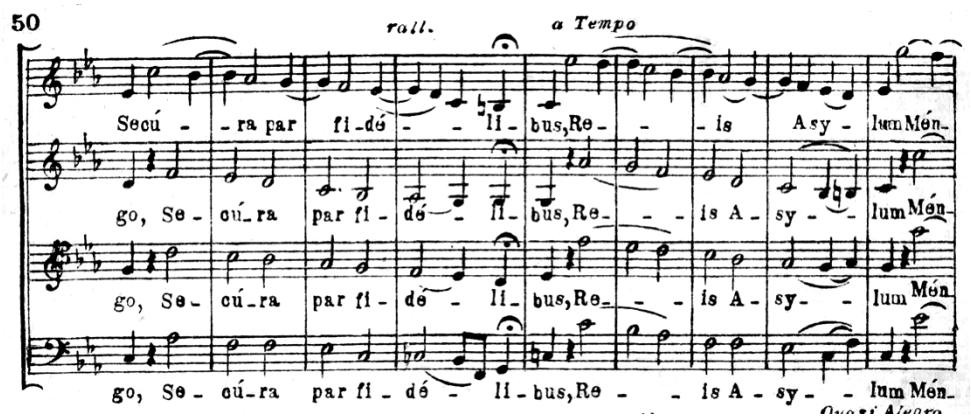


FIGURA 14A: EDIÇÃO VITALE.
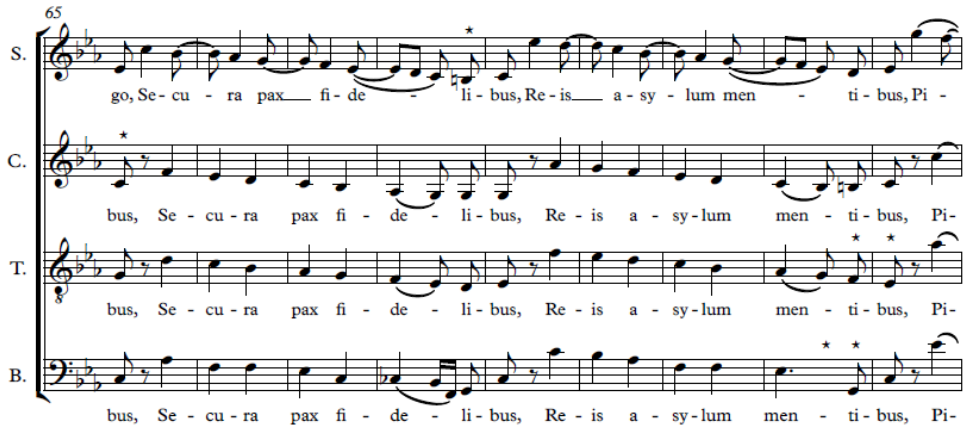


FIGURA 14B: COLOCAÇÃO DE TEXTO (A PARTIR DO C. 65), NOSSA EDIÇÃO.

Outra questão relacionada ao texto diz respeito à divisão silábica. Sabemos que as formas de notar a separação silábica na música vocal variaram ao longo do tempo. De acordo com a prática atual, e considerando que não há divisão silábica em ditongos no latim, indicamos a sílaba [nau], em [naufrago], por exemplo, em uma única sílaba. O mesmo procedimento foi utilizado em exemplos semelhantes, para não causar problemas de pronúncia (Fig. 15).

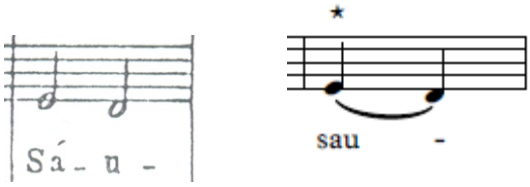


FIGURA 15: CONTRALTO (C. 6) – VITALE E NOSSA EDIÇÃO.

4. Aspectos estruturais

A edição de *Cor dulce, Cor amabile* apresentou grandes desafios, em virtude das discrepâncias entre as fontes. Se, para a correção de alturas, os manuscritos foram adotados como texto-base (Fig. 16), algumas questões estruturais não constavam de outra fonte a não ser a Edição Vitale, uma vez que as duas partes do moteto estão em manuscritos distintos e que não consta indicação da estrutura ABA. Difere ainda a cadência do compasso 80, com o Mi natural na voz de contralto, ao final da repetição da seção A, preparando o *Amen* (Dó Maior). Decidimos, pela tradição de performances e gravações, manter a estrutura ternária e o acorde com a cadência da *Picardia*, coerente com o estilo de Villa-Lobos. Os intérpretes, no entanto, poderão decidir diferentemente, se quiserem seguir estritamente os rascunhos de Villa-Lobos. A manutenção do acorde menor, e mesmo a eliminação da reprise da seção A, passando diretamente de B (*Cor Jesu*) para o *Amen*, são também uma possibilidade interpretativa, de acordo com o manuscrito reproduzido abaixo:

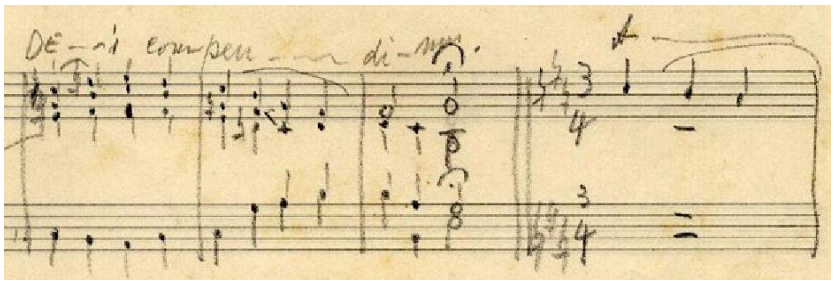


FIGURA 16: CONTRALTO (C. 80) – MANUSCRITO.

Portanto, consideramos "variantes" as discrepâncias entre as fontes, que não foram classificadas como "erros". A análise da Edição Vitale, em relação ao manuscrito, mostra um grande número de variantes instaurativas, incluindo elementos que não estavam presentes no manuscrito, tais como fermatas no compasso 20 e 68 e colocação do texto, mas principalmente as relativas às questões estruturais: a estrutura ternária ABA-Coda e a cadência da Picardia preparando o *Amen* final.

Outra questão, ainda pertinente aos aspectos estruturais, diz respeito a uma informação contraditória no manuscrito, no início da seção B (Fig. 17). Para os compassos 33-38, há duas informações diferentes: hastes nas duas direções (indicando a melodia em uníssono por sopranos e contraltos) e pausas para soprano, como na Edição Vitale. Teria sido uma mudança de intenção? Qual seria sua última intenção? Em nossa edição, mantivemos pausas para o soprano, com menção sobre essa variante no aparato crítico. Este aspecto será discutido do ponto de vista interpretativo no próximo item.
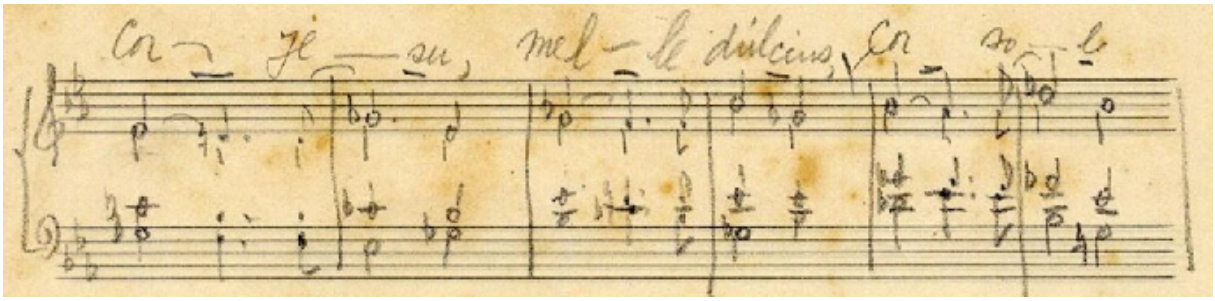


FIGURA 17: SOPRANO (C. 33-38) – MANUSCRITO.

Hipóteses interpretativas do ponto de vista do regente[10]

Um coração que bate, para e ressuscita, assim defino a chave interpretativa para esse doce e amável coração de Cristo por Heitor Villa-Lobos. Uma discussão posta em música, um moteto pensado em conflitos e soluções, diástoles e sístoles, *arsis* e *thesis*, tensão e relaxamento (é claro).

Uma partitura com tantos conflitos de escrita, como este artigo procura mostrar, não esconde os conflitos musicais, antes acirra os conflitos interpretativos e assim ajuda a manter o intérprete inquieto, curioso, aflito e encantado pela música e pelo enigma proposto pelo compositor.

As duas grandes sequências harmônicas apresentadas nos compassos 17 a 32 da parte **A** e 65 a 80 da Parte **A'**, compostas de modo a inverter *arsis* e *thesis* através da afirmação no contratempo, de modo a transferir, portanto, o acento para os tempos fracos do compasso, através da tensão harmônica, do desenho e da tensão melódica, do diálogo entre o soprano e as demais vozes do coro, e mesmo dos desafios de colocação do texto – igualmente descritos no decorrer deste artigo – procedimentos esses com raízes que creio poder identificar no contraponto de segunda espécie, no movimento dos dedos no braço do violão e nos ritmos brasileiros como o choro e mesmo o samba. É como se a cada vez que a sequência melódico-harmônica passa ao novo movimento de

[10] O texto deste item foi escrito pelo segundo autor, a partir de sua experiência de performance com as duas distintas edições.

cima para baixo, cada vez mais agudo, se retratasse um processo de morte e ressurreição. Tudo de acordo com o texto, tudo de acordo com os procedimentos composicionais.

Foi deste conjunto de ideias que retirei, desde a primeira vez em que regi este moteto, frente ao *Collegiate Chorale* da Universidade do Wyoming, EUA, em 1995, a ideia de que o Sagrado Coração de Jesus era, senão retratado, ainda assim uma presença sonora palpável e sugestiva para polarizar o conjunto de minha concepção para a obra. Mais tarde minha orientanda Sheila Previato desenvolveu um pouco mais tal ideia em sua dissertação de mestrado.[11]

Na Edição Vitale podemos encontrar algumas fermatas que não estão presentes no manuscrito que se encontra no Museu Villa-Lobos. Confesso que elas me influenciaram bastante na escolha de realizar um *poco rall.* aos finais das semi-partes da sequência harmônica (compassos 20, 24, 68, 72). Isto porque eu vi as fermatas como momentos de morte e a retomada do agudo para o grave como retomada da vida em direção novamente à morte.

Ao ver que não estavam no manuscrito, um conflito interpretativo se instalou. Não havia fermatas, não havia indicações de *rallentando*. Passei então a mitigar o *rallentando* e a empregar apenas um *cedez.* Os *rallentando* de fato, deixei para onde Villa-Lobos indicava no manuscrito e que também está presente na Edição Vitale, precedendo importantes mudanças de andamento, que discuto a seguir. A parte **B** introduz o texto de outro hino, igualmente sobre o Sagrado Coração de Jesus, como mostra o artigo, e se apresenta muito mais como um hino coral, harmonizado homofonicamente, em contraponto de primeira espécie, até a metade dessa seção.

Eu vinha fazendo a segunda parte mais rápida, como indicado na Edição Vitale. A discussão apresentada sobre as relações entre 2/4 e 2/2 presentes no manuscrito mudaram meu modo de apresentar e pensar o andamento da parte **B**, através da proporcionalidade. E o outro problema nesse mesmo trecho que se apresentou foi o fato de que no manuscrito a voz que está escrita na linha do contralto, deixando pausas na linha do soprano apresentava, na verdade, hastes voltadas tanto para cima quanto para baixo. Minha escolha, nesse caso, seria a de cantar com todas as vozes femininas, para conseguir do soprano um envolvimento maior com a frase geral, um timbre mais unificado para a parte toda, e não o surgimento de uma voz somada às outras três no compasso 39. Mas, dependendo da sala em que o coro se apresente pode-se usar a versão em que

[11] Depois me mantive ligado à obra, apresentando-a frente ao Coral da ECA em 1997, na Universidade de Indiana em Bloomington, EUA, duas vezes, em 1999 e em 2003, na Universidade Daniel Bernanyi em Szombately, Hungria, em 2006, no Conservatório de Música de Lãs Palmas de Gran Canária, Espanha, em 2011, sempre usando a versão Vitale. Apresentei-a em 2014, com o Coro de Câmara Comunicantus do Departamento de Música da ECA-USP, e finalmente, na assessoria ao CD ROMARIA, na Universidade de Cambridge, em 2015, citado no corpo deste artigo.

o soprano começa a cantar apenas no compasso 39, pois em ambientes de muita reverberação pode funcionar muito bem a aparição de uma nova voz plenamente apresentada enquanto tal.

Vale ainda levantar uma aproximação estilística com os coros de Bach. A segunda parte, a partir do compasso 41, traz, a meu ver, coerência e variedade à minha concepção: quando aparece a palavra *Dei* o desenho do baixo reproduz o subir e descer do soprano nas sequências presentes nas seções **A** e **A'**, terminando tal movimento quando novamente aparece a palavra *Dei*. O movimento contrário desenhado para o contralto nos remete a um procedimento menos renascentista mostrado nas partes **A** e **A'**, confirmando um perfil barroco, em franca aproximação estilística das *Bachianas Brasileiras* do autor. Isso me conduz a manter um pulso mais estrito até o compasso 48, quando de novo opero um *cedez,* descansando sobre a fermata e respirando longamente antes de atacar **A'**.

Há no *Amen* um novo espelhamento estilístico, um *Amen* bastante típico do estilo barroco, a conversar com a parte **B**. Um *Amen* imitativo, rápido, brilhante, com forte independência do conjunto geral da obra. No entanto é interessante observar que o soprano volta a utilizar a sequencia agudo - grave; nos compassos 81, 82, e 84, trazendo esse *Amen-Finale* para a unidade da obra. E, depois disso, apenas a cadência final.

Considerações finais sobre a divulgação da obra coral de Villa-Lobos

O artigo pretendeu discutir alguns dos principais desafios colocados ao intérprete da obra coral de Villa-Lobos, a começar pelas partituras disponíveis. Como resultado da experiência relatada, que envolveu pesquisa e performance, verifica-se, no panorama internacional, uma percepção de dificuldade frente à música brasileira, incluindo a de Villa-Lobos. Nesse quadro, a gravação comercial é uma importante forma de acesso: "A música coral brasileira, mesmo a de Villa-Lobos, dificilmente é bem conhecida fora de seu país natal, portanto este é um disco importante e revelador" (MOODY, in: GRAMOPHONE, 2015, p. 77)[12].

O pouco acesso à música brasileira por um público internacional pode ser observado na análise das críticas ao CD *Romaria*, em que a presença de obras de Villa-Lobos é destacada, por ser ainda o mais conhecido compositor erudito brasileiro.

> O último CD do Coro do *Gonville & Caius College* foi uma imaginativa exploração da música coral celta antiga. Este novo, desenvolvido com a assistência de acadêmicos da Universidade de São Paulo, apresenta uma exuberante seleção de música brasileira, com sua surpreendente diversidade refletindo a história imigrante do país. Villa-Lobos está representado por seu *Cor dulce, Cor amabile* e um vibrante *Magnificat-Alleluia*, que recebeu

[12]Tradução: Susana Cecilia Igayara-Souza. A íntegra das críticas em inglês e traduzidas pode ser encontrada em http://comunicantus.blogspot.com.br/2015/06/ .

> um colorido extra graças à mezzo-soprano Kate Symonds-Joy. Por que a música sacra não pode ser toda tão entusiástica assim? (RICKSON, in: THE ARTS DESK, 2015).

Desta forma, para além da divulgação da obra do compositor, Villa-Lobos aparece como um ponto de atenção para toda a música brasileira:

> Este lançamento pode certamente parecer raro, considerando o seguinte: um dos mais tradicionais coros de *colleges* ingleses enfrenta uma coleção de música sacra contemporânea brasileira quase desconhecida fora do Brasil. A gênese do projeto é parcialmente explicada pela colaboração entre o Coro do *Gonville & Caius College* de Cambridge e o Departamento de Música da Universidade de São Paulo, Brasil, que escolheu o programa.[13] Isto não diminui de forma alguma o espírito de aventura do programa, que é inteiramente agradável pelos próprios méritos. [...] Há duas pequenas peças de Heitor Villa-Lobos e outras que seguem claramente os caminhos estabelecidos por ele, mas o que é interessante é o quanto dessa música parte do modelo de Villa-Lobos ao mesmo tempo que retém características nacionais (MANHEIM, in: ALLMUSIC, 2015).

Surge, ainda, a discussão sobre a inclusão do repertório brasileiro em um panorama coral internacional:

> Colorações tonais quentes e excelente fusão dos naipes caracterizam as duas peças de Villa-Lobos incluídas, e a engenharia da *Delphian* é idealmente envolvente e empática. Este é um recital genuinamente empreendedor que merece a atenção de todo aficionado coral (BLAIN, 2015).

Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance em múltiplas situações, conclui-se que há um potencial para a edição musical diretamente ligada à performance e à gravação. Conclui-se ainda que os projetos colaborativos, tanto internos às nossas instituições de ensino e pesquisa, como internacionais, têm um grande potencial para a divulgação da obra de Villa-Lobos e da música brasileira, como um todo.

Referências

BLAIN, Terry. *BBC Music Magazine*. Tradução: Susana Cecilia Igayara. Cambridge University Press, [1996] 2015.

BOORMAN, Stanley. The musical text. *Rethinking music*, pp. 403-423, 1999.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking music*. Oxford University Press, 1999.

COR DULCE, COR AMABILE. Villa-Lobos (compositor). Collegiate chorale Wyoming University (intérprete, coro), Marco Antonio da Silva Ramos (intérprete, regente). Gravação ao vivo, 1995.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*, São Paulo: Algol, 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Theory, and Practice*. Cambridge, New York,

[13] Apenas corrigindo a informação: a escolha final do programa é do regente Geoffrey Webber.

Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

MANHEIM, James. Romaria: choral music from Brazil. [Review]. *Allmusic*, London, May, 2015. Disponível em: https://www.allmusic.com/album/romaria-choral-music-from-brazil-mw0002840505.

MOHR, Joseph. Cantiones sacrae: a collection of chants and hymns for the different seasons of the year, the feasts of our Lord, the Blessed Virgin, the saints, low masses, etc. Ratisbon, New York & Cincinnati: Pustet, 1878.

____. *Manuel de chant.* Paris, Ratisbon: Pustet, 1903 [1877].

MOODY, Ivan. Romaria: choral music from Brazil. [Review] *Gramophone,* p. 77, July, 2015.

PREVIATO, Sheila. *A obra religiosa coral de Heitor Villa-Lobos no período de 1948 a 1952.* São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RICKSON, Graham. Classical CDs Weekly: Nielsen, Choir of Gonville & Caius College, St Peter's Singers. *The Art's Desk*. 30 May 2015. Disponível em: http://www.theartsdesk.com/classical-music/classical-cds-weekly-nielsen-choir-gonville-caius-college-st-peters-singers .

ROMARIA: choral music from Brazil. [Cor dulce, Cor amabile]. Villa-Lobos (compositor). Choir of Gonville & Caius College, Cambridge (intérprete, coro), Geoffrey Webber (intérprete, regente). Edinburg: Delphian Records, 2015. CD.

VILLA-LOBOS: Choral Works. [*Cor dulce, Cor amabile*]. Villa-Lobos (compositor). SWR Vokalensemble Stuttgart (intérprete, coro), Marcus Creed (intérprete, regente). SWR Classic, 2011. CD.

____. *Cor dulce, Cor amabile*. Manuscrito MVL 1994-21-0001. Acervo do Museu Villa-Lobos, 1952. Partitura manuscrita.

____. *Cor dulce, Cor amabile*. Manuscrito MVL1999-21-0319. Acervo do Museu Villa-Lobos, 1952. Partitura manuscrita.

____. *Cor dulce, Cor amabile*. Edição de Susana Cecilia Igayara-Souza, 2014. Partitura.

____. *Guia prático: estudo folclórico musical*. Irmãos Vitale, 1941. Partitura.

____. Missa São Sebastião & other sacred music. [Cor dulce, cor amabile]. Villa-Lobos (compositor). Corydon Singers (intérprete, coro), Matthew Best (intérprete, regente). St. Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, United Kingdom, 2014. CD.

____. *Música Sacra*. Irmãos Vitale, 1952. Partitura.

WEBBER, Geoffrey. Notes on the music. *Romaria: choral music from Brazil*. Edinburg: Delphian Records, 2015.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Metáforas da Natureza: estudo comparativo entre os poemas sinfônicos *Tapiola* de Jean Sibelius e *Uirapuru* de Heitor Villa-Lobos

Rodrigo Felicissimo
Pós-doutorando (ECA/USP)

Resumo: O presente artigo apresenta um estudo sobre os elementos de transformação, identificados em determinadas seções dos poemas sinfônicos *Tapiola* de Jean Sibelius (1865-1957) e *Uirapuru* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Trata-se de um ponto de partida para entendermos parte dos conceitos relativos à "narrativa orgânica", "metáforas da natureza e o organicismo na epistemologia da música", segundo Eero Tarasti (2015). Este estudo revela a música "orgânica", entendida pelo prisma da semiótica. Dessa forma, se verifica, a metamorfose da gênese composicional, desenvolvida por Sibelius e Villa-Lobos, em trechos selecionados das obras mencionadas.

Palavras-chave: Música orgânica; Mitos nacionais; Música sinfônica; Século XX.

Tapiola

Dadehnen sich des Nordlands Düstre Wälder
Uralt-geheimnisvoll in wilden Träumen;
In ihnen wohnt der Wälder großer Gott,
Waldgeister weben Heimlich in dem Dunkel.

Wide-spread they stand, the Northland's dusky forests,
Ancient, mysterious, brooding savage dreams;
Within them dwells the Forest's mighty God,
And wood-sprites in the gloom weave magic secrets.[1]

Introdução

Para Ernst Newman, da temática e do processo de desfecho da obra *Tapiola,* apresentada em seus mais diversos aspectos, pode-se concluir que esta pode ser chamada de *"*a alma da floresta*"* (NEWMAN, 1932). A palavra *Tapiola* remete à uma floresta nevada e silenciosa, como a localidade de *Ainola* na Finlândia, onde Jean Sibelius residiu nas últimas três décadas de sua vida.

O presente artigo versa sobre as relações estéticas e analíticas existentes entre os poemas sinfônicos *Tapiola* de Jean Sibelius e *Uirapuru* de Villa-Lobos. Primeiramente, apresentaremos o conceito de transformação ou metamorfose, como eixo central do estudo comparativo entre as obras, orientadas pelos estudos da semiótica, em "metáforas da natureza e organicismo na epistemologia da música*"*, de acordo com os apontamentos de Eero Tarasti (2015, p. 277). No capítulo 13 de seu livro *Sien und Schein*, Tarasti

[1] Em referência ao editor Carl Ettler e suas considerações sobre a composição, combinadas com a mitologia nórdica – "a paisagem da floresta nórdica tecida por meio da estrutura mítica" (ETTLER, 1985, p. 3).

introduz uma explanação sobre a tradição na semiótica originária da antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss e da escola parisiense, neste momento referindo-se aos ensinamentos de Algirdas Julien Greimas (GREIMAS e COURTES, 1979, p. 250).

Greimas e Courtés inferem sobre a palavra natureza, "nós a devemos entender como a oposição ao artificial ou ao construído, o fato de que o estado em que o ser humano nasceu: nesse sentido, falaremos de línguas naturais ou do mundo natural" (GREIMAS, e COURTÉS, 1979, p. 250, apud: TARASTI, 2015, p. 278). O conceito apresentado por Greimas e Courtés difere em parte do conceito de Lévi-Strauss onde a natureza não está em oposição à cultura. Para Lévi-Strauss, a natureza não está dissociada da cultura, ela é parte da mesma, que se forma e se transforma por seu intermédio próprio. Ao longo desse capítulo, Tarasti aborda o mundo natural visto, inicialmente, a partir da tradição da filosofia positivista de Auguste Comte (1876) e, posteriormente, as contribuições de Immanuel Kant, Friedrich Schiller e Johann Wolfgang von Goethe.

No capítulo *Metáforas da natureza e o organicismo na epistemologia da música*, entendemos que parte importante da estética ocidental da arte de fazer música lida com os conceitos de "orgânico" e "organicismo". De modo mais amplo, este conceito se relaciona com a episteme da "natureza". De acordo com Lévi-Strauss, por intermédio da música nos conscientizamos das raízes fisiológicas do ser.[2]

Erkki Salmenhaara enfatiza que para que haja uma variação orgânica, é crucial que o objetivo final não seja o seu processo, mas o ciclo de transformação, a metamorfose por ela mesma (SALMENHAARA, 1970, apud TARASTI, 2015, p. 304). Seria como um processo de autorreflexão. O principal, de acordo com Salmenhaara, não é o desenvolvimento das transições em conjunto com os expoentes da estrutura musical arquitetônica, mas a transformação contínua, que desta derive novas formas aos temas originários.

A "música orgânica" de Sibelius, reconhecida pelos estudiosos da literatura musical, tais como Theodor Adorno e Erik Tawaststjerna, se assemelha ao uso da representação da natureza, como o que analisaremos nas obras musicais de Villa-Lobos. No entanto, o ambiente natural representado pelo compositor brasileiro difere em termos de sua

[2] De acordo com Tarasti (2015, p. 291).

ambientação e sonoridade. O ambiente natural e a busca em expressar musicalmente uma representação simbólica da natureza originária de suas tradições culturais são descritas por ambos compositores.
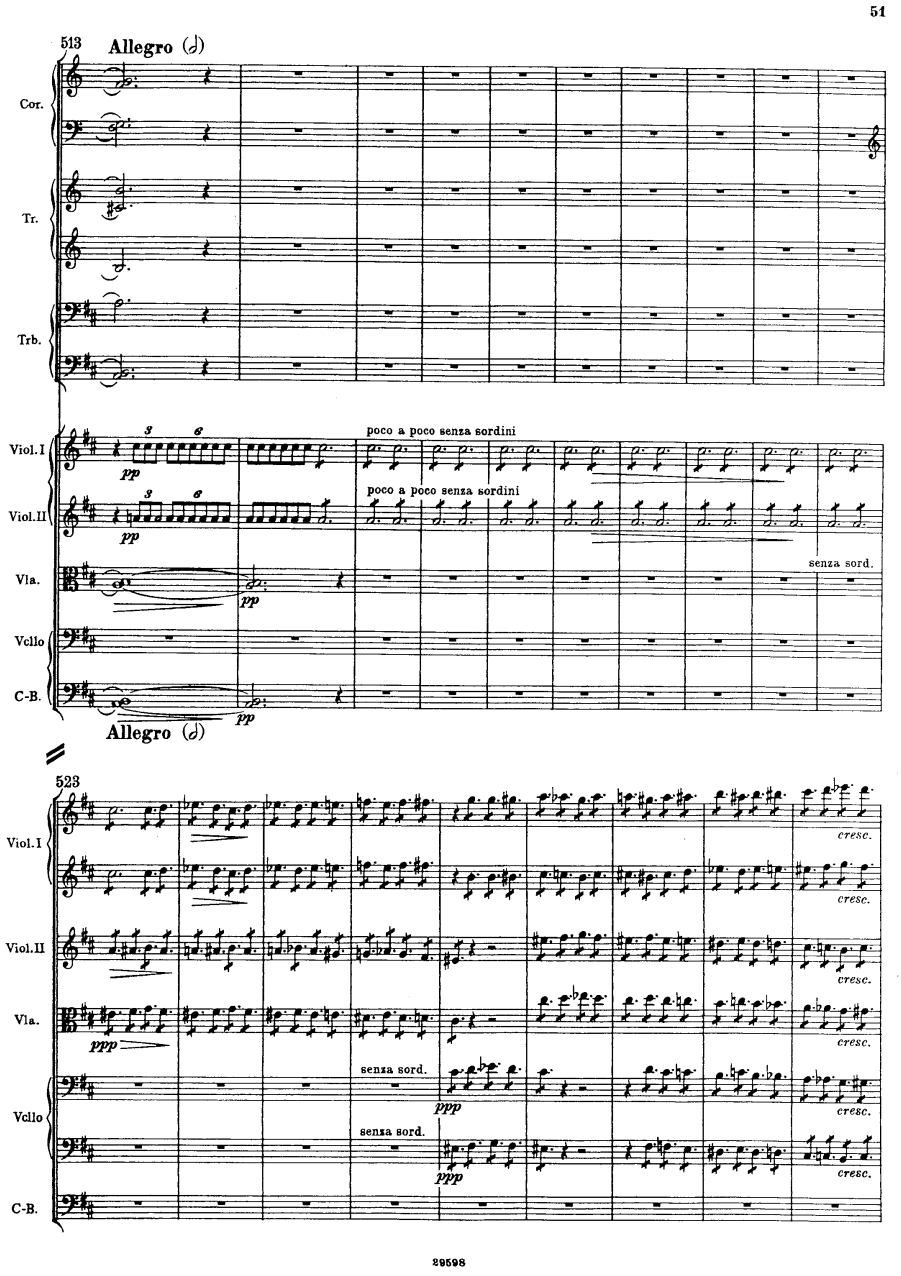


FIGURA 1: SIBELIUS, TAPIOLA*: PASSAGEM "NEVASCA" [*BLIZZARD*], C. 523. MOMENTO ONDE O DESFECHO DO TELOS*[3] *SE ENCAMINHA PARA SUA CONCLUSÃO FINAL.*

[3] A palavra *telos*, originária da língua grega, deve ser entendida, da mesma maneira que *Ich-ton*, a ser revelada somente no final. *Telos* pode ser conceituada como um ponto de extrema maturação da obra em análise.

Sob esta perspectiva, verificamos por meio das análises feitas sobre *Tapiola* e *Uirapuru*, respectivamente, por parte dos musicólogos Benedict Taylor e Maria Alice Volpe; o uso de escalas modais e octatônicas, apresentadas ao longo das seções estruturantes de ambos os poemas sinfônicos. Nesse sentido, percebemos a escolha da temática mítica de representação musical da natureza e, ao mesmo tempo, o uso de escalas modais, com o intuito de possibilitar a transformação dos materiais temáticos, reintroduzidos ao longo das sucessivas seções destas obras. No entanto, a ambientação das florestas (*Umwelt*), são distintas: a fauna, a flora, o clima e todas as especificidades destas localidades, apresentam sua singularidade, reinterpretadas pela tradição cultural das respectivas nações.

Apresentamos a seguir, em evidência, duas seções emblemáticas de metamorfose, de cada uma destas peças, onde podemos evidenciar, a apropriação analítica destas seções, bem como, a representação musical descritiva, destes ambientes naturais distintos.

Então, observemos o acorde final do poema sinfônico *Tapiola*, onde é apresentada a cadência dórica em modo plagal em direção à tônica de Si Maior. De acordo com Benedict Taylor (2015, p. 21), este é um momento, quando, perto de um milagre, a transcendência da rigorosa lógica musical, desenvolvida por Sibelius, se transforma mais uma vez de maneira cíclica. Após diversas seções, quando a terça menor Ré é utilizada, sempre é apresentada a cadência Dórica plagal. O *telos* desta peça chega mais uma vez na transformação dos elementos previamente expostos.

O último acorde da *Coda,* com o uso da terça de picardia, introduz a transformação de um material, reinterpretado de forma cíclica e transformada, se levarmos em consideração o primeiro acorde da abertura de *Tapiola* (Fig. 2). De acordo com Benedict Taylor, o acorde maior, representa o *telos* de redenção guardado para a conclusão motívica ressignificada, dentro do contexto desta obra (TAYLOR, 2015). O inesperado acontece, com o desfecho final por conta da passagem inesperada, de transformação, do primeiro acorde em modo menor, originando uma das matrizes que impulsionam o movimento cíclico dos temas embasado pela escala *Tapiola* (Fig. 3).

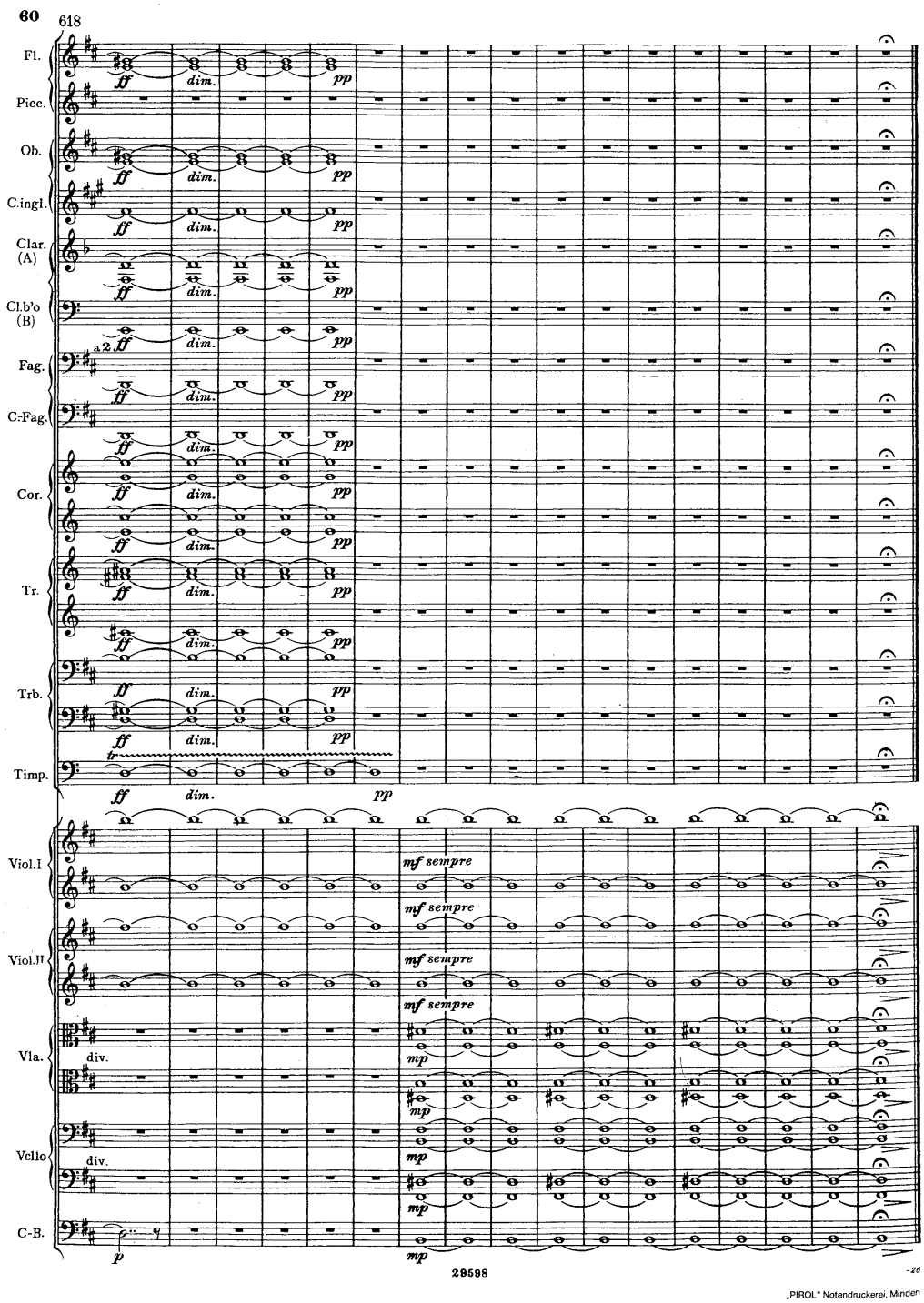


FIGURA 2: SIBELIUS, TAPIOLA, *CODA APRESENTADO COM CADÊNCIA DÓRICA PLAGAL, PORÉM COM USO DA TERÇA DE PICARDIA.*
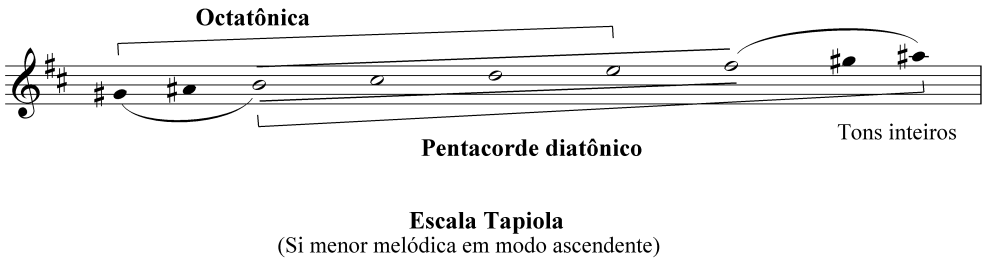


FIGURA 3: O PENTAGRAMA SINTETIZA AS ANÁLISES DE SALMENHAARA, VEIJO MURTOMÄKI E BENEDICT TAYLOR, COM AS POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES ENTRE AS SEÇÕES DO POEMA SINFÔNICO, POR MEIO DA AMPLIAÇÃO DO USO DA ESCALA TAPIOLA.

Em referência às contribuições da análise da obra *Tapiola*, destacamos os estudos de Erkki Salmenhaara (1970), Veijo Murtomäki (1996) e Benedict Taylor (2015), demostrando transformações derivadas da escala matriz *Tapiola* de Si menor melódica em modo ascendente.

A música orgânica de Sibelius, no entanto, difere sobremaneira da lenda do pássaro encantado *Uirapuru* retratado por Villa-Lobos. Por intermédio destas relações podemos associar e interpretar a releitura desses meios, feita por ambos compositores. Destacamos certas particularidades distintas entre estas localidades, como por exemplo, incidência de radiação solar destes meios e a interferência na reação do homem com seu espaço-temporal, temperatura, umidade, fauna e flora. A relação de percepção e existência do homem sobre essas paisagens culturais são distintas.

Os sons da floresta amazônica representados por Villa-Lobos apresentam uma energia sonora que emana da abundância e fluidez das águas da floresta úmida e tropical. Percebemos na seção apresentada a seguir, que escutamos a paisagem sonora da floresta amazônica, com a transcrição do canto do uirapuru realizada por Richard Spruce em viagem à Amazônia (SPRUCE, 1908, p. 102).

O contraste entre as paisagens sonoras que evocam a natureza de suas florestas se manifesta a partir da orquestração de Villa-Lobos para representar os sons enigmáticos da floresta amazônica, com a aparição do pássaro encantado *Uirapuru* sendo entoada pela flauta I (Fig. 4).
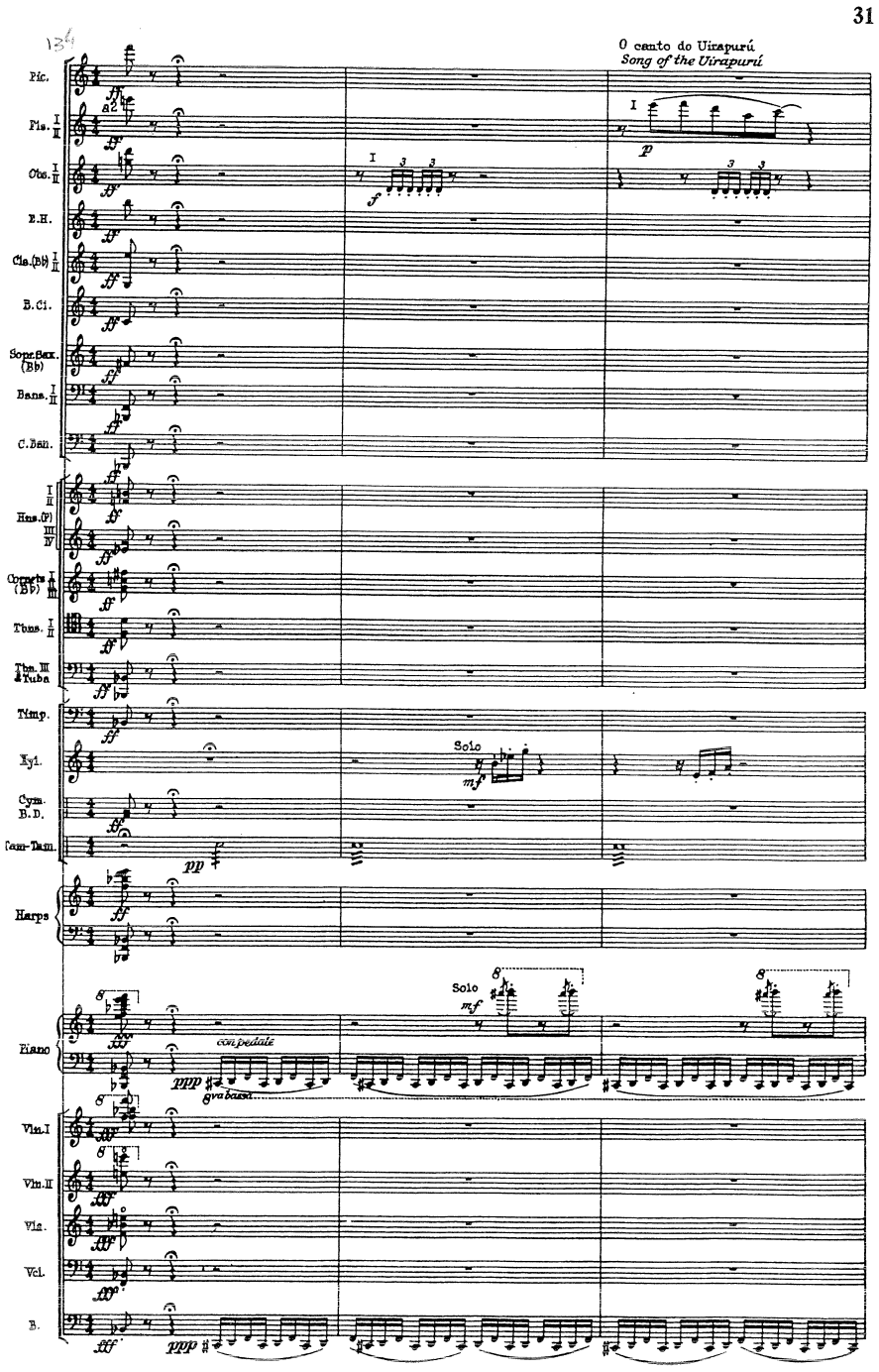


FIGURA 4: VILLA-LOBOS, UIRAPURU *(A PARTIR DO C. 134): CANTO DO UIRAPURU NA FLAUTA I, AMBIENTADA PELOS SONS DA FLORESTA AMAZÔNICA INTERPRETADA PELO OBOÉ, XILOFONE, TAM-TAM, PIANO E CONTRABAIXO.*

Por outro lado, o manuscrito de Villa-Lobos (Fig. 5) indica textualmente a transformação do índio em pássaro, onde a mudança para o timbre do violinofone representa essa

metamorfose. O elemento melódico nessa passagem é realizado por flauta, violino solo e violinofone, com a ambientação orquestral da harpa, piano e cordas.[4]
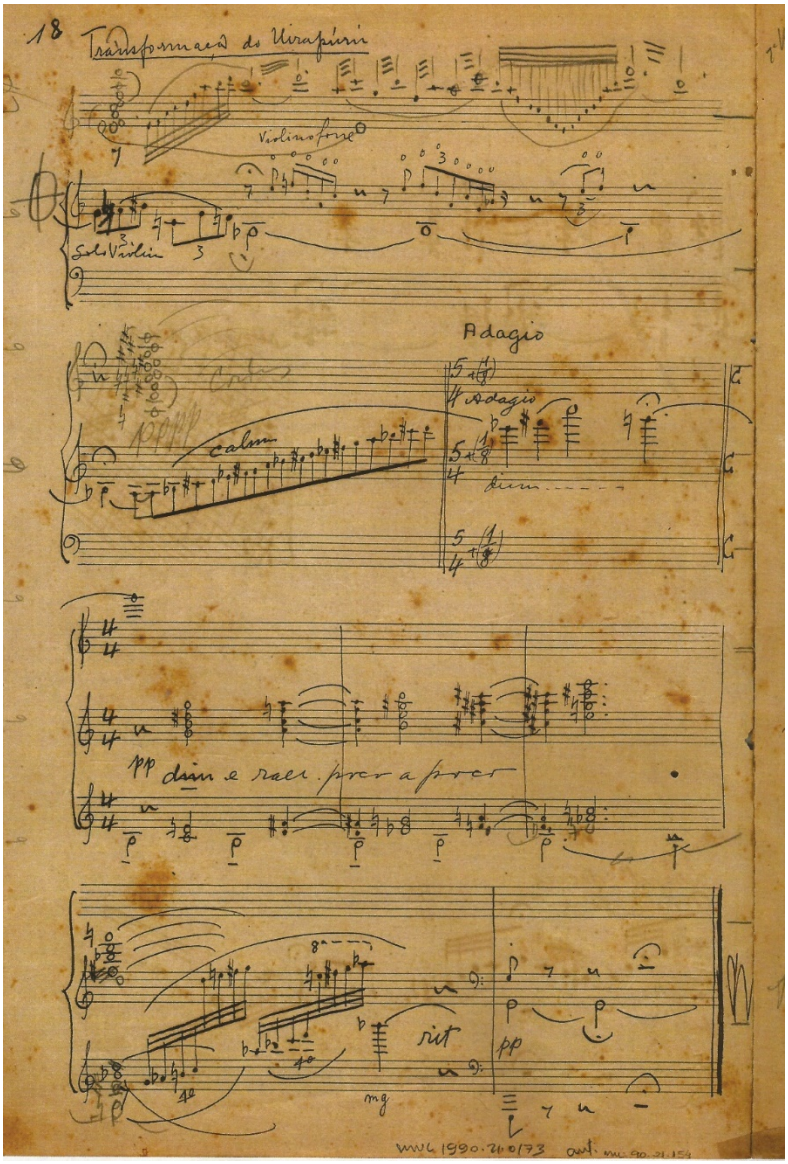


FIGURA 5: VILLA-LOBOS, UIRAPURU*: METAMORFOSE DOS ELEMENTOS TEMÁTICOS, APRESENTADOS AO LONGO DAS SEÇÕES.*

No que tange as análises da obra *Uirapuru*, apresentamos uma contribuição às discussões alcançadas, por meio das pesquisas de Eero Tarasti (1995), Maria Alice Volpe (2001) e Paulo de Tarso Salles (2005).

[4] "O violinofone ou violino de Stroh é um violino sem a caixa de ressonância que, em seu lugar, tem uma espécie de corneta que amplifica seu som. Villa-Lobos empregou o violinofone em algumas de suas obras como *Amazonas* e *Uirapuru*" (DUARTE, 2009, p. 136).

A leitura dos signos da natureza, presentes nos mitos finlandês e brasileiro, são entendidas e apresentam elementos de transcendência, que revelam sentido e significado presentes nos símbolos musicais apresentados neste estudo. Nas escalas modais e octatônicas, empregadas como meio de representação, ambientação e transformação do material temático, vemos a caracterização das seções musicais, que esboçam particularidades e parecem exprimir a paisagem sonora destes lugares "exóticos", por meio das descrições textuais inseridas nas partituras de Sibelius e Villa-Lobos.

Referências

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? - Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algol, 2009.

GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2. Paris: Hachette, 1979.

HOWELL, Tim. *Jean Sibelius: Progressive Techniques in the Symphonies and Tone Poems*. New York: Garland, 1989.

LÉVI-Strauss, Claude. *Anthropologie Struturale*. Paris: Editour Pocket. 2003.

NEWMAN, Ernst. *Accompaying notes to the Sibelius Society recording of Sibelius Symphony No. 5, Pobjola's Daughter and Tapiola, LSO/ Kajanus*. London: The Gramophone Company, 1932.

SALLES, Paulo de Tarso. *Tédio de Alvorada* e *Uirapuru*: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. In: *Brasiliana*, n. 20, pp. 2-9. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, maio de 2005.

SALMENHAARA, Erkki. *Tapiola*, Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana. Acta Musicologica Fennica 4. Helsinki, 1970, p. 138.

SIBELIUS, Jean. *Tapiola* (1925). Sinfoniche Dichtung Für Orchester Op. 112. Herausgegeben von Carl Ettler. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1985.

SPRUCE, Richard. *Notes of a Botanist on the Amazon and Andes*. Edited by Alfred Russel Wallace. London: MacMillan, 1908.

TAYLOR, Benedict. Monotonality and Scalar Modulation in Sibelius's Tapiola. *Sixth International Jean Sibelius Conference*. Hämeenlinna. December, 2015.

TARASTI, Eero. *Sein und Schein*: *Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

_____. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works (1887-1959).* North Carolina, and London: McFarland & Company, 1996.

_____. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____ (org). Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics. *Acta Semiotica Fennica VII.* Bloomington: Indiana University Press / International Semiotics Institute at Imatra. Helsinki, 1999.

TAWASTSTJERNA, Erik. *Sibelius* Volume II 1904-1914. Translated by Robert Layton. Los Angeles: University of California Press, 1986.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapurú: poema sinfônico*. MVL 1990-21-0171 (partitura de orquestra). Edição: Associated Music Publishers. Nova York/ London. 1 partitura (90 p.) para orquestra.

_____. *Uirapurú: o passarinho encantado*. Bailado brasileiro. Assunto e música de Heitor Villa-Lobos. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo MVL 1990-21-0173 Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1 partitura (19 p.) redução para piano.

VOLPE, Maria Alice. O Manuscrito P38.1.1 e a "tabela prática" de Villa-Lobos. *Revista Brasileira de Música* – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, pp. 299-309, Jul./Dez. 2011.

_____. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.* Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at The University of Texas at Austin, USA, 2001.

Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

À Guisa de Gerard Béhague: *Heitor Villa-Lobos: The Search of Brazil's Musical Soul*

Ana Claudia Trevisan Rosário
Bacharel em Música (UFSM) e Mestre em Filosofia (PUC-SP)

Resumo: Gerard H. Béhague foi um dos primeiros autores não brasileiros a dedicar-se a uma descrição ampla e ao mesmo tempo detalhada sobre a trajetória pessoal e o conjunto de obras de Heitor Villa-Lobos. Aponta para a dificuldade em posicionar o compositor na dicotomia: nacionalismo *versus* estilo nacionalista. Motivada pela disciplina de Pós-graduação em Música da ECA-USP, sobre a produção historiográfica da musicologia brasileira, coube-me apresentar a leitura crítica da revisão datada de 1994 da obra de Béhague, acertos e erros, não obstante pouco utilizada como referência em nosso país, é fonte em artigos, teses e dissertações em importantes universidades estrangeiras.

Palavras-chave: Villa-Lobos; biografia; composições; Béhague; crítica.

Abstract: Gerard H. Béhague was one of the the first non-Brazilian authors to devote himself to deliver a broad and yet detailed description of the personal trajectory and set of works of Heitor Villa-Lobos (1887-1959). The author points out to the difficulty in positioning the composer in the dichotomy: nacionalism *versus* nationalist style. Motivated by the discipline of ECA-USP's Post-graduation in Music, on the historiographic production of Brazilian musicology, it was my task to present a critical reading of the 1994 revision of Béhague's work, although its little use as a reference in our country, is still used as a source in articles, theses and dissertations in important foreign universities.

Keywords: Villa-Lobos; biography; compositions; Béhague; critic.

O autor e o compositor

Gerard Béhague (1917-2005), com o estudo *Heitor Villa-Lobos: The Search of Brazil's Musical Soul*, recebeu o primeiro prêmio concedido pela OEA e o Governo Brasileiro em 1988 e publicado nos EUA em 1994, após revisão, sobre a qual debruçamo-nos neste artigo. O trabalho de Béhague visou um amplo objetivo: da biografia à rápida análise de principais obras de nosso compositor, e uma reflexão sobre a posição eclética do compositor frente ao Nacionalismo e o estilo nacionalista. Divide-se em introdução e três capítulos: 1 - *Toward a Critical Biography of Heitor Villa-Lobos*; 2 - *The Musical Language of Villa-Lobos*; 3 – *National Style versus Musical Nationalism: Heitor Villa-Lobos Ecletism*. Saliento que Béhague, à época de seu trabalho, já havia concluído seus cursos: Bacharelado em Música (1956), Mestrado em musicologia pela Universidade de Paris – Sorbonne (1962) e PhD em musicologia pela Universidade de Tulane, Texas, EUA (1966). Este artigo propõe uma releitura crítica do livro de Béhague, dada sua importância ainda latente entre os pesquisadores.

A musicóloga brasileira Maria Alice Volpe reconhece a grande contribuição de Gerard Béhague para a institucionalização da disciplina de *musicologia histórica–etnomusicologia,* ou seja, em um núcleo comum, no programa de pós-graduação na Universidade do Texas. A fusão das disciplinas constituiria uma formação global do aluno, como enfatiza a musicóloga: "Foi esse

o mais fundamental legado de Gerard Béhague: a musicologia histórica e a etnomusicologia descortinam mutuamente seus horizontes" (VOLPE, 2010, p. 170). Cuidamos na leitura da obra para considerar a bibliografia e a disponibilização de documentos à época da revisão do livro: 1994, para que a crítica não fosse calcada na visão, nos estudos acadêmicos e na bibliografia que se tem hoje.

O prefácio de Vasco Mariz, primeiro biógrafo de Villa-Lobos, destaca a importância das amplas pesquisas de Béhague, desenvolvidas na América Latina; sua edição do *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* especialmente àquelas dedicadas a Villa-Lobos, bem como, a atenção profunda e crítica em seus escritos. Reitera a dificuldade para asseverar os fatos concernentes aos primeiros anos do compositor, sua juventude e primeiras viagens pelo país, dificuldade que ainda se encontra hoje, todavia considera a obra de Béhague crítica e esclarecedora.

Embora a pesquisa sobre vida e obra de nosso compositor tenha avançado nos dias de hoje, ainda necessita preencher muitas lacunas, adicionando a este problema a etnomusicologia em nosso país poderia visar o aprofundamento dos complexos etnográficos indígenas; buscar a sistematização e acompanhamento da trajetória das canções e danças folclóricas, visto que grande parte da catalogação destas canções e danças já estão registradas.

O capítulo 1 de Béhague: biografia crítica

O capítulo primeiro, "*Toward a Critical Biography of* Heitor Villa-Lobos", enriquecido com fotografias históricas, é apoiado por diversos autores, iniciando com o filósofo alemão neokantiano Wilhelm Dilthey (1833-1911), que se ocupou da fundamentação das ciências humanas e para quem a historicidade é essencial na prática filosófica. Dilthey leciona que o curso da vida de uma personalidade, envolve um "sistema de relações", de certa forma, governada por "leis", dentro da estrutura histórica e social onde o indivíduo insere-se, absorve e devolve o que absorveu ao curso do mundo. Este "sistema de relações", calcado em análise psico-histórica, engloba política, meio social, família, economia, cultura, entre outros, todavia, o filósofo não visava, em seus escritos tecer com profundidade aspectos estéticos ou de linguagem na arte, à exceção da poesia. Assim, incluir Dilthey no primeiro capítulo, não se faria mister, uma vez que Béhague pouco comentou sobre os "sistemas de relações" e uniformidade do indivíduo - compositor - e seu contexto. Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Vasco Mariz destacaram aspectos sociais, desde o fato do convívio social e musical com os

chorões a "sócio-musicalidade" do compositor, assim denominado por Freyre. Béhague cita tantos autores quanto pode neste capítulo: várias citações de Vasco Mariz, bem como de Paula Barros, Andrade Muricy, Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Lisa Peppercorn, José Miguel Wisnik, Luiz Horta, Adhemar Nóbrega, Carlos Kater, Alejo Carpentier, Curt Lange, entre outros.

O etnomusicólogo é ciente das dificuldades e incongruências em obter informações precisas sobre os primeiros anos de vida, bem como da juventude de Villa-Lobos. Isso começa pela data de seu nascimento, que seria desconhecida não fosse a pesquisa de Vasco Mariz que em 1949 encontrou o certificado de batismo com data de 5 de março de 1887. Béhague reconhece a importância do pai do compositor, Raul, no ensino dos rudimentos musicais, do aprendizado do instrumento à apreciação de gêneros como música de câmara e ópera. As dificuldades seguem-se, então, com relatos um tanto fantasiosos do próprio compositor e imprecisões, por exemplo, sobre data e local de composições, que parecem não ter preocupado sobremaneira Béhague.

Na Semana de 1922, evento mais relacionado às artes plásticas e literatura, destaca a crítica de Ronald de Carvalho que aponta para o reconhecimento de Villa-Lobos em nosso país, bem como o início de uma mitificação da personalidade do compositor:

> [...] a música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões de nossa cultura [...]. Não representa a parcialidade de nossa "psique". Não é o temperamento do português, do africano ou do indígena, ou a simples simbiose das tantas etnias que percebemos dentro dela. O que nos mostra é uma nova "entidade" […] digna dos deuses dos heróis (Ronald de Carvalho apud BÉHAGUE, 1994, p. 13).

Mario de Andrade é citado várias vezes, pois reivindicava uma "natural e necessária expressão de nacionalidade", autêntica arte que já existiria na consciência do povo (Andrade apud BÉHAGUE, 1994, pp. 14-15). Ressalva que, em relação a etnia indígena, expressaria uma "falsa música indígena" (sobretudo nas obras iniciais) e que deveria ser rejeitada a mera utilização do folclore como elemento exótico. Béhague observa que o idealismo de Andrade, além de fundamentar-se na utilização do folclore e da música popular, deve aliar-se incondicionalmente à liberdade de expressão do compositor, o que Mario de Andrade reconhece em Villa-Lobos, somente quando suas composições começam a afastar-se da influência francesa.

O notável reconhecimento de Villa-Lobos nas duas primeiras viagens a Paris (1923-24 e 1927-30), unânime entre escritores e pesquisadores, são pontuadas como de suma importância,

devido ao sucesso conjunto tanto da crítica especializada, quanto de público. Enfatiza que a segunda viagem seria mais importante em termos de projeção internacional, pois conseguiu apresentar um número maior de obras e conquistou importantes cidades como Barcelona, Viena, Berlim, dentre outras.

Comenta sobre a histórica participação de Villa-Lobos na educação musical brasileira, no governo Vargas, mencionando fatos desde o seu início em 1930. Munido de documentos e declarações do próprio compositor, descreve suas viagens a 54 cidades brasileiras, com músicos brasileiros e o violinista belga Maurice Raskin para divulgar principalmente composições brasileiras, não obstante a inclusão de algumas obras, por exemplo, de Chopin, Debussy e Prokofiev. Posteriormente, Villa-Lobos relata que aqueles concertos tiveram pouca audiência, pois o povo brasileiro teria predileção por futebol. Acredita, ainda, que a população rural, principalmente paulistana, sentiu-se ofendida, percebendo a dominação de valores e cultura da classe dominante erudita como representante da cultura nacional (BÉHAGUE, 1994, p. 22).

Após estas apresentações, ainda na esteira do ideal nacionalista e por decreto da Presidência da República, em 1931, empreende seu projeto de implantação do Canto Orfeônico, no intento de educar cívica, moral e artisticamente as crianças e os jovens de nosso país. Por volta de 1925, comenta Béhague, Villa-Lobos já havia se pronunciado com relação ao descaso de composições para canto coral e coral no Brasil, ao contrário do que ocorria em países como Alemanha e França. Concorda com Carlos Kater, que considera a manossolfa e as melodias espelhadas na linha das montanhas no Brasil, utilizadas pelo compositor, como documento parcial do meio ambiente e como estratégia a estimular os alunos à composição (BÉHAGUE, 1994, p. 23).

Quanto à participação de Villa-Lobos junto à educação no governo Vargas, Béhague reconhece que o músico cumpriu seu papel, porém questiona se ele não buscava estabilizar sua própria carreira como compositor, valendo-se dos privilégios adquiridos por sua posição. Pondera, o autor, que Villa-Lobos pecou por exagerado entusiasmo, falando e escrevendo precipitadamente, ora guiado pela intuição e espírito incondicional, ora pelo proselitismo, e algumas vezes pela contradição e fantasia.

Segundo o musicólogo, a consolidação da carreira internacional do compositor ocorreu entre 1945 e 1959, iniciando com a primeira viagem a Los Angeles, em novembro de 1944, com as obras *Rudepoema* (verão para orquestra) e *Choros nº 6*. Estabelecer este marco é temeroso, pois muitas de suas obras já haviam sido executadas anteriormente na Europa, e inclusive nos EUA.

Villa-Lobos retornaria a Paris em 1930 para lá permanecer, devido ao grandioso sucesso, já comentado anteriormente. [1]

Como estudioso da música na América Latina, observa que houve ínfimas associações entre nosso país e os demais países da América. O Brasil aparenta estar um tanto à parte ou isolado, enquanto nossos vizinhos demonstraram admiração e curiosidade com relação à nossa música, a exemplo de Alejo Carpentier e Alberto Ginastera. Haveria certa "identificação", dos países latino-americanos, não somente por aspectos da obra, como da personalidade "exuberante, opulenta e sentimental do compositor" (BÉHAGUE, 1994, pp. 29-30).

A linguagem musical de Villa-Lobos

No capítulo dois, o maior dentre os três escritos por Béhague, há citação do antropólogo norte-americano Clifford Geertz (1926-2006):

> O principal problema apresentado pelo fenômeno puro da força estética, sob qualquer forma que possa vir ou como resultado da habilidade que for, é como situá-lo entre os outros modos de atividade social, como o incorporar na textura de um padrão particular de vida (Clifford Geertz, apud BÉHAGUE, 1994, p. 43).

Na trilha deste capítulo, o pensamento hermenêutico do antropólogo parece pouco acompanhar o autor que se dedica a elencar as obras do compositor, dividi-las e realizar uma breve análise.

Béhague reitera que Villa-Lobos é internacionalmente reconhecido sobretudo como compositor nacionalista, especificamente: "nacionalismo multifacetado e não exclusivo, uma vez que sua concepção e tratamento do nacionalismo tendiam a se integrar nos numerosos experimentos estilísticos, resultando em uma complexa e variada linguagem musical" nas quase seis décadas de trabalho. Complementa citando Joseph Machlis, para quem compositor: "transformou a música em uma abundância tropical" (Joseph Machlis, apud Béhague, 1994, p. 43).

Para este capítulo, Béhague toma como base a divisão das obras organizada pelo próprio compositor, relatadas em 1947 a Ademar Nóbrega, conforme registro no Museu Villa-Lobos, em cinco grupamentos (Idem, p. 44). O primeiro agrupamento: "com influência folclórica indireta", exemplificando com as duas primeiras *Sinfonias* (1916 e 1917), *Ciclo Brasileiro* (1936), dentre outras. No segundo: "com alguma influência folclórica direta, como exemplo A

[1] Afirma que o sucesso do compositor culmina com a reportagem no *The New York Times*, editorial de 04/03/1957, por ocasião dos 70 anos do compositor: "Heitor Villa-Lobos, um dos mais famosos compositores e um dos mais notáveis homens do mundo musical de nossos tempos, fará aniversário amanhã" (MARIZ, 1989, apud BÉHAGUE, 1994, p. 28).

Prole do Bebe nº 1 (1918), *A Lenda do Caboclo* (1920) e *Sexteto Místico* (1917?). Os *Choros* foram organizados no terceiro agrupamento juntamente com *Três Poemas Indígenas* (1926), *Mandu-Çarara* (1940), "com transfigurada influência folclórica". No quarto agrupamento: "com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach" estão os *Prelúdios* para violão (1940), as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), dentre outras. No quinto agrupamento: "em pleno domínio do universalismo" estão inseridas obras: as *Sinfonias* sexta e sétima (1944 e 1945), *Madona* (1945) e o primeiro *Concerto para piano e orquestra* (1945) (BÉHAGUE, 1994). Ao criticar essa classificação, leciona que a mesma não demonstra linearidade, nem deveria ser reduzida ao critério de ausência ou presença de material folclórico, em uma divisão simplista com clara dicotomia entre nacionalismo e universalismo.

Até 1922, o compositor procurava um estilo, afirma Gerard Béhague. A música ouvida àquela época no Brasil, provinha de um Romantismo tardio e Debussy era o compositor moderno e revolucionário por excelência, enquanto Alberto Nepomuceno (1864-1920) era o compositor nacionalista em evidência, mas que não serviria de modelo para o jovem, audaz e curioso Villa-Lobos. Deste período inicial, o autor elenca como obras representativas: *Suíte Popular Brasileira* (1906 a 1912), *Sexteto Místico* (1917?), *Myremis* (1916), *Uirapuru* (1917?), *Amazonas* (1917), *Prole do Bebê nº 1 e 2.* Estranhamente, Béhague não questiona as datas de composição do *Sexteto Místico e Uirapuru*, quando já existiam compilados os manuscritos e informações concernentes a essas obras no Museu Villa-Lobos.

Destaca as *Danças Características Africanas* (1916-1918), com subtítulo *Dança dos Índios Mestiços do Brasil,* criticando o subtítulo no que se refere a não existência etnográfica de índios mestiços no Brasil e em Barbados em desacordo com o descrito pelo compositor. Pontua, ainda, que a terceira dança, *Kankikis,* já demonstra o que posteriormente seria abundante em sua obra: "combinações altamente dissonantes e invenção rítmica". Béhague utiliza a terminologia "invenção rítmica", não esclarecendo o porquê da "invenção" atribuída a Villa-Lobos, ao descrever:

> [...] compõe-se de numerosas formas de ritmos pontuados, padrões sincopados, através de acentuações específicas dentro de grupamentos ritmicos regulares, efeitos de ritmos cruzados, todos associados com a música popular do Rio, ao invés de músicas folclóricas indígenas ou mestiças (BÉHAGUE, 1994, p. 48).

Considera obras muito características desse período inicial os bailados e/ou poemas sinfônicos *Amazonas* e *Uirapuru e* aos quais Béhague dedica atenção. O autor comete mais um deslize por não mencionar o fato de o *Uirapuru* (1917?), cuja temática inspira-se no canto do pássaro

homônimo, ser uma versão ampliada e alterada, não somente do ponto de vista harmônico, como orquestral e instrumental de o *Tédio de Alvorada* (1916)[2], tampouco questiona a data de finalização possível de *Uirapuru*, uma vez que somente foi estreada em 1935, em Buenos Aires. Afirma que o compositor misturou ingredientes que soariam românticos junto a elementos primitivos, tal como usou Stravinsky em seu balé *O Pássaro de Fogo* (1910). Os principais episódios, conforme libreto do compositor, desenham a estrutura da obra, entretanto, Béhague erroneamente informa que Heitor Villa-Lobos criou um instrumento, o violinofone[3], presente na orquestração de *Uirapuru* (BÉHAGUE, 1994, p. 51). O caráter descritivo da obra foi realizado com competência, segundo o autor: "uma equilibrada orquestra, que inclui uma percussão tipicamente brasileira (mas não indígena) de instrumentos como côco, tamborim e réco-réco" (BÉHAGUE, 1994, p. 52). A orquestração utiliza harpa celesta e piano à moda impressionista e os efeitos como pequenos motivos cromáticos nas madeiras, glissandos, percussão das cordas são técnicas também utilizadas por compositores europeus para expressar primitivismo. Destaca a profusão de ostinatos, notas pedais e polirritmia e ocasionais passagens atonais a exemplo dos compassos dezesseis a dezoito. Obra caracteristicamente moderna, uma atrativa proposta por um compositor que está à procura de sua independência, comenta o autor (BÉHAGUE, 1994, pp. 53-54).

Ao analisar *Amazonas* (1917?), encontra o compositor afastado da instabilidade tonal, seguro ao expressar passagens bitonais e politonais. Béhague conclui que seria a obra mais ousada do período inicial, citando Piriou, o "primeiro poema sinfônico afastado de influências europeias […], violento e bárbaro" (Adolphe Piriou, apud BÉHAGUE, 1994, p. 55), estreado em 1929, em Paris. A obra visa uma "idealização estética da Amazônia Indígena" (BÉHAGUE, 1994, p. 55), não obstante discorda do subtítulo *Bailado Indígena Brasileiro*, da partitura para piano, publicada pela Max Eschig, pois encontrou pouquíssimo material da cultura indígena ao analisar a obra.

A excelência e sofisticação das obras para piano solo tem entre seus exemplares, *A Prole do Bebê nº 1 e 2, Carnaval das Crianças* e *Lenda do Caboclo*. Chamando a atenção de Arthur Rubinstein, *A Prole do Bebê nº 1*, estreada em 1922, no Rio, pelo pianista polaco, demonstra a

[2] O material para conferência dos manuscritos desses poemas sinfônicos estava à disposição no Museu Villa-Lobos à época da publicação do livro de Gerard Béhague.
[3] Não há quaisquer registros de invenção desse instrumento pelo compositor no Museu Villa-Lobos. O violinofone ou Stroh violin foi criado em 1899, por Johannes Mathias Stroh.

escrita francamente nacionalista, com seus fortes elementos folclóricos e étnicos agora em uma linguagem sofisticada e totalmente modernista (BÉHAGUE, 1994, pp. 58-59). Nesta análise, principalmente em *Caboclinha,* aponta para os padrões rítmicos, como da síncopa e da habanera, que são encontrados na música popular urbana do início do século XX, muito utilizados por Ernesto Nazareth, e que posteriormente também utiliza em a *Lenda do Caboclo.*

Reconhece a maturidade do compositor em *A Prole do Bebê nº 2* (1921), a riqueza de materiais e a liberdade harmônica com que os utiliza o material em todos os registros do piano. Demanda grande técnica pianística e interpretativa, ao utilizar grande massa sonora, escalas e largos intervalos em *O Boizinho de Chumbo.* Já a miríade de ornamentos e, de certo modo, um colorido tropical, conferem à peça *O Passarinho de Pano,* um caráter descritivo.

Sobre o uso de *clusters*, Béhague faz reconhecimento ao compositor americano Henry Cowell, pioneiro na utilização, porém enfatiza que Villa-Lobos está entre os primeiros compositores do século XX a empregar esse material como integrante de seu vocabulário harmônico (BÉHAGUE, 1994, p. 63).

A experimentação da década de 1920

Toda a produção villalobiana na década de 1920, é denominada pelo musicólogo como período de experimentação. Dedica um bom espaço para análise e comentários sobre os *Choros*, entre as páginas 74 a 100, considerando o melhor conjunto de obras representando a ideologia do Nacionalismo, ainda que sem unidade estilística. Cita inicialmente Francisco Mignone, no que concorda: "é o melhor e mais genuinamente brasileiro dos trabalhos de Villa-Lobos". Béhague considera o *Noneto* (escrito em 1923 e estreado em 1924) uma espécie de *choro,* no sentido popular do termo*,* com resquícios de uma influência francesa, e estética stravinskiana, o que também foi observado por críticos por ocasião de sua première em Paris, em 1924. Façamos um parêntese: Béhague afirma que esta obra, caracteristicamente nacionalista, foi composta no Rio de Janeiro, "meses antes de partir para Paris" (BÉHAGUE, 1994, p. 69). Entretanto, Carlos Kater, no artigo *Aspectos da modernidade de Villa-Lobos*, publicado em 1990, assevera que o *Noneto* foi composto em Paris, no qual encontra, além da estética stravinskiana, aspectos na linguagem semelhantes àquelas utilizadas por Edgard Varèse. O texto de Béhague coloca em dúvida se o enérgico *Choros nº 8* foi completado no mesmo ano do que o *Choros nº 5* ("Alma Brasileira"), justificando que seriam obras muito distintas esteticamente. O *Choros nº 8*, que

Villa-Lobos chamou de "Choro da Dança" (aproximando a uma celebração de carnaval), e asseverou que esse *Choros "apresentaria uma outra técnica e estética em sua estrutura"* (Villa-Lobos apud BÉHAGUE, 1994, p. 84). É um painel multitemático e com ampla orquestra, enquanto o *Choros nº 5*, cuja lírica melodia acompanhada seria um retrato perfeito da "serenata dos chorões" (BÉHAGUE, 1994, pp. 84-85). Béhague dedica algum espaço ao *Choros nº 10* (1926), "a grande síntese", observando que o coro cria uma atmosfera fonética, aludindo aos aborígenes, unindo à melodia a modo de uma modinha, da canção *"Rasga o Coração"*, letra de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) para a melodia de Anacleto de Medeiros (1866-1907). Acrescendo a evocação da natureza, com a melodia que evoca o canto do pássaro "Azulão da Mata", constata-se que Villa-Lobos teve a clara intenção desta síntese, comentando na première desta obra: "[...] o coração brasileiro torna-se uno com a terra brasileira" (Villa-Lobos, apud BÉHAGUE, 1994, p. 96).

Rudepoema, as dezesseis *Cirandas* e a *Prole do Bebê nº 2*, compostas na década de 1920, são obras complexas para piano solo que ocupam lugar especial na literatura pianística do início do século XX devido à complexidade e riqueza de materiais utilizados. *Rudepoema* é a obra villalobiana mais virtuosística escrita para o instrumento, dedicada ao amigo Arthur Rubinstein, é coroada por um trabalho engenhoso, recheado de texturas, fragmentos, ousadia, primitivismo de alta complexidade criativa na exploração sonora de todo o instrumento. Béhague pouco comenta sobre as três grandes obras, mas reconhece seus valores de ousadia e originalidade (BÉHAGUE, 1994, pp. 100-103).

Antes de dedicar-se às *Bachianas Brasileiras*, principalmente as de nº 1 e nº 5, Béhague pondera que nas décadas de 1930, 1940 e 1950 houve algum progresso estético, apesar de o compositor seguir à esteira de Stravinsky, o neoclassicismo e a retomada do legado de Bach, como um dos ideais estéticos do início do século XX. Para Villa-Lobos, especificamente, seria a "fonte do folclore universal" e as *Bachianas* sua homenagem ao expoente barroco. Complementa, ainda, que além das inúmeras viagens internacionais de Villa-Lobos nessas décadas, houve grande demanda de trabalhos comissionados, pouco tempo restando-lhe para "polir, refinar" suas últimas obras.

Os quartetos de cordas, compostos entre 1915 e 1957, de acordo com o musicólogo, mereceriam um estudo mais aprofundado, o que tem sido feito atualmente pela academia no Brasil, pois acompanharam quase todo o período ativo de trabalho de Villa-Lobos. Ainda que haja

similaridade em estética e estilo junto às suas obras mais importantes, Villa-Lobos não pareceu muito confiante em seus quartetos, justificado por Béhague pelo caráter abstrato do gênero. Analisa o *Quarteto nº 6* como mais "nacionalista" de todos, utilizando melodias populares e o padrão sincopado no "*Poco animado*", além de citar as palavras do compositor sobre: "sutis referências dos sertões do nordeste brasileiro" nesse quarteto. Os quartetos nº 5, 6 e 11, compostos entre 1931 e 1947, demonstram maior expressividade e crescente virtuosismo, aliados à maior sofisticação no tratamento de temas folclóricos (BÉHAGUE, 1994, pp. 122-123).

O autor concorda com pesquisadores e músicos sobre a inestimável importância da obra violonística de Villa-Lobos para a literatura do violão, a começar pelo *Choros nº 1* (1920). Relata, incialmente, as duas versões do importante encontro entre Villa-Lobos e o violonista Andrés Segóvia em Paris (BÉHAGUE, 1994, pp. 134-137). Leciona que os *Cinco Prelúdios* (1940) não seriam tão tecnicamente difíceis e inovadores como os *Doze Estudos* (1929), mas há, em ambos, a ambientação refinada do popular urbano brasileiro. Não deixa de comentar que o *Choros nº 1* e o *Prelúdio nº 2* evocam a imagem do malandro carioca. Ressalva que o propósito didático dos *Estudos* não está acima do ideal estético. Credita a Turíbio Santos a primeira performance de toda a série dos *Doze Estudos* e as descrições analíticas e técnicas aprofundadas de cada estudo. Ressalva-se a data correta da composição da *Suíte Popular Brasileira*: 1908-1923, pois Béhague se equivoca ao indicar como data de composição o intervalo 1908-1912 (BÉHAGUE, 1994, pp. 136-144).

O ecletismo de Villa-Lobos, segundo Béhague

O conceito de "nacionalismo" não tem sido tratado com a profundidade e atenção necessárias, comenta o autor ao referir-se ao nacionalismo da Europa, especificamente em países como Rússia e Espanha, nas composições do final do século XIX e início do século XX. As obras nacionalistas daqueles países eram impregnadas por materiais folclóricos de suas respectivas nações, assim estranhas aos demais países ou a grande audiência europeia. Para Béhague, a ideia de nacionalismo, em linhas gerais, ainda está atrelada à noção de "estilo nacional", faltando atenção para delinear as diferenças, sendo uma delas e talvez a principal: a motivação (ideológica?) do compositor nacionalista para tal empreendimento. Questiona, inclusive, o caráter "universal" de muitas obras nacionalistas (BÉHAGUE, 1994, pp. 145-146), uma vez

que a noção de música absoluta viria de encontro à música nacionalista, esta última gerada dentro de um sistema não-autônomo ou de limitada autonomia.

Seria essencial uma avaliação objetiva do compositor dentro de sua própria cultura, do grupo social, com seus valores intrínsecos, cito Béhague: "[...] esses elementos que definem um *estilo ou expressão musical nacional* devem ser identificados de forma êmica, ou seja, dentro da cultura do compositor. A perspectiva êmica deveria ser a principal fonte de estudo" (BÉHAGUE, 1994, p. 146). Nessa perspectiva, a compreensão sobre os traços culturais de determinado grupo, conjuntamente com o observador interno e sua intuição, legitimariam o estudo aprofundado.

Apesar de Dahlhaus afirmar que "nacionalismo e realismo musical estão intrinsecamente associados" no século XIX, ele considera que a originalidade de um compositor, deve basear-se no "espírito popular", se for para possuir alguma substância. O Nacionalismo seria a crença em um espírito de um povo como uma "força criativa", colocando a ideia do nacionalismo como "fator estético" (BÉHAGUE, 1994, p. 147). Para o autor, essa força criativa está clara nas composições de Villa-Lobos.

Em direção ao final do livro, há algumas citações de Heitor Villa-Lobos para ilustrar como o próprio compositor analisava seu ato de compor. Comenta que o compositor acreditava possuir uma necessidade biológica de compor e era guiado por uma intuição criativa (BÉHAGUE, 1994, p. 152). Por outro lado, não há dúvida sobre a aderência de Villa-Lobos ao Nacionalismo, como estética, apesar do compositor negar influências de seus pares europeus. Foi esse ecletismo que o tornaria único junto a seus contemporâneos brasileiros, projetando-o internacionalmente. O autor cita as palavras do compositor como representantes do que seria sua verdadeira intenção:

> Há três espécies de compositores: os que escrevem música-papel, segundo regras ou modas; os que escrevem para ser originais e realizar algo que outros não fizeram e finalmente, os que escrevem música porque não podem viver sem ela. Só a terceira categoria tem valor. Esses compositores trabalham por um ideal e nunca por um objetivo prático (Villa-Lobos, apud BÉHAGUE, 1994, p. 153).

Heitor Villa-Lobos utilizou algumas vezes a expressão "compositor sério", no sentido de que um compositor deveria estudar "a herança musical de seu país, sua geografia e etnografia de sua terra e outras terras; o folclore do seu país na sua literatura, poesia, aspectos políticos ou musical. Somente desta maneira ele poderá entender a alma de seu povo" (BÉHAGUE, 1994).

Considerações finais

Cuidou-se, na releitura da obra, a bibliografia e os documentos, disponibilizados pelo Museu Villa-Lobos, vigentes à época da revisão do livro (1994), para que a resenha crítica fosse coerente e preservasse íntegro o pensamento do autor. No transcorrer da leitura, observamos que Béhague retrata Villa-Lobos como um compositor eclético, muito intuitivo e aberto a descortinar as várias vibrações de nosso país. O Brasil expresso por Villa-Lobos, é amplo em sua diversidade, como uma "nação fragmentada" e não como síntese. Sua posição implicou em eleger a ruptura entre o primeiro e terceiro mundos; o colonizador e o colonizado. O compositor assimilou algumas técnicas de composições europeias, amalgamando-as à sua vontade, junto à riqueza de nosso espaço geográfico, povo e cultura, revelando, assim, sua percepção, não de uma alteridade imposta, do conceito de "cultura nacional".

Sugere, ainda, como meio de levantar hipótese, o aprofundamento dos estudos da obra de Villa-Lobos sob uma perspectiva êmica, a fim de que não se incorra no erro de ver as diferenças de uma cultura com exageradas lentes, mas de modo objetivo, em perspectiva dentro de um contesto histórico-social.

Considerando o avanço dos estudos focalizados sobretudo na obra do compositor, acredito que a reflexão seminal proposta no capítulo três do livro em questão, deveria ser observada e aprofundada no desenvolvimento das pesquisas atuais. As temáticas: estética e ideológica, e o entrelaçamento entre os conceitos de nacionalismo e estilo nacional, são questões que diretamente confrontamos na obra do compositor. Não se trata meramente de observar a incorporação dos materiais folclóricos e populares elegidos pelo compositor, em estilos consagrados, porém e sobretudo, o engenho do compositor em imbricar esse material e criar seu próprio estilo em muitas de suas obras.

Referências

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, 1994.

_____. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

KATER, Carlos Elias. Aspectos da modernidade de Villa-Lobos. *Em Pauta*, v.1, n.1, Porto Alegre: UFRGS, 1990.

VOLPE, Maria Alice. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, v. 23/1, pp. 167-173, 2010.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

As iniciativas de Villa-Lobos na divulgação da música popular urbana no Brasil e a influência da mesma na sua obra

Ana Lúcia Fontenele
alfontenele@gmail.com
Universidade Federal do Acre
Doutoranda em Música (PPGMUS – ECA/USP)

Resumo: No presente artigo buscamos situar o papel do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como articulador em um processo de preservação e divulgação da música popular brasileira considerada de "raiz" no Brasil, com a montagem, em 1940, do bloco carnavalesco *Sôdade do Cordão*, entre outras iniciativas. Por outro lado, será observado a influência de elementos melódicos e rítmicos que caracterizam essa música na sua obra, principalmente, dos *Choros* 8 e 10.

Palavras chave: *música popular; choro; samba; nacionalismo musical.*

Introdução

Desde década de 1940 do século passado, várias discussões sobre aspectos ligados a brasilidade e as características musicais de gêneros musicais diversos começam a surgir. Segundo Aragão (2013), tais influências refletidas na música popular urbana em gêneros como o choro e o samba vieram das raízes africanas (SANDRONI, 2012 e VIANNA, 2007), como também da música "folclórica" do nordeste (DOMINGUES, 2013). A atuação de Mário de Andrade, iniciada desde a década de 1920, de certa forma, muito influenciou tal perspectiva de estudo.

A partir de 1937, o ministro da Educação, Gustavo Capanema, passa a acolher intelectuais modernistas nos seus quadros administrativos (MOURA, 1988). Em 1941, é fundada uma "Comissão de Pesquisas Populares" para o estudo da música popular urbana integrada por intelectuais entre eles, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Marisa Lira, Brasílio Itiberê e Renato de Almeida, entre outros. À essa época, Pixinguinha participa junto aos integrantes dessa comissão de um programa de rádio no qual os objetivos da comissão foram debatidos e expostos a um maior público (ARAGÃO, 2013).

Por outro lado, apesar do diálogo e da viabilização de projetos culturais educativos propostos por artistas e intelectuais acima citados, o governo Vargas incentiva aspectos ligados a uma certa "carnavalização" do panorama musical brasileiro. Segundo Naves (2015), nessa década de 1930 ocorreram não só a oficialização dos desfiles de carnaval no Brasil, em 1933, como também o surgimento de gêneros como o samba-enredo e a marchinha. Para a autora, "tais gêneros dialogavam, cada um a seu modo, com o ideal de integração presente nas concepções

culturais e políticas do momento" (NAVES, 2015, p. 115), como também foram absorvidos no âmbito da indústria de entretenimento no Brasil.

Tal perspectiva de ação objetivava a divulgação em um meio social diverso, no qual diversas manifestações culturais circulavam sem restrições por parte do mercado ligado à indústria de entretenimento, as consideradas por alguns modernistas como "cultura popularesca", de um tipo de repertório mais original e coerente com a proposta estética de seus idealizadores, como os ligados à proposta modernista, dentre outros. Segundo Travassos:

> Poetas e músicos serviram-se com mais frequência da expressão "música popular" para designar um ideal – razão pela qual travaram um diálogo de surdos com os autores de tendência sociológica. Neste caso, povo pode ser tanto uma parcela da população quanto um grupo étnico ou nacional, geralmente flutuando entre os dois, mas não é a caracterização sociológica que define a música popular. O ideal inspirador tende a selecionar dentre as músicas populares existentes, as que têm maior valor artístico (TRAVASSOS, 1997, p. 94).

Em uma perspectiva contrária, como citado acima, desde o início da década de 1930 o próprio governo incentiva uma espécie de "carnavalização" da música brasileira de certa forma "deixando fluir" os tipos diversos de manifestações surgidas no âmbito da música popular de caráter urbano no Brasil. Segundo Wisnik (1983, p. 148) com a emergência dos meios modernos de reprodução elétrica a música popular brasileira de caráter urbano sofre um "abalo no seu campo de atuação". Como consequência, considera ainda que:

> A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações *polimorfas* junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano citadino. Como vêem no popular distanciado um *ethos* platônico, acham que ele deve retornar de forma organizadamente pedagógica para devolver o caráter perdido pela cultura de massas. Acontece que esse retorno nunca pode se dar, essa regressão à origem não encontra o intervalo para de impor, arrastada na esteira do processo tecnológico-econômico onde rola o caos heteronímico do mercado (WISNIK, 1983, p.148).

Todos esses questionamentos giram em torno de uma busca por parte de intelectuais e governantes no processo de construção da imagem da nação brasileira, para nós próprios e para o mundo. Questões ligadas a identidade nacional, mestiçagem, nacionalismo musical e modernismo foram válidas nesse processo dialógico sobre que tipo de nação seria o Brasil. O que faríamos com o samba? Como de certa forma higienizá-lo ou não? (NAPOLITANO, 2007). Torná-lo um *Feitiço Decente* (SANDRONI, 2012) ou deixar que seu *Mistério* seguisse a sua rota natural (VIANNA, 2007)?

Para Thiesse (1999, p. 14), "a nação nasce de um postulado e de uma invenção. Mas, ela não vive senão através da adesão coletiva a essa ficção". Então nesse processo de construção a história moderna da música popular brasileira nos mostrou, pelo menos, dois polos de comportamento diante dos fatos: por um lado uma certa conformidade por parte do grande público e, de outro, algumas inquietações por parte de artistas intelectuais. Para a autora (1999, p. 16) " a formação das nações está ligada à modernidade econômica e social". Considera ainda que "o culto à tradição, a celebração do patrimônio ancestral tem sido um contraponto eficaz permitindo às sociedades ocidentais a efetuar as mutações radicais sem cair em um estado de anomia".[1]

Villa-Lobos e a divulgação da música popular brasileira

Em 1930, Villa-Lobos, Pixinguinha e vários artistas ligados a música e a corporações de bandas militares participaram de discussão e de uma manifestação solicitando por parte do governo providências e leis que garantissem a circulação e execução de música brasileira, diante da invasão de músicas e grupos liderados por estrangeiros no Brasil (CABRAL, 2007).

Como parte do projeto político do Estado Novo implementado por Getúlio Vargas, Villa-Lobos concretiza em 1932 o seu projeto pedagógico-musical como a introdução do ensino musical nas escolas com ênfase no canto coral (NAVES, 2015, p. 113). Tal iniciativa recupera ideais ligados ao modernismo musical idealizado por Mário de Andrade. Nessa perspectiva, segundo Naves, o presidente Getúlio Vargas, "apesar de operar como político, partilhava com os modernistas o desejo de reunir diferentes peças que compõem o país e de costura-las para dar concretude à ideia de Brasil" (NAVES, 2015, p. 111).

Ainda como parte integrante das políticas culturais do Estado Novo, Villa-Lobos participa da concepção e montagem de um rancho carnavalesco o *Sôdade do Cordão,* durante o carnaval de 1940, a ser detalhado posteriormente. No mesmo ano, realiza a arregimentação de músicos e compositores para as gravações, por parte de uma equipe americana[2], do LP duplo *Native Brazilian Music* (STOKOWSKI, 1942), lançado em 1942 (THOMPSON, 2017). Tais ações

[1] A anomia é sinônimo de desorganização social, noção criada pelo sociólogo Emile Durkheim.
[2] As gravações foram realizadas no navio *Uruguay* que foi equipado com equipamentos da gravadora *Columbia*, cujo engenheiro de som, americano, nada conhecia dos instrumentos afro-brasileiros utilizados (THOMPSON, 2017).

concretizaram-se a partir da relação de Villa-Lobos com artistas ligados à música popular brasileira, entre eles Pixinguinha e Cartola, dentre outros.

O Sôdade do Cordão

A relação de Villa-Lobos com compositores sambistas se deu, desse o início da década de 1930, a partir das visitas do compositor ao morro da Mangueira onde encontrava compositores ligados ao samba, como Cartola e seus companheiros. Segundo Napolitano (2007, p. 33) a partir de 1933 começa o processo de "subida ao morro" por parte de artistas da classe média, entre eles o cantor Mário Reis e o compositor Braguinha, e de alguns intelectuais brasileiros. Para o autor, "o encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970".

Nas décadas de 1930 e 1940, além do contato com sambistas do morro da Mangueira, Villa-Lobos também manteve contato com um sambista e pai de santo, que promoveu o primeiro concurso de sambas-enredo do Rio de Janeiro, o Zé Espinguela (CABRAL, 2011). A amizade entre Villa-Lobos e Zé Espinguela foi descrita posteriormente em crônica por David Nasser, inicialmente publicada, segundo Lira Neto (2015), na *Revista O Cruzeiro*, em 1944. Nessa crônica, o jornalista David Nasser relata uma ida dele próprio com Villa-Lobos, em 1939, a uma seção de candomblé no morro do Quitungo, em Irajá, conduzida por Zé Espinguela (NASSER, 1972, p. 71).

Em fevereiro de 1940, a missão solicitada por Villa-Lobos a Zé Espinguela seria cumprida com o desfile do cordão carnavalesco *Sôdade do Cordão* que, segundo Lira Neto (2017, p. 17), "concentrou-se na praça Tiradentes e desfilou em direção à sofisticada avenida Rio Branco". Segundo Nasser[3] (1972, p. 72), naquele momento "deslisava [sic] um cordão à moda antiga, com todos os trajes característicos, os reis, os velhos, os diabos, a rainha do inferno, os pajens, os escravos, roupas farfalhantes e coloridas, os estandartes sacudindo aos ventos o nome do estranho bloco".

Citado por Vasco Mariz (1983) o jornalista Jota Efegê dá o seu testemunho acerca do desfile do cordão:

> Os índios apitando continuadamente, agitando seus arcos, zigue-zagueavam em passos de dança. Os velhos arrastando-se com lentidão iam desenhando, trêmulos,

[3] Crônica publicada posteriormente na *Revista Presença.* 8º volume. MEC-MUSEU VILLA-LOBOS, Rio de Janeiro, 1972.

> arabescos bizarros de uma estranha coreografia ... Suando muito, mas sem desprezar seu chapéu *gelot*, Villa-Lobos comandava o "Sôdade do Cordão", com o que, em 1940, ele fizera ressurgir um dos aspectos dos velhos carnavais, e denotava o seu triunfo. Aquele cortejo de grande e nítida expressão folclórica empolgava-o. Mais que a emoção de reger uma numerosa e categorizada orquestra, de ter sob sua batuta consagrados instrumentistas, o conjunto do qual saía uma estranha música, tosca e impressionante, tornava-o vitorioso. Era o seu Carnaval de glória, divinatório pela ressurreição que fizera" (EFEGÊ, 1982, apud MARIZ, 1983, p. 33)

Apesar de mais uma ação governamental como as citadas no tópico acima, essa iniciativa de Villa-Lobos, patrocinada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, segundo ele mesmo em entrevista ao *Jornal A Noite*, teria como primeiro objetivo "animar o espírito nacionalista do nosso povo, que vem sendo dirigido de maneira patriótica pelo Estado Novo" (LIRA NETO, 2017, p. 12).

E como eram mesmo esses ranchos?

Registro sonoros dos ranchos são raros, pois os mesmos não foram documentados pela nascente indústria do disco do começo do século XX no Brasil, ainda em fase de gravação mecânica. Duas coletâneas com músicas do compositor Sinhô (HENRIQUE, 2010) e do grupo Oito Batutas (BERG, s/d), com gravações originais, são exemplos de dois sucessos do carnaval, os sambas *Quem são eles* do Sinhô e *Já te digo* de Pixinguinha e China. Tais sucessos, com ritmos ligados ao samba maxixado, foram lançados nos carnavais de 1918 e 1919.

Segundo Simas (1996) no final do século XIX os brancos se divertiam nos bailes carnavalescos ao som da polca. Ao mesmo tempo, os ranchos, inicialmente integrados por membros das comunidades da zona portuária do Rio de Janeiro, vindos do nordeste e descendentes de africanos, passam a ser integrados não só por pretos, como também por brancos e mestiços e "a ganhar mais cada vez mais popularidade nos dias de carnaval" (SIMAS, 1996, p. 3). Segundo o autor, "esses ranchos eram animados pelos músicos das bandas militares e dos conjuntos de choro" (1996, p. 3).

De acordo com José Ramos Tinhorão,

> Ao emprestarem o estilo chorado à evolução dos ranchos, os chorões foram fundamentais para o desenvolvimento da marcha cadenciada e dolente, diferente da marchinha de estilo rápido e veloz, mais tarde fixada como gênero sob o nome de marcha-rancho.[4]

[4] Citado por Simas (1996, p. 3).

A música dos ranchos foi descrita nas crônicas de João do Rio, citado por Diniz e Cunha (2014), primeiramente como derivadas das transformações lentas do culto religioso dos descendentes de africanos vindos do nordeste do Brasil para a cidade do Rio Janeiro, as tias baianas, como a Tia Ciata. Segundo João do Rio:

> Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio. [...] A dança saiu dos templos; em todos os templos se dançou, mesmo nos católicos. Os cordões saíram dos templos! Pois eles vêm da festa de N. S. Do Rosário, ainda nos tempos coloniais (JOÃO DO RIO, 2008 apud DINIZ e CUNHA, 2014, p. 138).

Guimarães (Vagalume), no livro *A Roda do Samba*, conta que a música dos ranchos, teria surgido por volta de 1906 e foi inicialmente derivada dos sambas considerados como *chulado*, executados por membros da comunidade negra citada acima. Para o autor (p.104): "o carnaval, principalmente o regional, esse chamado carnaval de ranchos e blocos, deve tudo a gente do samba. (GUIMARÃES, 1978, p. 115).

Guimarães complementa ainda que se em 1930, o presidente Júlio Prestes tivesse assumido a presidência da República, - o que não aconteceu pois houve a Revolução de 1930, que fecha o congresso, e que leva Getúlio Vargas ao poder -, "o samba estaria bem mesmo" (GUIMARÃES, 1978, p. 112). Segundo o cronista (p. 112) "na República Nova tudo é oficial... o Carnaval, o Samba, o "Choro", o "Rancho" e o "Bloco". Está tudo oficializado, havendo até uma federação – carnavalesca – na expressão da palavra".

Com a efetivação do desfile do bloco *Sôdade do Cordão*, com a participação de membros dos morros cariocas capitaneados pelo sambista e pai-de-santo Zé Espinguela, Villa-Lobos pode efetivar um sonho de certa forma já concretizado na sua grande obra, *Os Choros,* compostos na década de 1920. Durante dois dias do carnaval de 1940, a imprensa divulgou com destaque as alegorias e o fato em si. A pesquisadora Ermelinda Paz publicou um livro com as melodias e letras dos sambas interpretados por integrantes residentes, na sua maioria, no morro da Mangueira (PAZ, 2000).

Os ranchos nos morros cariocas e o surgimento das escolas de samba

Segundo Moura (1988, p. 24), os ranchos e os blocos carnavalescos, tanto como nos bairros da zona portuária do Rio de Janeiro, chegam aos morros juntamente com os centros religiosos e, segundo o autor, "constituíram uma das primeiras formas organizadas dos morros cariocas. Em depoimento a Goldwaser (1975), o compositor Cartola descreve o ritmo dos ranchos, como

também as características rítmicas do samba da época do surgimento das escolas de samba com a seguinte citação:

> Os ranchos eram do ritmo mais moderado, a escola de samba com um ritmo mais alterado, pouca coisa mais alterado. Os ranchos traziam, vamos dizer, traziam uma orquestra: traziam surdo, cavaquinho, violão. As escolas de samba então surgiram com violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim com ritmo um pouco mais alterado. E, nesse ritmo um pouco acelerado, então, vinham as pastoras, imitando como eram os ranchos. Porque os ranchos eram de sandálias e castanholas. É castanholas! Foram abolidas as castanholas dos ranchos, mas a sandálias prevalecia! Então: aboliram as castanholas, tiraram os instrumentos de sopro que tinham os ranchos. Ficaram só: tamborim, pandeiro, cavaquinho, violão, bandolim e sandálias, isso era a escola de samba e um ritmo um pouco mais alterado. Agora não, agora é aquela zoada de surdo, caixa de guerra, e um samba maluco que não se entende nada, fantasia de luxo de não sei o quê, alas e mais alas de não sei o quê (Cartola, apud MOURA, 1988, p. 26).

Segundo depoimento do compositor Carlos Cachaça (CABRAL, 2011), no morro da Mangueira o samba começou na casa da Tia Fé, segundo ele, uma mineira que se vestia de baiana. Afirma ainda que somente algum tempo depois o samba passou a acontecer no bairro Buraco Quente. Carlos Cachaça relembra do primeiro rancho carnavalesco do morro da Mangueira, o *Pérolas do Egito*, como um cordão. O compositor lembra ainda de dois blocos, o *Guerreiros da Montanha* e o *Triunfos da Mangueira*, nos quais ele, aos doze anos, desfilava. Carlos Cachaça declara ainda que "aqueles blocos todos que foram nascendo cantavam samba. Tia Fé, Tia Tomásia, Mestre Candinho, todos tinham o seu bloco. Eram blocos familiares" (CABRAL, 2011, p. 300).

A influências da música popular na obra de Villa-Lobos

A ligação de Villa-Lobos com músicos ligados ao choro se deu a partir de vivências de práticas musicais não formais, como nas rodas de choro da residência do pai de Pixinguinha. Nessas rodas, além de Pixinguinha, estavam os violonistas Quincas Laranjeiras e Sátiro Bilhar (CABRAL, 2007).

Tais influências, entre outras, repercutiram na obra criativa de Villa-Lobos tanto nos *Choros*, principalmente os de números 1, 8 e 10, como também nas *Bachianas Brasileiras*, entre elas as de números 4 e 5. Para José Miguel Wisnik:

> Durante toda a década de 1920 o seu grande projeto de composição é a série *Choros* onde ele trabalha aquela matriz popular urbana, amalgamada como blocos de outras informações, primitivas negras e indígenas, rurais, suburbanas e cosmopolitas – da vanguarda europeia –, fazendo dela o centro de uma confluência diferida de tempos culturais que focalizava da sua perspectiva o problema brasileiro (com a sinfonização e ordenação do tumulto musical nacional). Ou seja, embora sempre propagasse a superioridade do folclore sobre a música popular, Villa-Lobos deslanchou a sua

> fulminante trajetória a partir da convivência íntima do dado erudito da sua formação como o dado popular urbano, como o que projetou pela *bricolagem* de diferentes técnicas e fontes, e noves-fora o seu talento genial, um alcance violentamente mais amplo que o do nacionalismo ortodoxo (WISNIK, 1983, p. 136).

A partir da audição dos *Choros 8* e *10* podemos compreender a dimensão privilegiada da música de inspiração brasileira nessas obras. Segundo Neves (1977a) nessas obras orquestrais o compositor volta a utilizar efeitos onomatopaicos já utilizados na *Quinta Sinfonia* e *Noneto*, porém, como nos *Choros nº 10*, com uma maior ligação com o universo musical brasileiro.

Tanto no *Choros 8* como no *9*, há indícios da utilização do samba, porém o samba praticado no Rio de Janeiro antes do surgimento das escolas de samba e da estilização do mesmo a partir dos anos 1930. Como abordado acima o ritmo do samba utilizado por Villa-Lobos, é o do samba dos ranchos e blocos carnavalescos, mais próximo ao samba maxixado.

Nos *Choros nº 8*, Villa-Lobos reflete a partir do seu início (Fig. 1) influência dos batuques presentes na música carnavalesca dos ranchos do início do século XX.
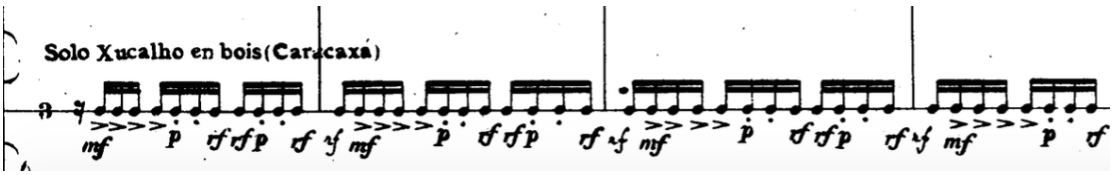


FIGURA 1: CHOROS Nº 8 *(COMPASSOS INICIAIS).*

Os aspectos mais ricos desse diálogo entre o moderno e o nacional brasileiro presentes nesses *Choros* (8 e 9) são os coloridos orquestrais encontrados pelo compositor, as densidades das suas texturas e a exploração virtuosísticas dos instrumentos. No caso dos *Choros 8*, a finalização do primeiro trecho com dois pianos em efeitos melódicos/harmônicos impressionistas demonstra um pouco dessa riqueza encontrada nas diversas possibilidades de expressão orquestral presente nessas obras.

No *Choros nº 1* para violão e no *Choros nº 10* as influências estão ligadas ao próprio gênero choro e à modinha, com a citação do *schottisch*, *Rasga o Coração* de Anacleto de Medeiros, com letra de Catulo da Paixão Cearense (Fig. 2).
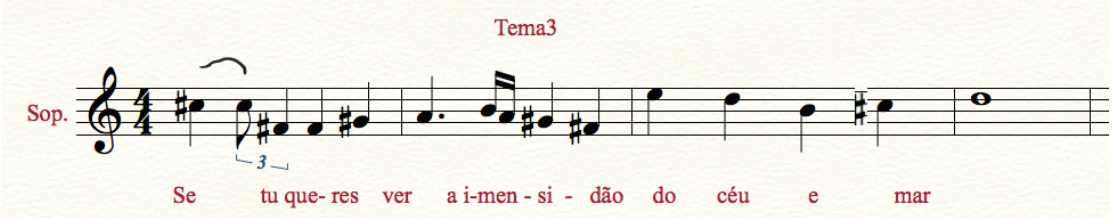


FIGURA 2: CHOROS Nº 10 *(COMPASSOS 5 A 9 – PARTE 8).*

Aliado a tais materiais sonoros Villa-Lobos introduz ainda, no *Choros* 10, principalmente, trechos de cantos e ritmos de inspiração indígena (Fig. 3).
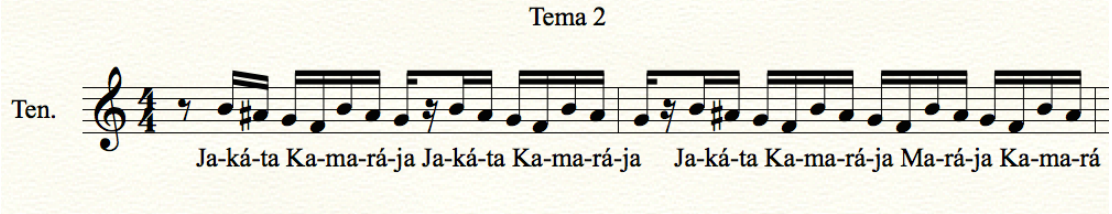


FIGURA 3: CHOROS Nº 10 *(COMPASSOS 1 A 5 – PARTE 5).*

Ainda no *Choros nº 10*, nos compassos 14 a 17 da parte 5, ocorre um predomínio do ritmo realizado por fagote, corne inglês, trompas, trombone e cordas, com ênfase no primeiro tempo e nos contratempos dos tempos dois e quatro de cada compasso. Tais acentos provavelmente são provenientes do samba dos blocos carnavalescos das primeiras décadas do século XX, derivado da rítmica afro-brasileira (NEVES, 1977b). O reco-reco também realiza um ritmo característico desse clima do samba de ranchos e blocos carnavalescos, marcha rancho (NEVES, 1977b).

Para Neves (1977a, p. 51), com a produção dessa obra de grandes proporções como os *Choros* Villa-Lobos atinge o ponto mais alto nas suas criações, é o momento no qual o compositor realiza "uma síntese perfeita da música popular brasileira". Tais obras foram compostas no final da década de 1920, período no qual o compositor residia em Paris.

A fase de criação das *Bachianas Brasileiras*, se deu em período posterior, durante a década de 1930. Nessa fase Villa-Lobos adere ao nacionalismo, absorvendo uma estética musical ligada ao neoclassicismo (NEVES, 1977a). Segundo Neves, à essa época:

> Villa-Lobos é tocado pela febre do neoclassicismo. É interessante notar que esta conversão coincide com o período de ideologia do compositor e com sua aceitação oficial pelo regime de Getúlio Vargas, com o qual o compositor vai colaborar em muitas circunstâncias (ainda que pessoas que conviveram e trabalharam com o mestre neste período afirmem que ele não se engajara profundamente como regime conservando-se sempre apolítico) e do qual ele tiraria apoio para a sua campanha em prol da educação musical universal (é bem verdade que em seu conceito de educação,

> suas finalidades principais eram a disciplina e o civismo ...) e para a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (do qual ele foi o chefe até a sua morte) (NEVES, 1977a, p. 54).

Essa espécie de nacionalismo musical, aliado às técnicas neoclássicas de composição terá, na obra de Villa-Lobos dos períodos posteriores a 1930, segundo Neves (1977a, p. 55), "a aceitação de um certo universalismo (partindo sempre da ideia fundamental de passagem 'da raça à humanidade'), universalismo que representa a síntese entre o particular e o geral, que é menos etnocentrista (pois não há dúvida de que o nacionalismo pode levar a um culto exagerado da raça, com todas as suas consequências)".

Conclusão

A partir de iniciativas implementadas por Villa-Lobos, desde a década de 1940, como também por outros agentes, como os produtores de programas radiofônicos, como Almirante, por arranjadores ligados às estéticas consideradas de "raiz" na música brasileira, como Pixinguinha, público e pesquisadores podem, através de gravações e reinterpretações atuais, vivenciar o tipo de musicalidade presente em boa parte da música popular brasileira. Dentre os gêneros executados destacam-se o samba da primeira fase, como também o choro mais ligado às sonoridades das antigas bandas de sopro militares e dos pequenos conjuntos dos chorões tradicionais.

No que se refere ao aproveitamento de tais materiais na sua obra musical, observa-se a utilização de elementos melódicos característicos do choro, da modinha, como também da música indígena. Nos aspectos rítmicos observa-se a influência da música dos ranchos, dos blocos e dos cordões do carnaval do início do século no Rio de Janeiro cujas "levadas", de certa forma, foram relembradas nos *Choros nº 8* e *10*.

Referências

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

BERG, Leon (prod.). *Oito Batutas*. CD. Curitiba: Revivendo, s/d. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU001176

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE, 2007.

_____. *Escolas de samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2011.

MOURA, Roberto. *Todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco, 1988.

DINIZ, André e CUNHA, Diogo. *A República Cantada: Do choro ao funk a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DOMINGUES, Henrique F. (Almirante). *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

EFEGÊ, J. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca.* Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE, 1982.

HENRIQUE, Luiz. *Um Sinhô compositor. José Barbosa da Silva: oito décadas de saudade*. CD1 (gravações originais), Produção independente, 2010. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI06127

NAVES, Santuza, C. *A Canção Brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

GOLDWALSER, Maria Júlia. *O palácio do samba.* Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE, 1978.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. 2ª ed. 4ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIRA NETO. *Uma história do samba (v. 1): As origens*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: compositor brasileiro.* Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

NAPOLITANO. Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NASSER, David. Meu parceiro Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*, v.8, Rio de Janeiro: MEC Museu Villa-Lobos, 1972.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977a.

_____. *Villa-Lobos, o Choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977b.

PAZ, Ermelinda. *Sôdade do Cordão.* Rio de Janeiro: Fundação Universitária José Bonifácio, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. O Carnaval e o Choro. *Revista Roda de Choro*. Rio de Janeiro, RIO-ARTE – Secretaria Municipal de Cultura, Jan./Fev. de1996.

STOKOWSKI, Leopold (Prod.). *CD/LP. Native Brazilian Music. Columbia. EUA, 1942.*

THIESSE, Anne-Marie. La Création des identités nacionales: Europe XVIIIe – Xxe. Paris: Seuil, 1999.

THOMPSON, Daniella. *Stokowski Caçado*. Disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Stokowski_Cacado.htm. Acessado em 12 Abr. 2017.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar/ Editora UFRJ, 2007.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: WISNIK, J. M. e SQUEFF, Ênio. *Música: o nacional e popular na cultura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

A apropriação da modinha por Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras nº 1* – Prelúdio (Modinha)

Guto Brambilla
Bolsista FAPESP
Universidade de São Paulo
gutobrambilla@usp.br

Resumo: A proposta deste artigo é especular como Villa-Lobos se apropriou do gênero modinha ao compor o 2º movimento das *Bachianas Brasileiras nº 1* – Prelúdio (Modinha). Para isso, será feita uma comparação estrutural entre essa obra específica de Villa-Lobos com um conjunto de obras representantes do gênero, compostas ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, tomando-se como base para esse estudo informações obtidas nos livros *Modinhas do Brazil* (LIMA 2001), *Modinhas Imperiais* (ANDRADE 1980) e transcrições de modinhas do repertório de Catulo da Paixão Cearense.

Palavras-Chave: Modinha; Bachianas Brasileiras; Análise Musical; Villa-Lobos.

Introdução

Muitos autores empenharam esforços para descobrir a origem da modinha, porém quase sempre esbarrando na falta de documentações precisas. Em *Modinhas do Brazil,* Edilson Lima (2001) inicia o seu livro citando alguns destes pesquisadores que se debruçaram nesta empreitada, tais como: Sílvio Romero, Mozart de Araújo, Fernando Lopes, José Ramos Tinhorão, entre outros, cada qual com a sua teoria sobre a origem da modinha e cada qual também com suas dificuldades comprobatórias.[1]

> O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795 é, por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos "clássicos" dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que esse material sofreu, ao ser transcrito para o pentagrama. Começaria, aliás, por essa época, a se pronunciar um outro fator de deformação: a italianização da modinha (ARAÚJO 1963, pp. 47-8 apud TINHORÃO 1974, p. 14).

Tinhorão defende que no caso de Domingos Caldas Barbosa esta influência não teria ocorrido, pois o mesmo teria moldado a sua música entre "mestiços, negros e pândegos em geral e tocadores de viola[2], e nunca com mestres de música erudita", além de sua formação ter transcorrido no acanhado meio urbano da colônia. Mario de Andrade cita reflexões de vários autores:

> […] Morais Filho a fixa "como descendente em linha reta da melodia italiana..." […] Friedenthal reconhece em algumas delas parecença extrema com Mozart […], Spix e Martius, à sua monumental "*Reise in Brasilien*", por vezes se julgaria perceber reminiscências de Gluck (ANDRADE 1980, p. 6).

[1] Lima 2001, p. 13.
[2] Bruno Kiefer descarta tais por serem puramente hipotéticas. (KIEFER 1977, p. 14).

Kiefer[3] propõe a indagação: "terá havido realmente esta simplicidade original da modinha? ". Todavia, as pesquisas até aqui empreendidas constatam que Caldas Barbosa foi o primeiro grande nome do gênero que se tem notícia.

Após a virada do século XVIII para o XIX, enquanto a modinha sai de cena lentamente em Portugal, no Brasil o gênero conquistou cada vez mais espaço na sociedade, resistindo até as primeiras décadas do século XX, sendo ao lado do Lundu, uma das principais raízes da música brasileira.[4]

Com sucesso alcançado no final de século XVIII, a modinha brasileira passaria a ter um maior interesse pelos músicos de escola, o que daria ao gênero um ar camerístico, confundindo-o com árias de óperas italianas:

> O que ia acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, era o fato de que passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz de lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retornar à tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão. (TINHORÃO 1974, p.15)

Segundo o autor, tal transformação seria fruto de equívocos dos músicos e compositores trazidos pela corte de D. João VI em 1808 e posteriormente dos ligados ao Conservatório de Música da capital do Império, todos de tradição erudita e operística[5].

Apesar da sociedade brasileira em alguns aspectos e aos poucos ir se tornando mais complexa, este período inaugura a formação de uma classe média nacional, uma burguesia que teria grande influência política e principalmente cultural[6], fator este que implicaria na ampliação no repertório musical brasileiro.

Desta forma, a modinha passaria a ser cultivada no Rio de Janeiro por nomes como Francisco de Paula Brito, José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Casimiro de Abreu e na Bahia, este processo se daria em igual forma, unindo pela boêmia intelectuais e trovadores, entre eles, Castro Alves e José Bruno Correia, além de tocadores de violão como Cazuzinha e Xisto Bahia, um dos maiores nomes do gênero na segunda metade do séc. XIX.

> […] tal como mais tarde aconteceria no Rio de Janeiro com Catulo da Paixão Cearense – conseguia superar com a força da sua personalidade a marca de classe,

[3] KIEFER, 1977, p. 18.
[4] LIMA, 2001, p. 16.
[5] TINHORÃO, 2013, p. 25.
[6] KIEFER, 1976, pp. 64-65.

> impressionando as camadas médias e a própria elite com a beleza da música e a dignidade que emprestava à interpretação de suas modinhas. (TINHORÃO 2013, pp. 34-35).

Com relação ao séc. XX, Uliana Dias Campos Ferlim (2006) e (2011), explora detalhadamente o papel de Catulo da Paixão Cearense e a questão cultural, cujas discussões sobre a identidade nacional, a identidade social de artistas, músicos, jornalistas e intelectuais ganham o centro das atenções, além crescimento de um novo mercado de bens culturais que se desenvolvia principalmente na Capital Federal. Uliana também analisa como Catulo utilizou a poesia e a literatura para se firmar entre os eruditos e a música para se popularizar, procurando se diferenciar dos demais compositores ao afastar-se do *lundu*, classificando as suas composições de *polca*, *valsa*, *xótis*, *quadrilha ou tango*, pois para ele, esses estilos faziam parte do universo das modinhas (FERLIM, 2011, pp. 184-5). Neste contexto, Lisboa Júnior afirma:

> Catulo da Paixão Cearense foi um dos artistas que mais se beneficiaram com o início das gravações em disco no Brasil, tendo praticamente todo o seu repertório gravado pelos nossos mais importantes intérpretes, popularizando-o ainda mais, e tornando-o um artista nacionalmente conhecido, pois, com a distribuição dos discos, sua obra, além de ser lida, passou a ser ouvida em todo o país, consolidando-o como o nosso mais importante letrista de modinhas. (LISBOA JÚNIOR, 2016, p. 64).

O foco deste trabalho será analisar obras do gênero modinha em suas diversas fases até as primeiras décadas do século XX; com isso, intentamos verificar como se deu a apropriação da modinha por Villa-Lobos no 2º movimento das *Bachianas Brasileiras nº 1 – Prelúdio* (*Modinha*). Para isso, os recortes selecionados para esta pesquisa foram as obras *Modinhas do Brazil* de Edilson Lima e *Modinhas imperiais* de Mário de Andrade, como modelos de modinha respectivamente dos séculos XVIII e XIX. Para representar o gênero no século XX, foram feitas transcrições a partir de fonogramas da Casa Edison de obras de Catulo da Paixão Cearense, que além de ser um dos principais ícones do gênero, foi muito próximo de Villa-Lobos.

A partir dos estudos bibliográficos sobre a modinha, criou-se uma espécie de árvore genealógica do gênero, com alguns de seus principais compositores (Fig. 1). Provavelmente muitos outros nomes ficaram de fora desta representação gráfica, porém foram escolhidos os que de alguma forma representam os recortes adotados e suas épocas, além das suas citações recorrentes pelos pesquisadores do gênero.[7]

[7] No gráfico abaixo, os campos em branco representam autores não citados nesta pesquisa.

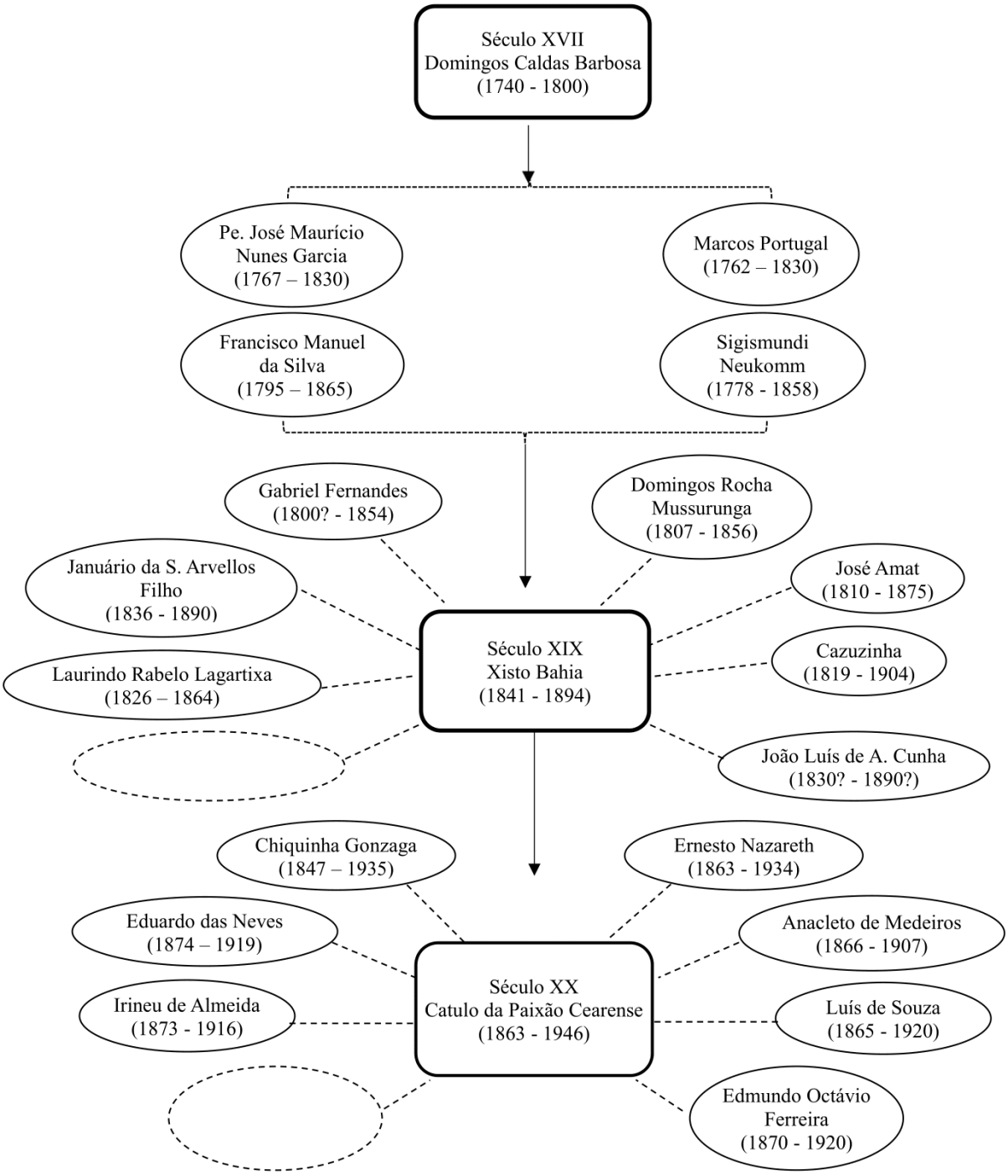


FIGURA 1: ÁRVORE GENEALÓGICA DA MODINHA.

Modinha Brasileira no séc. XVIII: Análise

Em LIMA (2001), a análise das 30 modinhas foi dividida nos seguintes tópicos: acompanhamento; Análise melódica; Análise harmônica; Análise morfológica; Análise prosódica; Conclusão. Para efeito de padronização, principalmente para a comparação de tais

aspectos com as obras dos séculos subsequentes, iremos desde já substituir o termo “análise” por “estrutura”, sendo que o termo “acompanhamento” será substituído por “instrumentação. Assim, os dados extraídos das análises do autor constam nas tabelas abaixo.

ACOMPANHAMENTO ORIGINAL	TRANSCRIÇÃO DO ACOMPANHAMENTO	NÚMERO DA MODINHA	TOTAL
Violão/Viola	Violão/Viola	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27	18
Teclado	Violão/Viola	8, 9, 13, 15, 17 e 26	6
Teclado	Teclado	10, 14, 24, 28, 29 e 30	6

TABELA 1: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001) – FINAL DO SÉC. XVIII: INSTRUMENTAÇÃO.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Forma Simples	2 modinhas
Forma Binária	21 modinhas, apesar do autor destacar apenas 11 modinhas.
Forma Ternária	4 modinhas
Forma Livre	3 modinhas: Nº 28, 29 e 30; Geralmente sem repetições de frase, dificultando uma esquematização precisa

TABELA 2: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001) – FINAL DO SÉC. XVIII: ESTRUTURA MORFOLÓGICA.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Tessitura	De 6ª à 13ª, sendo 9ª e 11ª mais comuns.
Arpejos	Pouca utilização
Intervalos melódicos	Pequenos motivos, com preferência para graus conjuntos. Pequenos saltos, geralmente dentro do mesmo acorde em anacruses;
Finalização de melodias	Comum a finalização de frases com saltos. Fins com suspensão, geralmente uma voz sustenta a 7ª. Finais femininos, tanto no final do tema quanto em finais de frases; Antecipações são comuns, porém não em cadências finais.
Intervalo entre vozes	Todas as modinhas são escritas à duas vozes (dois sopranos); Terças paralelas (total de 10 modinhas). Nº 5, 6, 7, 10, 15, 19, 24, 25, 26 e 27; Combinação de terças e sextas paralelas. (Total de 11). Nº 1, 2, 4, 8, 12, 13, 14, 17, 18, 20 e 21; Combinações livres: terças, sextas, movimento contrário e contrapontos. Total = 9 Nº 3, 9, 11, 16, 22, 23, 28, 29 e 30
Ornamentações	Apojaturas longas: mais utilizada nesta coleção, possui função harmônica, podendo ser superior ou inferior, sendo mais frequentes em finais de frases ou semifrases. Apojatura curta: menos frequente, possui função melódica; Grupeto e Trinados: pouco utilizados, estes ornamentos são utilizados em 5 modinhas. Slide: pouco utilizado. O autor cita apenas uma modinha.

TABELA 3: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001) – FINAL DO SÉC. XVIII: ESTRUTURA MELÓDICA.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Tônica Dominante	10 modinhas, geralmente com formas mais curtas.
Tônica Subdominante Dominante	Grupo de 20 modinhas onde a função subdominante é utilizada estruturalmente, no desenvolvimento da peça e não apenas na cadência final; Em muitos casos o acorde está na 2ª inversão, uma espécie de acorde de quarta e sextas por bordadura; Nem todas possuem baixo arpejado e muitas possuem cifras. Este grupo possui a linha de baixo melhor elaborada, através de inversões;
Modulação	11 modinhas possuem algum tipo de modulação, em geral simples; Modulação mais frequente para a Tônica Relativa; Modulação para a Dominante em apenas 2 casos: Nº 2 e 26; Apenas a modinha Nº 11 executa a modulação para a Subdominante: (G → C); Apenas a modinha Nº 10 executa a modulação para o tom homônimo: (F → Fm);
Harmonia sequencial	As modinhas, Nº 28, 29 e 30 apresentam esquema modulatório mais elaborado, ritmo harmônico mais intenso, baixo cantante e melodicamente desenvolvido. Modulações curtas e uso mais intenso de Dominantes Individuais;
Pedal	Uso muito comum e diversificado; Pedais de longa duração, provavelmente pela característica do instrumento acompanhador, a Viola de Arame ou pelo gosto por acordes Tônicos em 2ª inversão;
Acordes Invertidos	Uso de inversões é muito frequente nesta coleção de peças; O autor conclui que em muitos casos as inversões de acordes parecem ser uma opção consciente, estilística e não uma limitação instrumental, pois tais acordes poderiam ser executados facilmente na posição fundamental, tanto ao violão, quanto à viola.
Tonalidade: Maior / Menor	15 modinhas em tonalidade Maior e 15 em menor, sendo que: 8 em Mi menor, 3 em Dó menor, 3 em Fá menor e 1 em Lá menor; 6 em Fá Maior, 5 em Sol Maior, 3 em Lá Maior e 1 em Dó Maior; Tonalidades muito comuns ao Violão, exceto Fá menor;
Finalizações	12 modinhas com finalizações suspensivas, na Dominante e algumas com uma voz sustentando a sétima da Dominante. A maioria destas preparando o retorno para o início da peça.

TABELA 4: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001) – FINAL DO SÉC. XVIII: ESTRUTURA HARMÔNICA.*
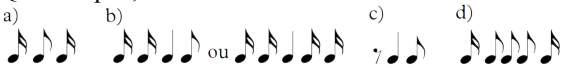
ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Compasso	23 modinhas em compasso binário simples, determinando uma forte característica do gênero; 2 em compasso binário composto e 3 em compasso ternário simples. A de Nº 15 foi escrita no original em quaternário simples, porém transcrita em binário simples. A de Nº 29 possui mais de uma fórmula de compasso: inicia em binário simples e finaliza em ternário composto.
Sincopa	Quatro tipos; a) b) ou c) d)  Geralmente como elementos motívicos nas modinhas de divisão binária simples. 20 modinhas utilizam síncopas de forma estrutural, produzindo ora retardos, ora antecipações. Das 10 modinhas que não utilizam síncopas, 3 são ternárias simples, 2 binárias compostas, e 5 binárias simples.

TABELA 5: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001) – FINAL DO SÉC. XVIII: ESTRUTURA RÍTMICA*

A Modinha Brasileira no século XIX: Análise

Utilizou-se como fonte para análise musical da modinha do séc. XIX o livro *Modinhas Imperiais* de Mário de Andrade, com um total de 14 obras. Além das partituras constantes na publicação, Andrade expõe alguns comentários e análises sobre outras obras e autores do período. Desta forma, algumas de suas análises foram revistas e expandidas para este trabalho, cujos dados estão formatados nas tabelas abaixo.

CARACTERÍSTICA
Todas as modinhas foram transcritas para voz e piano, exceto uma.

TABELA 6: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001), SÉC. XIX: INSTRUMENTAÇÃO.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Forma Simples	Sem exemplos.
Forma Binária	11 modinhas.
Forma Ternária	4 modinhas. Duas estrofes e *Stretto* ou às vezes A – B – D. A utilização do *Stretto* foi muito comum nas Modinhas Imperiais. Influência erudita adotada por compositores populares, sendo comum a alteração de andamento e às vezes uma modulação. ANDRADE (1980, p. 8-9, nº 11).
Forma Livre	Sem exemplos

TABELA 7: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001), SÉC. XIX: ESTRUTURA MORFOLÓGICA.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Tessitura	11 das 15 modinhas com tessituras de 10ª e 11ª
Arpejos	Pouco utilizados
Intervalos melódicos	11 modinhas com melodias construídas por graus conjuntos e apenas 4 utilizam saltos nas construções melódicas
Finalização de melodias	Predominância de finais femininos com movimento de 2ª para tônica, tanto para frases quanto para as melodias
Intervalo entre vozes	Todas as modinhas foram transcritas para uma voz acompanhada de piano;
Ornamentações	13 modinhas foram transcritas com poucas ornamentações, ocorrendo um equilíbrio entre apojaturas longas, curtas e grupetos.

TABELA 8: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001), SÉC. XIX: ESTRUTURA MELÓDICA.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Compasso	8 modinhas em 4/4; 3 modinhas em 2/2; 3 modinhas em 3/4; 1 modinha em 6/8; 1 modinha com mais de uma FC: quaternária e ternária.
Sincopa	Pouco utilizada.

TABELA 9: AS MODINHAS DO BRASIL *(LIMA 2001), SÉC. XIX: ESTRUTURA RÍTMICA.*

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Tônica Dominante	6 modinhas

Tônica Subdominante/Dominante	9 modinhas
Modulação	ANDRADE (1980, p. 10) afirma a prevalência de modulações paralelas (entre o modo menor e Maior da mesma tonalidade) e não tons relativos, citando exemplos que não constam na publicação. Assumiremos essa como uma característica do gênero na época, porém verificamos que: 7 modinhas, modulam para modos relativos a maioria finalizando na tonalidade inicial; 5 modinhas sem modulação; 3 com modulações entre modo Maior e menor da mesma tonalidade, com períodos mais longos; Verificamos algumas poucas modulações curtas para a Dominante e subdominante.
Harmonia sequencial	Sem exemplos
Pedal	Pouca utilização
Acordes Invertidos	Uso de inversões é muito frequente nesta coleção de peças; Apenas 4 peças não fazem uso sistemático de inversões Subdominantes: poucas inversões. Preferência para a 1ª inv. Tônica: inversões frequentes. Equilíbrio entre 1ª e 2ª inv. Dominante: inversões frequentes. Equilíbrio entre 1ª e 2ª inv.
Tonalidade: Maior / Menor	Mário de Andrade cita uma certa preferência para o modo menor. ANDRADE (1980, p. 10): Verificamos que 7 modinhas iniciam em modo maior e 8 em menor; Tonalidades utilizadas: G = 1; Ab = 1; A = 1; Bb = 1; Eb = 2; C = 1; Gm = 1; Am = 1; Dm = 3; Em = 1; Fm = 2.
Finalizações	Em 10 modinhas onde ocorre algum tipo de modulação, 9 terminam no tom original, todos em acordes tônicos – Iº grau

TABELA 10: AS MODINHAS DO BRASIL (LIMA 2001), SÉC. XIX: ESTRUTURA HARMÔNICA.

Modinhas Brasileiras do Século XX: Análise

Para efeito de análise, foram transcritas 14 modinhas de Catulo da Paixão Cearense, procurando-se um equilíbrio entre os anos em que as obras foram compostas e também um equilíbrio entre composições com letra e música de sua autoria e composições feitas em parceria. Assim, tendo Catulo da Paixão Cearense como eixo central do gênero no séc. XX, amplia-se este retrato, uma vez que a sua modinha, de certa forma também é a modinha dos seus parceiros.[8]

Com relação à instrumentação, a maioria das modinhas foi gravada com acompanhamento de violão, entretanto esse fato não garante que tais obras foram compostas para este instrumento, principalmente com relação às composições feitas em parceria.

[8] Lisboa Júnior apresenta uma relação de composições de Catulo, das quais 43 são classificadas como modinhas e destas, aproximadamente metade escrita em parceria com outros compositores (LISBOA JÚNIOR, 2016, pp. 595-599).

TÍTULO	AUTOR	ANO
Sentimento oculto (Benzinho)	Anacleto de Medeiros / Catulo da P. Cearense	1904
O talento e a formosura (Julinha)	Edmundo Otávio Ferreira / Catulo da P. Cearense	1904
Rouxinol e Colibri	Ernesto Nazareth / Catulo da P. Cearense	1904
Missa de Amor	Luís de Souza / Catulo da P. Cearense	1906
Perdoa (Predileta)	Anacleto de Medeiros / Catulo da P. Cearense	1906
Teu nome	Artur Camilo / Catulo da P. Cearense	1906
O que tú és	Anacleto de Medeiros / Catulo da P. Cearense	1907
O regato	Edmundo Otávio Ferreira / Catulo da P. Cearense	1910
Ao ver-te	Edmundo Velho / Catulo da P. Cearense	1910
Os olhos dela	Irineu de Almeida / Catulo da P. Cearense	1910
Fechei o meu jardim	Catulo da P. Cearense	1913
Fascinação por teus olhos	Cupertino de Menezes / Catulo da P. Cearense	1914 (02)
Salve	Irineu de Almeida / Catulo da P. Cearense	1916 (02)
Cabocla bonita	Catulo da P. Cearense	1920

TABELA 11: AS MODINHAS DO BRASIL (LIMA 2001), SÉC. XX: RELAÇÃO DE OBRAS TRANSCRITAS - CATULO DA PAIXÃO CEARENSE.

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Forma Binária	8 modinhas
Forma Ternária	6 modinhas

TABELA 12: AS MODINHAS DO BRASIL (LIMA 2001), SÉC. XX: ESTRUTURA MORFOLÓGICA.

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Tessitura	Característica bem variada. Das 14 modinhas transcritas: 2 = 8ª; 3 = 9ª; 1 = 10ª; 2 = 11ª; 3 = 12ª; 2 = 13ª e 1 = 14ª
Arpejos	8 modinhas com arpejos em suas melodias;
Intervalos melódicos	8 modinhas com saltos de 4 a 6 em suas melodias; 6 modinhas com melodias formadas por 2ª e 3ª. 10 modinhas com frases iniciadas por *anacruse.*
Finalização de melodias	7 modinhas com finais de frases em tempo forte; nas demais ocorre um equilíbrio entre finais em tempos fortes e fracos e movimentos de 2ªs, ascendentes e descendentes.
Intervalo entre vozes	Não há. Todas as modinhas são compostas por apenas uma voz.
Ornamentações	5 modinhas apresentam poucas ornamentações. Passagens cromáticas

TABELA 13: AS MODINHAS DO BRASIL (LIMA 2001), SÉC. XX: ESTRUTURA MELÓDICA.

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Compasso	Das 14 modinhas transcritas, 2 são em 2/4, 4 em 3/4 e 8 em 4/4.
Sincopa	Pouca utilização

TABELA 14: AS MODINHAS DO BRASIL (LIMA 2001), SÉC. XX: ESTRUTURA RÍTMICA.

ASPECTOS	CARACTERÍSTICAS
Tônica/Dominante	6 modinhas possuem estrutura harmônica de tônica e dominante
Tônica/ Sub./Dom	8 modinhas possuem ao menos uma parte onde a função subdominante é estrutural.
Modulação	5 modinhas não possuem modulação; Padrões modulatórios: Formas binárias: 2 são A (I) B (vi) e 1 A (vi) B (I); Formas Ternárias: 3 são A (I) B (V) C (IV); 2 A (I) B (vi) C (IV) e 1 A (I) B (IV) C (i)
Harmonia sequencial	Sem ocorrências
Pedal	Sem ocorrências
Acordes Invertidos	13 modinhas utilização inversões;
Tonalidade: Maior / Menor	12 em modo Maior; 2 em menor.
Finalizações	Todos os finais são em tônicas e no tempo forte

TABELA 15: AS MODINHAS DO BRASIL (LIMA 2001), SÉC. XX: ESTRUTURA HARMÔNICA.

A evolução estrutural da modinha

Com relação à estrutura morfológica, percebe-se que até o séc. XIX houve uma predileção pelas formas binárias. No recorte das obras do séc. XX, ocorre um equilíbrio entre formas binárias e ternárias, sugerindo uma maior sofisticação formal no período.

Quanto à estrutura melódica, pode-se verificar que houve uma pequena expansão da tessitura nas obras do séc. XX e uma presença maior de arpejos e saltos na melodia, além de uma gradativa redução da utilização de ornamentações. Uma característica que parece ter permanecido durante o tempo é a questão das finalizações de frases e melodias, com a presença significante de finais femininos e movimentos de 2ª descendentes. No caso das obras do séc. XX, há também uma presença importante finalizações com movimentos de 2ª ascendente nas finalizações. Outro fato importante a se destacar é que, desde o séc. XIX, a modinha a duas vozes caiu em desuso.

A estrutura harmônica apresenta um equilíbrio ao longo do tempo de peças compostas por progressões de Tônica e Dominante e aquelas que se possuem a acordes subdominantes com função estrutural e não apenas em cadências. Nesse tópico, verificou-se que ao longo do tempo os compositores de modinha passaram a adotar modulações cada vez mais sofisticadas. Quanto às tonalidades das peças, há um equilíbrio entre os modos menor e maior nos séculos XVIII e XIX, entretanto no séc. XX, o recorte da pesquisa apresentou uma ampla opção pelo modo maior.

Na estrutura rítmica, ocorreu uma profunda mudança ao longo dos séculos, pois a síncopa passou a ser pouco explorada e passou a ocorrer uma preferência para os compassos quaternários e ternários, em detrimento do binário.

Bachianas Brasileiras nº 1 – Prelúdio (Modinha), Andante: Descrição, comparação e análise

Os dados estruturais levantados até agora serão comparados com os mesmos parâmetros da obra de Villa-Lobos, afim de se tentar compreender quais foram as suas influências estilísticas e como elas se revelaram estruturalmente.

As *Bachianas Brasileiras nº 1 - Prelúdio (Modinha)* é constituída por uma pequena forma ternária (SCHOENBERG, 2015, p. 151), com introdução e seções A, B e A', forma esta que passa a ser proporcionalmente mais adotada pelos compositores de modinha ao longo do tempo, apesar da predominância da forma binária.

Com relação à estrutura melódica da modinha de Villa-Lobos nas *Bachianas nº 1*, a utilização de graus conjuntos, poucos saltos melódicos, a ausência de arpejos e principalmente a ausência de síncopas aponta para uma influência maior das obras do séc. XIX, contudo, o desenvolvimento do tema principal na seção A' é feito à duas vozes, procedimento típico do séc. XVIII. Enquanto na seção A o tema possui finais femininos de frases e semifrases, através de segundas ascendentes, na seção A', o desenvolvimento do tema principal contém finais masculinos através de segundas descentes (Fig. 2). Quanto às ornamentações, as bordaduras possuem um papel estrutural na construção das frases das seções A e A', sendo também uma referência às modinhas anteriores ao séc. XX. Na seção B há um maior destaque para passagens cromáticas (Fig. 3).

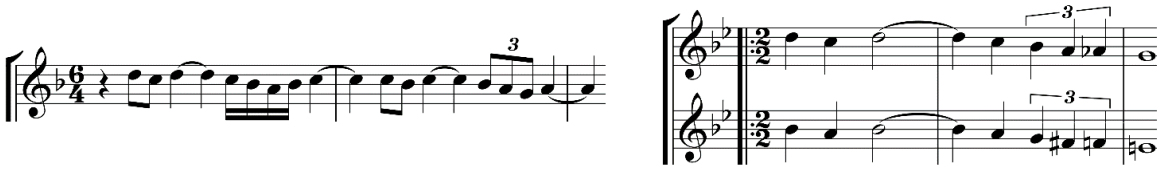


FIGURA 2: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA). SEÇÃO A C. 14-6 E SEÇÃO A' C. 39 – 41.*
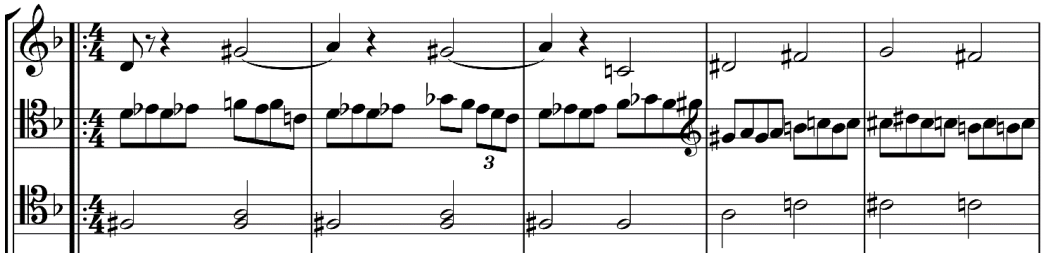


FIGURA 3: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA). SEÇÃO B C. 25-9.*

Na estrutura harmônica Villa-Lobos utilizou um dos padrões modulatórios das obras do séc. XIX, trabalhando com tonalidades homônimas: A (i: Dm), B (I: D) e A' (i: Dm)[9]. O fato da seção B não possuir um perfil melódico característico, garante a essa peça um caráter mais destacado para o modo menor, o que é uma característica mais marcante nas obras dos séculos XVIII e XIX. A progressão harmônica do movimento é constituída pela larga utilização de acordes subdominantes de forma estrutural e não apenas em momentos cadenciais, contudo Villa-Lobos foi muito mais sofisticado do que o gênero historicamente exigia. Na seção A (Fig. 4 e 5), o tema é exposto na tonalidade de Ré menor para logo em seguida, após uma breve passagem pelo acorde de D7, finalizar a seção em Ré Maior.

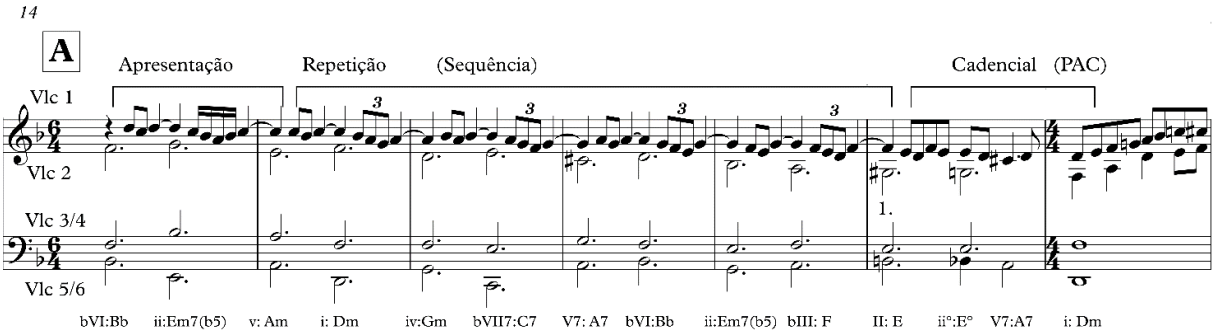


FIGURA 4: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA) – SEÇÃO A - CC. 14-20.*

[9] Conforme ANDRADE (1980, p. 10), apontado na Tabela 9.

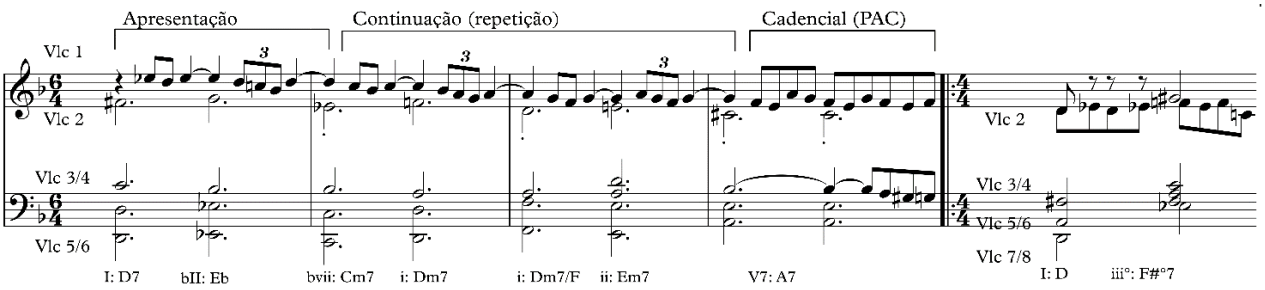


FIGURA 5: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA) – SEÇÃO A - CC. 21-25.*

A seção B (Fig. 6), contrasta com a anterior em praticamente todos os aspectos: primeiro pela ausência de um motivo melódico de destaque; segundo pelo contorno melódico diferente da seção anterior; terceiro pela rítmica constante da melodia, além da mudança da fórmula de compasso; quarto pela característica harmônica que, além iniciar e finalizar em Ré maior, é desenvolvida apenas por acordes diminutos e dominantes. Entre os compassos 37-8, a melodia passa pelo total cromático, numa espécie de recapitulação da frase final da introdução, preparando a recapitulação do tema principal.
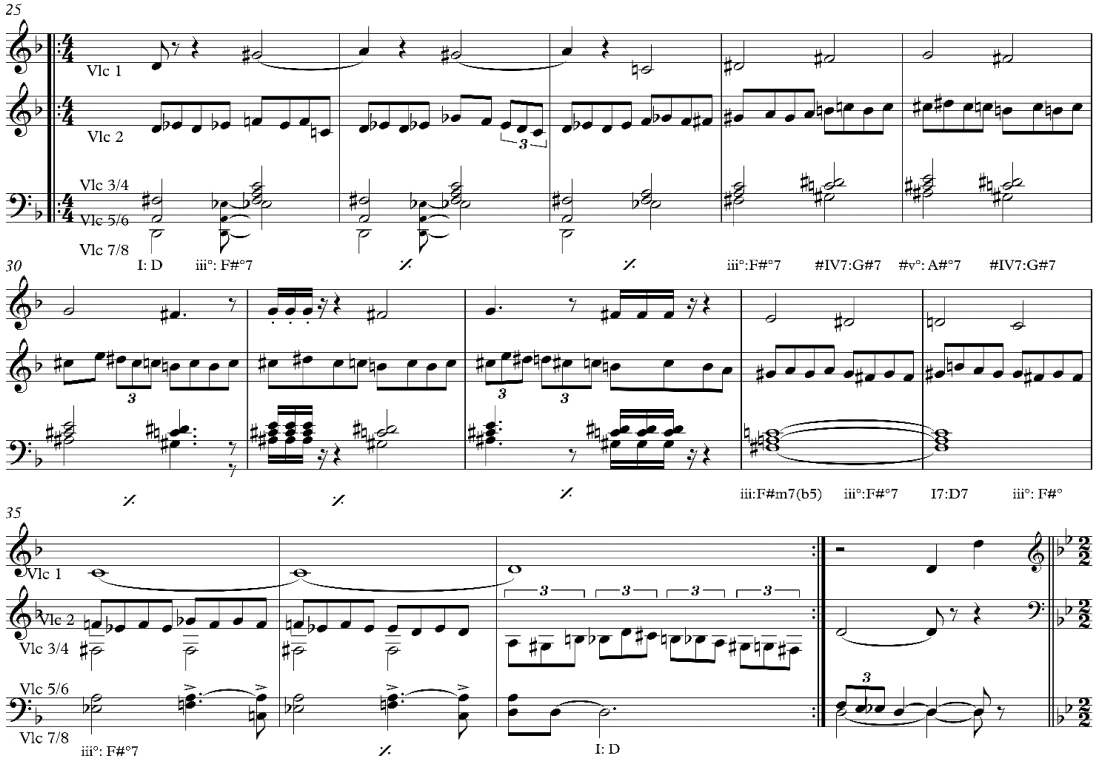


FIGURA 6: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – PRELÚDIO (MODINHA) – SEÇÃO B - CC. 25-38.

Ainda sobre a seção B, a permutação entre acordes de sétima dominante e sétima diminuta provoca uma instabilidade entre os centros tonais de Ré e Ré♭ (Fig. 7). Entretanto, substituindo-se os acordes diminutos pelas dominantes que lhes são equivalentes por enarmonia, temos: **F♯°7** = F7 = B7 = (A♭7/G♯7) = **D7** e **A♯°7** = F♯7 = C7= E♭7 = **A7**.[10]

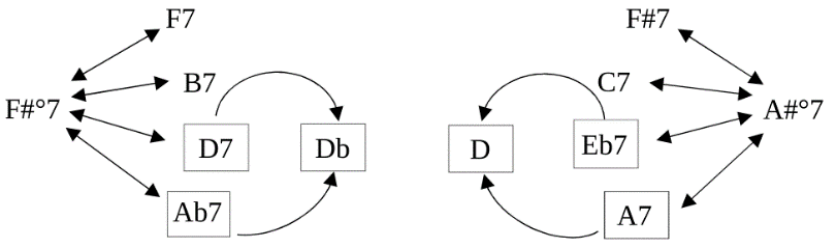


FIGURA 7: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA) CC. 25-38 - SUBSTITUIÇÃO DOS ACORDES DIMINUTOS PELOS SEUS RESPECTIVOS DOMINANTES.*

Sob tal perspectiva, a seção B pode ser analisada como um prolongamento[11] do acorde de D7, pois os acordes da progressão original representados na parte superior (Fig. 8), poderiam ser substituídos pelos seus equivalentes de sétima de dominante, descritos na parte inferior, revelando uma clara predominância dos acordes de D7 e seu dominante A7.

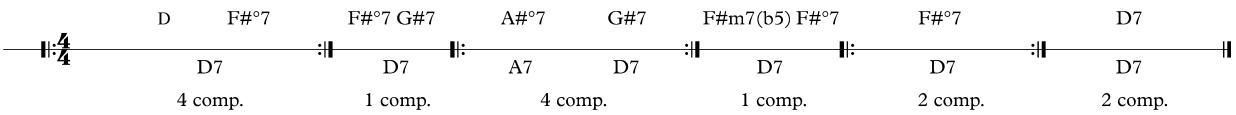


FIGURA 8: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA) SEÇÃO A' - CC. 39-55.*

Esse prolongamento do acorde de D7 pode ser entendido como um desenvolvimento na área da dominante de Sol menor, preparando para a modulação que *ocorreria* na seção seguinte (A'). Todavia nesta seção A', entre os cc. 39-55 (Fig. 9), apesar da armadura de clave indicar a tonalidade Sol menor ou Si♭ maior, a progressão harmônica se dá mais uma vez em torno do acorde de Dm, com a melodia sendo elaborada sobre uma linha descendente entre as notas Ré5 e Ré4 (Fig. 10), configurando uma escala de Ré menor com 2ª e 6ª menores (modo frígio), executando uma variação do tema principal, com alterações rítmicas, de andamento e harmônica.

[10] Como cada acorde de sétima diminuta possui dois trítonos e cada trítono pode ser compartilhado por dois acordes de sétima dominante, logo cada acorde de sétima diminuta é equivalente à 4 acordes de sétima dominante, conforme a Fig. 7. Assim, esses acordes são funcionalmente equivalentes e teoricamente intercambiáveis.

[11] Prolongamento (melódico ou harmônico). A expansão de uma nota (elaboração), um intervalo ou uma harmonia (*Stufe*) pela introdução de um material adicional em um plano estrutural mais alto. As progressões contidas no plano médio prolongam o plano de fundo e os detalhes do plano frontal servem para prolongar o plano médio. (FRAGA 2011, p. 114).

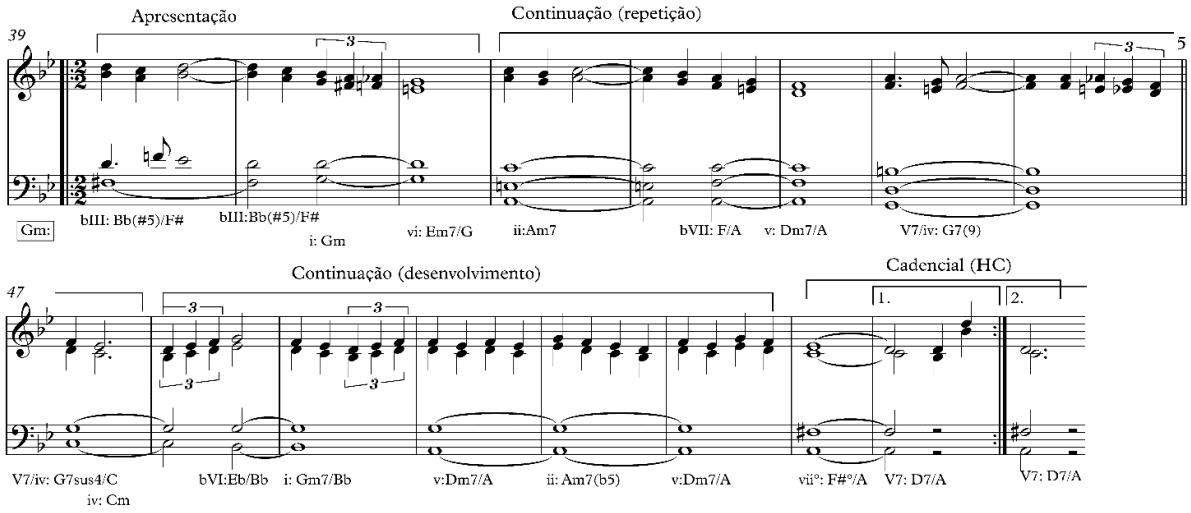


FIGURA 9: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA) CC. 39-55.*

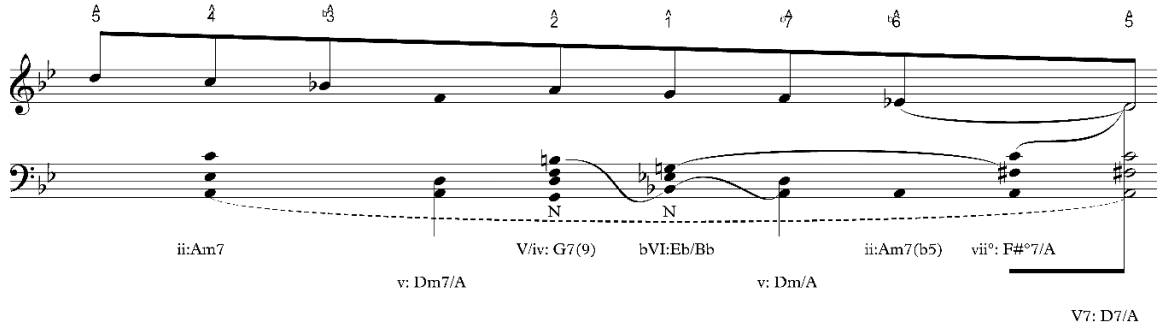


FIGURA 10: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – *PRELÚDIO (MODINHA) CC. 39-55 - GRÁFICO SCHENKERIANO, PLANO DE FUNDO.*

Na estrutura rítmica, Villa-Lobos explora um procedimento pouco utilizado nas modinhas analisadas, a mudança de fórmulas de compasso e de andamentos, estruturando a peça da seguinte maneira: introdução em 3/4 (*Andante*); parte A em 6/4 (*Adágio*); parte B em 4/4 (*Più Mosso*) e parte A' em 2/2 (*Andantino*). Villa-Lobos também não utiliza a síncopa nos moldes das obras do séc. XVIII, característica que em conjunto com o uso de tercinas, aponta para as obras dos séculos XIX e XX.

Enquanto na introdução e na parte A' do movimento, o baixo pedal é muito explorado, nas partes A e B este recurso não é utilizado. É curioso observar que neste quesito Villa-Lobos retratou a própria evolução da modinha ao longo do desenvolvimento desse movimento, pois a introdução possui um caráter do séc. XVIII, enquanto as partes A e B lembram as composições dos séculos XIX e XX, voltando ao séc. XVIII na parte A'.

Após as comparações dos dados analisados, constata-se que o estilo de modinha adotado por Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras nº 1 – Prelúdio* (Modinha) tende mais para o observado em modinhas do século XIX (Tab. 16).

ESTRUTURA	BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 – PRELÚDIO (MODINHA)	SÉC. XVIII	SÉC. XIX	SÉC. XX
Morfológica			X	X
Melódica	Pouco arpejo e mais graus conjuntos	X	X	
	1 voz (Parte A e B) - 2 vozes (parte A')	X	X	X
	Ornamentações	X	X	
Harmônica	Modulação		X	
	Modo	X	X	
	Pedal	X	X	
Rítmica	Mudança de FC e andamento	-	-	-
	Síncopa/Tercinas		X	X

TABELA 16: BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1 - RESUMO DA COMPARAÇÃO COM OBRAS DOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX.

Conclusão

Comparar obras com características tão distintas, um gênero tipicamente associado à canção e outro de caráter *camerístico* é em muitos aspectos uma tarefa complexa, tanto pela abrangência da pesquisa, quanto pela escolha e avaliação correta dos parâmetros analisados, afim de se encontrar pontos de intersecções entre as obras comparadas. Entretanto, as análises demonstraram que muitos aspectos do gênero modinha foram encontrados nas *Bachianas Brasileiras Nº1* – Prelúdio (Modinha), sendo que a mesma possui mais características que apontam para as obras dos séculos XVIII e principalmente XIX, conforme demonstrado na tabela 16.

Os dados analisados indicam também que a proximidade entre Villa-Lobos e Catulo da Paixão Cearense não se concretizou em uma influência determinante do principal nome da modinha do século XX sobre compositor das *Bachianas Brasileiras*, pelo menos nessa obra e pelo recorte da pesquisa utilizado. Foram analisadas aproximadamente 35% das obras de Catulo classificadas como modinha, escolhidas de maneira que representassem todo período da carreira do compositor, bem como as suas parcerias. Contudo as características das mesmas não foram tão marcantes quanto as de obras dos séculos anteriores, o que por outro lado deixa essa pesquisa ainda em aberto, pois ainda há uma parcela considerável de sua obra a ser explorada.

Referências

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1980.

ARAÚJO, Mozart. *A Modinha e o Lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e* bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: Introdução ao estudo da cultura no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BÉHAGUE, Gerard H. *Music in Latin America: An Introduction.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979.

____. Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595/1596; two eighteenth century anonymous collections of modinhas. *Anuário/Yearbook/Anuário, Inter-American Institute for Musical Research/Instituto Interamericano de Investigación Musical/Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical*. New Orleans, v.4, pp. 44-81, 1968.

FERLIM, U. D. C. Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Música*, v.24, pp. 171-192, 2011.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento/ UFRGS, 1977.

____. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brazil*. São Paulo: Edusp, 2001.

LISBOA JUNIOR, Luiz A. *Da modinha ao sertão: vida e obra de Catulo da Paixão Cearense*. São Luís: Instituto Geia, 2016.

MARIZ, Vasco. *Vida musical.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2011

____. *Heitor Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947.

PANKHURST, Tom. *Schenker Guide: a brief handbook and website for Schenkerian Analisys.* New York: Routledge, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de M. Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

____. Fundamentos da composição musical. 3ª ed. Tradução de E. Seincman. São Paulo: EDUSP, 2015.

TINHORÃO, José R. *A pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada*. 6ª ed. São Paulo: Art, 1991.

____. *A pequena história da música popular brasileira: da modinha à Canção de Protesto*. 2ª ed. São Paulo: Art, 1974.

____. *A pequena história da música popular brasileira: segundo seus gêneros*. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

____. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-18)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Coral – Canto do Sertão: hibridismo entre o discurso musical de Bach e a poética de Villa Lobos

Regina Rocha
refelice3@yahoo.com.br

Resumo: A proposta deste artigo é apresentar alguns apontamentos sobre como Villa-Lobos dialoga de maneira criativa com o discurso musical de Bach em *Coral – Canto do Sertão.* Pela pluralidade composicional de Villa-Lobos, recorre-se a diferentes referenciais teóricos tais como: Bartel (1997), Berry (1987), Rosen (2005), Salles (2009; 2012), entre outros. Esta breve reflexão, juntamente com outras pesquisas recentes sobre a obra de Villa-Lobos, poderá contribuir para desmistificar o imaginário romântico do "compositor Macunaíma", que compunha apenas por intuição.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Coral – Canto do Sertão*; *Bachianas Brasileiras nº 4*.

Abstract: This research investigates about how Villa-Lobos dialogues with Bach's poetics in a creative way in *Coral - Canto do Sertão.* Since Villa-Lobos developed an exquisite musical language, different theoretical sources are used, such as Bartel (1997), Berry (1987), Rosen (2005), Salles (2009; 2012) among others. These thoughts, along with some other recent research on Villa-Lobos's work, may contribute to demystify the romantic image of the "Macunaíma composer", who composed just by intuition.

Keywords: Villa-Lobos; *Coral – Canto do Sertão*; *Bachianas Brasileiras nº 4*.

Introdução

Villa-Lobos é um dos grandes ícones da música brasileira. E apesar de ter declarado: "logo que sinto a influência de alguém, me sacudo e pulo fora" (MARIZ, 1989, p. 45), é notável, como se pode deduzir de pesquisas mais recentes,[1] que Villa-Lobos exerceu sua atividade como compositor em diálogo com outros compositores. A despeito dele não ter concluído nenhum curso de composição numa Instituição Musical,[2] ele tinha pleno conhecimento da estética musical de diferentes períodos da História da Música. Nogueira (2011, p. 17) não considera falta de originalidade o intercâmbio técnico e estético entre Villa-Lobos e os compositores europeus, mas sim, o que ele chama de "maturidade criativa".

[1] Para acesso as pesquisas mais recentes sobre a obra de Villa-Lobos, ver: PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos) - grupo dedicado à pesquisa da obra de Heitor Villa-Lobos.
[2] Villa-Lobos teve suas primeiras aulas de música com seu pai Raul. Segundo Mariz (1989, p. 45), Villa-Lobos estudou os compositores clássicos e românticos e teve influência de Wagner e Puccini, além do Tratado de composição Musical de D'Indy, enquanto buscava sua personalidade como compositor. Guérios (2003, p. 86) cita que em 1904, Villa-Lobos matriculou-se no Instituto Nacional de Música para estudar violoncelo, porém este curso noturno foi extinto. Só existe documentação indicando a matricula, após 1904 não existe registro de Villa-Lobos como aluno do Instituto, o que levasse a crer que ele começou o curso, mas não deu continuidade.

Ao referir-se à série *Bachianas Brasileiras*,[3] Salles (2009, p. 100) relata que, em termos estéticos, esta série representa a adesão de Villa-Lobos ao Neoclassicismo. Entendemos que este fato, *a priori*, já coloca Villa-Lobos em consonância com tendências importantes na Europa daquela época, evidenciando que ele não era um compositor intuitivo, puramente nacionalista, desligado das correntes estéticas mundiais.[4] Tarasti (1995, p. 152) diz que: "As *Bachianas* não representam de forma alguma um retorno ao passado – que não seria o lógico em Villa-Lobos –, mas uma espécie de reformulação da técnica ou, talvez, uma busca por novos caminhos" (TARASTI, 1995, p. 152). Quanto a essa ressignificação da técnica, Salles não deixa dúvidas ao citar que:

> A cultura brasileira está cheia de hibridismo, resultante do ato simbólico de "devorar" as culturas estrangeiras como meio de assimilação. Na música de Villa-Lobos esta foi a estratégia usada para desenvolver seu próprio senso de estilo e linguagem (SALLES, 2012, p. 7).[5]

Dentro dessas perspectivas, analisaremos a poética musical de Villa-Lobos, em diálogo com o discurso musical de Bach em *Coral – Canto do Sertão.*

[3] Esta série foi composta entre os anos de 1930-1945, para variadas combinações de instrumentos e voz, explorando afinidades entre o espírito do contraponto de Bach e a música folclórica brasileira. Cada movimento das Bachianas possui dois títulos: um que se refere à influência barroca e outro à influência da música popular brasileira (LATHAM, 2014).

[4] Busoni (1866-1924) escreveu a *Fantasia Contrapontística* (1912) com evidente inspiração na Arte da Fuga de Bach. (Lovelock, 2013, p. 275). Max Reger (1873-1916) escreveu a fantasia *Ein fest Burg ist unser Gott* baseado no tema utilizado por Bach, que, segundo Carpeaux (1999, p. 371) é o melhor modelo de música para órgão do século XX. Richard Strauss (1864-1949), em 1919, escreveu uma ópera neobarroca: *Die Frau ohne Schatten* (A mulher sem sombra) e, em 1928, *Die aegyptische Helena* (Helena Egipcíaca). Stravinsky (1882-1971) compôs a *Sonata 1924*, misturando a poética bachiana com a música do início do século XX. O primeiro movimento pode ser comparado com as invenções a duas vozes de Bach, mas com um idioma contemporâneo, politonal; o segundo traz ornamentações muito típicas ao Barroco. Além do *Octeto para Instrumentos de Sopro* (1923), a suíte *Pulcinella* (1924) e o Concerto em Mi♭ *Dumbarton Oaks* (1937-38).

[5] "*Brazilian culture is full of hybridism, resulting from the symbolic act of "devouring" foreign cultures as a means of assimilation. In the music of Villa-Lobos that was the strategy used to develop your own sense of style and language*".

Coral – Canto do Sertão

O *Coral – Canto do Sertão* compõe o segundo movimento da *Bachianas Brasileiras nº 4* de Heitor Villa-Lobos,[6] foi dedicado ao pianista e compositor José Vieira Brandão[7] e escrito em 1941.[8]

Conforme pode ser visto (Fig. 1), este movimento possui cinco frases[9] distribuídas em duas Seções (A e B).

[6] Mariz (1989, p. 121, 2005, p. 181) cita as *Bachianas Brasileiras nº 4* como sendo escrita para piano ou grande orquestra, o que poderia levantar dúvidas sobre a versão original desta *Bachiana*. Porém, o Catálogo de Obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009, p. 8), registra que esta peça foi originalmente escrita para piano com uma versão orquestral (1941).

[7] José Vieira Brandão foi membro da Academia Brasileira de Música fundada em 1945. A biblioteca do Museu Villa-Lobos foi batizada pelo seu nome: Biblioteca José Vieira Brandão. (ROCHA, 2016, p. 55).

[8] Em 1941, Villa Lobos compôs o *Prelúdio-Introdução e Coral-Canto do Sertão,* que formam o primeiro e o segundo movimentos da *Bachianas Brasileiras nº 4.* O terceiro movimento (*Aria-Cantiga*) foi escrito em 1935. A *Dança-Miudinho* foi composta em 1930 como peça para piano solo, e estreada em 1939, no Rio de Janeiro, pelo pianista José Vieira Brandão. Por este motivo Negwer (2009, p. 226), pesquisador alemão, não considera a *Bachiana nº 4* como parte da série *Bachianas Brasileiras.* No entanto, consideramos um equívoco esta afirmação de Negwer (2009), pois as *Bachianas Brasileiras n.5* também foi escrita em períodos distintos (1938 e 1945). O próprio Negwer (2009, p. 223) cita que a *Bachianas n.1* foi apresentada pela primeira vez com apenas dois movimentos (*Prelúdio-Modinha e Fuga-Conversa*) e posteriormente Villa-Lobos inseriu o primeiro movimento (*Introdução-Embolada*). O catálogo de obras de Villa-Lobos (p. 4), o Dicionário Grove e tantas outras fontes, incluem a *Bachianas nº 4* na série.

[9] Referindo-se ao *Coral-Canto do Sertão*, Tarasti (1995, p. 203) menciona que esta canção (Tarasti denomina canção ou tema, o que neste artigo nomeamos de frase) é inspirada em uma canção católica sertaneja do sertão do Nordeste, porém não cita a canção. Tarasti (1995, p. 202) relata que Villa-Lobos dispõe alguns temas da *Bachianas Brasileiras nº 4* na opereta *Magdalena* (1948), embora não cite a localização nem as frases. No intuito de identificarmos esta informação, fez-se necessário a escuta e observação da partitura de ambas as obras. O que depreendemos é que, Villa-Lobos reutiliza as frases **a** e **b** do *Coral - Canto do Sertão* na ária do barítono (Padre José) no I ato (c.108 da opereta) e no II ato (cena IV), sendo que, nesta cena, também há a participação do coro e outros personagens (Solis e Ramon) cantando estas frases citadas, além de fragmentos da frase **d**.

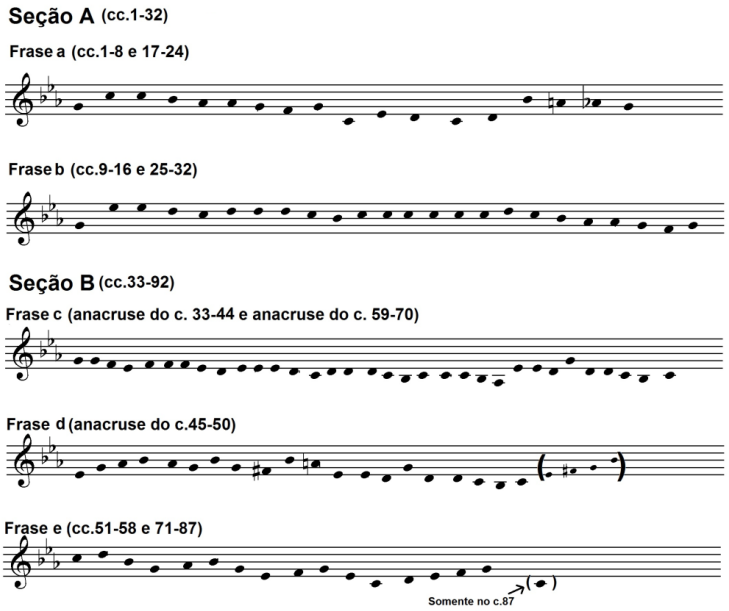


FIGURA 1: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO*, FRASES (SOMENTE ALTURAS).*

Seção A

Esta seção é composta pelas frases **a** (cc. 1-8) e **b** (cc. 9-16) seguidas de **a'** (cc. 17-24) e **b'** (cc. 25-32). Todas estas frases possuem alguns procedimentos em comum:

1. Cadência elidida[10] (cc. 8-9 e 16-17 – Fig. 2).

No compasso 8, o movimento descendente do baixo, que culmina na cadência elidida (Fig. 2), pode ser considerado como uma tópica musical brasileira[11] dentro das tópicas "época-de-ouro".[12]

2. A rearticulação da última nota na primeira nota da frase seguinte (Fig. 2).

[10] "[...] uma cadência elidida ocorre quando uma nova frase começa simultaneamente com a cadência, ou antes, do acorde final da primeira frase. Às vezes, essa cadência também é alcançada pela sobreposição" (Tradução nossa). *"[...] an elided cadence occurs when a new phrase begins simultaneously with or before the cadence chord of the first phrase. Sometimes this cadence is also achieved by overlapping"* (STEIN, 1979, p. 14).

[11] Ratner (1980, p. 9) define tópicas musicais como um conjunto de figuras características do discurso musical. A origem da palavra significa lugar: *topos* – uma espécie de lugar comum. Para maiores detalhes sobre tópicas musicais destaca-se (MEYER, 1956). Quanto à identificação das tópicas musicais brasileiras, pode-se citar: brejeiro, caipira, "canto de xangó", "época-de-ouro", indígenas, nordestinas, entre outras (DA COSTA, 2016), (MOREIRA, 2013, p. 35), (PIEDADE, 2009, p. 128; 2012, p. 5; 2013, pp. 11-12 e 18).

[12] "Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo, nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem de conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem sempre à baixaria do violão de sete cordas no choro, onde também estas frases de curva descendente e grau conjunto (ainda que comecem com curva ascendente ou salto) servem de conectores entre partes dos temas" (PIEDADE, 2013, p. 15).

Charles Rosen (1995, p. 303) comenta que, por vezes, a primeira nota do sujeito das fugas de Bach era a mesma nota que terminava o episódio anterior. Segundo ele, Chopin no século XIX usa a mesma técnica em sua *Balada em Lá♭ Maior* Op. 47.
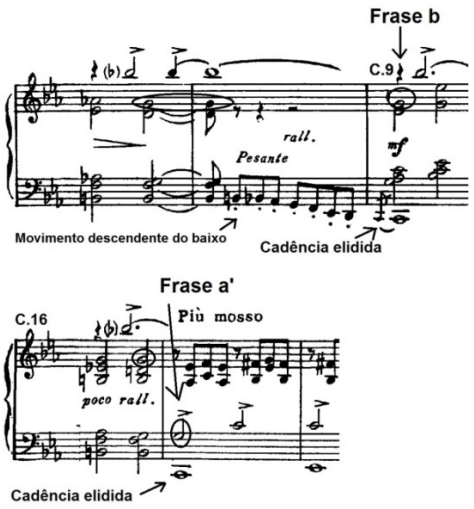


FIGURA 2: CORAL – CANTO DO SERTÃO – HEITOR VILLA-LOBOS. SEÇÃO A. CADÊNCIA ELIDIDA (CC. 8-9, 16-17). PRIMEIRA NOTA DA FRASE B IGUAL À ÚLTIMA NOTA DA FRASE A. PRIMEIRA NOTA DA FRASE A' IGUAL À ÚLTIMA NOTA DA FRASE B. TÓPICA ÉPOCA-DE-OURO: MOVIMENTO DESCENDENTE DO BAIXO.

3. A repetição da nota Si♭ na voz superior (somente nas frases **a** e **b**) (Fig. 3).

Tarasti (1995, p. 203) intitula a reiteração desta nota de "o canto triste e monótono da Araponga".[13] É provável que este simbolismo seja uma alusão a um dos títulos da peça: *Canto do Sertão*.

[13] Cavalcante (2012, p. 23) descreve a araponga como: "Ave conhecida no Nordeste pelo som estridente do seu canto". Esta ave produz um som curto e agudo em *ostinato*. Schnapper (2016) informa que apesar de estar presente na música ocidental desde o século XIII, *ostinato* foi muito utilizado na época de ouro do Barroco. Arcanjo Jr. (2007) declara que a representação de sons da natureza pela música ou poesia é uma das características mais marcantes do romantismo musical do século XX. "Estes sons expressam a sonoridade de um mundo "externo à música" que neste contexto de modernização nacionalista são utilizados como expressão da nacionalidade brasileira. Desta forma, estes textos não-musicais lançam luz sobre a escrita musical, na medida em que as formas musicais se expressam em diálogo com estes textos" (ARCANJO JR., 2007, p. 134). Porém, Shafer (1977, p. 53) menciona que, na música, a prática de imitar pássaros ocorre desde a Renascença com Clément Janequin (século XVI) até o século XX com Messiaen. De acordo com Salles (2009, p. 111) este interesse pelo canto dos pássaros, foi algo que Messiaen compartilhou com Villa-Lobos. Ao procurar exemplos de imitação desta natureza em Bach, encontramos a *Sonata em Ré Maior BWV 963* (*Thema all'Imitatio Gallina Cucca*). Nesta peça é utilizado um motivo de terça menor descendente, inicialmente na primeira voz, para sugerir um cuco. Outros exemplos de obras musicais que fazem alusão a aves no período Barroco são: *Canzon* über das *Henner und Hanner und Hannergeschrey* (*Canção sobre as vozes de galinhas e galos*) de Alessandro Poglietti e *Capriccio sopra il cucu* de Johann Kaspar Kerll.

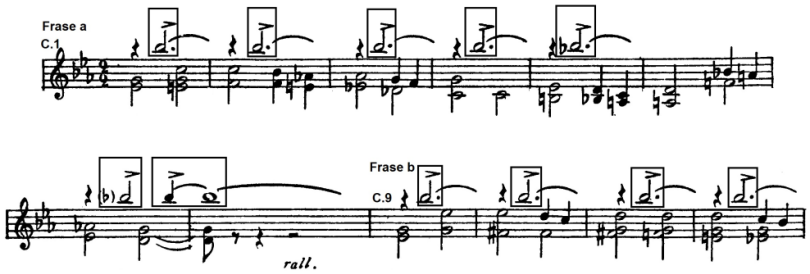


FIGURA 3: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO*, SEÇÃO A, REPETIÇÃO DA NOTA SI♭ NA VOZ SUPERIOR, FRASES A E B.*

De acordo com Salles, o canto dos pássaros é um elemento sonoro da natureza encontrado amiúde na obra de Villa-Lobos.

> Embora o canto de cada espécie de pássaro seja identificável, cada exemplar possui suas próprias "melodias", que por sua vez consistem em complexas permutações, elisões e aliterações, revistas a cada período de *muda*, o pássaro reaprende a cantar, incorporando elementos de seu hábitat (SALLES, 2009, p. 111).

Entre os compassos 17 e 32, encontram-se as frases **a**' e **b**'. Neste trecho, ocorre uma considerável mudança de andamento (de *Largo* para *più mosso*). Esta modificação é enfatizada pela presença de uma figura alusiva ao *groppo*[14] (mão direita), que contribui para o aumento da fluidez da frase (Fig. 4). O perfil melódico permanece o mesmo, porém as frases migram para um registro mais grave (mão esquerda).

[14] Bartel (1997, p. 290) define o *groppo* como uma figura retórica musical composta por quatro notas, das quais a primeira e a terceira são iguais. As figuras retóricas foram amplamente utilizadas no discurso musical de Bach. Quanto a este assunto Jank (2007, p. 1) relata: "[...] Bach faz uso dos mais variados recursos retórico-musicais, com o propósito de expressar musicalmente o conteúdo do texto e estimular as emoções no ouvinte, característica principal da música no período barroco, especialmente na Alemanha luterana". Segundo Dreyfus (2004, p. 4), mesmo em obras instrumentais, o discurso retórico se fez presente nas obras de Bach, como é o caso das Invenções.
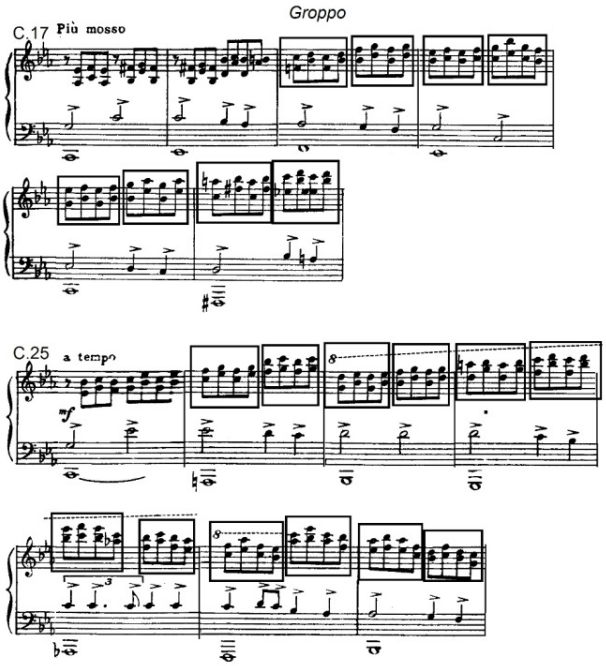


FIGURA 4: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO A, GROPPO (CC. 17-20; 25-31).*

Entre os compassos 23 e 24, esta fluidez amplifica-se, ao surgir uma figuração rítmica em tercina e sextina, que conduz à frase **b** (Fig. 5).
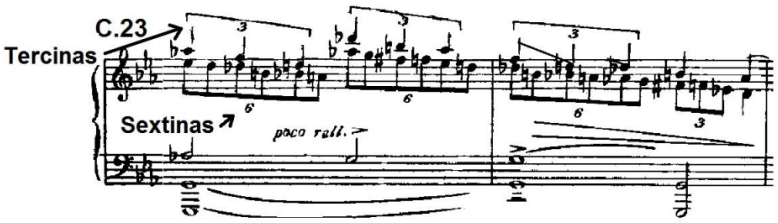


FIGURA 5: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO A, TERCINAS E SEXTINAS (CC. 23-24).*

À semelhança das frases anteriores, a frase b termina com a mesma nota que dará inicio a frase c, que abre a Seção B (cc. 33-34) (Fig. 6).

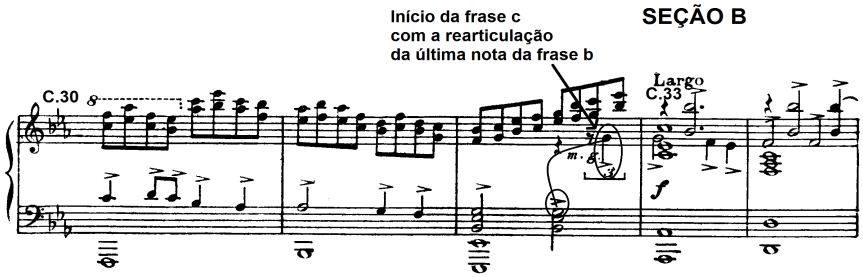


FIGURA 6: - VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *PASSAGEM ENTRE SEÇÕES A E B COM REARTICULAÇÃO DA NOTA SOL (CC. 33-34).*

Seção B

A seção B tem início na anacruse do compasso 33, com a frase c, que introduz uma nova dinâmica (***f***). O acompanhamento é disposto num ciclo de quartas e perde a fluidez com os baixos em semibreves oitavas. O andamento inicial é retomado (*Largo*) assim como a repetição da nota Si♭ (voz superior), porém agora em oitavas, aumentando a densidade em relação a seção A (Fig. 7).
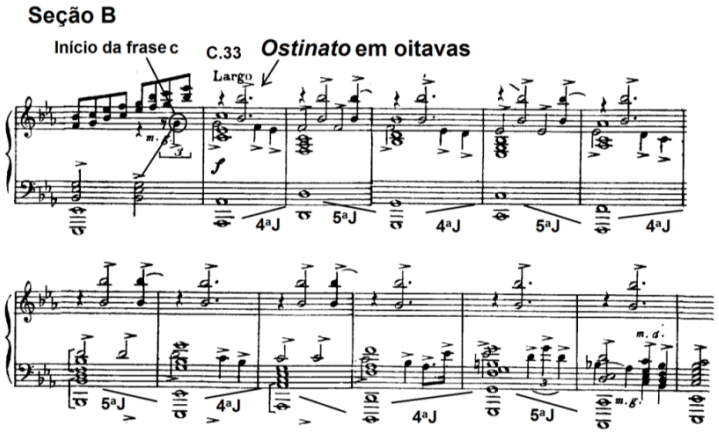


FIGURA 7: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, FRASE C (CC. 33-44).*

A frase d (única que não é repetida) situa-se entre os compassos 44 e 50 e aparece em duas oitavas. Outra peculiaridade desta frase está relacionada à graduação da intensidade. É a primeira e única vez que aparece a indicação de cresc, poco a poco. A repetição da nota Si♭ (voz superior) ganha mais um registro, agora em três oitavas, o que aumenta o espaço textural (Fig. 8).15 A soma desses fatores produz um ambiente de maior dramaticidade em relação à seção anterior. No compasso 50, surge um gesto ascendente que introduz a frase e no compasso seguinte.
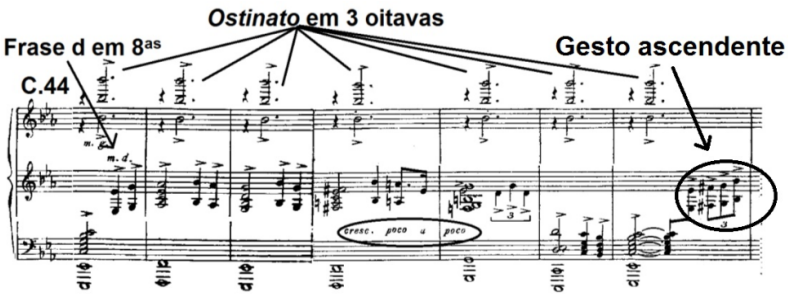


FIGURA 8: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, FRASE D (CC. 44-50).*

[15] Espaço textural é definido por Berry (1987, pp. 248-254) como a distância vertical entre as notas.

A frase e (cc. 51-58) traz a intensificação da dinâmica (***ff***) com acordes em posição fechada nos dois pentagramas inferiores. O ostinato (Si♭) torna-se cada vez mais um elemento dramático, pois, além de continuar em três oitavas, agora aparece com três articulações num único compasso (cc. 51-55). Entre os compassos 56 e 58, ele aparece em quatro oitavas (Fig. 9).
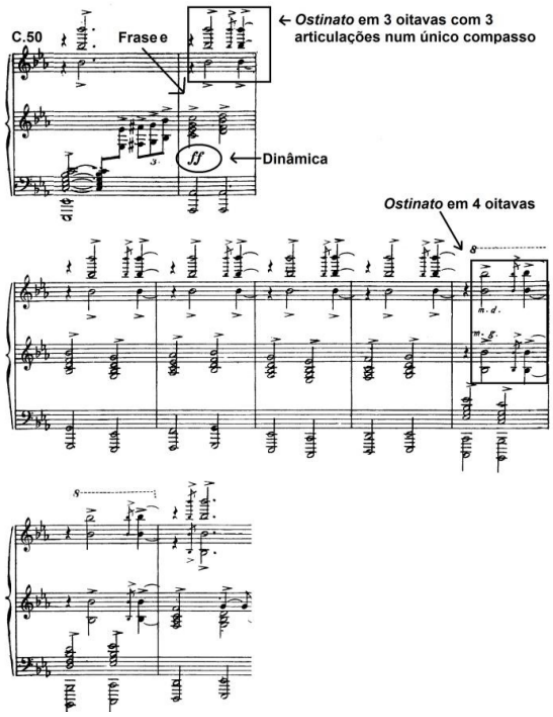


FIGURA 9: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, FRASE E. (CC. 51-58).*

Na anacruse do compasso 59, surge a frase c' com a rearticulação da última nota da frase anterior (como já ocorrido nas frases a, b e c – Figuras 2 e 6). O ostinato aparece de uma forma mais sutil, em relação à frase anterior, com apenas uma inflexão rítmica. Este fato contribui para a repentina diminuição da intensidade sonora deste trecho (Fig. 10).

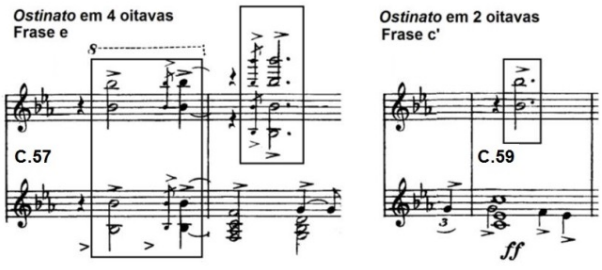


FIGURA 10: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, COMPARAÇÃO DO* OSTINATO *ENTRE FRASES E E C' (CC. 57 E 59).*

Entre as frases c (cc. 33-34) e c' (cc. 59-70) permanece o ciclo de quartas no baixo, as variantes[16] são: o ostinato que diferente da frase c (que se alternava entre uma e duas articulações por compasso), na frase c' aparece solitário. A dinâmica que na frase c era (*f*) em c' aparece com (*ff*) e pequenas modificações rítmicas na melodia (Fig. 11). Apesar destas diferenças, o andamento permanece inalterado (*Largo*), o que mantêm o mesmo caráter entre as frases c e c'. Diferente do que aconteceu entre as frases da Seção A (a e a', b e b') onde a mudança de andamento (*Largo para più mosso*) alterou de maneira significativa o caráter da seção.
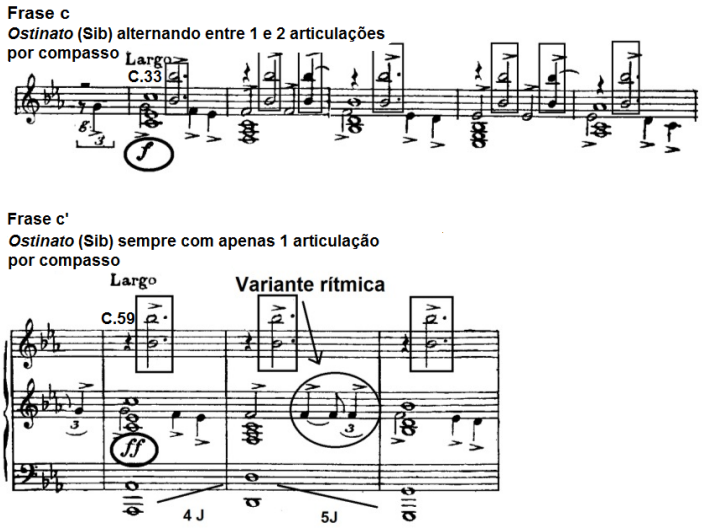


FIGURA 11: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, COMPARAÇÕES ENTRE FRASES C E C'.*

A frase e' (cc. 71–87) começa com um novo andamento, *Grandeoso*, e nova dinâmica (*fff*). A voz superior que continha o ostinato na nota Si♭, passa por uma transformação (cinco notas descendentes em graus conjuntos), o que confere um peso de maior importância no discurso musical. Sendo que a última nota forma um cânone imitativo em terças em relação às notas da frase e' (Fig. 12).

[16] Schoenberg (2008, p. 36) chama de variantes as mudanças de caráter secundário, que oferecem um efeito de embelezamento local.

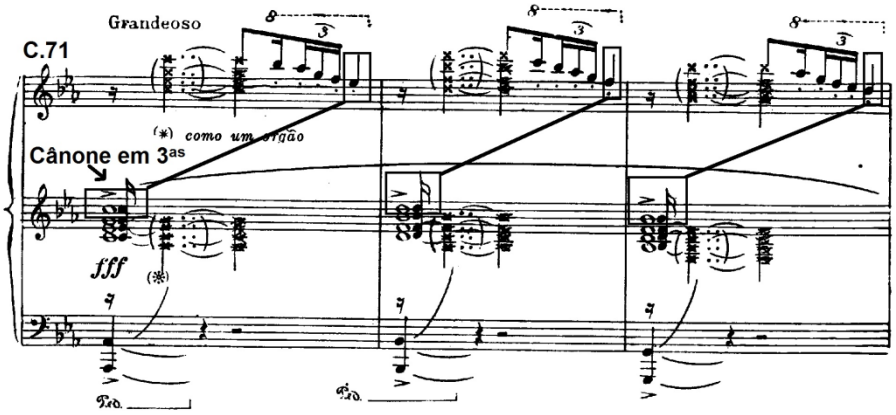


FIGURA 12: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, FRASE E', CÂNONE EM TERÇAS. NOTAS DA FRASE E' E A ÚLTIMA NOTA DA VOZ SUPERIOR.*

A partir do compasso 75, a imitação em terças, passa a ser um cânone direto em relação ao compasso 71 (Fig. 13).

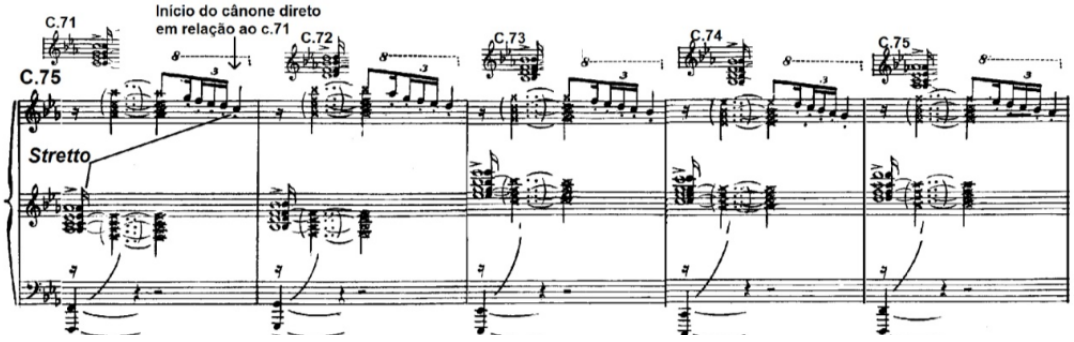


FIGURA 13: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, FRASE E', CÂNONE DIRETO ENTRE A ÚLTIMA NOTA DA VOZ SUPERIOR (A PARTIR DO C. 75 E AS NOTAS DA FRASE E' A PARTIR DO C. 71).*

Esses fatores visualmente sugerem um aumento na massa sonora, mas o resultado acústico é o oposto. Em consequência da individualização dos elementos, acusticamente ocorre certo vazio, uma fissão sonora.[17]

[17] Neste contexto estabelecemos uma analogia à um conceito da música espectral. Zuben (2005, p. 149) descreve a fissão sonora da seguinte maneira: "[...] o afastamento dos componentes é provocado por suas excessivas características de individualização, que não permitem um agrupamento dos elementos e, dessa forma, provocam a cisão". Ressaltamos que essa fissão sonora se refere à versão para piano solo. Na versão orquestral o resultado sonoro difere da versão para piano, pois os instrumentos de cordas têm um maior poder de sustentação em relação ao piano. Schoenberg (2008, p. 223), ao comparar a sonoridade do piano e das cordas relata que o piano possui uma qualidade lírica menor em relação às cordas. Provavelmente o que ele quis dizer é que o decaimento do som no piano seja mais rápido do que o das cordas. Menezes (2004, p. 32) observa que não é possível sustentar o som do piano na totalidade do seu vigor, como é possível no violoncelo. Ele diz que "tocar piano traduz-se num contínuo 'exercício de eutanásia' do som".

Neste trecho, ressaltamos que Villa-Lobos integra, numa mesma frase, características de diferentes períodos da História da Música, tais como: o contraponto imitativo e o uso da ressonância por simpatia,[18] ao pressionar as teclas do piano sem permitir que os martelos batam nas cordas (Fig. 14).

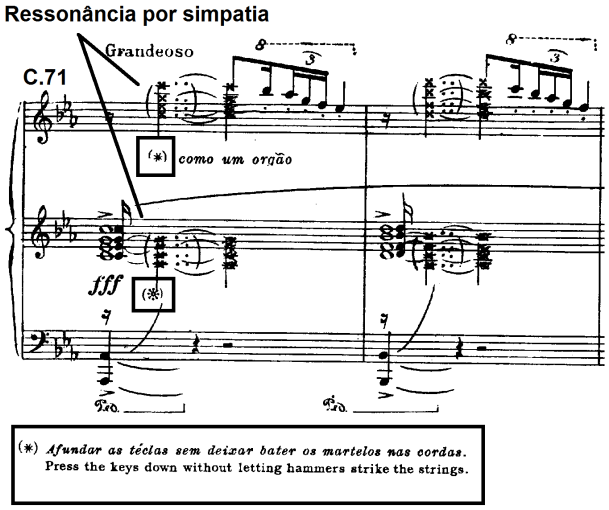


FIGURA 14: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, FRASE E', RESSONÂNCIA POR SIMPATIA.*

A frase e' termina no compasso 87 com uma cadência autêntica perfeita, confirmando a chegada da tônica em um acorde cerrado com a nota Dó em quatro oitavas e com uma dinâmica em (***ffff***). Em seguida tem início uma extensão cadencial, por meio de um movimento descendente que desliza de um registro agudo até um grave, como uma síntese em relação aos diversos registros explorados na peça. Nos compassos finais (cc. 90-92), ocorre uma desaceleração rítmica reafirmando a tônica (Fig. 15).

[18] Ao falar sobre a "vibração por simpatia", Rosen relata: "O pedal tem duas funções básicas diferentes (bem como outras subsidiárias): sustenta o ataque das notas, e permite que aquelas que não são atacadas, vibrem por simpatia" (Tradução nossa). "*The pedal has two different basic functions (as well as some subsidiary ones): it sustains struck notes, and it allows those which are not struck to vibrate in sympathy*" (ROSEN, 1995, p. 14). O mesmo procedimento é denominado de "harmônico natural com toque silencioso das teclas", por Antunes (2004, pp. 61 e 63). Ele acrescenta que, pelo fato das notas estarem grafadas em "X", pode causar uma impressão errada de ruído. Ainda comenta que isto ocorre nas *Bachianas Brasileiras nº 4* de Villa-Lobos, porém não diz em qual movimento. Embora Antunes (2004, p. 63) comente que esse procedimento provavelmente surgiu em 1958 com Mauricio Kagel em: *Transicion II para piano, percussão e duas fitas magnéticas*, Rosen (1995, p.13) declara que a provável gênese deste procedimento, ocorre no século XIX. Os exemplos citados por ele são: o início do *Noturno em Mi♭ Maior Op. 9 nº 2* de Chopin e o final do *Paganini* (*Carnaval*) de Schumann. Segundo Rosen, depois destes exemplos, esse procedimento foi pouco usado até o *Opus 11* de Schoenberg.

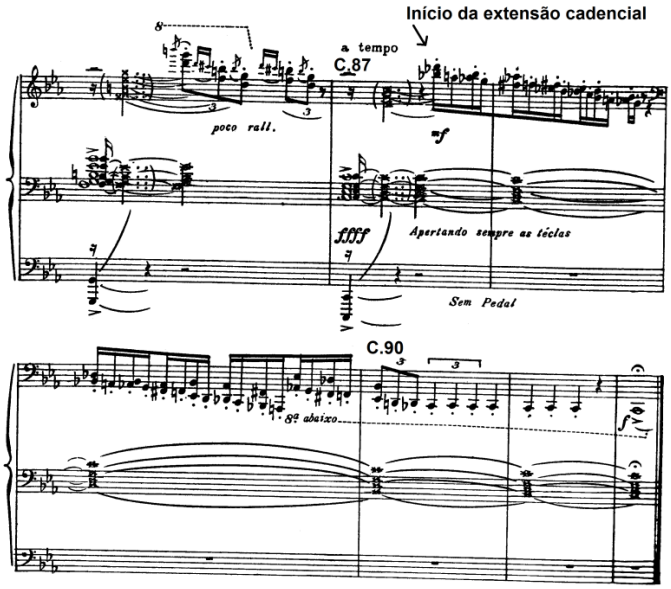


FIGURA 15: VILLA-LOBOS, CORAL – CANTO DO SERTÃO, *SEÇÃO B, CADÊNCIA FINAL E EXTENSÃO CADENCIAL.*

Considerações finais

Neste estudo é possível perceber a habilidade de Villa-Lobos em "devorar" parte do legado musical de Bach de forma criativa. O uso de uma tópica musical brasileira, "época-de-ouro", que conecta duas frases onde a primeira nota é a rearticulação da última nota da frase anterior (cc. 8 e 9), demonstra a criatividade de Villa-Lobos ao sincronizar elementos da cultura musical brasileira e a gramática musical de Bach. Outro exemplo é o modo com que Villa-Lobos relê o culto do contraste, tão presente na obra de Bach. No caso do *Coral-Canto do Sertão*, o contraste ocorre por meio de elementos diversos, tais como: andamento, dinâmica e densidade. No âmbito do andamento, Villa-Lobos enfatiza essas mudanças com o auxílio do acompanhamento, como por exemplo, nos compassos 17 a 32 ao inserir o *groppo*, tercinas e sextinas (cc. 17-32). A dinâmica torna-se um elemento de contraste ao englobar do ***mf*** ao ***ffff***. O jogo de condensação e rarefação entre as frases é outra demonstração desta releitura da antítese barroca.

Outra constatação da engenhosidade de Villa-Lobos é o fato dele sincronizar, numa mesma frase, procedimentos composicionais de períodos distintos da História da Música, tais como o emprego do cânone e da ressonância por simpatia (Fig. 13).

A soma de todos estes fatores certifica que, apesar de Villa-Lobos não ter tido uma formação acadêmica institucionalizada, ele tinha conhecimento dos processos

composicionais tanto da estética barroca como de outros períodos da História da Música e faz uso criativo dessa mescla em *Coral – Canto do Sertão*.

Referências

ARCANJO JUNIOR, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da História: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em História). Belo Horizonte: Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, 2007.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

CAVALCANTE, Rogério. *Cearencês: a cultura do povo cearense*. Fortaleza: Editora do autor, 2012.

CARPEAUX, Otto M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DA COSTA, Juliana Ripke. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *ORFEU*, v. 1, n. 01, pp. 44-73, 2016.

DREYFUS, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: University Press: 2004.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

JANK, Helena. *... e chorou amargamente...* Figuras retórico-musicais e a expressão de extremo pesar, na "Johannes Passion" de J. S. Bach. In: XVII Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Música), 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007. v. 1. p. 1-11.

LATHAM, Alison. "*Bachianas Brasileiras*". Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e525. Acesso em: 25.03.2014.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro.* 11ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. *Heitor Villa-Lobos*: *o homem e a obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MOREIRA, Gabriel F. O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicas indígenas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.27, pp. 29-38, 2013.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NOGUEIRA, Marcos P. Prefácio. In: SILVA, José I. *Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período: análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros (1958)*. São Paulo: UNESP, 2011.

PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos. Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7247375701641264. Acesso em: 10.09.2017.

PIEDADE, Acácio T. de C. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos.* São Paulo: ECA/USP, 2009, pp. 127-134.

_____. Rhetoricity in the Music of Villa Lobos: Musical Topics in Brazilian Early XXth-Century Music. In: PANOS, Nearchos et al (org.). *Proceedings of International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle.* Edinburgh: University of Edinburgh, 2012. v. 1, pp. 346-353.

_____. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, Buenos Aires, PPCT, vol. 1, n. 1, 2013.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: McMillan, 1980.

ROCHA, Regina. *Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Música IA-UNESP, 2016.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

_____. Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas. In: PANOS, Nearchos et al (org.). *Proceedings of International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle.* Edinburgh: University of Edinburgh, 2012. v. 1, pp. 338-345.

SHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1977.

SCHNAPPER, Laure. Ostinato. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20547. Acesso em: 18.06.2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

STEIN, Leon. *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami: Summy-Berchard, 1979.

TARASTI, Eero. *Villa-Lobos the Life and Works, 1887-1959*. North Carolina: McFarland & Company, 1995.

VILLA-LOBOS, Museu. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM, 2009. Disponível em: www.museuvillalobos.org.br/ingles/bancodad/VLSO_1.0.pdf. Acesso em 02.09.2017.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia - SP: Ateliê, 2005.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Análise harmônica do início da *Sinfonia nº 7* de Heitor Villa-Lobos

Joel Albuquerque
joel.albuquerque@usp.br

Resumo: Analisaremos alguns aspectos harmônicos recorrentes no início do primeiro movimento da *Sinfonia nº 7* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com destaque para a presença de dimensões simétricas entre classes de intervalos e conjuntos de alturas. Utilizaremos a combinação entre duas ferramentas de análise oriundas do universo de investigações dedicadas a obras pós-tonais: a teoria dos conjuntos e a teoria neorriemanniana. Empregaremos também alguns conceitos teóricos desenvolvidos em nossa pesquisa recente que seguem na mesma esteira, com destaque para a rede de projeções por inversão (ALBUQUERQUE e SALLES, 2016).

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Sinfonia nº 7*; Teoria dos conjuntos; Teoria neorriemanniana; Rede de projeções por inversão.

Considerações sobre a *Sinfonia nº 7*

A *Sinfonia nº 7* de Heitor Villa-Lobos foi concluída em 1945, sendo concomitante ao início da quarta e última fase estilística do compositor. Nesse momento Villa-Lobos passa a adotar um perfil mais cosmopolita em suas criações, em oposição ao caráter nacionalista de fases anteriores com maior reconhecimento entre os especialistas, como as emblemáticas alusões a manifestações culturais brasileiras apresentadas nos *Choros* (da década de 1920) e nas *Bachianas* (dos anos 1930). Em sua última fase, o compositor diluiu as citações habitualmente ouvidas em suas obras, não deixando referências extramusicais explícitas na superfície composicional, característica até então frequente em seu repertório. Nessa nova etapa, Villa-Lobos opta por deixar a estrutura da obra mais aparente para o ouvinte, fator que provavelmente contribuiu para que sua última fase fosse menos palatável à crítica da época, muito embora os processos composicionais não sejam muito diferentes daqueles usados nos períodos criativos anteriores. Constatamos, por exemplo, a recorrência do seccionamento entre alturas correspondentes às teclas pretas e brancas do piano (SOUZA LIMA, 1969; OLIVEIRA, 1984; SALLES, 2009), bem como grupos de alturas organizados segundo eixos de simetria intervalar, procedimentos largamente utilizados por Villa-Lobos desde a década de 1910.

O título da obra propõe um gênero musical importante desde o classicismo: a sinfonia. Villa-Lobos já havia composto quatro sinfonias em estilo pós-romântico do início de sua carreira[1], no entanto encerrou essa preferência durante um longo período voltado para obras inclinadas ao nacionalismo explícito. A *Sinfonia nº 7* (1945) e a *Sinfonia nº 6* (1944) inauguram a retomada

[1] Existe uma suposta *Sinfonia nº 5*, mas esta é considerada perdida entre os especialistas. Por esta razão, não podemos avaliar o conteúdo composicional desta obra.

desse gênero musical na produção villalobiana, indicando um redirecionamento no perfil estilístico do compositor.

Esse retorno aos gêneros tradicionais não segue o perfil pós-romântico das obras iniciais de Villa-Lobos. Percebemos aqui um aprofundamento do compositor no domínio de práticas harmônicas pós-tonais; um amadurecimento que alcança seu ápice nessa última etapa criativa. Com relação ao emprego da simetria como meio de estruturação harmônica – já observado por Souza Lima (1969), Salles (2009), Albuquerque (2014), Nery Filho (2012) e Visconti (2016)[2] – destacaremos ao longo desta análise como Villa-Lobos vai de uma utilização de relações simétricas restritas ainda a pequenos grupos de alturas, coordenando seções não muito extensas, e passa para um aprofundamento da transversalidade dessas proporções intervalares, chegando em uma "*meta* simetria" inerente ao próprio sistema de doze alturas, que identificamos por meio de redes de projeção por inversão.

O aspecto formal da *Sinfonia nº 7* é mais convencional que sua estrutura harmônica. Isso é bem nítido com o seccionamento da obra nos convencionais quatro movimentos – o primeiro em forma sonata (com dois grupos temáticos), o segundo movimento lento, o terceiro movimento como um *scherzo*, além de um "triunfante" quarto movimento – de acordo com o padrão clássico já estabelecido desde o século XVIII e consagrado no Romantismo.

O próprio Villa-Lobos já havia dito a Manuel Bandeira quem eram suas referências formais clássicas e como as interpretava: "A verdadeira sonoridade do Quarteto [...] é a de Haydn. Beethoven é demasiado egocêntrico: é ele, ele e mais nada. Beethoven, sinfonia; Haydn, quarteto" (BANDEIRA, 1965, p. 146).

Quanto à construção orquestral, Villa-Lobos foi bem menos convencional, principalmente na escolha de certos instrumentos. A adoção de instrumentos não tradicionalmente sinfônicos sempre foi uma prática emblemática no repertório do compositor, principalmente na incorporação de um variado de timbre percussivo incluído em suas obras, trazendo para a orquestra instrumentos típicos da cultura popular brasileira como o pandeiro e o ganzá. Não foram apenas instrumentos de percussão brasileira: em *Uirapuru* (1917), Villa-Lobos já havia utilizado o violinofone; em *Amazonas* (1917), uma viola *d'amore*; na *Suíte Sugestiva* (1929),

[2] Considerando ainda outras referências sobre a utilização de padrões simétricos entre classes intervalares na obra de Villa-Lobos: ANTOKOLETZ, 2006; ALBUQUERQUE, 2015a e 2015b; ALBUQUERQUE e SALLES, 2012.

metrônomos. Na *Sinfonia nº 7* a novidade é um instrumento eletrônico, o *Novachord*, sintetizador com teclado inventado nos Estados Unidos, desenvolvido no período entre as grandes guerras.

A *Sinfonia nº 7* foi proposta para um concurso de composição em Detroit (EUA) em 1945, onde foi apresentada sob o pseudônimo "A. Caramuru" e ficou com a segunda colocação. Não há muita informação adicional sobre essa obra; o próprio compositor se expressou vagamente sobre essa sinfonia mencionando "serras e montanhas" em uma espécie de roteiro programático – o que talvez sugira conexão com a *Sinfonia nº 6*, onde faz aproveitamento da técnica "melodia das montanhas" – mas sem apresentar maiores informações sobre questões composicionais.

> Um maremoto dividiu uma parte da Terra. Surgiram serras e montanhas, desvendando aos olhos do homem uma perspectiva tortuosa e irregular, semelhante ao caminho da vida humana, através dos séculos.
>
> Enquanto houver na Terra serras e montanhas, o homem buscará a paz. As serras e montanhas, firmes e sólidas, plantadas na Terra, defenderão o homem que pretende, em vão, destruí-las e imitá-las (VILLA-LOBOS, 1972, p. 243).

Rede de projeções por inversão

Este trabalho tem como objetivo a averiguação de dimensões simétricas entre classes de intervalos utilizadas como fatores de organização harmônica no início da *Sinfonia nº 7* de Heitor Villa-Lobos.

Percebemos ao longo de nossa pesquisa a importância do trabalho desenvolvido por pesquisadores empenhados em desenvolver estratégias teóricas voltadas para a análise de obras que recorrem a ferramentas harmônicas pós-tonais. Estre estas diversas propostas que foram sendo aprimoradas ao longo das últimas décadas, selecionamos aqui alguns instrumentos oriundos de uma destas vertentes metodológicas – a teoria neorriemanniana, na qual este presente trabalho se inscreve – com destaque para a rede de alturas (*tonnetz*) a partir de qualquer classe de conjunto, seguindo uma suposição apresentada por Lewin (1982).

No campo de estudos da teoria neorriemanniana, desenvolvemos uma extensa reflexão a partir do conceito de rede de alturas (*tonnetz*), apresentando diversas possibilidades de construção de *tonnetze* a partir do conjunto de tricordes e tetracordes. Além disso, percebemos relações de invariância entre estes diferentes *tonnetze*, parâmetros que foram alinhados em um sistema maior e mais amplo que chamamos neste trabalho de "rede de projeções por inversões" (ALBUQUERQUE e SALLES, 2016), abrindo espaço para um novo segmento de estudo dentre

do campo da teoria neorriemanniana – que chamamos aqui de *teoria da inversão*. O ponto de partida desta série de especulações nasceu de uma hipótese levantada por Robert Morris (2007), que constatou um aspecto comum às principais correntes de estudo dedicadas ao universo pós-tonal – teoria dos conjuntos (Forte), teoria neorriemanniana (Lewin) e teoria dos ciclos intervalares (Perle) – em torno de um mesmo princípio de organização harmônica[3]. Mais do que isso, Morris sugeriu que a aproximação dessas correntes teóricas pode hipoteticamente ser demonstrada através da *teoria dos grupos* – um segmento de estudo oriundo da matemática, a qual se dedica ao estudo da simetria utilizando estruturas algébricas conhecidas como matrizes[4]. Tal suposição foi adotada ao longo de nossa pesquisa, que resultou no desenvolvimento das diferentes perspectivas de construção de segmentos da rede de projeções por inversão. Utilizaremos aqui apenas a versão do sistema elaborado a partir dos conjuntos que formam a "constelação Morris"[5] (SALLMEN, 2011): os tetracordes 4-12, 4-27, 4-18, 4-13, incluindo ainda os conjuntos 4-z15 e 4-z29 (Fig. 1). Reconhecemos que não esgotamos ainda todos os caminhos de projeções possíveis que devem existir neste sistema que construímos, mas acreditamos que a rede de projeções por inversão alcance todos as classes de alturas previstos no sistema de doze notas, comprovando a hipótese de Morris (2007).

[3] Sobre teoria dos conjuntos e alguns de seus conceitos – classes de conjuntos intervalares, transposição (T_n) e inversão (T_nI) de grupos de alturas, e ciclos intervalares – ver FORTE, 1988; STRAUS, 2005 e 2013. Sobre teoria neorriemanniana e teoria transformacional, esta segunda uma vertente decorrente da anterior, verificar LEWIN, 1982 e 1987; COHN 1998a, 1998b e 2012; DOUTHETT e STEINBACH, 1998; GOLLIN, 1998, TYMOCZKO, 2007, 2009 e 2011. Sobre a teoria dos ciclos conferir PERLE, 1977 e 1996; FOLEY, 1998. Sobre a inter-relação entre estas três correntes teóricas em torno de resultados comuns, consultar MORRIS 1982 e 2007.

[4] Sobre a representação algébrica da simetria intervalar por matrizes de soma e multiplicação, e a verificação de correlações por invariâncias entre grupos de alturas, ver BABBITT, 1960 e 1961; LEWIN, 1982. Sobre a relação entre conjuntos intervalares por multiplicação; multiplicação de um grupo de alturas por um índice numérico invariante (M_n); e "combinação transpositiva", conferir COHN, 1988; BOULEZ, 1986; OLIVEIRA, 2007; RAHN, 1980; SCOTTO, 2014; YUST, 2015. Sobre aspectos da simetria a partir de uma perspectiva matemática, ver WEYL, 1997 e STEWART, 2012. Sobre conjuntos intervalares simétricos, eixos de simetrias, somas de eixo, inversões de conjuntos e a representação geométrica da simetria por *clockface*, ver ANTOKOLETZ, 2006; STRAUS, 2005 e 2013.

[5] Conferir outras possibilidades de construção deste sistema no artigo "Rede de Projeções por Inversão, Relações entre *Tonnetze* de Diferentes Tricordes" (ALBUQUERQUE e SALLES, 2016). Neste presente trabalho utilizaremos apenas a versão da rede construída a partir dos conjuntos que formam a "constelação Morris".

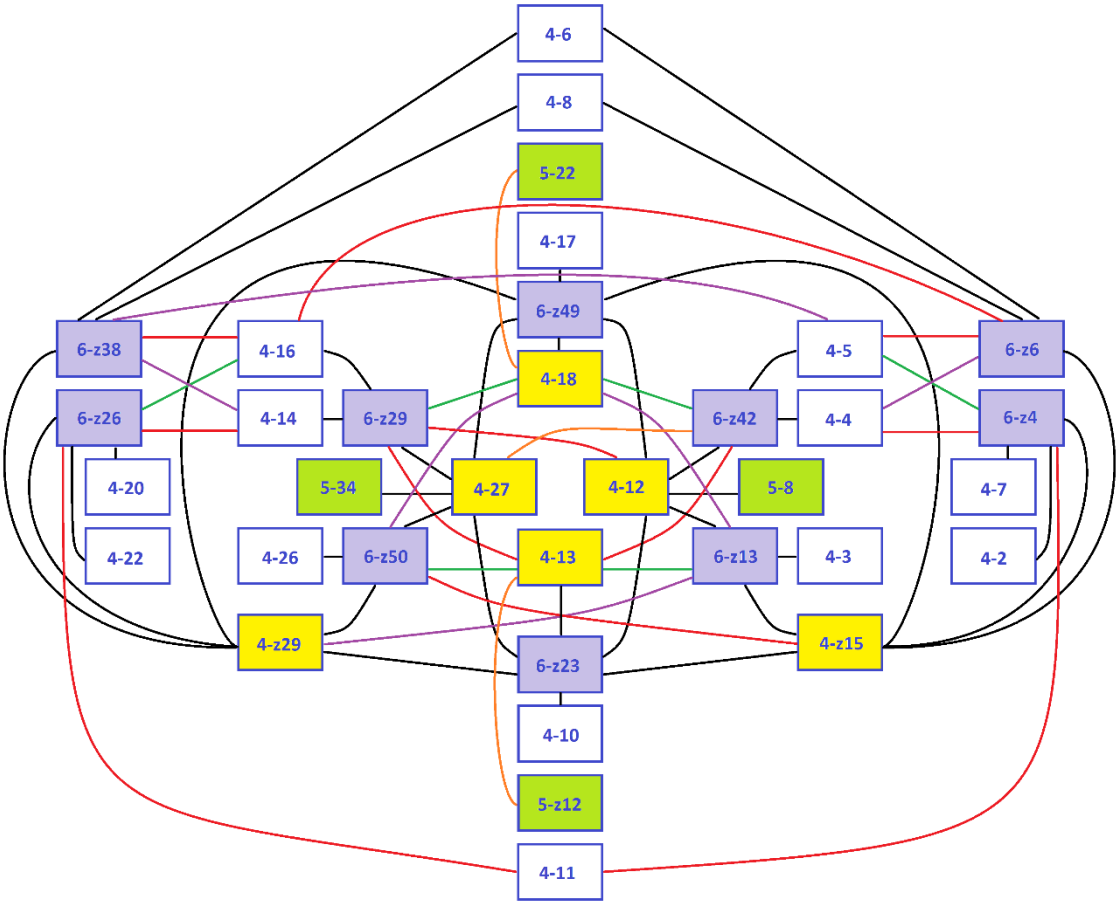


FIGURA 1: REDE DE PROJEÇÕES POR INVERSÃO A PARTIR DOS TETRACORDES 4-12, 4-27, 4-18, 4-13, 4-Z15 E 4-Z29; PERSPECTIVA A PARTIR DA "CONSTELAÇÃO MORRIS".

A rede de projeções por inversão, com sua propriedade simétrica inerente ao sistema cromático, abrange todas as doze classes de altura. Assim, propomos um sistema que relaciona conjuntos de diferentes cardinalidades, possibilidade não prevista em outra vertente descendente da teoria neorriemanniana – a teoria transformacional, que gravita principalmente em torno dos trabalhos de Cohn e Tymoczko – que vem mapeando redes de conjuntos homogêneos, como nos grafos "dança dos cubos" (*cube dance*) e "torres octatônicas" (*octatower*), ambos respectivamente elaborados exclusivamente a partir de tríades ou tétrades (COHN, 2012, pp. 86; 158; TYMOCZKO, 2011, p. 106).[6] Em nossa proposta de análise de obras pós-tonais, é necessária a construção de sistemas que relacionem conjuntos de quaisquer ordens e de diferentes espécies, não apenas os convencionais conjuntos 3-11 e 4-27 trabalhados a exaustão nas teorias neorriemanniana tradicional e teoria transformacional. Desta forma, se revelou extremamente

[6] Cohn atribui os grafos *cube dance* e octatower (também chamado de *4-Cube Trio*) ao teórico Jack Douthett (COHN, 2012, pp. 86; 158).

eficiente a nossa proposta de construção desta rede de projeções por inversão e sua utilização no mapeamento de estruturas intervalares de obras pós-tonais.

Percebemos ainda que a rede de projeções por inversão pode ser segmentada em setores harmônicos correlacionados [com destaque paras as regiões C1 e C5, respectivamente as duas faces espelhadas entre conjuntos dispostos dos lados direito (C1) e esquerdo (C5) da Fig. 1, correspondentes por multiplicação pelos fatores M_5 e M_7]. Desta forma, dependendo da espécie de conjuntos recorrentes em determinado trecho de uma obra analisada, podemos determinar o perfil harmônico preferido por um compositor em um determinado contexto. Esta verificação pode ainda ser estendida e corroborada ao incluirmos um número maior de exemplos de um mesmo compositor, revelando seus gostos e predileções dentro da rede de projeções por inversão.

Aspectos estruturais harmônicos da *Sinfonia nº 7*

Desde os compassos iniciais do primeiro movimento (*Allegro vivace*) da *Sinfonia nº 7* (Fig. 2) podemos perceber uma obra que faz uso de materiais e procedimentos harmônicos pós-tonais. Após um grande *glissando* descendente entre todos os instrumentos da orquestra, que muito se assemelha ao início de outra obra de Villa-Lobos, *Uirapuru* (1917), temos a sequência de três blocos harmônicos (Fig. 3A e Fig. 3B) no naipe dos sopros (c. 2) – desenhados sobre o motivo principal que rege toda a seção do Tema I – que visivelmente não seguem a padrões triádicos convencionais.

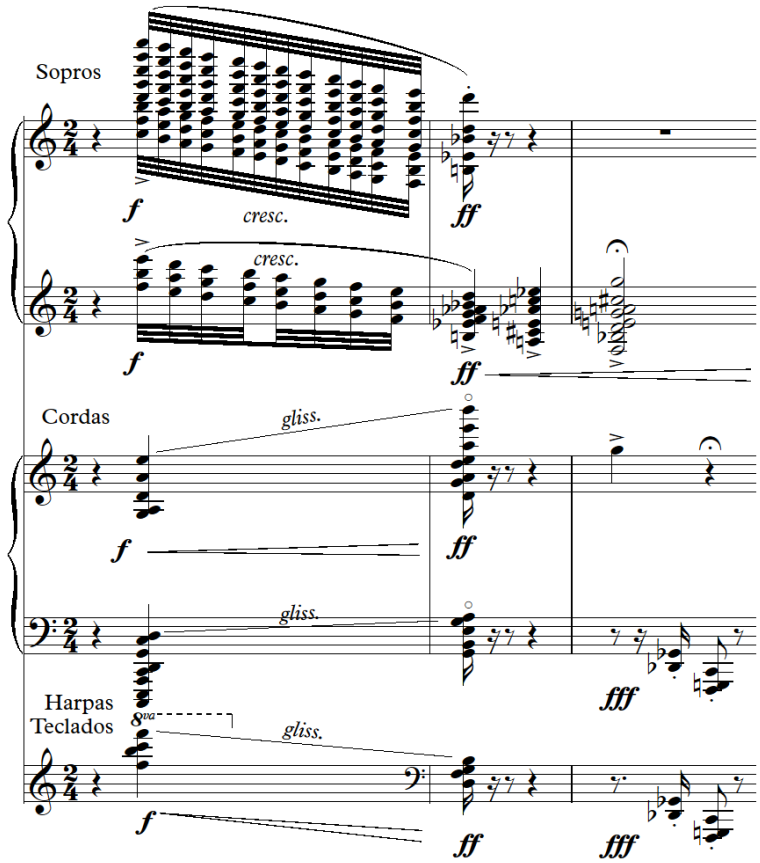


FIGURA 2: INÍCIO DA SINFONIA Nº 7 *DE VILLA-LOBOS, I MOVIMENTO.*

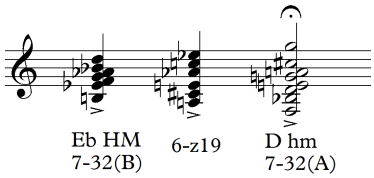


FIGURA 3A: SINFONIA Nº 7 *DE VILLA-LOBOS, I MOV., C. 2, SOPROS*

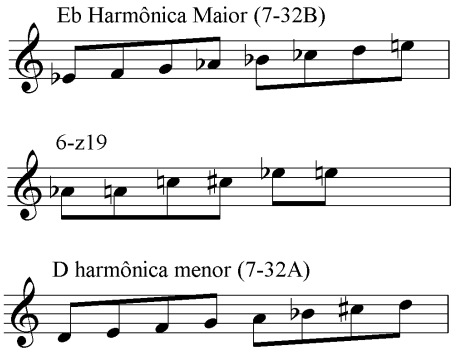


FIGURA 3B: SINFONIA Nº 7 *DE VILLA-LOBOS, I MOV., C. 2, SOPROS; SEQUÊNCIA DE TRÊS BLOCOS HARMÔNICOS.*

Quando colocamos as alturas referentes a estes três blocos harmônicos no *clockface* (Fig. 4), aparentemente não encontramos nenhum conjunto integralmente simétrico. No entanto, percebemos que o primeiro e o terceiro grupos de alturas correspondem ao mesmo conjunto 7-32 (Mod. 7), duas versões da escala harmônica invertidas entre si pela relação T_0I – Mi♭ Harmônica Maior[7] (7-32B) e Ré harmônica menor (7-32A), respectivamente (SOLOMON, 2005). Estas duas estruturas estão intermediadas pelo conjunto 6-z19 – uma sobreposição de dois conjuntos 3-11, distantes em T_1 (semitom): os acordes maiores A e Ab. Também podemos destacar que os três blocos harmônicos possuem subconjuntos simétricos envolvendo quase a totalidade de alturas, com exceção de apenas uma nota para cada estrutura. Temos, respectivamente, os hexacordes 6-z29 para os conjuntos 7-32 – exceção da altura Sol para a coleção Mi♭ HM (conjunto 6-z29, soma 11) e a altura Fá para Ré hm (conjunto 6-z29, soma 1) – e o pentacorde 5-22 para o conjunto intermediário 6-z19 – com exceção da altura Ré♭. Temos assim uma progressão de um em movimento anti-horário dos eixos de soma,[8] seguindo a sequência das somas 1, 0 e 11.

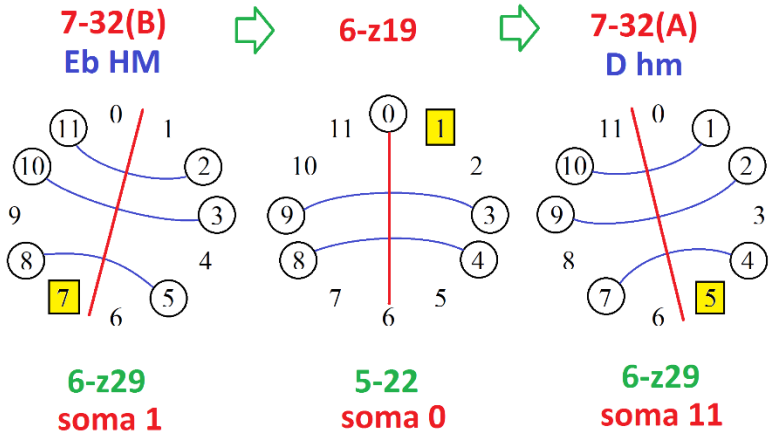


FIGURA 4: BLOCOS HARMÔNICOS NO CLOCKFACE NO INÍCIO DA SINFONIA Nº 7.

[7] Seguindo a complementação proposta por Solomon (2005) à tabela de classes de conjuntos originalmente apresentada por Forte (STRAUS, 2005 e 2013), distinguiremos aqui classes de conjuntos em suas formas originais de suas inversões. Consideramos isto relevante para casos como as coleções harmônica menor (7-32A) e Harmônica Maior (7-32B), assim como as tríades menor (3-11A) e Maior (3-11B), e as tétrades Meio diminuta (4-27A) e Maior com sétima (4-27B). Ainda sobre as coleções Harmônica Maior e harmônica menor, utilizaremos as abreviações HM e hm, respectivamente. Outra consideração sobre a ampliação da tabela de conjuntos proposta por Solomon (2005): recorremos aqui à nomenclatura para conjuntos com mais de nove e menos que três alturas, estruturas não contempladas pela versão original de Forte.

[8] Verificamos a mesma recorrência à movimentos de eixos de soma como fator de estruturação harmônica também no início do *Choros nº 7* de Villa-Lobos (ALBUQUERQUE, 2014). Sobre valores de soma para eixos de simetria inerentes a conjuntos de alturas, verificar STRAUS, 2005, pp. 133-39; 2013, pp. 145-52 e ANTOKOLETZ, 2006.

Além disso, os conjuntos 7-32 estão invertidos entre si em torno do eixo soma 0, mesma mediatriz que rege a quase totalidade de alturas do conjunto intermediário 6-z19 (com exceção da nota Ré♭), o segundo bloco harmônico que aparece na sequência. A relação de inversão entre Mi♭ HM (7-32B) e Re hm (7-32A), em torno do eixo T_0I, pode ser demonstrada em uma matriz de soma 0 (Tab. 1).

SOMA 0		MI♭ HARMÔNICA MAIOR (7-32B)						
		3	5	7	8	10	11	2
RÉ HARMÔNICA MENOR (7-32A)	9	0						
	7		0					
	5			0				
	4				0			
	2					0		
	1						0	
	10							0

TABELA 1: MATRIZ DE SOMA 0 ENTRE AS COLEÇÕES MI♭ HM E RÉ HM.

Esse eixo de soma 0 ganha ainda mais relevância quando percebemos que o grupo completo de alturas que integram os três blocos harmônicos analisados – o conjunto 11-1 (SOLOMON, 2005), ou seja, a coleção cromática com ausência da altura Fá♯ – também está orientado em torno desta mesma mediatriz, gerando destaque para as alturas Dó e Fá♯, alturas por onde perpassa o eixo resultante de pares de alturas com soma = 0 (Fig. 5).

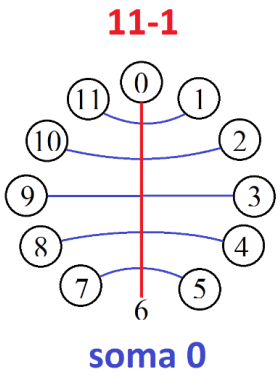


FIGURA 5: CONJUNTO 11-1, EIXO DE SOMA 0.

O eixo Dó–Fá♯ é reiterado novamente logo em seguida com o encerramento deste trecho com o conjunto 3-9 na tessitura mais grave da orquestra (Fig. 6), reafirmando a presença desta mediatriz como regente da organização harmônica no início da *Sinfonia nº 7*, concomitante a reiteração melódica de umas das extremidades da soma 0: a altura Dó (Fig. 7). Temos assim, logo no início desta obra a confirmação da presença de simetrias intervalares regendo a

organização harmônica, mostrando a necessidade de recorrermos a ferramentas adequadas para a análise de obras pós-tonais.
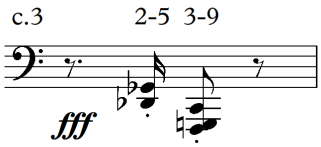


FIGURA 6: CONJUNTO 3-9 NA TESSITURA MAIS GRAVE DA ORQUESTRA.

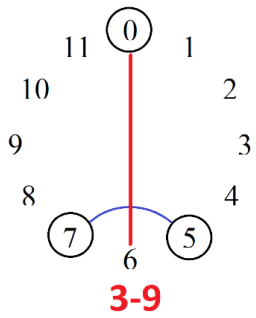


FIGURA 7: CONJUNTO 3-9, EIXO SOMA 0, CENTRO EM DÓ.

A seguir selecionamos outro trecho da *Sinfonia nº 7* (c. 7-11, Fig. 8), apresentado no naipe das cordas (replicado pelo piano). Na análise deste segundo exemplo da obra de Villa-Lobos, recorremos mais uma vez aos recursos desenvolvidos neste trabalho para o estudo de obras pós-tonais. Neste caso, verificamos uma sequência de duas camadas estratificadas de tetracordes caminhando em direções opostas (ascendente e descendente), seguindo uma sobreposição de grupos de alturas que não geram padrões harmônicos convencionais.
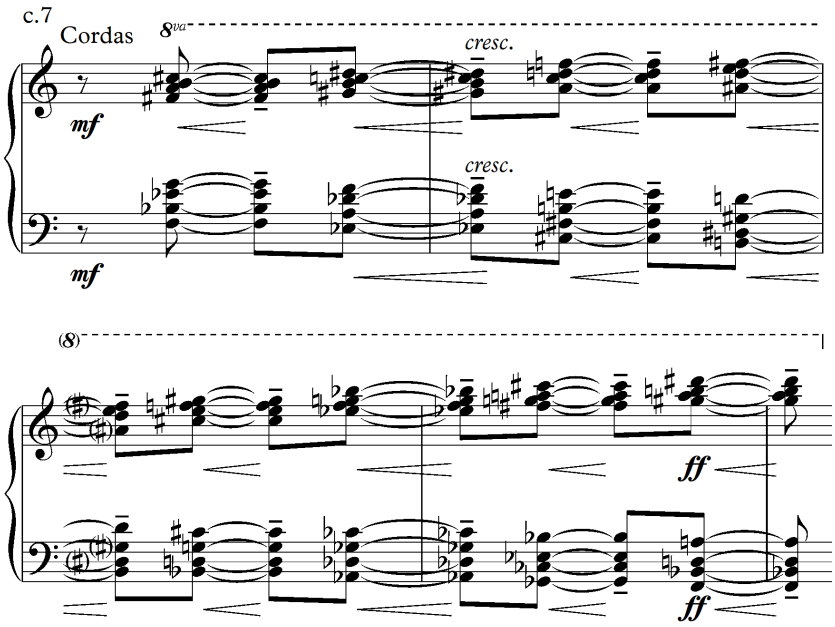


FIGURA 8: SINFONIA Nº 7 *DE VILLA-LOBOS, C.7-11, CAMADAS DE TETRACORDES.*

Mapeando as classes de conjuntos de cada um destes tetracordes, e os conjuntos resultantes de suas sobreposições, percebemos que apenas a combinação do primeiro par de tetracordes concomitantes (o mesmo conjunto 4-22) gera uma estrutura simétrica – o conjunto 8-24, orientado pelo eixo soma 4 (Fig. 9).

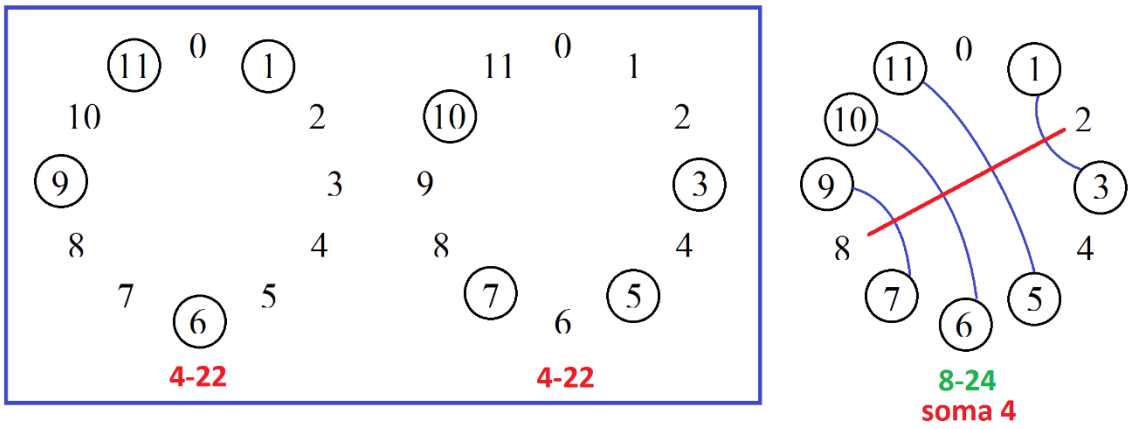


FIGURA 9: COMBINAÇÃO DO PAR DE TETRACORDES 4-22, PROJEÇÃO DO CONJUNTO 8-24, EIXO SOMA 4.

Todas as demais combinações subsequentes projetam estruturas harmônicas assimétricas, como podemos verificar a seguir (Fig. 10 e Tab. 2):
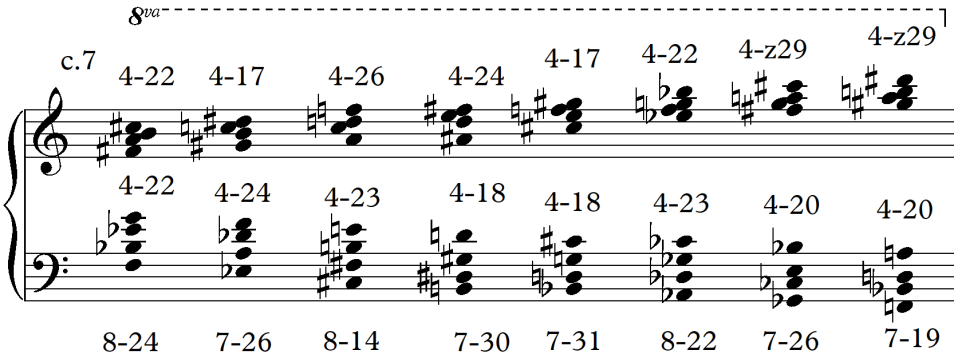


FIGURA 10: SEQUÊNCIA DE TETRACORDES EM SOBREPOSIÇÃO.

SEQUÊNCIA	SUPERIOR ASCENDENTE	INFERIOR DESCENDENTE	PROJEÇÃO
1	4-22	4-22	8-24
2	4-17	4-24	7-26
3	4-26	4-23	8-14
4	4-24	4-18	7-30
5	4-17	4-18	7-31
6	4-22	4-23	8-22
7	4-z29	4-20	7-26
8	4-z29	4-20	7-19

TABELA 2: PROJEÇÕES A PARTIR DE TETRACORDES SOBREPOSTOS.

Percebemos que a maioria dos tetracordes na rede de projeções se relaciona por inversão (perspectiva a partir da "constelação Morris") em torno dos hexacordes 6-z26, 6-32, 6-z49 e 6-z50 (com exceção do conjunto 4-24) (Fig. 11). Destacamos que a maioria dos conjuntos escolhidos por Villa-Lobos está relacionado na região C5 do sistema (lado esquerdo da rede de projeções), com exceção dos tetracordes 4-17 e 4-18, pertencentes à região central. A região C5 é uma seção harmônica regida pela destacada presença invariante da classe de intervalo |5| (quartas e quintas justas) e também por menor influência das classes de intervalo |1| (segundas menores e sétimas maiores) e |6| (trítonos). Neste recorte, o compositor opta por não utilizar conjuntos relacionados por multiplicação pelos fatores M_5 e M_7, ou seja, Villa-Lobos não apresenta os conjuntos correspondentes da região C1, relacionados ao tetracordes da região C5 em questão.

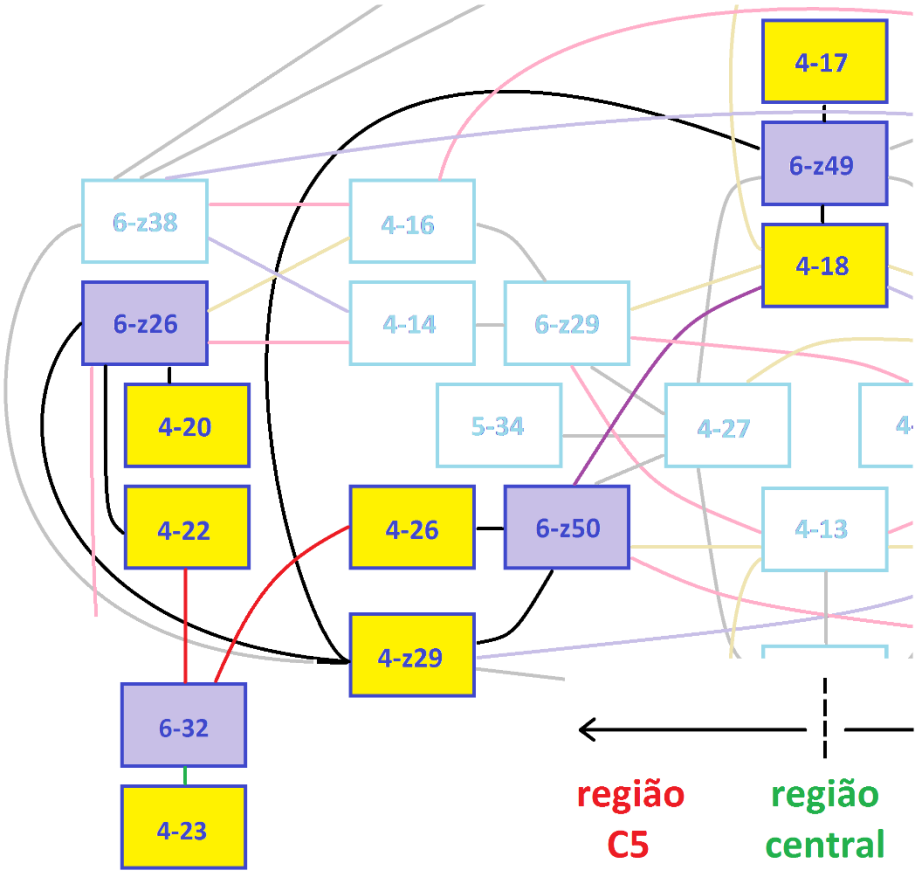


FIGURA 11: RELAÇÕES ENTRE TETRACORDES E HEXACORDES NA REDE DE PROJEÇÕES POR INVERSÃO.

Analisamos também as relações por invariância entre entradas de vetores intervalares destes tetracordes (Fig. 12), constatando que eles estão distribuídos em dois grupos distintos (além do conjunto 4-24 isolado). Formam o primeiro grupo os tetracordes 4-20, 4-17, 4-18 e 4-z29, sendo o outro grupo formado pelos conjuntos 4-23, 4-22 e 4-26.

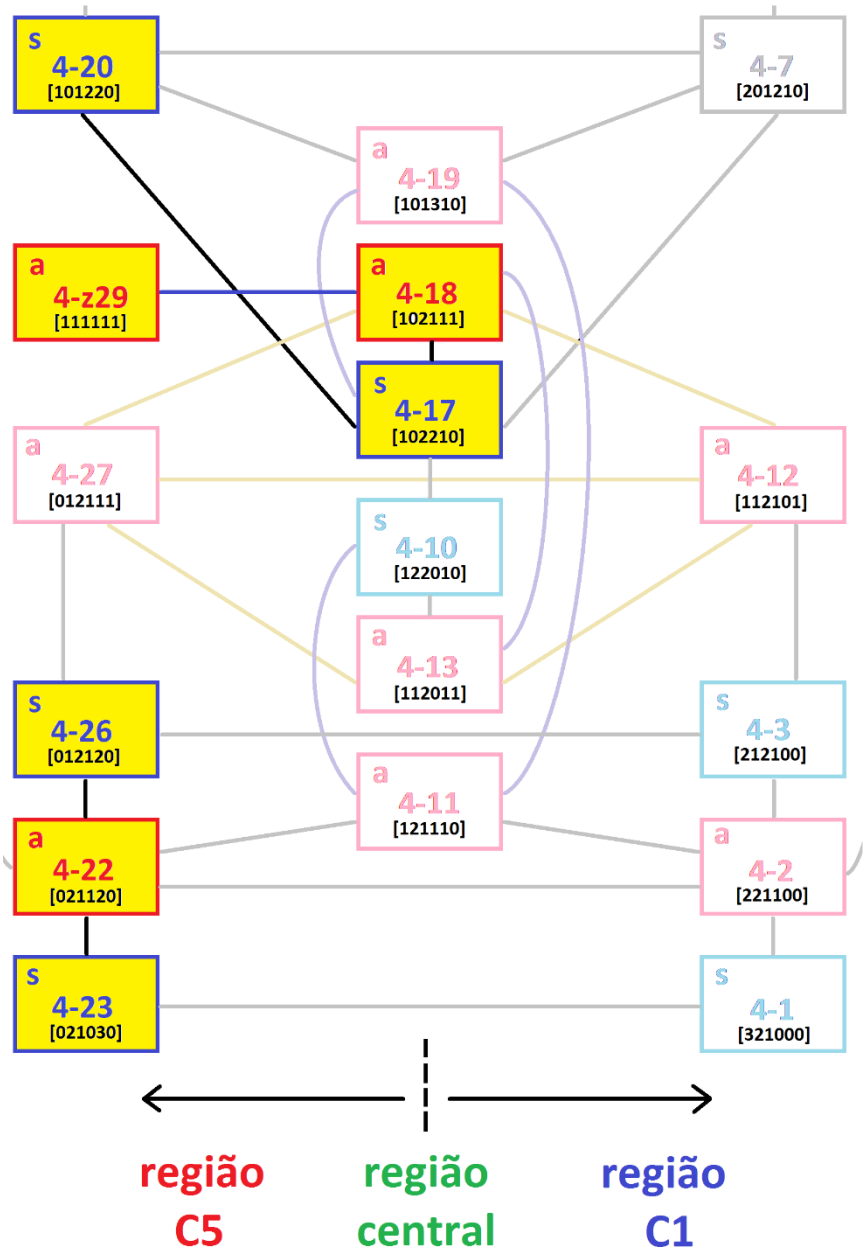


FIGURA 12: RELAÇÃO ENTRE TETRACORDES POR INVARIÂNCIA DE ENTRADAS DE VETORES INTERVALARES.

Observamos também a disposição horizontal das alturas neste trecho (Fig. 13), verificando a presença de oito melodias distribuídas em dois grupos caminhando em sentidos opostos (quatro ascendentes e quatro descendentes). Destaque para a segunda e terceira vozes, que foram construídas exclusivamente com alturas da coleção Dó diatônica (“notas brancas”, conjunto 7-35), e para a primeira e quarta vozes – os conjuntos 6-32 e 6-z47 – construídas com todas as alturas referentes as teclas pretas do piano (pentatônica 5-35), com a adição de apenas uma “nota branca” no mesmo terceiro passo de ambas as estruturas. Este parâmetro se destaca,

considerando que esta oposição entre as alturas referentes à tipologia das teclas do piano é recorrente na obra de Villa-Lobos.
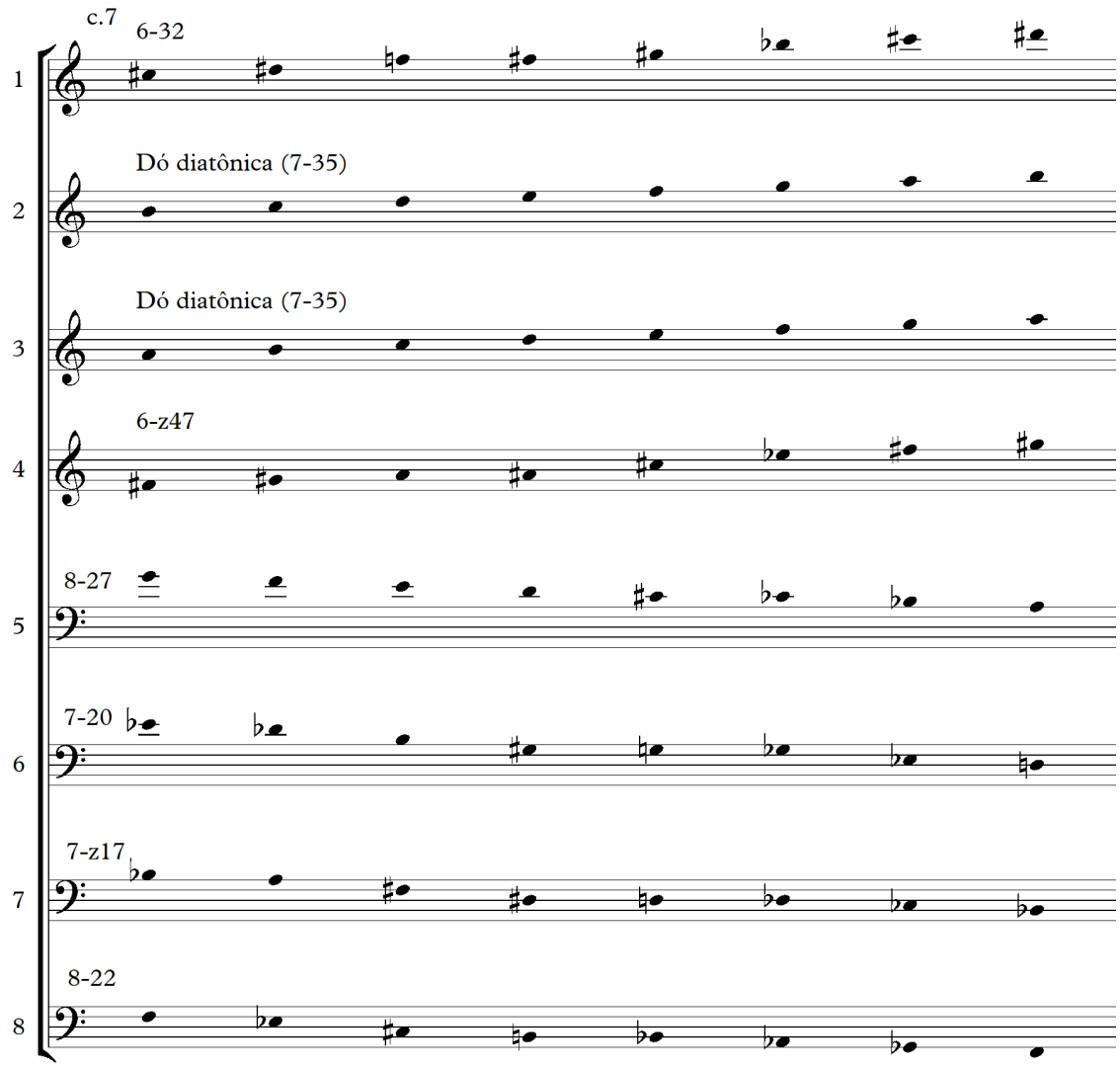


FIGURA 13: DIMENSÃO MELÓDICA EM DOIS GRUPOS DE QUATRO VOZES.

Planejamos futuramente a análise de outros trechos da *Sinfonia nº 7* de Villa-Lobos, visando demonstrar padrões harmônicos pós-tonais ao longo de toda a obra, o que justificaria a manutenção da mesma metodologia de análise utilizada neste trabalho.

Referências

ALBUQUERQUE, Joel. *Simetria Intervalar e Rede de Coleções: Análise Estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA/USP: 2014.

_____. Análise estrutural do *Choros nº 2* de Heitor Villa-Lobos. *Anais da III Jornada Acadêmica Discente do PPGMUS*, pp. 18-26. São Paulo: ECA-USP, 2015a.

_____. Suíte Sugestiva de Villa-Lobos: paródia, ruído e acaso. *VI SIM_UFRJ 2015 & COLÓQUIO INTERNACIONAL IAI / UdK 2015.* Rio de Janeiro/RJ, 2015b.

ALBUQUERQUE, Joel e SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e a Influência Franco-Russa: Análise Estrutural do Início do *Choros nº 4*. *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto/SP, 2012.

_____. Rede de Projeções por Inversão, Relações entre *Tonnetze* de Diferentes Tricordes. *MUSICA THEORICA*. Salvador: TeMA, pp. 139-163, 2016.

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. Barcelona: Idea, 2006.

_____. From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, Nº 2, p. 265-276. Rio de Janeiro, Jul./Dez. 2011.

BABBITT, Milton. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly*, Vol. 46, (Apr. 1960), pp. 246-259.

____. Set Structure as a Compositional Determinant. *Journal of Music* Theory, Vol. 5, No. 1 (Spring, 1961), pp. 72-94.

BANDEIRA, Manuel. As canções de cordialidade. In: *Presença de Villa-Lobos*. Vol. 1. pp. 144-46. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje* [1963]. 3ª ed. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COHN, Richard. Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók. *Music Theory Spectrum*, Vol. 10, 10th Anniversary Issue (Spring, 1988), pp. 19-42.

____. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2. Neo-Riemannian Theory, p. 167-180, Autumn, 1998a.

____. Square Dances with Cubes. *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2. Neo-Riemannian Theory, p. 283-296, Autumn, 1998b.

____. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press, 2012.

DOUTHETT, Jack e STEINBACH, Peter. "Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations and Modes of Limited Transposition". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, pp. 241-263, Autumn, 1998.

FORTE, Allen. Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species. *Journal of Music Theory*, Vol. 32, No. 2 (Autumn), pp. 187-270, 1988.

FOLEY, Gretchen. Pitch and interval structures in George Perle's Theory of Twelve-tone Tonality. Dissertação de Doutorado em Filosofia. Londres, Ontario: The University of Western Ontario, 1998.

GOLLIN, Edward. Some Aspects of Three-Dimensional *Tonnetze*. *Journal of Music Theory*. Vol. 42, nº2, Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998), 195-206.

LEWIN, David. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music Theory*, Vol. 26, No. 1 (Spring, 1982), pp. 23-60

_____. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

MORRIS, Robert. "Review" about *Basic Atonal Theory* (1980) by John Rahn. *Music Theory Spectrum*, Vol. 4 (Spring, 1982), pp. 138-154.

_____. Mathematics and the Twelve-Tone System: Past, Present, and Future. Perspectives of New Music, Vol. 45, No. 2 (Summer, 2007), pp. 76-107.

NERY FILHO, Walter. *Os voos do Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do Bebê nº 2 de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2012.

OLIVEIRA, Jamary. Black key versus White key: a Villa-Lobos device. *Latin American Music Review*, vol. 5, nº1, pp. 33-47, 1984.

OLIVEIRA, João P. *Teoria analítica da música do século XX*. 2ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.

PERLE, George. *Twelve-tone Tonality*. University of California Press, California: 1977.

_____. *Twelve-tone Tonality*. 2nd ed. University of California Press, California: 1996.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SALLMEN, Mark. Exploring Tetrachordal Voice-Leading Spaces Within and Around the Morris Constellation. *Society for Music Theory.* Volume 17, Number 4, December 2011.

SCOTTO, Ciro. Reexamining PC-Set Multiplication, Complex Multiplication, and Transpositional Combination to Determine Their Formal and Functional Equivalence. *Perspectives of New Music*, Vol. 52, No. 1 (Winter 2014), pp. 134-216.

SOLOMON, Larry. "The Table of Pitch Class Sets", 2005. Disponível em < http://solomonsmusic.net/pcsets.htm>

SOUZA LIMA, João. *Comentários Sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Tradução: Ricardo Bordini. Salvador – São Paulo: Editora UNESP – EDUFBA, 2013.

STEWART, Ian. *Uma História da Simetria na Matemática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TYMOCZKO, Dmitri. Scale Networks in Debussy, *Journal of Music Theory* 48(2). 2007, pp. 215-92.

_____. Generalizing Musical Intervals. *Journal of Music Theory*, 53:2, Fall 2009: pp. 227-54.

_____. *A Geometry of Music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. Estudo Técnico, Estético e Psicológico [1950]. In: *Villa-Lobos, Sua Obra*. 2ª Ed. Editado por Adhemar Nóbrega. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1972.

_____. Música de papel, que nasce do papel e morre no papel. In: *Presença de Villa-Lobos*. Vol. 2. pp. 95-96. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966a.

_____. Sobreviverá a Música? In: *Presença de Villa-Lobos*. Vol. 2. pp. 101-105. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966b.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC, DAC, Museu Villa-Lobos, Programa de Ação Cultural, 1972.

VISCONTI, Ciro. *Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016.

WEYL, Hermann. *Simetria* [1952]. Trad. Victor Baranauskas. São Paulo: Edusp, 1997.

YUST, Jason. Applications of DFT to the Theory of Twentieth-Century Harmony" T. Collins et al. (Eds.): *MCM 2015*, LNAI 9110, pp. 207–218. London: Springer International Publishing, 2015.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

O pianismo de Villa-Lobos na *Prole do Bebê nº 2*: aspectos harmônicos decorrentes da combinação de teclas pretas e brancas em três estudos de caso

Walter Nery Filho
Universidade de São Paulo
walterneryfilho@gmail.com

Resumo: Este trabalho é consequência de uma abordagem específica de nossos estudos de doutoramento e propõe apresentar alguns resultados sob o ponto de vista harmônico decorrentes da combinação entre teclas pretas e brancas do piano no ciclo *A Prole do Bebê nº 2* (1921) de Villa-Lobos. Mediante o aparecimento de estruturas acórdicas de diversas naturezas, além de coleções referenciais, nos detivemos apenas nos casos cujas combinações produziram estruturas triádicas cujas inter-relações foram investigadas com o auxílio de redes de transformações desenvolvidas a partir da teoria neorriemanniana.

Palavras-chave: teclas pretas e brancas do piano; *A Prole do Bebê nº 2*; Villa-Lobos; simetria musical.

Introdução

O ciclo de peças para piano *A Prole do Bebê nº 2* (1921) de Villa-Lobos consiste em uma coletânea de elevado grau de dificuldade de execução que, juntamente com o *Noneto* e o *Rudepoema*, demarcam o momento de transição de sua fase inicial caracterizada por uma estética romântica de origem francesa para sua fase modernista de matiz primitivista. Tamanha complexidade de estrutura e concepção demandou-nos por volta de sete anos de estudos e pesquisas para um melhor entendimento de seus processos de criação, um período que iniciou com o mestrado em 2011 e findou com o doutorado em 2017.

A estratégia adotada foi a da análise ponto-a-ponto com o intuito de descrever e diagnosticar a totalidade dos eventos, assim vislumbrando a possibilidade de integração de cada segmento à macroestrutura da obra à qual se vincula e, por conseguinte, de avaliação do projeto compositivo do ciclo como um todo. Essa escolha demandou o uso de múltiplas ferramentas e estratégias de análise como a teoria dos conjuntos, teoria neorriemanniana, relações de superfície (intervalos, motivos e contornos melódicos), relações de simetria, análise fraseológica e também uma avaliação da interação entre teclas pretas e brancas do piano e sua consequente interferência no quadro harmônico dos segmentos que se utilizam deste expediente.

Salientado desde as impressões de João Souza Lima sobre a obra pianística de Villa-Lobos (SOUZA LIMA, 1946) até o consistente artigo de Jamary Oliveira (OLIVEIRA, 1984), o processo de alternância entre teclas pretas e brancas assume espaço significativo como um mecanismo compositivo recorrente na poética musical das obras para piano de Villa-Lobos, um

recurso empregado com reserva na peça *Uma camponesa cantadeira* (1916) da *Suíte Floral,* de modo sistemático n' *O Polichinelo* (1918), sétima peça do ciclo *Prole do Bebê nº 1* e de maneira criteriosa e interferente na *Prole do Bebê nº 2.*

Possivelmente instigado pelo jogo intrínseco de possibilidades sugeridas pela topografia do instrumento, o compositor como que "enxergava" uma série de combinações mecânicas que colocou em prática ao longo de sua trajetória. Efetivamente, simetria e complementaridade talvez sejam as propriedades particulares mais aparentes do teclado do piano (Fig. 1).

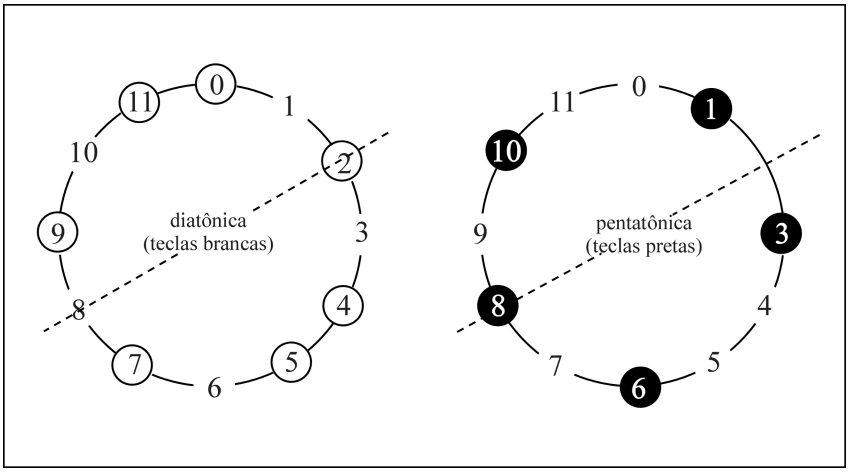


FIGURA 1: EIXO DE SIMETRIA COMUM ENTRE COLEÇÕES COMPLEMENTARES.

Uma simples observação (Fig. 2) revela, por exemplo, um padrão de espelhamento sobre a nota Ré.

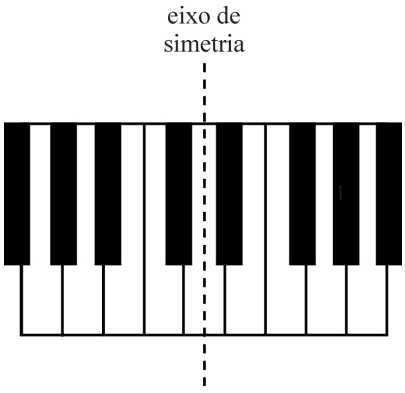


FIGURA 2: EIXO DE SIMETRIA SOBRE A NOTA RÉ NO PIANO.

A combinação adequada entre teclas pretas e brancas (Fig. 3) produz uma parcial da série de Fibonacci (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ...) dentro do limite de uma oitava.

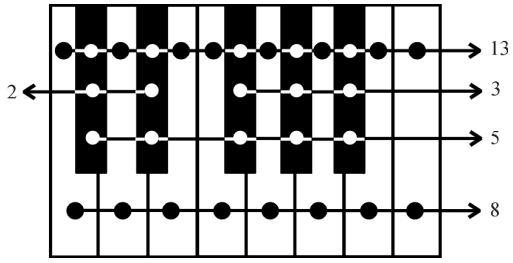


FIGURA 3: PARCIAL DA SÉRIE DE FIBONACCI.

Extraído do livro de Paulo de Tarso Salles (SALLES, 2009) o exemplo que segue (Fig. 4) é uma projeção de dois planos de simetria translacional constituídos pelo tricorde 3-7 e pelo tetracorde 4-11.

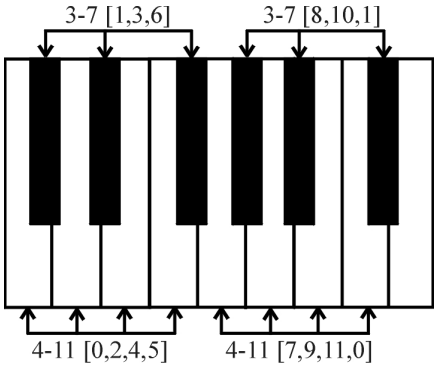


FIGURA 4: SIMETRIA OPERADA POR TRANSLAÇÃO (SALLES, 2009).

Com efeito, nossa pesquisa sobre a técnica de oposição de teclas praticada por Villa-Lobos em seu ciclo para piano resultou em um inventário de fórmulas que se encontram representadas em tabela no apêndice de nossa tese (NERY FILHO, 2017). Ao todo contabilizamos trinta e três fórmulas sem que houvesse repetição, o que é um indicativo da preocupação e atenção do compositor com esse tipo de recurso. Passaremos a seguir à análise harmônica de algumas das figurações que incorporam o procedimento, lembrando que daremos ênfase apenas aos casos específicos em que as combinações acarretam o aparecimento de grupos de tríades.

Análise dos aspectos harmônicos decorrentes da oposição de teclas pretas e brancas do piano

Ao explorarmos as razões intrínsecas que possivelmente nortearam os recortes efetuados sobre o teclado do piano nos deparamos, em um primeiro exemplo, com as tríades de **F**, **Dm**, **G** e **F♯** n' *O Cavalinho de Pau*, quinta peça do ciclo. Estas últimas são formadas na mão direita pela combinação de notas que ocupam a mesma posição em cada grupo de semicolcheias, quer dizer,

a primeira do primeiro grupo com a primeira do segundo e assim sucessivamente. O mesmo ocorre com a segunda, terceira e quarta nota de cada grupo (Fig. 5).

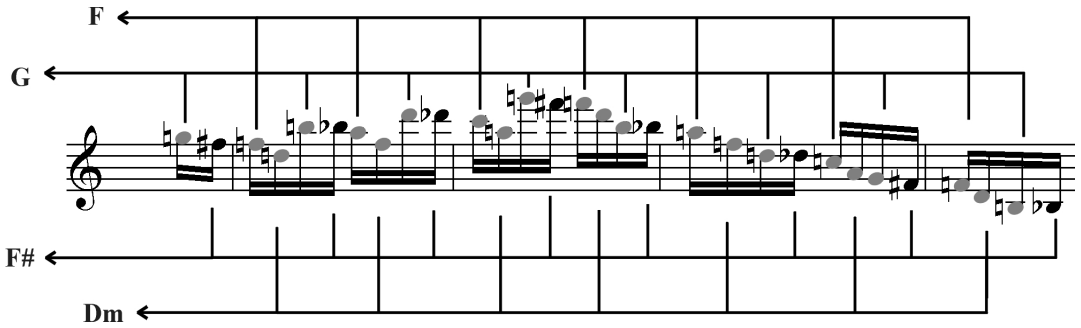


FIGURA 5: FORMAÇÃO DE TRÍADES EM FIGURAÇÃO DE MÃO DIREITA N'O CAVALINHO DE PAU *(CC. 43 – 47).*

A *tonnetz* bidimensional de Brian Hyer (Fig. 6) é uma alternativa para a observação das tríades acima consideradas. Entretanto, deve-se ressaltar que a organização desta Rede de Transformações não é ideal para uma visualização geométrica imediata de aspectos de simetria.

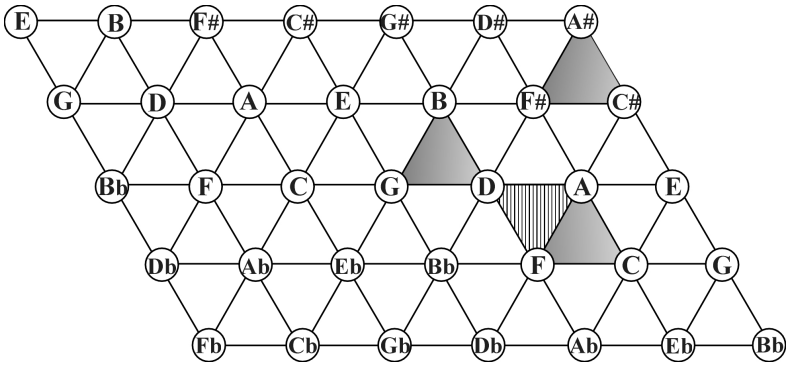


*FIGURA 6: TONNETZ DE BRIAN HYER REPRESENTANDO UMA PERSPECTIVA BIDIMENSIONAL DAS TRÍADES DE **F**, **G**, **F♯** E **DM**.*

A aparente simetria visual dos triângulos em cinza sólido não se consolida geometricamente neste tipo de rede, particularmente pelos diferentes tipos de transformações que são a base conceitual desta rede, ou seja, P, R e L[1]. Ocorre que a transformação R mapeia uma determinada tríade em sua relativa por meio do deslizamento de um tom inteiro do vértice livre do triângulo enquanto que P e L deslizam seus vértices livres por um semitom para efetivar suas respectivas transformações. O que se depreende da figura anterior é que a quantidade de passos (transformações) para se mapear as tríades **F**, **G** e **F♯** umas nas outras é a mesma, num total de quatro. Já as combinações são diferentes, fato que promove como que um "afastamento

[1] P (Parallel), R (Relative) e L (Leittonwechsel)

conceitual" entre as mesmas. Delineamos a seguir as transformações pertinentes a cada um destes mapeamentos para comprovar nossa hipótese:

- **G** ↔ **F**: P + R + L + R
- **G** ↔ **F♯**: P + L + P + R
- **F♯** ↔ **F**: L + P + L + R

A tríade de **Dm** (em hachuras) está apartada das demais sob o ponto de vista transformacional: um passo de **Dm** para **F** (R); três passos de **Dm** para **G** (L + R + P) e finalmente três passos de **Dm** para **F♯** (P + L + P).

A representação das quatro tríades sobre a Rede de Transformações Generalizada[2] (Fig. 7) proposta por Dmitri Tymoczko (TYMOCZKO, 2012, p. 21) é apropriada e auxilia a entender o grau de distanciamento entre as tríades em questão:

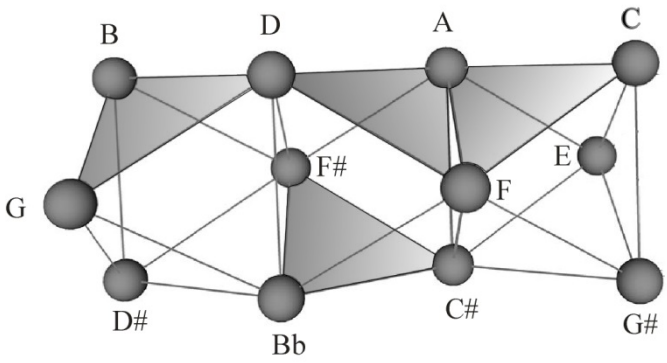


*FIGURA 7: REPRESENTAÇÃO DAS TRÍADES DE **F, G, F♯** E **DM** NA REDE DE TRANSFORMAÇÕES GENERALIZADAS DE TYMOCZKO.*

Desmembramos a rede de transformações acima onde os octaedros encontram-se interligados para uma melhor apreciação do fenômeno (Fig. 8).

[2] Em seu artigo *The Generalized Tonnetz*, Tymoczko deriva a rede octaédrica descrita na Figura 6 a partir de uma rede cúbica utilizando o conceito de dualidade poligonal.

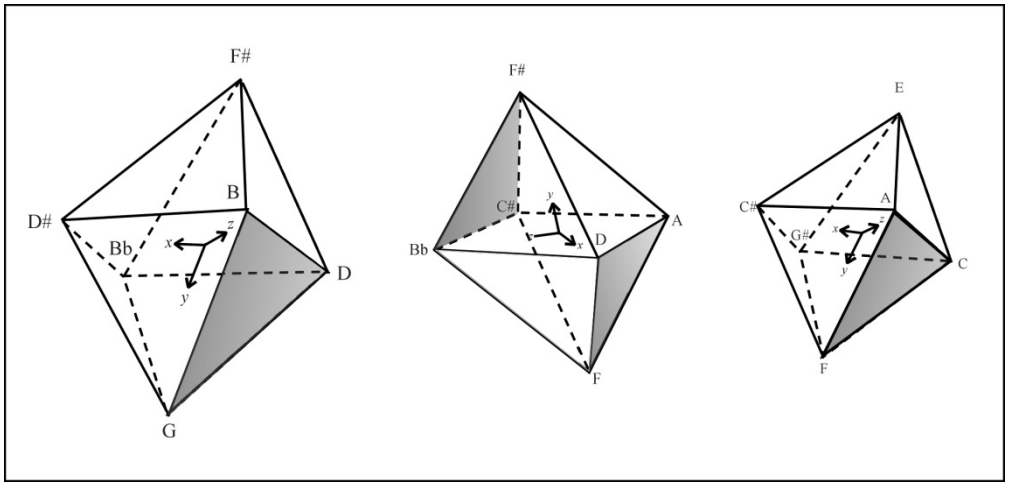


*FIGURA 8: REDE DE TRANSFORMAÇÕES GENERALIZADA DESMEMBRADA PARA AS TRÍADES DE **F, G, F♯** E **Dm**.*

As áreas sombreadas nos octaedros da figura acima representam as tríades em estudo. O uso do diagrama *Cube Dance* (DOUTHETT & STEINBACH, 1998, p. 254) é conveniente neste caso para o estabelecimento de relações de simetria (Fig. 9).

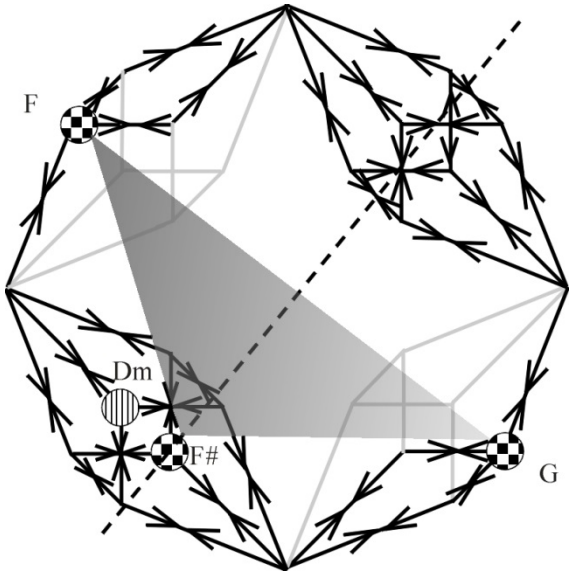


*FIGURA 9: REPRESENTAÇÃO DAS TRÍADES DE **F, G, F♯** E **Dm** NO DIAGRAMA CUBE DANCE.*

O fato do *Cube Dance* se utilizar apenas das transformações P e L, as quais se configuram por deslizamentos de semitons, garante a propriedade de simetria entre as tríades **F**, **G** e **F♯**. A tríade de **Dm**, por sua vez, é o ponto de desequilíbrio.

O exemplo que segue diz respeito a um trecho d' *O Boizinho de Chumbo* [sic], sexta peça do ciclo, e pertence a uma passagem musical descendente empregada com a finalidade de transição entre seções. Uma forma alternativa de pesquisa concernente à integração de ambas as camadas

seria considerar a formação de tríades pertinentes a cada grupo de combinação de teclas e posteriormente acomodá-las em uma única rede de transformações. Se segmentadas estrategicamente, suas componentes formam os seguintes acordes: F♯ e F para o sistema superior e F♯ e B° para o inferior, tendo F♯ comum aos dois sistemas. Apresentamos nossas escolhas (Fig. 10) para o recorte destas tríades:

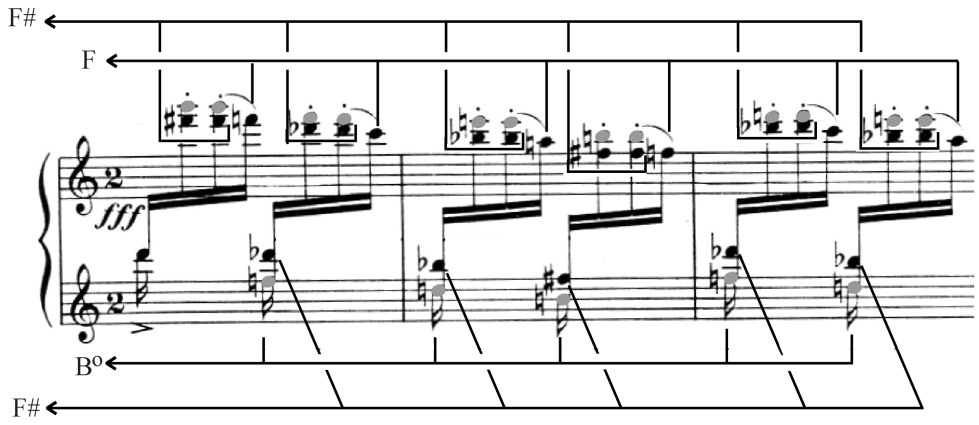


*FIGURA 10: FORMAÇÃO DAS TRÍADES DE **F, F♯ E B°** OBTIDAS POR MEIO DE SEGMENTAÇÃO ESPECÍFICA N' O BOIZINHO DE CHUMBO (CC. 20 – 23).*

A tríade diminuta não é prevista nas redes de transformações triádicas aqui abordadas como a *Tonnetz* de Bryan Hyer, o *Cube Dance* de Douthett e Steinbach ou mesmo as Redes Generalizadas de Tymoczko. Para o caso em questão lançamos mão da rede de Steven Scott Baker (Fig. 11) derivada de sua inovadora Rede Octatônica de Hélices (BAKER, 2003, p. 74).[3]

[3] Para maiores esclarecimentos sobre as redes de transformações triádicas de Baker recomendo, além de sua própria tese, a leitura de meu artigo "Explorando os limites da teoria neo-riemanniana" (NERY FILHO, 2016).

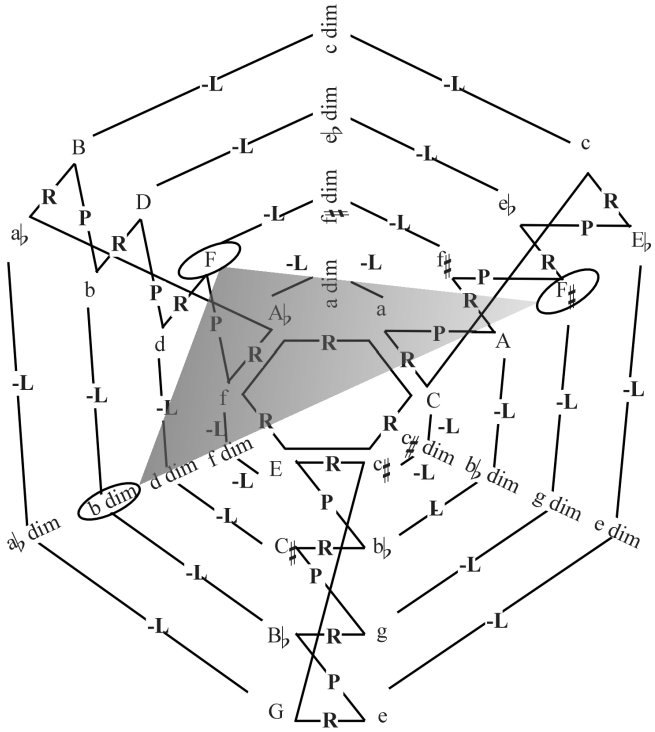


*FIGURA 11: DISPOSIÇÃO ESPACIAL DAS TRÍADES **F, F♯ E B°** NA REDE OCTATÔNICA DE HÉLICES DE BAKER.*

A rede em questão não permite prever um fator de equilíbrio entre as tríades acima representadas. Ocorre que a quantidade e os tipos de passos necessários para as transformações entre as mesmas são diferentes. A transformação de **B°** em **F** requer uma sequência de passos "**-L**", "**R**", "**P**" e "**R**". A transformação de **B°** em **F#** requer os passos "**-L**", "**R**", "**-L**" e "**-L**". Já os passos necessários para se transformar **F** em **F#** são "**-L**", "**-L**" e "**P**". Além do mais, como já comentado, deve-se levar em conta que as transformações "**R**" operam por deslizamento de um tom inteiro enquanto que as demais procedem por semitom.

O último exemplo deste artigo se refere à passagem interposta entre os compassos 68 e 70 d' *O Ursozinho de Algodão* [sic], oitava peça do ciclo (Fig. 12). O trecho se consolida pelo adensamento no número de componentes e por mudança de ritmo da camada superior cuja principal característica é a prevalência de tríades diatônicas em Dó em primeira inversão. A camada inferior se contrapõe à superior tanto gestualmente quanto em conteúdo rítmico e harmônico, progredindo de modo cíclico em direcionalidade descendente. Tríades de diferentes origens em segunda inversão se sobrepõem às tríades de Dó possibilitando a formação de poliacordes[4]. Esta profusão de tríades no pentagrama inferior suscita o questionamento sobre

[4] Combinação de dois ou mais acordes com sonoridades auricularmente distinguíveis (KOSTKA, 2006, p. 64).

um possível princípio organizador para a passagem. O procedimento de oposição de teclas pretas e brancas do piano não é sistemático neste caso.
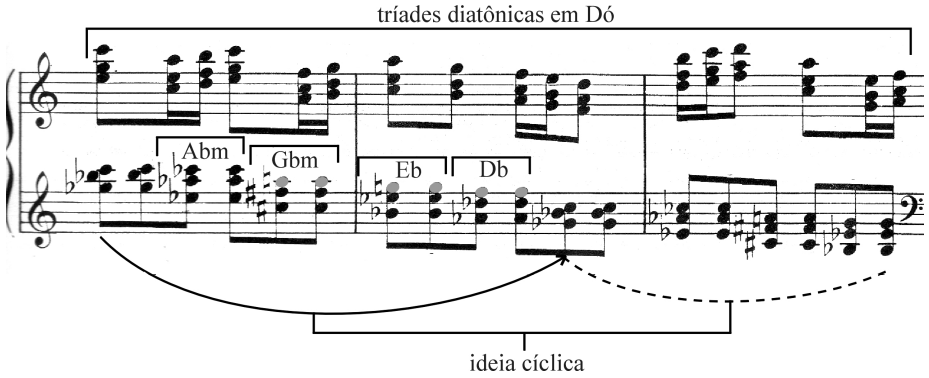


*FIGURA 12: FORMAÇÃO DE POLIACORDES NO FINAL DA SEÇÃO B D'*O URSOZINHO DE ALGODÃO *(CC. 68 – 70).*

As tríades **A♭m**, **G♭m**, **E♭** e **D♭** não se conectam por qualquer princípio organizador aparente. Se recorrermos novamente à Rede de Transformações Generalizadas de Tymoczko (Fig. 13) podemos ter uma visão espacial do grau de distanciamento entre as mesmas:

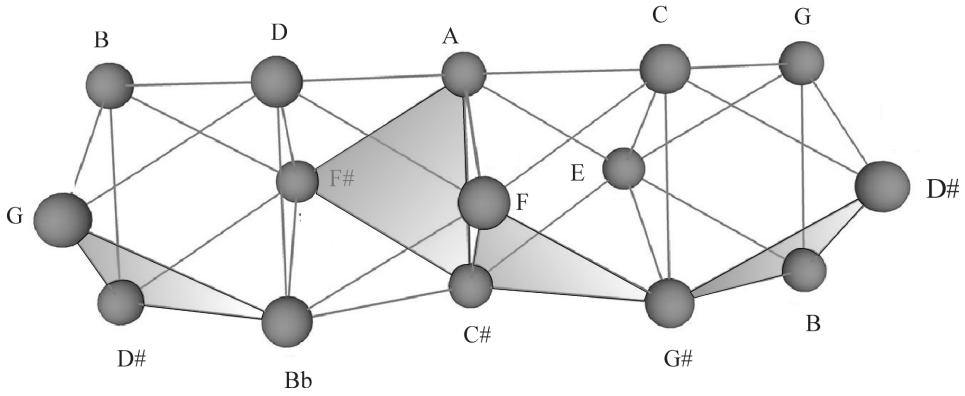


*FIGURA 13: VISÃO ESPACIAL DO AFASTAMENTO DAS TRÍADES **A♭m**, **G♭m**, **E♭** E **D♭** NAS REDE DE TRANSFORMAÇÕES GENERALIZADAS DE TYMOCZKO.*

Desmembrando os octaedros (Fig. 14), nos deparamos com a seguinte situação:

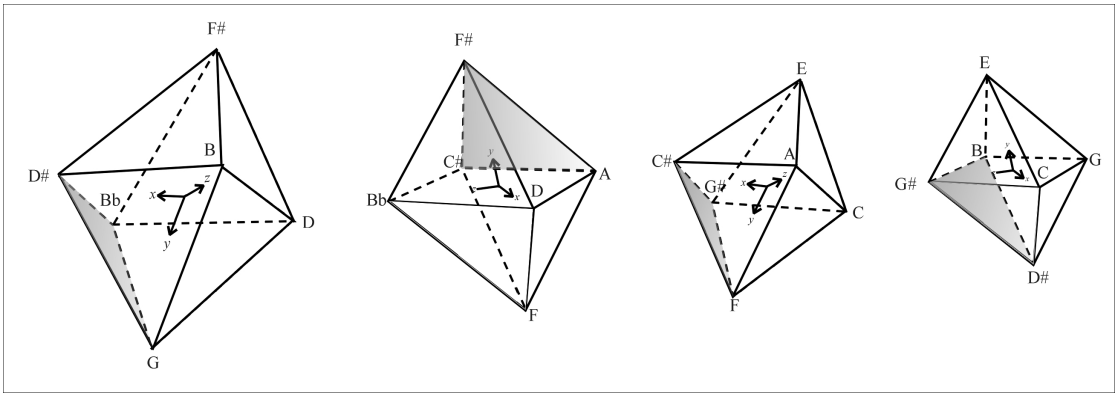


*FIGURA 14: REDE DE TRANSFORMAÇÕES GENERALIZADA PARA **A♭m**, **G♭m**, **E♭** E **D♭** DESMEMBRADA.*

A exposição gráfica prévia é conveniente para visualizar o afastamento espacial entre as tríades em questão, contudo não nos mostra claramente uma possibilidade de interação entre as mesmas. Com base na Rede Octatônica de Hélices de Steven Scott Baker elaboramos uma rede de transformações ampliada (Fig. 15) que incorpora os quatro tipos de tríades da prática comum e opera apenas por passos de semitom, desconsiderando a qualidade das transformações (NERY FILHO, 2017). Ao testarmos sua aplicabilidade, percebemos que as mencionadas tríades ocupam posições estratégicas, estando os pares **A♭m / G♭m** e **E♭ / D♭** em oposição radial.

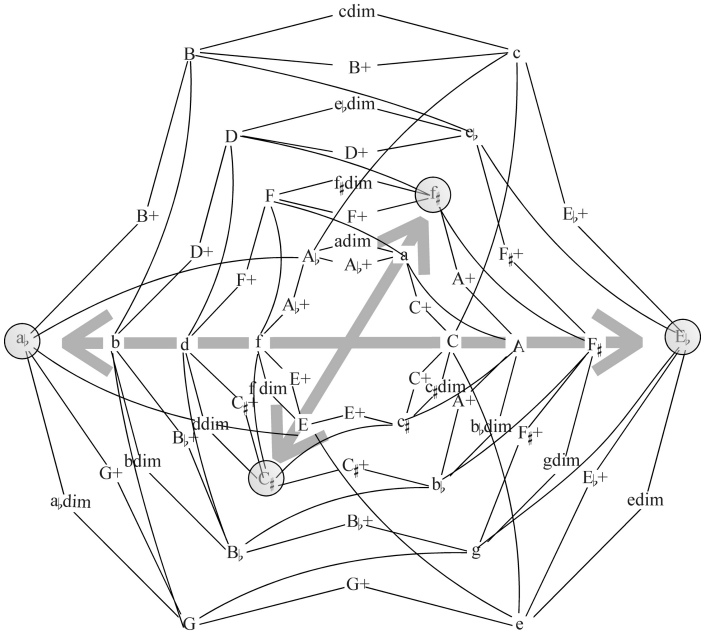


*FIGURA 15: REDE DE TRANSFORMAÇÕES AMPLIADA DEMONSTRANDO O AFASTAMENTO RADIAL ENTRE OS PARES **A♭m / G♭m** E **E♭ / D♭**.*

Apesar do considerável grau de subjetividade das relações de simetria sobre a rede acima, podemos inferir que a quantidade de semitons necessária para que **A♭m** se transforme em **E♭** é

a mesma para que **G♭m** se transforme em **D♭**, ou seja, seis semitons. Além disso, **D♭** se transforma em **E♭** também por seis semitons, do mesmo modo que **G♭m** em **A♭m**. Contudo, **A♭m** necessita de oito passos de semitom para se transformar em **D♭** ao passo que **G♭m** se transforma em **E♭** com apenas quatro semitons.

Conclusões

Como mencionado, o recurso de alternância entre teclas "PxB" do piano na obra de Villa-Lobos foi um assunto abordado com maior propriedade inicialmente por Jamary de Oliveira (OLIVEIRA, 1984). Como se sabe, o procedimento não é exclusivo do compositor brasileiro e figura em obras de outros compositores como é o caso da ópera *Elektra* (1909) de Richard Strauss ou do balé *Petrushka* de Stravinski, composto entre 1910 e 1911. No entanto, na *Prole do Bebê nº 2* o mecanismo assume um papel vetorial, onde magnitude e direção são determinantes na condução dos eventos musicais.

Muito além de um mero artifício que se beneficia de recortes fortuitos, Villa-Lobos manipula o teclado do piano de modo a estabelecer relações mais profundas do que a óbvia sobreposição da coleção pentatônica de Sol♭ e da diatônica de Dó maior que emana de sua simples observação. Normalmente associadas a ostinatos ou a figurações referentes a cortes abruptos descendentes, muitas das segmentações empregadas propiciam o aparecimento de relações complexas em que coleções e estruturas diversas coexistem em simultaneidade.

Referências

BAKER, *Steven Scott. Neo-Riemannian Transformations and Prolongational Structures in Wagner's Parsifal*. Florida, 2003. Recuperado em: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A169201>. Acesso em 17/10/2015.

DOUTHETT, Jack, e STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory*, 42(2), pp. 241-263, 1998.

KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

NERY FILHO, Walter. *Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê nº 2 de Villa-Lobos*. Tese de doutorado. ECA/USP. São Paulo, 2017.

_____. Explorando os limites da teoria neorriemanniana. In: *Anais do IV Simpósio de Pós-Graduandos em Música - SIMPOM*. UNIRIO, pp. 818 – 827, 2016.

OLIVEIRA, Jamary. Black key versus White key: a Villa-Lobos device. *Latin American Music Review*, vol 5, nº 1, 1984, pp. 33-47.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SOUZA LIMA, João. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

TYMOCZKO, Dimitri. The Generalized Tonnetz. *Journal of Music Theory* , v.56, n. 1, pp. 1-52, 2012.

simpósio VILLA-LOBOS
Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Estilo e performance na obra de Villa-Lobos: desafios de uma nova gravação do *Quinteto em Forma de Choros*

Fábio Cury
Universidade de São Paulo
e-mail: fabiofagote@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca critérios para a performance do *Quinteto em Forma de Choros* (1928). Para tanto recorre à relação dos processos composicionais com a execução – defendendo uma prática de performance modernista para a obra, às influências marcantes da música popular, folclórica e indígena que devem ser espelhadas na interpretação e, finalmente, à observação de padrões comuns em muitas das obras do 1920 que, por serem recorrentes, elucidam muitas das questões interpretativas e estilísticas da composição. Os resultados práticos de tais considerações encontram-se registrados em CD gravado pelo o Quinteto Zephyros, com o presente autor ao fagote, em 2017.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Interpretação; Música Brasileira; Instrumentos de Sopro; Fagote.

Style and Performance in Villa-Lobos: Challenges of a new recording of *Quinteto em forma de Choros*

Abstract: This work deals with the performance of *Quinteto em Forma de Choros* (1928) by Villa-Lobos. With this purpose, it resorts to the relationship between compositional processes and performance – defending the adoption of a modernist performance practice, to the evident influence of popular, folkloric and indigenous music which must be reflected in the interpretation and, finally, to common patterns which, for their coincident presence in several pieces, could elucidate several performance and stylistic issues in the performance. The practical results of these considerations were registered in a new recording of the piece by Zephyros Quintet, with the author on bassoon, in 2017.

Keywords: Villa-Lobos; Performance; Brazilian Music; Wind Instruments; Bassoon.

Forma e interpretação no Quinteto em Forma de Choros

Minha primeira interpretação do *Quinteto em Forma de Choros* (1928), de Villa-Lobos, deu-se em 1998, no Theatro São Pedro, em São Paulo, em um concerto de música de câmara dentro da temporada da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, grupo ao qual pertencia na época.

Naquele tempo, meu contato com a obra villalobiana era quase nulo e a perspectiva de tocar o quinteto com poucos ensaios, se muito estimulante por um lado, era um pouco assustadora por outro. Trata-se de uma peça que, ao mesmo tempo em que exige grande virtuosismo individual dos intérpretes, apresenta significativas dificuldades de sincronia do *ensemble*. O instrumentista que se aventura na interpretação desse quinteto deverá forçosamente conhecer, em profundidade, a parte de todas as vozes envolvidas. Contava a meu favor o fato de tocar ao lado de colegas que já haviam ensaiado exaustivamente, apresentado e gravado a obra. Afinal, os outros quatro músicos do ensemble eram membros do Quinteto de Curitiba que, pouco tempo

antes, haviam empreendido uma memorável gravação da peça. Eu era, pois, o único calouro na performance dessa composição.

A partir daí, seguiram-se incontáveis interpretações dessa e de outras obras de câmara de Villa-Lobos para sopros, bem como gravações das *Bachianas nº 6* (1938), do *Trio para oboé, clarineta e fagote* (1921), da *Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano* (1953) e da *Ciranda das Sete Notas* (1934). Creio, pois, que a inexperiência de 1998 com a obra de Villa diminuiu muito. Contudo, a execução de uma obra complexa como o *Quinteto em forma de choros* continua ainda hoje sendo muito complexa e desafiadora.

Foi com esse sentimento que encarei a oportunidade de gravar, em 2017, a obra com o Quinteto Zephyros, formado por Cláudia Nascimento (flauta), Arcádio Minczuck (oboé), Ovanir Buosi (clarineta), Luiz Garcia (trompa) e eu mesmo, Fábio Cury, ao fagote. A expectativa, nessa ocasião bem diferente daquela de 1998, era de que esse registro pudesse espelhar a extensa experiência desses intérpretes nesse repertório. Afinal, a exigência cresce em proporção direta com a familiaridade com determinado repertório.

Marco Antonio da Silva Ramos, em situação similar, ao refletir sobre a performance da *Missa São Sebastião*, muito propriamente se expressa:

> 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 caminho de seus intérpretes (RAMOS, 2012, pp. 105-6).

Ao referir-se às "armadilhas musicais que Villa-Lobos deixou no caminho de seus intérpretes", Ramos alude, especialmente, à sua dificuldade em estabelecer de maneira coerente os tempos das diversas seções da obra e em enxergar uma "síntese da obra, algo que de algum modo a definisse, pois sua escrita, muito fragmentada", não lhe permitia "entrever intenções formais amplas ou mesmo elementos unificadores palpáveis" (RAMOS, 2012, pp. 106-7).

Coincidentemente, Ramos relata que a interpretação do *Quinteto em Forma de Choros*, de 1998, que presenciou na série de música da câmara da OSESP, justamente aquela mesma que menciono anteriormente, teria trazido inspiração para sua performance da *Missa São Sebastião*:

> [...] havia algum elemento coincidente no esquema formal do Quinteto de 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 (RAMOS, 2012, pp. 109-10).

Ramos sintetiza os questionamentos de muitos dos intérpretes de Villa-Lobos. Essas reflexões, no entanto, acerca da relação forma-performance e sua consequência na agógica e no fraseio, não são exclusivas da obra do compositor brasileiro. Elas revelam uma dificuldade ainda vigente de os músicos lidarem com a interpretação sem o apoio da organização hierárquica e da causalidade peculiares da música tonal. De certa maneira, é a essa conclusão que Ramos chega ao se inspirar com a apresentação do *Quinteto*.

A influência da forma na interpretação é um assunto extenso. Maria Lúcia Paschoal demonstra como a relação análise-performance pôde ser relevante em performances que trouxeram à tona, de maneira contundente, as modernas construções de timbre e textura em *Prole do Bebê I* e *II* e em *Rudepoema* (PASCOAL, 2012, pp. 201-8).

No caso de Villa-Lobos, deparamos com uma produção bastante heterogênea. O compositor teve grande habilidade para se moldar às circunstâncias, modificando seu estilo de maneira significativa. O resultado disso é que essa heterogeneidade se espelha de maneira relevante na interpretação da *Bachianas nº 6* e do *Quinteto em forma de choros*, tomando aqui dois exemplos do repertório para sopros bastante diversos do ponto de vista estilístico.

Em recente artigo, investiguei a maneira com que o uso de modelos barrocos na *Aria (Chôro)* da *Bachianas nº 6* para flauta e fagote se refletia na interpretação. Concluí que o aspecto preponderante nesse caso é um emprego mais tradicional da tonalidade e da forma, que possibilita traçar um caminho harmônico para o movimento. As seções se articulam por cadências, há o emprego de sequências e uma oposição tonal clara de tensão e relaxamento que governa a execução. De certa maneira, as relações forma-performance ou tonalidade-performance definem-se de maneira clara nesse caso (CURY, 2017, pp. 1-10).

Na intepretação do *Quinteto* não há esse apoio, ainda que em alguns momentos as reminiscências tonais sejam menos diluídas. O discurso aqui é mais importante que a forma, como aponta Ramos, e, nessa situação, há alguns outros elementos que podem ser avaliados para a construção de uma performance criteriosa:

- A observação dos procedimentos composicionais como aspectos definidores do estilo – identificação de influências e confluências;
- A inspiração popular, folclórica e indígena na música de Villa-Lobos;
- A busca de um padrão estilístico em obras correlatas da produção villalobiana.

A observação dos procedimentos composicionais como aspectos definidores do estilo – identificação de influências e confluências

O intérprete não precisa, necessariamente, esmiuçar uma composição da mesma maneira que o especialista em análise para construir sua performance. Mostra-se, contudo, fundamental para a execução que o intérprete identifique o estilo, que reconheça o contexto em que a peça se insere, o diálogo que esta apresenta com obras do mesmo período, as inspirações recebidas e a influência exercida na produção contemporânea ou posterior. É desse reconhecimento dos estilos diversos que brotam novos conceitos de interpretação.

Segundo Silvio Ferraz, Villa-Lobos foi "o primeiro compositor brasileiro a entrar no século XX". (FERRAZ in: SALLES, 2009, p. 9) A frase foi extraída do prefácio de Ferraz a *Villa-Lobos: processos composicionais*, de Paulo de Tarso Salles, obra-chave que tratou com inédita profundidade a análise de sua poética e o desvendamento de suas peculiaridades. Salles, deixando de lado o discurso ufanista de outras épocas, nos conduz à mesma conclusão deste por caminho diametralmente oposto – que Villa-Lobos merece um lugar de destaque entre os compositores vanguardistas do século XX. Através de suas análises conseguimos enxergar a coerência – ainda que por vezes incomum – e a presença de estruturação em passagens aparentemente caóticas na produção villalobiana. Para tanto, Salles aplica conceitos mais modernos como os de simetria e textura, aos quais interpõe os procedimentos composicionais no que diz respeito às estruturas harmônicas, aos processos rítmicos (especialmente importantes para Villa) e às figurações em dois registros. Dessa forma, sobretudo através dos métodos empregados, faz-se possível associar a produção do brasileiro à de seus contemporâneos: Stravinsky, Debussy, Schoenberg, Varèse, Milhaud e Bartók, entre outros, bem como a nomes de uma geração posterior: Messiaen, Scelsi, Ligeti, Berio e Penderécki entre outros.

Se novas ferramentas foram necessárias para analisar um novo tipo de música, da parte do intérprete também se exigiu a adoção de uma nova prática de performance. Em vez de se pensar unicamente em contraponto ou acompanhamento, passou-se a considerar também a textura e a composição em planos; à noção de fraseio somou-se a ideia de gesto, de efeito, de obra composta por fragmentos e proto-melodias em diversas formas de organização; em substituição às relações contrastantes e hierarquizadas da harmonia e forma tradicionais, passa a haver ênfase no colorido, na instrumentação e equilíbrio das vozes como elementos desvinculados de qualquer sentido funcional, e assim por diante.

Sílvio Ferraz demonstra como Villa-Lobos foi criticado injustamente por ser pouco acadêmico. Na verdade, o compositor seguiu com bastante rigor o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy, livro empregado na Escola Nacional de Música em seu tempo. O compêndio distingue o método de desenvolvimento tradicional, com temática tonal, daquele de desdobramento, aplicável às "melodias de cunho popular, mais simples e geralmente circunscritas a um campo de alturas bastante reduzido (de um tricorde a um hexacorde, mas com ênfase nos tetracordes)" (FERRAZ, 2012, p. 214).

Se, do ponto de vista composicional, essas proto-melodias descritas por Ferraz conferem uma abertura para a relação com uma gama enorme de fragmentos temáticos, campos harmônicos e escalas, sob a ótica da performance, elas emprestam um caráter ora mais lúdico (Fig. 1 e 3) – como uma brincadeira de criança, ora mais primitivo ou selvagem, ora mais folclórico, que devem ser levados em conta não só na exposição desses temas como também nos planos que os acompanham. No nº 4 de ensaio, enquanto oboé e flauta se alternam na condução desse fragmento temático de caráter primitivo (Fig. 2), os instrumentos mais graves constroem um plano que retrata, de maneira típica, uma seção descrita por Tarasti como "marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante", recorrente nas obras da década de 1920 (TARASTI, 1995, p. 117). Aqui, à semelhança de outras seções afins na obra villalobiana, o contraste de dinâmicas entre o ***pp*** e ***rfz*** deve ser bastante extremado (Fig. 4).
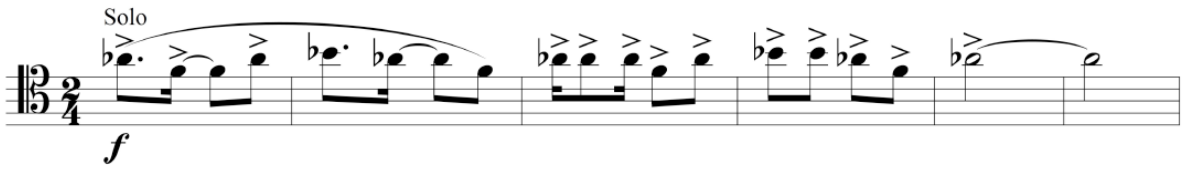


FIGURA 1: MELODIA DE POUCAS NOTAS, OU PROTO-MELODIA, COM CARÁTER LÚDICO NA PARTE DO FAGOTE, NO 3º COMPASSO DE 30.

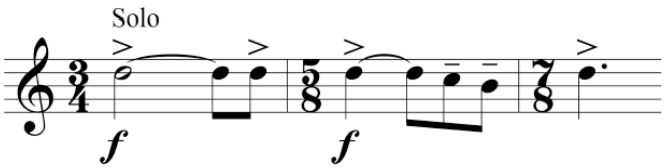


FIGURA 2: MELODIA DE POUCAS NOTAS, OU PROTO-MELODIA, COM CARÁTER PRIMITIVO NA PARTE DO OBOÉ, NO NÚMERO 4.
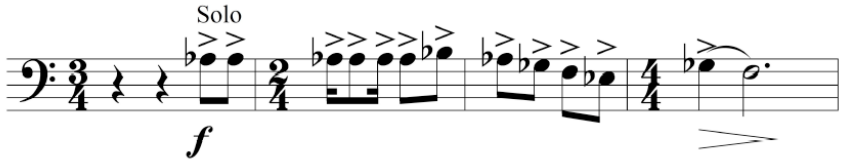


FIGURA 3: PROTO-MELODIA DE CARÁTER LÚDICO NO FAGOTE, NA ANACRUSE PARA O 2º COMPASSO DE 12.
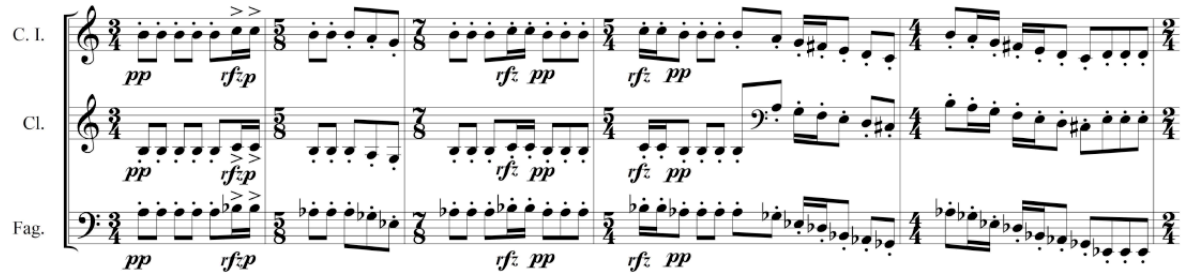


FIGURA 4: PLANO DE ACOMPANHAMENTO DE CORNE-INGLÊS, CLARINETE E FAGOTE, NO NÚMERO 4.

Rogério Costa, inspirado no novo vocabulário usado por Salles ao identificar o caráter plástico da escrita villalobiana, ressalta: "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." (COSTA, 2012, p. 175). O reconhecimento dessas particularidades leva, ao menos ocasionalmente, a um afastamento do ideal do belo buscado com constância pelos intérpretes na tradição clássico-romântica. O final apoteótico do *Quinteto*, em que os planos – inicialmente três no nº 35: solo no oboé, linha improvisatória na flauta e as semicolcheias repetidas dos instrumentos graves – vão, gradativamente, se condensando em uma única textura até que, nos compassos finais, os extremos de tessitura, dinâmica e articulação ilustram o que Moraes descreve como "estratificação" e "deformação" (Fig. 5).
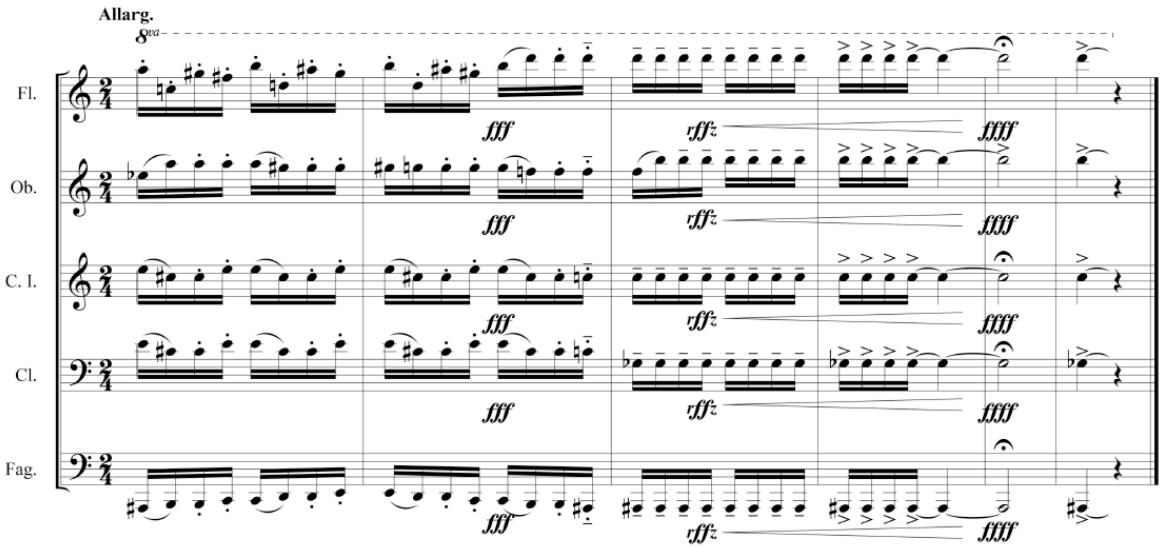


FIGURA 5: FINAL APOTEÓTICO DO QUINTETO COM INSTRUMENTOS EM SEUS EXTREMOS DE TESSITURA, DINÂMICA E ARTICULAÇÃO.

Salles afirma:

> 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 (SALLES, apud COSTA, 2012, p. 162).

A citação de Salles, além de corroborar o enunciado anterior, revela, por outro lado, o importante diálogo entre as produções de Villa-Lobos e Varèse. É curioso ressaltar que, em Paris, em 1930, na mesma apresentação em que o compositor brasileiro estreava o seu *Quinteto em Forma de Choros*, foi executada também *Octandre*, um clássico do repertório moderno para sopros composta por seu colega francês. Tal fato apresenta-se como mais um argumento na utilização de uma prática de performance modernista para as obras villalobianas da década de 1920.

No *Quinteto em Forma de Choros*, a relação com a obra de Varèse pode ser sentida, por exemplo, no nº 2, quando o solo de oboé surge como uma ressonância do *glissando* dos outros instrumentos. Em seguida, as vozes dos instrumentos se complementam como se fossem uma única linha. Todavia, alguns instrumentos mantêm somente notas longas e outros, mesmo depois de perder o protagonismo, continuam sustentando as últimas notas para renovar esse efeito de ressonâncias.
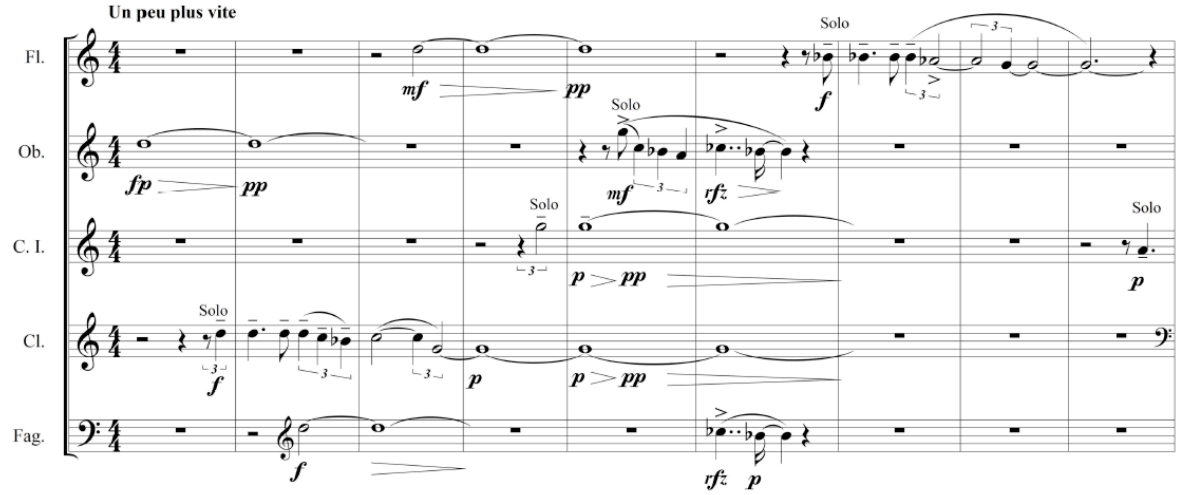


FIGURA 6: USO DE RESSONÂNCIAS À MANEIRA DE VARÈSE.

A inspiração stravinskiana é a que se mostra de maneira mais evidente na obra - nas polirritmias, nas frequentes mudanças de fórmula de compasso, nas células rítmicas que se contrapõem às barras de compasso, etc. Mas não só isso, também no caráter ancestral, primitivo que é conferido a alguns dos momentos da obra e que encontram paralelos em obras de Stravinsky como a *Sagração da Primavera* (Fig. 7; Fig. 8; Fig. 9; Fig. 10).
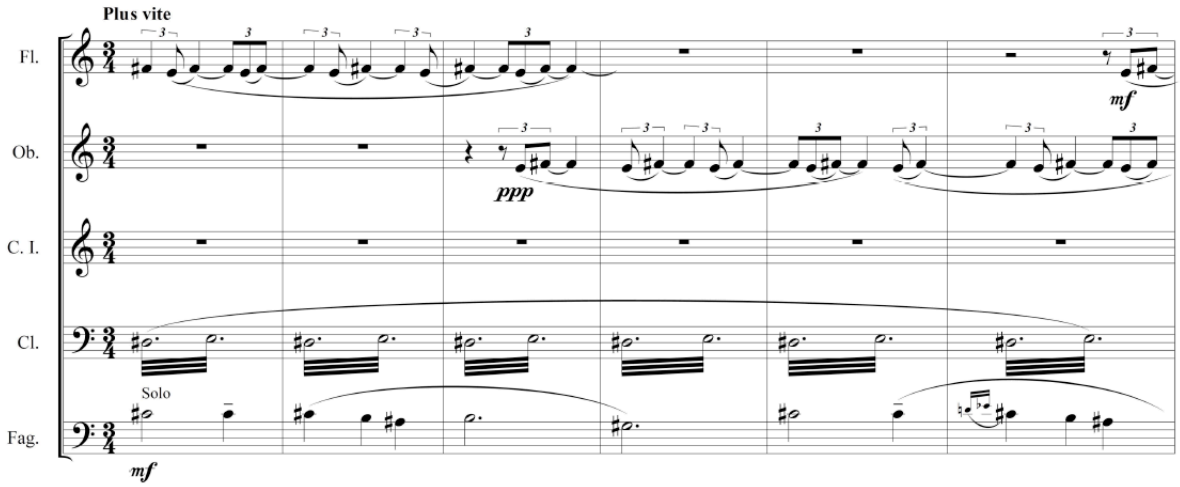


FIGURA 7: DESENHO STRAVINSKIANO NAS VOZES DE FLAUTA E OBOÉ.
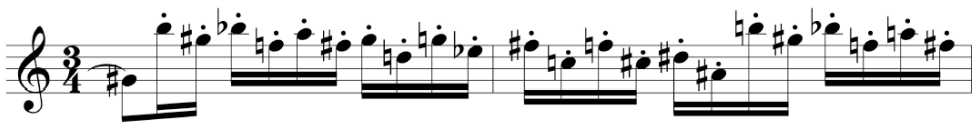


FIGURA 8: CÉLULA RÍTMICA DE INSPIRAÇÃO STRAVINSKIANA NA PARTE DO OBOÉ, NA SEÇÃO VIRTUOSÍSTICA DE DIÁLOGO O CORNE-INGLÊS.
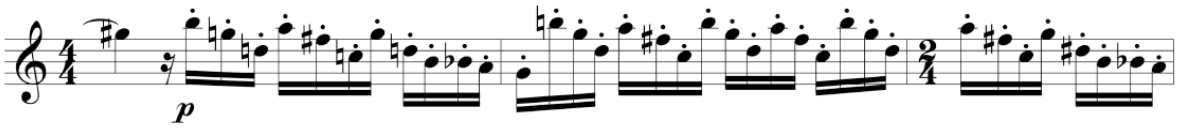


FIGURA 9: FIGURA DE INSPIRAÇÃO STRAVINSKIANA NA PARTE DO CORNE-INGLÊS, NA SEÇÃO VIRTUOSÍSTICA DE DIÁLOGO COM O OBOÉ.
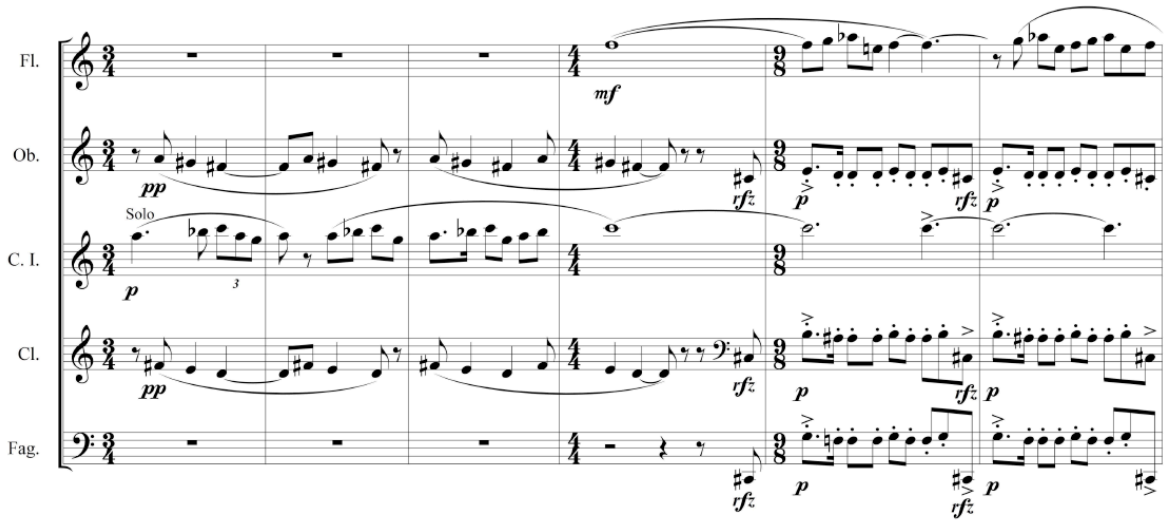


FIGURA 10: ORGANIZAÇÃO TIPICAMENTE STRAVINSKIANA DO ENSEMBLE, EM 6 COMPASSOS ANTES DO NÚMERO 18.

Nos trechos acima (Fig. 7 a Fig. 10), os intérpretes têm que ser muito precisos do ponto de vista rítmico. Stravinsky defendeu a utopia (ou distopia) do intérprete transparente, cuja completa ausência de subjetividade, poderia trazer uma interpretação exata do texto, como se a partitura pudesse definir, com exatidão, todas as características de performance. O célebre solo de fagote, no início da *Sagração*, ilustra isso. Apesar da notação *ad libitum*, a estrutura rítmica descreve precisamente um *ritardando.* Desenha-se, pois, algo como um *ritardando* escrito.

Embora muitas das características de *performance* da obra de Villa-Lobos coincidam com aquelas de Stravinsky, em vista das semelhanças nos processos composicionais de ambos, o caráter improvisatório da música villalobiana desvia-se muito, nesse aspecto, da obra do

compositor russo. Afinal, um dos elementos que caracteriza a interpretação do repertório do autor dos *Choros* é o uso de modelos populares distintamente brasileiros. Por essa razão, a interpretação deve trazer certa liberdade rítmica - ao contrário do que instrui Stravinsky - e ressaltar a acentuação típica da música nacional.

Há vários momentos em que os intérpretes podem - e devem - tomar mais liberdade rítmica no *Quinteto em forma de choros.* Logo no início, no quinto compasso do número 1, flauta e oboé, especialmente, que tocam sozinhos, podem introduzir *rubato* a suas sextinas. O mesmo se dá com o clarinete em dois compassos antes de 2, cuja intervenção funciona como uma espécie de pequena cadência (Fig. 11).

No segundo compasso de 5, a flauta tem um desenho extremamente difícil. Contudo, já a partir do quarto tempo do compasso, o(a) flautista tem um pouco mais de espaço, uma vez que só há o trêmulo do fagote acompanhando a figura (Fig. 12).

Como regra, onde os instrumentos estiverem sozinhos há a possibilidade de ser mais livre ritmicamente. Refiro-me, portanto, aos solos de flauta no nº 20 e em 4 compassos antes de 25, às passagens do oboé no nº 22 e no *un peu* animé, depois de 23, e da clarineta em dois compassos antes de 26. Na passagem de flauta e fagote, do terceiro compasso de 23 ao nº 24 (Fig. 13), é possível ser flexível do ponto de vista rítmico e, ainda assim, manter uma perfeita sincronia das vozes.
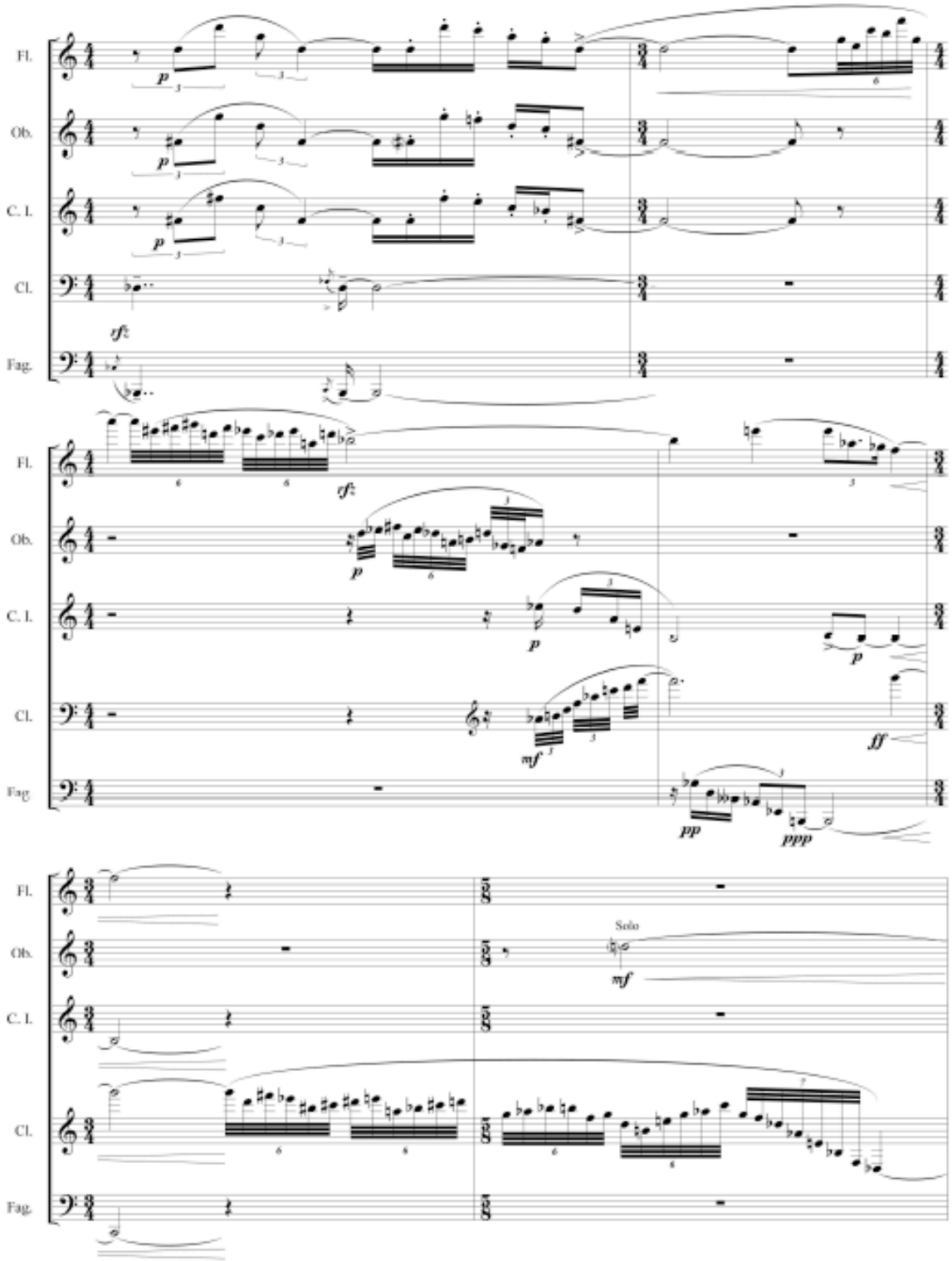


FIGURA 11: SEÇÃO ILUSTRA A POSSÍVEL LIBERDADE RÍTMICA, QUANDO OS INSTRUMENTOS SE MOVEM SOZINHOS.
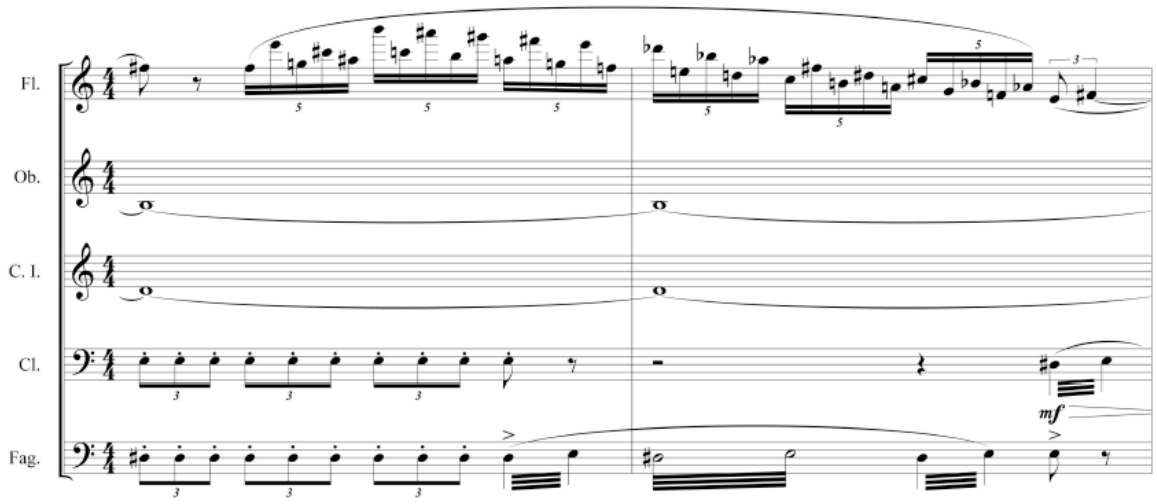


FIGURA 12: O DESENHO VIRTUOSÍSTICO DA FLAUTA PODE SER TOCADO DE FORMA MAIS LIVRE, QUANDO OS OUTROS INSTRUMENTOS CESSAM O MOVIMENTO.
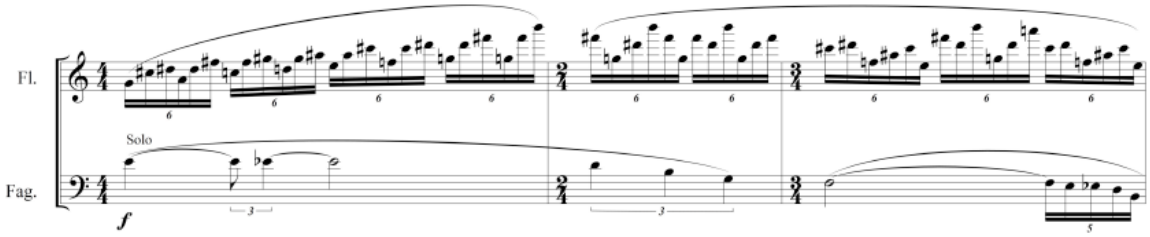


FIGURA 13: COMPROMISSO ENTRE SINCRONIA E LIBERDADE RÍTMICA NAS PARTES DE FLAUTA E FAGOTE.

A inspiração popular, folclórica e indígena na música de Villa-Lobos

A despeito das diferenças formais e estilísticas na produção villalobiana dos diversos períodos, há um traço comum sempre presente e de importância fundamental na execução. Os elementos da música popular, folclórica e indígena estão sempre presentes e são eles, precisamente, que definem a música villalobiana como uma manifestação distintamente nacional, brasileira. As referências indígenas certamente são mais marcantes na década de 1920, mas, como mostra Gabriel Ferrão Moreira, elas persistem de uma maneira menos explícita em toda a obra de Villa. Ainda segundo o mesmo autor, a harmonia quartal constitui um artifício para marcar, mesmo que de forma mais subliminar, a presença do índio na obra de Villa-Lobos (MOREIRA, 2013, p. 25) A *Ciranda das Sete Notas* (1933), para fagote e cordas, é um bom exemplo desse procedimento.

A linha inicial de fagote e clarineta no início do *Quinteto* (Fig. 14) parece muito uma estilização da música indígena, em vista de suas notas repetidas e dos intervalos pequenos na maior parte do tempo. Os traços sobre as notas mais reforçam o caráter declamatório que indicam uma articulação extremamente longa e pastosa. A repetição de notas com a mesma duração e igual ênfase confere à linha uma característica estática e a impressão de pulso constante, qualidades típicas da música indígena. As notas longas com acento, diminuem significativamente depois deste, bem como as notas longas que sucedem notas curtas ou apojaturas com acento. Ao mesmo tempo em que reforça o já mencionado caráter declamatório, esse procedimento assegura espaço para a escuta das outras três vozes, em ***pp***.
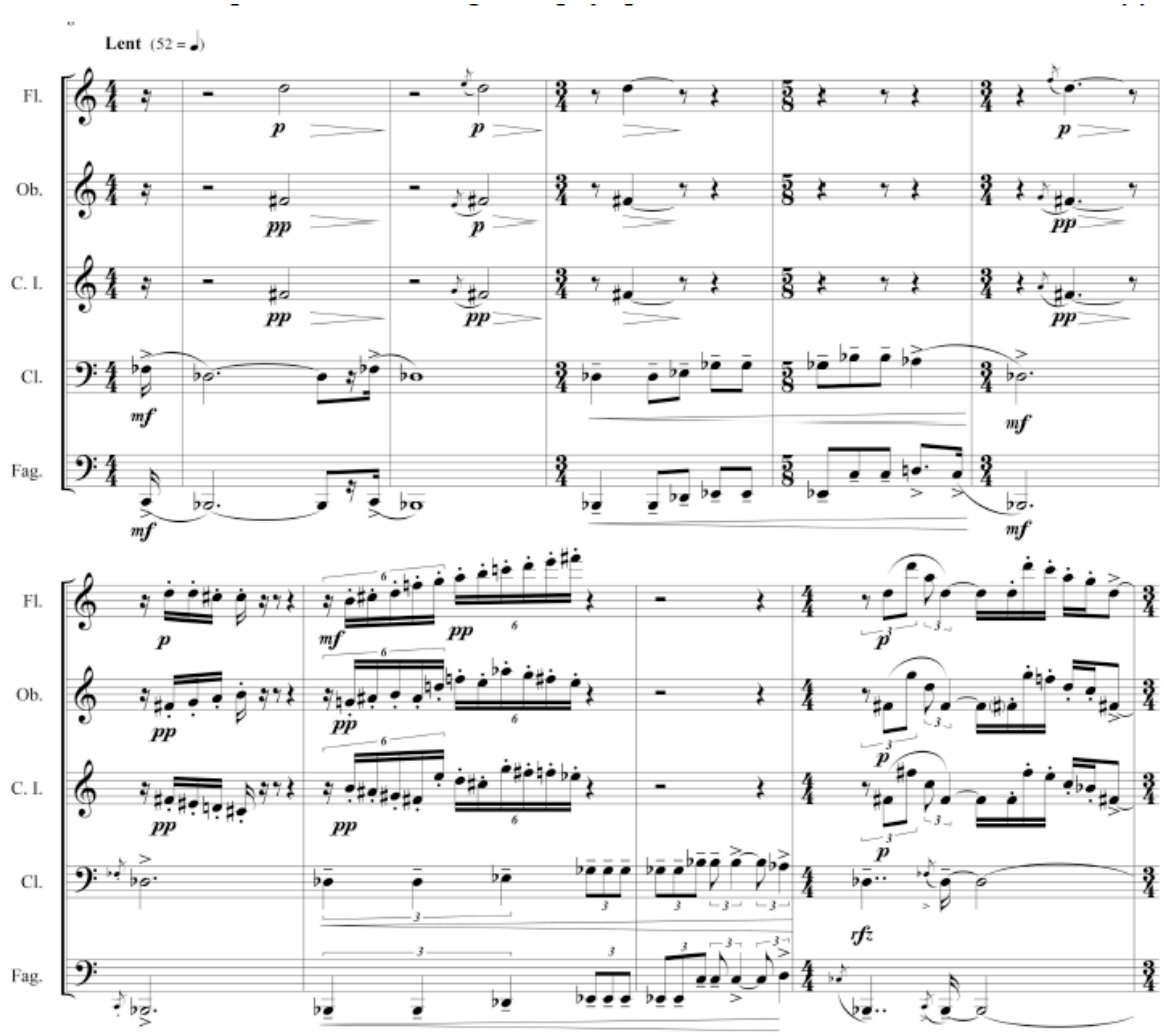


FIGURA 14: INTRODUÇÃO COM MOTIVOS INDÍGENAS ESTILIZADOS, NA CLARINETA E NO FAGOTE.

A interpretação da obra villalobiana, da mesma forma que boa parte da música nacionalista brasileira, só será bem-sucedida na medida em que espelhe a prática de performance da música popular.

Em seções de influência modinheira (Fig. 15), como a que se inicia no número 21 de ensaio do *Quinteto*, a interpretação baseia-se no conceito de frase longa da tradição romântica e, ao mesmo tempo, traz o sentimentalismo e lirismo da seresta, o que acaba por vezes implicando flutuações do andamento e o uso do *rubato*. No caso específico dessa seção do *Quinteto*, tem-se a impressão de que Villa poderia ter escrito a seção com uma métrica menos rebuscada e deixado a cargo dos intérpretes certa liberdade rítmica. A escrita repleta de quiálteras revela a intenção meticulosa do compositor de obter o efeito de improviso mesmo com músicos não familiarizados com as referências nacionais. O risco para os intérpretes aqui é o de exagerar no rigor rítmico de uma escrita que procura, de antemão, retratar o contrário disso. Há de se manter aqui, ainda que em andamento lento, certa fluidez e direção. A precisão maior aqui deve dar-se nas mudanças paralelas de nota nos instrumentos do acompanhamento, cuja dinâmica extremamente reduzida pode tornar ingrata.

Para seções mais marcadas pelo ritmo e pela alusão às danças (Fig. 16) - como a que se inicia no segundo compasso do número 11 de ensaio e prossegue até o número 20 ou a que vai do número 28 até o fim da obra - permito-me citar a mim mesmo:

> Em contrapartida, as seções com influência coreográfica, baseiam-se mais em figuras rítmicas características que em frases longas. Se, por um lado, pelo caráter motor desse tipo de música, não há muito espaço para flexibilidades no andamento, por outro, a acentuação que, no caso da música brasileira, privilegia muitas vezes as partes fracas do tempo, desempenha um papel decisivo nesta categoria (CURY, 2011, p. 170).
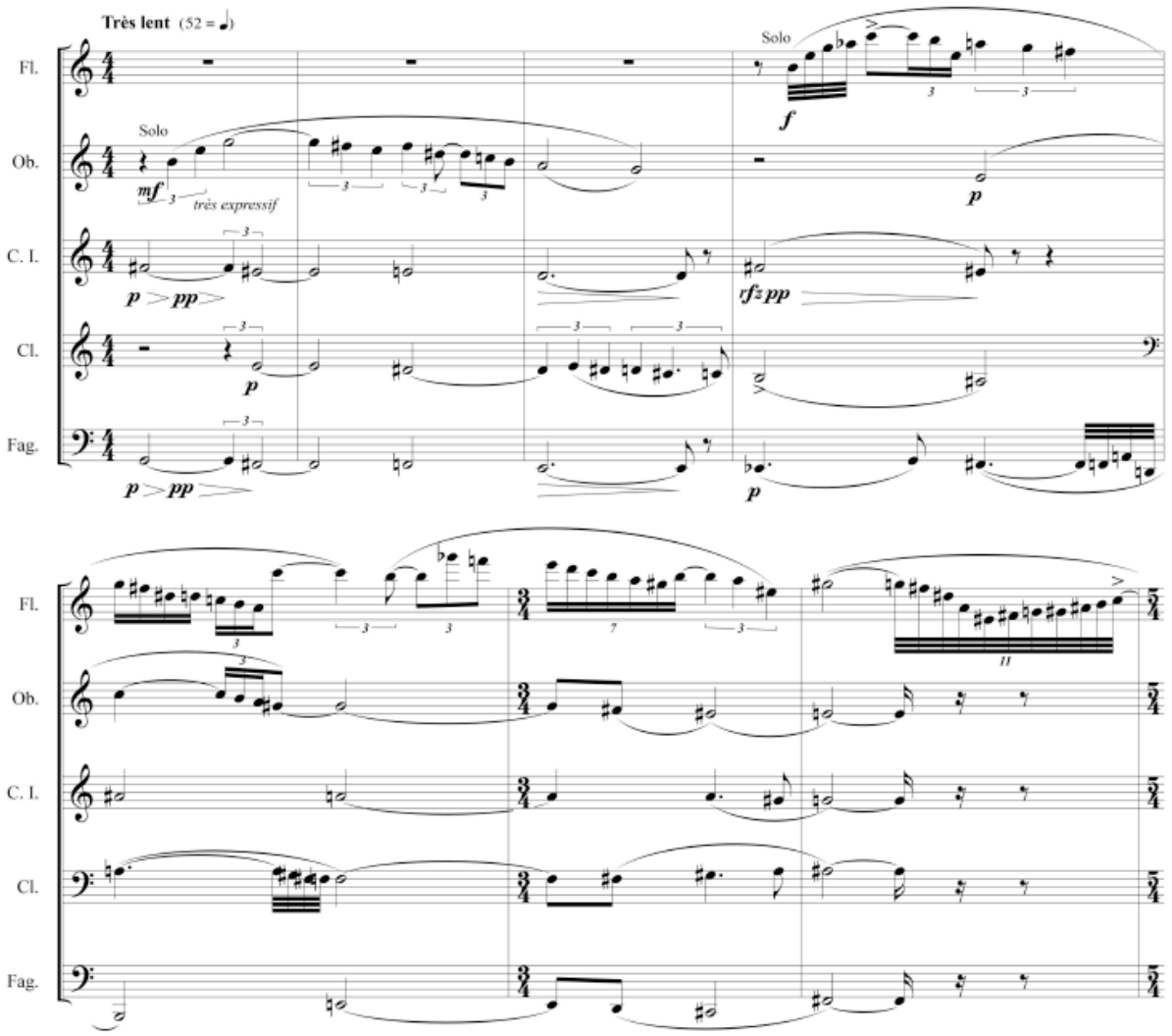


FIGURA 15: SEÇÃO MODINHEIRA COM ESCRITA QUE RETRATA A LIBERDADE RÍTMICA DA MÚSICA BRASILEIRA.
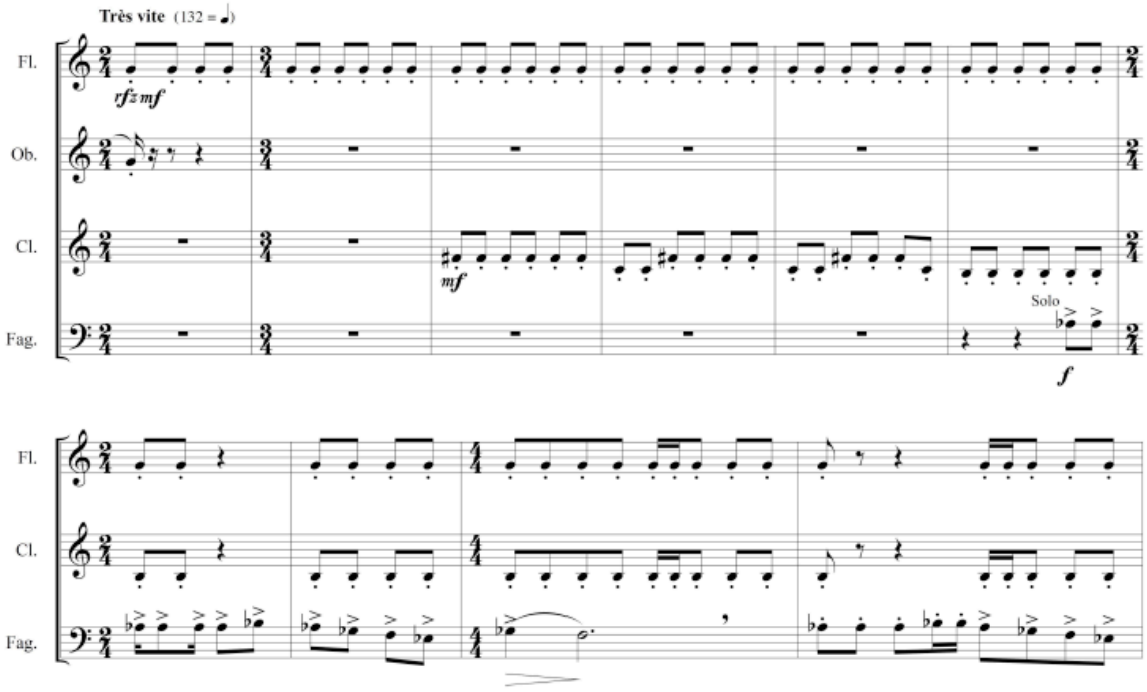


FIGURA 16: SEÇÃO RÍTMICA DE CARÁTER COREOGRÁFICO.
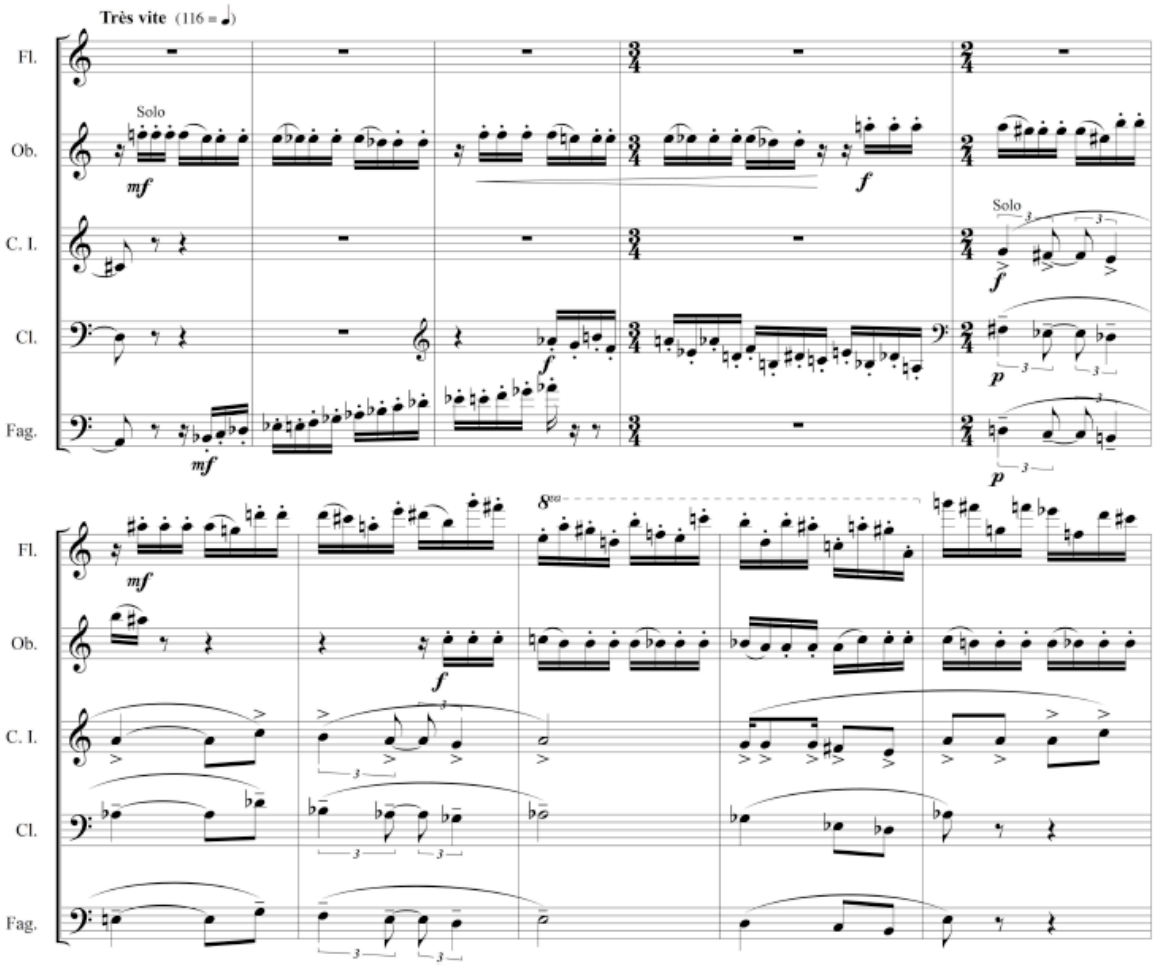


FIGURA 17: INÍCIO DA SEÇÃO FINAL, TAMBÉM DE CARÁTER COREOGRÁFICO.

Em consonância com essa afirmação, Janet Grice atribui o *swing* ou o *groove* característicos da música brasileira à prática de enfatizar sutilmente a subdivisão do tempo relacionando a performance aos movimentos de dança ou à letra da canção. Segunda a mesma autora, a notação ocidental é incapaz de definir com precisão tais sutilezas de acentuação e ritmo que têm sido transmitidas oralmente de geração a geração (GRICE, 2004, p. 94).

Esse *groove* pode ser ilustrado nas figuras anacrúsicas de três semicolcheias de oboé e flauta a partir do nº 28 (Fig. 18), cuja primeira nota é sutilmente acentuada à maneira do choro *Odeon* de Nazareth. Da mesma forma, esse deslocamento de acentuação aparece na virtuosística linha da flauta, de três compassos antes de 29 a 29, em que a ênfase passa a recair a cada três semicolcheias, de acordo com o desenho melódico. Finalmente, observamos esse "balanço" brasileiro nas figuras tercinadas de trompa, clarineta e fagote a partir de seis compassos antes

de 29 (Fig. 17) e também no desenho sincopado desses mesmos instrumentos a partir do segundo compasso de 34.
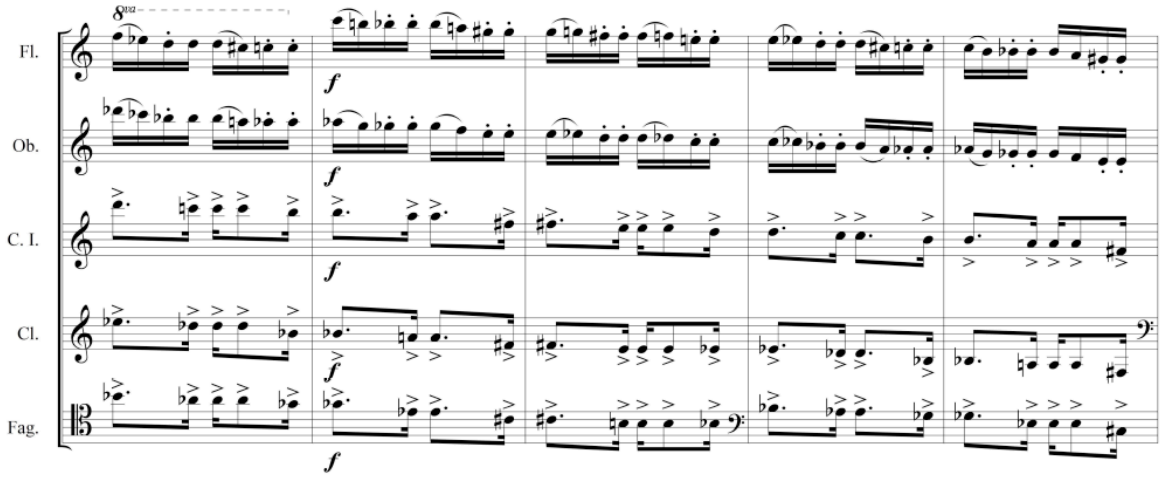


FIGURA 18: GROOVE NA FIGURA SINCOPADA TÍPICA DA MÚSICA POPULAR, NAS PARTES DE CORNE-INGLÊS, CLARINETA E FAGOTE.

A busca de um padrão estilístico em obras correlatas da produção villalobiana

Eero Tarasti revela que uma comparação entre o *Quinteto em Forma de Choros*, o *Choros nº 7* e o *Choros nº 4* nos faz inferir algumas regras do processo criativo dos choros de Villa-Lobos para sopros. Nessas obras são características comuns a presença de:

- Introdução: motivos discretos sem qualquer tonalidade claramente definida;
- Seção marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante;
- Seção lírica, sentimental evocando a referência da modinha ou da valsa-choro;
- Seções virtuosísticas para diferentes instrumentos empregadas como elemento de transição entre várias seções;
- Seção final com *ostinato* rítmico-melódico que gradualmente vai sendo acelerado e intensificado até atingir o clímax da obra (TARASTI, 1995, pp. 117-8).

Ainda segundo o mesmo autor, estes elementos não são somente comuns às obras de câmara para instrumentos de sopros, mas também recorrentes em muitas das obras dos anos 1920. Tarasti cita entre elas o *Noneto*, especialmente em razão do seu final apoteótico.

Janaína Perotto, além de mencionar o Noneto como uma referência estilística para o *Quinteto em Forma de Choros*, alude também ao *Trio para Oboé, Clarineta e Fagote.* Apesar de tratar-se de uma referência inquestionavelmente válida em vista das semelhanças claras nos processos composicionais de ambas as obras – e, consequentemente, na performance - o *Trio* é uma obra

de dimensões maiores, em três movimentos e foge, portanto, do padrão formal estabelecido por Tarasti (PEROTTO, 2013, pp. 82-6).

As estruturas recorrentes apontadas por Tarasti indicam que Villa-Lobos pode ter buscado uma certa unidade em seus *Choros*, aparentemente tão heterogêneos. Villa-Lobos teria tido a intenção de, através desse procedimento, sintetizar a diversidade musical brasileira em sua produção dos anos 1920 e passar uma "impressão rápida de todo o Brasil", como sugere o subtítulo do *Noneto*?

O assunto certamente transcende o escopo deste artigo. Contudo, no que tange à interpretação, o esquema proposto por Tarasti se encaixa de forma perfeita no *Quinteto em forma de choros* e no *Choros nº 7*. As semelhanças entre as várias obras, em maior ou menor grau, fazem-nos sedimentar um padrão estilístico de performance comum entre o *Quinteto em forma de choros*, o *Choros nº 7*, o *Choros nº 3*, o *Trio para oboé, clarineta e fagote* e o *Noneto*.

Retornando, pois, ao esquema proposto por Tarasti, identificamos no *Quinteto em forma de choros* as seguintes seções:

a) Seção introdutória: motivos de inspiração indígena do início até o terceiro compasso de 1; do quarto compasso de 1 até o décimo-primeiro de 2, temos uma seção que explora, individualmente, linhas improvisatórias nos instrumentos e faz um uso modernista das ressonâncias; a seção termina com um diálogo entre corne-inglês/trompa e flauta, com breves intervenções dos demais instrumentos.

b) Seção marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante: no *Quinteto*, essa seção se estende, como um todo, do nº 4 até o número 21. Ela contém, no entanto, duas seções virtuosísticas de transição – a primeira, o célebre desafio para oboé e corne-inglês/trompa, do segundo compasso de 7 ao primeiro compasso do nº 11, e a segunda, o solo de flauta entre os números 20 e 21.

c) Seção lírica, sentimental evocando a referência da modinha ou da valsa-choro: do nº 21 ao 28, incluindo uma seção virtuosística de transição, do nº 26 ao 28.

d) Seções virtuosísticas para diferentes instrumentos empregadas como elemento de transição entre várias seções: como as acima descritas nos itens b e c.

e) Seção final com *ostinato* rítmico-melódico que gradualmente vai sendo acelerado e intensificado até atingir o clímax da obra: do nº 28 ao fim.

Considerações Finais

O presente artigo não pretende encerrar, nesta dimensão limitada, todas as possibilidades de performance do *Quinteto em forma de choros*. O texto discute, sobretudo, os critérios usados na construção da performance desta e, a partir desta, também de outras obras de Villa-Lobos, uma vez que é possível identificar um certo padrão estilístico na produção dos anos 1920.

A partir das experiências de Marco Antonio da Silva Ramos em uma leitura da *Missa de São Sebastião* e do presente autor em uma recente gravação do *Quinteto*, expõe-se o problema central do artigo – o de se estabelecer premissas consistentes para a execução da obra villalobiana.

Com o suporte da tonalidade em peças como a *Bachianas nº 6* para flauta e fagote, esses critérios se apresentam de maneira mais clara, uma vez que a causalidade e a hierarquia, próprias desse tipo de música, acabam por governar os princípios de fraseio, dinâmica, respiração, contraste entre seções etc., ainda que muitos recursos modernistas dos anos 1920 continuem sendo empregados na produção dos anos 1930.

Na ausência da tonalidade, concluí que a observação de três fatores se tornam imprescindíveis:

a) A observação dos procedimentos composicionais como aspectos definidores do estilo – identificação de influências e confluências: apoiado em pesquisas de Paulo Tarso Salles, Sílvio Ferraz, Rogério Costa e Maria Lúcia Paschoal entre outros, concluí que novos processos composicionais implicam novos conceitos de performance, uma vez que o desvendamento da poética também revela estilo e caráter.

b) A inspiração popular, folclórica e indígena na música de Villa-Lobos: a presença de elementos da música popular, folclórica e indígena é o que torna a obra de Villa-Lobos distintamente brasileira. Aspectos-chave na interpretação de sua obra são, pois, o reconhecimento dessas influências e a adoção de procedimentos de performance que as possam retratar com fidelidade.

c) A busca de um padrão estilístico em obras correlatas da produção villalobiana: se há uma recorrência de aspectos na obra de Villa-Lobos, esses padrões tornam-se relevantes como definidores de um estilo particular. Os pontos comuns nas obras dos anos 1920 são bastante elucidativos para a performance das composições para

sopros do período. Tarasti identifica a repetição de uma estrutura de seções temáticas em muitas das peças dessa época que se encaixa muito propriamente na configuração do *Quinteto em Forma de Choros.*

Referências

COSTA, Rogério L. M. *Cavalinho de pau:* devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos. In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 160-75.

CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara:* aspectos da obra de Camargo Guarnieri. São Paulo, 2011. 338f. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2011.

CURY, Fábio. Considerações sobre a interpretação da Aria (Chôro) da *Bachianas nº6*. In: XXVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (27.), 2012, Campinas. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música Simpósio*. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2017. pp. 1-10.

FAGERLANDE, Aloysio. *O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 2008. 237f. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, UFRJ, 2008.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, pp. 9-12.

FERRAZ, Silvio. Estudo sobre a gênese de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos. In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 210-27.

GRICE, Janet. Popular Styles in Brazilian Chamber Music: Heitor Villa-Lobos's Quinteto Em Forma de Choros and Oscar Lorenzo Fernândez's Invenções Seresteiras. *The Double Reed*. Boulder, vol. 27, nº 1, 2004, pp. 93-102.

MOREIRA, Gabriel F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi.* Belo Horizonte, nº 27, 2013, pp. 19-28.

RAMOS, Marco Antonio da S. *Missa São Sebastião*: unidade, rapsódia ou engenho? In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 105-11.

PEROTTO, Janaína B. *Quinteto em Forma de Choros: uma abordagem técnica e interpretativa da versão original de Villa-Lobos, com ênfase na parte de corne-inglês*. Rio de Janeiro, 2013. 165f. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

PASCOAL, Maria Lúcia. A expansão da sonoridade: um estudo de análise/performance. In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 201-9.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Quintette en Forme de Chôros pour Flute, Hautbois, Cor Anglais, Clarinette et Bassonº* Paris: Max Eschig, 1971. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Quinteto (em forma de "choros") para flauta, oboé, corno inglez, clarino e fagote.* Paris: Museu Villa-Lobos, 1928. Manuscrito da partitura.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 1995.

ISBN 978-85-7205-179-8

http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Simetria, invariâncias e organicidade escalar, um estudo sobre padrões e similaridades em Villa-Lobos e Debussy

José de Carvalho Oliveira
Universidade de São Paulo / Eca-USP
josedecarvalhosax@gmail.com

Resumo: Neste estudo analisaremos organicidade e coerência composicional para demonstrar simetrias, padrões e similaridades em Villa-Lobos, de acordo com parâmetros encontrados na vanguarda musical europeia do início do século XX, sobretudo a francesa, cujo maior representante é Claude Debussy (1862-1918). Como resultado, evidenciaremos elementos musicais relevantes que possam ser comparados entre si. Para este estudo, fazemos um recorte de obras desses compositores: o solo de flauta (c.1-4; 22-36) do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno* (1891-94), *Voiles* (1909), *La Fille aux Cheveux de Lin* (1910), *Syrinx* para flauta solo (1913) de Debussy, *Danças Características Africanas* (1914-15) e o solo de flauta (c. 19-23) de *Uirapuru* (1917), de Villa-Lobos. Como base metodológica, a respeito das obras de Villa-Lobos e seus processos composicionais, utilizaremos os trabalhos de Salles (2005 e 2009). Sobre o seu contexto histórico e social, Kiefer (1981), Wisnik (1983), Guérios (2009) e Correia do Lago (2010). Para abordar simetria intervalar, palíndromos, invariâncias de classes de alturas entre as obras como referência os estudos de Visconti (2016) e Straus (2013).

Palavras-chave: Organicidade; Simetria intervalar; Palíndromo; Villa-Lobos; Debussy.

Symmetry, invariance and scalar organicity, a study of patterns and similarities between Villa-Lobos and Debussy

Abstract: In this study, we will analyze aspects of organicity and compositional coherence to demonstrate symmetries, patterns, and similarities in Villa-Lobos, according some parameters found in the European avant-garde music of the early 20th century, especially the French one, whose most influential name is Claude Debussy (1862-1918). As a result, we will emphasize relevant musical elements that can be compared to each other. For this study, we made a clipping of the works of these composers: the flute solo (c. 1-4; 22-36) of the *Prelude for the Afternoon of a Fauno* (1891-94), *Voiles* (1909), *La Fille aux Cheveux of Lin* (1910), *Syrinx* for solo flute (1913) by Debussy, *Danças Características Africanas* (1914-15) and *Uirapuru's* flute solo (c. 19-23) by Villa-Lobos. As a methodological basis, regarding the works of Villa-Lobos and its compositional processes, we will use the works of Salles (2005 and 2009). On its historical and social context, Kiefer (1981), Wisnik (1983), Guérios (2009), and Correia do Lago (2010). To approach interval symmetry, palindromes, and invariance of pitch classes we will use as reference the studies of Visconti (2016) and Straus (2013).

Keywords: Organicity; Intervallic symmetry; Palindrome; Villa-Lobos; Debussy.

Introdução

A adesão às ideologias artísticas do século XX, com suas técnicas modernas correspondentes, foi estabelecida aqui no Brasil por volta dos anos 1920. Porém, já nos anos 1910, alguns artistas visuais e poetas, buscavam seus próprios caminhos, incorporando essas tendências modernas em suas produções. Entre esses, Anita Malfatti nas artes visuais e Villa-Lobos na música, que iriam participar com alguns de seus trabalhos no evento da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. O fato é que dez anos antes da Semana de Arte Moderna, no Rio de Janeiro já eram conhecidas e estudadas as obras mais recentes de Debussy, Ravel e Satie, que por sua vez, sob esse espectro formava-se

compositores, dentre os quais, Villa-Lobos e Luciano Gallet (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 6). Sobre a influência do modernismo francês no Brasil no início do século XX, uma declaração de Darius Milhaud na *Revue Musicale* de 1920, deixa muito claro a situação da música no Brasil sob seu ponto de vista:

> [...] O papel da França na cultura musical do Brasil é preponderante, a biblioteca do Conservatório do Rio de Janeiro possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de compositores da Société Musicale Indépendente e da Schola Cantorum (MILHAUD *apud* CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 29).

Villa-Lobos teria tido o primeiro contato com a obra de Debussy na Bahia, por volta de 1907 ou 1908, porém não gostou muito, em princípio, teria achado a música de Debussy bastante popularesca (MARIZ, 2005, p. 63). No entanto a influência de Debussy em Villa-Lobos apresenta-se já nas *Danças Características Africanas*[1] datadas de 1914-15 (Villa-Lobos, 2009, p. 132).

Neste estudo focaremos em procedimentos como simetria, o uso de palíndromos, invariâncias e coleções escalares características (pentatônica, hexafônica e tons inteiros), encontrados em obras como especificamente os solos de flauta (c. 1-4; 22-36) do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno, Voiles, Syrinx, La Fille aux Cheveux de Lin* de Debussy como também em *Danças Características Africanas* e no solo de flauta (c. 19-23) de *Uirapuru* (1917) de Villa-Lobos.

Invariâncias

Começaremos este estudo com as invariâncias de classes de altura como um dos aspectos de padrão e semelhanças entre Villa-Lobos e Debussy. Nos primeiros compassos da obra *Syrinx* (c. 1-10) para flauta solo de Debussy (1913) e o solo de flauta (c.20-22) de *Uirapuru* (1917), levando em consideração as notas estruturais, destacam-se elementos de direcionalidade, classes de intervalos e invariâncias de classes de altura a qual se comparados entre si, tornam-se relevantes indicando paralelismo entre os dois compositores. Dentre os elementos, destacamos o desenho rítmico, contorno melódico do motivo principal que permeia como arquétipo composicional da peça e a classe de altura 10 (Si♭) que estrutura a construção das frases em *Syrinx* (c. 1-10) e *Uirapuru* (c. 18-22). Outro fator que corrobora para este paralelo é

[1] As três peças que compõem as *Danças Características Africanas, Farrapos* (1914), *Kankukus* (1915) e *Kankikis* (1915), foram originalmente compostas para piano solo. A obra recebeu de Villa-Lobos o subtítulo de *Danças dos Índios Mestiços do Brasil*, inspirado em temas dos índios Caripunas do Estado do Mato Grosso. Foi apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922 como *Danças Características Africanas,* numa transcrição para octeto (flauta, clarinete, piano e quinteto de cordas) do próprio Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009).

o fato de ambas as frases terem sido escritas para solo de flauta como também o caráter improvisatório que permeia ambas as frases, tornando-se mais uma característica que aproxima as duas melodias analisadas (Fig. 1, 2 e 3).
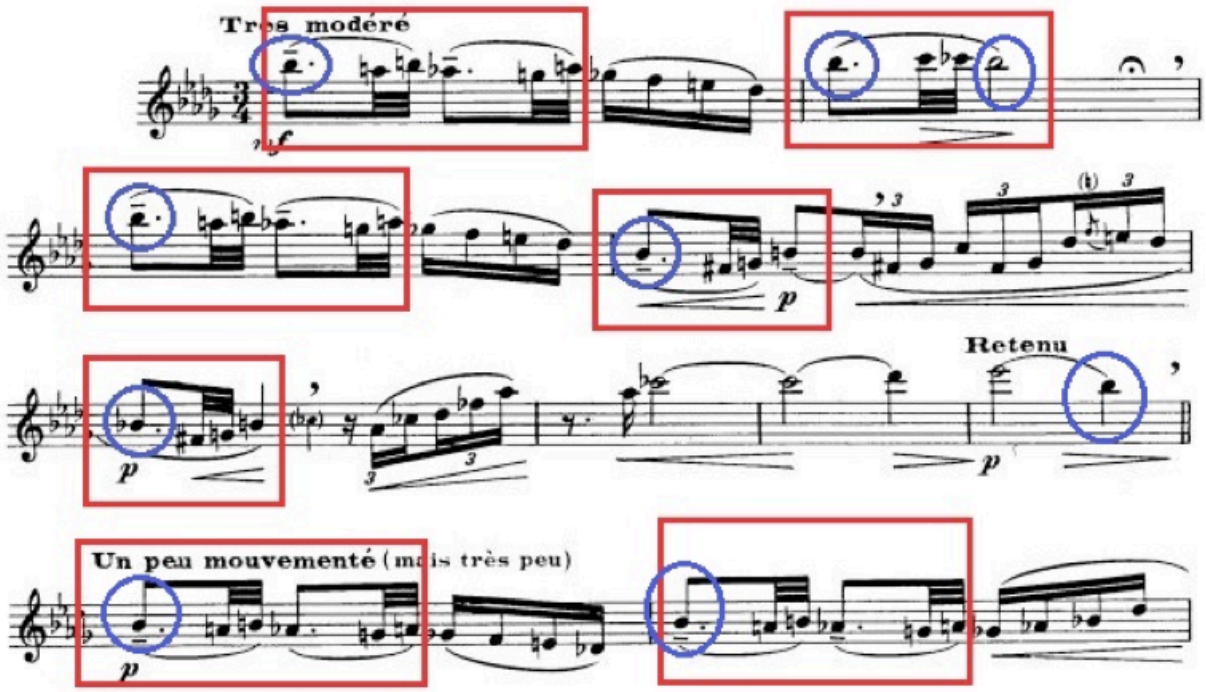


FIGURA 1: NOTAS ESTRUTURAIS/INVARIÂNCIAS - SYRINX *PARA FLAUTA SOLO (1913) COMPASSOS 1-10. SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS J. JOBERT. PARIS, 1927*
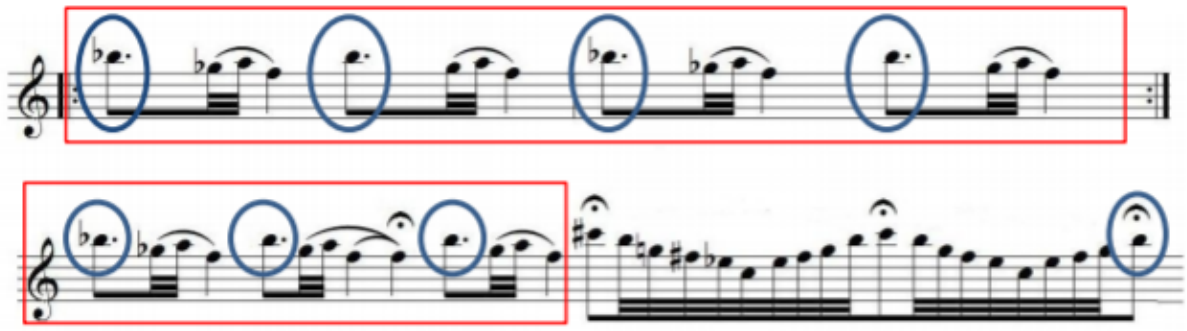


FIGURA 2: SOLO DE FLAUTA, UIRAPURU *(C. 20-22). NOTAS ESTRUTURAIS E INVARIÂNCIAS.*

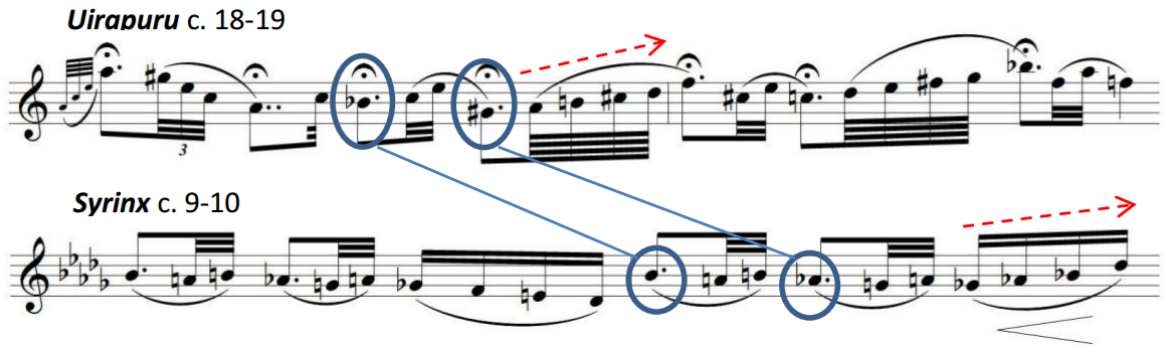


FIGURA 3: DESENHO RÍTMICO, CONTORNO MELÓDICO E INVARIÂNCIAS DE CLASSES DE ALTURA NAS FRASES DE UIRAPURU *(C.18-19) E* SYRINX *(C. 9-10).*

Nas frases destacadas acima (*Uirapuru* e *Syrinx*), além dos itens elencados percebe-se também, certo paralelismo na disposição das classes de altura por transposição a T_1 e inversão (Fig. 4). As duas fermatas do inicio da frase em *Uirapuru* (c. 18), estrutura-se sobre a classe de altura 9 (Lá). Levando em consideração a equivalência de oitava e a equivalência enarmônica (STRAUS, 2013, p. 4), considerando também o contorno melódico e o desenho rítmico, em *Syrinx* (c. 9) há uma estrutura similar, porém, com a classe de altura 9 transposta a T_1 (Fig. 5). No terceiro tempo do compasso 9 de *Syrinx* (Fig. 4) encontramos uma figuração rítmica similar a *Uirapuru* (c. 18) também transposta a T_1 com o sentido da frase invertido. Com a equivalência de oitava, ambas as frases analisadas terminam na classe de altura 10 ($Si_\flat$) alcançadas por intermédio do intervalo de classe 3 – terça menor (STRAUS, 2013, p. 6).

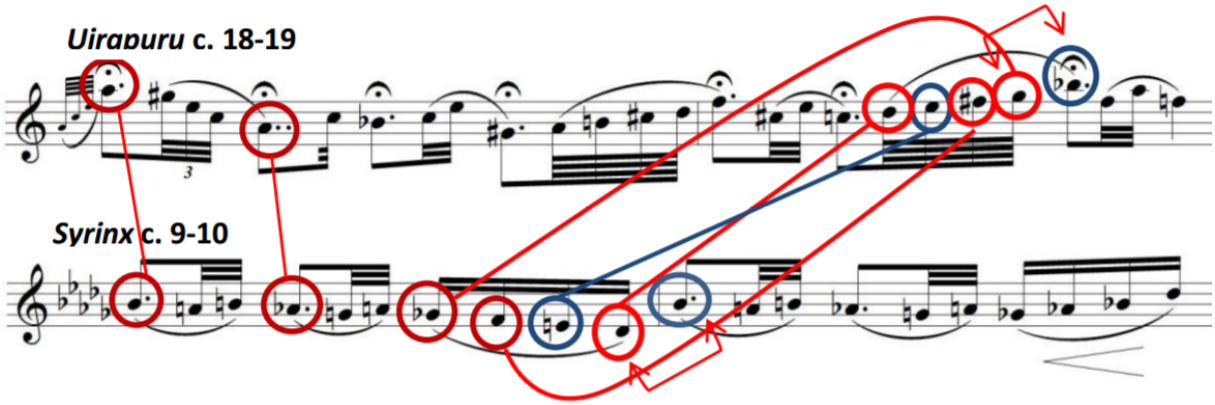


FIGURA 4: ESTRUTURA SIMILAR INVERTIDA E TRANSPOSTA A T_1 EM UIRAPURU *(C. 18-19) E* SYRINX *(C. 9-10).*

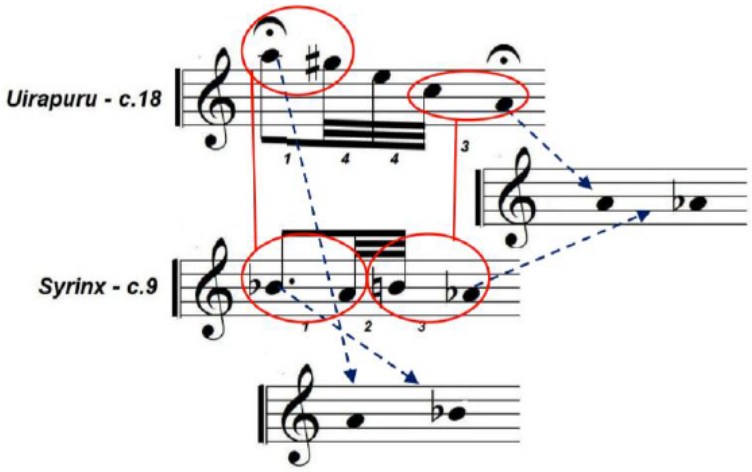


FIGURA 5: UIRAPURU (C.18) E SYRINX (C. 9) - AS CLASSES DE ALTURA CIRCULADAS GUARDAM A MESMA DISTÂNCIA INTERVALAR, TRANSPOSTA POR T_1.

Ainda sobre invariâncias, destacamos a classe de altura 1 (Dó♯) que se estrutura como centro sonoro e rítmico da frase composta pelo solo de flauta (c. 1-3; 11-13 e 26-27) do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno*. Essa mesma classe de altura (1) é também o pilar da frase inicial do prelúdio *La Fille aux Cheveux de Lin*. Curiosamente, notamos a mesma classe de altura estruturando o solo de flauta (c. 22) do poema sinfônico *Uirapuru*. Uma possibilidade de inter-relação entre estas frases também se dá por intermédio da direcionalidade e a polarização da nota Dó♯ como pilar de sustentação, ponto de partida e chegada das frases (Fig. 6).

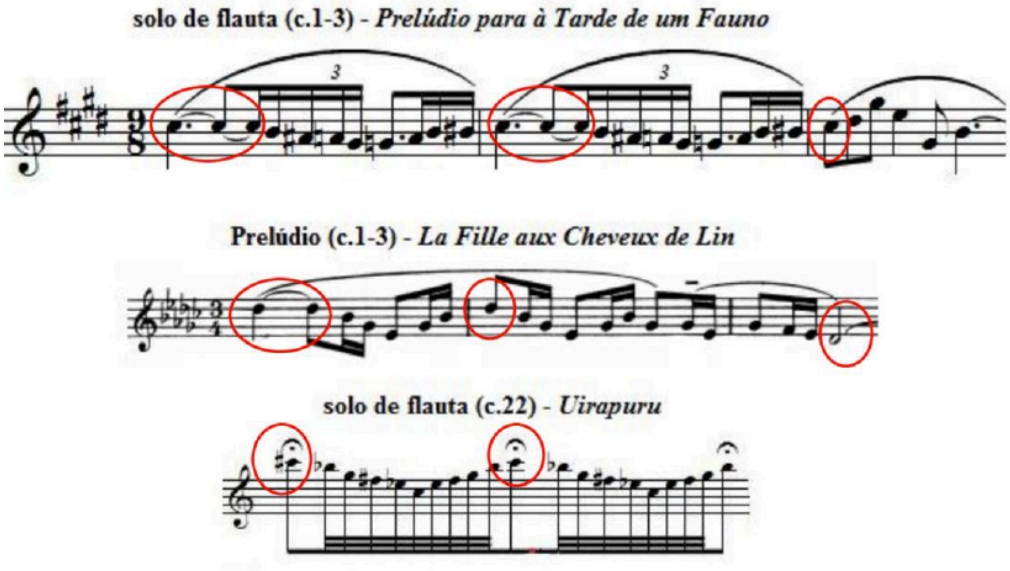


FIGURA 6: INVARIÂNCIA SOBRE A CLASSE DE ALTURA 1.

Simetria intervalar

A simetria possui grande importância para a música da primeira metade do século XX, foi utilizada por vários compositores deste período entre eles estão Varèse (ideia de refração prismática), Stravinsky (espelhamentos rítmicos), Webern (cânones-caranguejo), Bartók, Boulez etc. A construção de estruturas simétricas é bastante comum na obra de Villa-Lobos, conforme relata Salles "a ocorrência de simetrias em Villa-Lobos sugere que a maior parte das vezes, elas são derivadas do próprio material, sem que assumam um papel nitidamente estrutural na composição (SALLES, 2009, p. 45)".

O uso de padrões simétricos tanto em Villa-Lobos quanto em Debussy também se dá pelo uso de conjuntos de classes de altura (CCA) simétricos. Nos solos de flauta do *Prelúdio para à Tarde de um Fauno*, notamos que os cinco CCA (com a repetição do CCA 6-33 no c. 28) que formam as frases dos respectivos solos (c. 22-23, 24-25 e 27-29) possuem estrutura simétrica. No que tange a simetria como elemento cadencial, atentamos que a frase que inicia a peça (solo de flauta) em sua resolução (c. 3) se resolve no conjunto 6-z25 (013568), por sua vez, assimétrico entendido neste estudo, por ser a frase de abertura da obra, neste caso, a assimetria assume a função de articulação e sentido de continuidade (c. 3-4, Fig. 7).

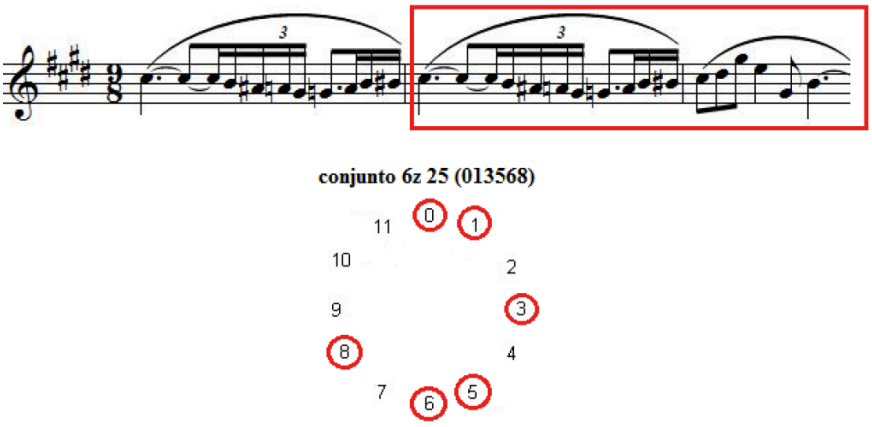


FIGURA 7: SOLO DE FLAUTA DO PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO - CCA 6-Z25.

A partir do compasso 22, os CCA presentes no solo de flauta têm estrutura intervalar simétrica (Fig. 8, 9, 10 e 11).

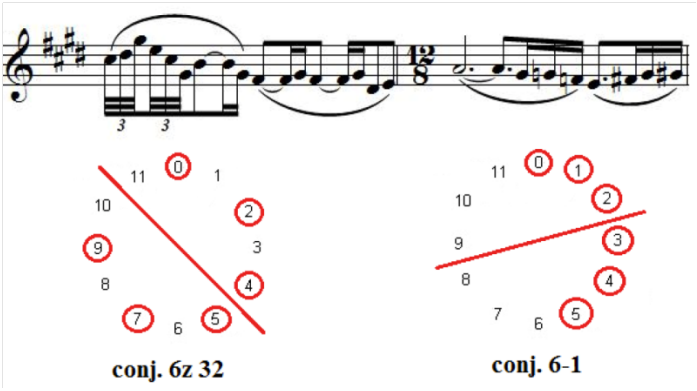


FIGURA 8: SOLO DE FLAUTA (C.22-23) - PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO.

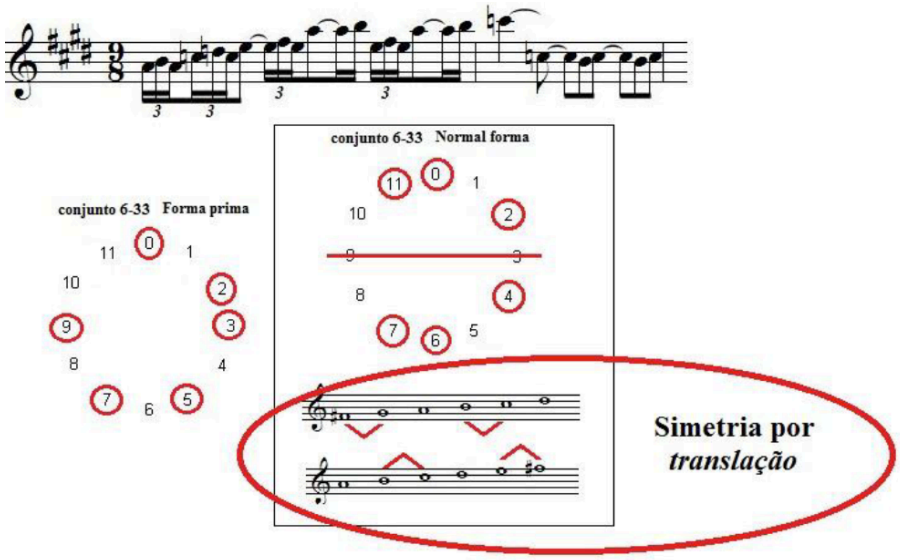


FIGURA 9: SOLO DE FLAUTA (C. 24-25) - PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO.

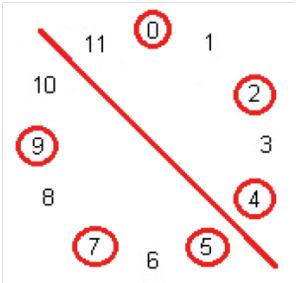


FIGURA 10: CCA 6-Z26 (024579) SOLO DE FLAUTA (C.29) - PRELÚDIO PARA À TARDE DE UM FAUNO.

No tocante a simetria como elemento de organicidade do arquétipo composicional villalobiano, destacamos também o uso de palíndromos entre os elementos utilizados pelo compositor, também muito comuns nas obras de Debussy. Em *Uirapuru* (solo de flauta c. 22), percebemos

a simetria bilateral[2] (SALLES, 2009, p. 42) criando uma espécie de palíndromo. Villa-Lobos utiliza em cada ponta da escala (figuras de colcheia), notas estruturais sustentadas por fermatas, a classe de altura 1, enquanto no segundo palíndromo são mantidas as mesmas notas, porém, tendo como centro o Si♭ (Fig. 11 e 12). Entre a terceira e a quarta fermata (c. 22), estrutura-se uma escala descendente e ascendente de seis alturas, em figuras rítmicas de menor valor (fusas), em formato de um "V", criando um palíndromo de alturas.

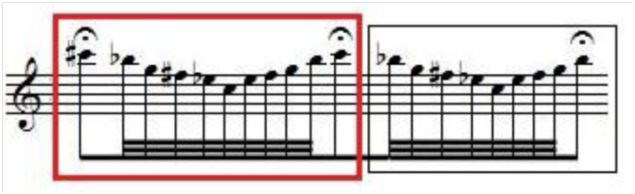


FIGURA 11: PALÍNDROMOS EM UIRAPURU (C. 22).
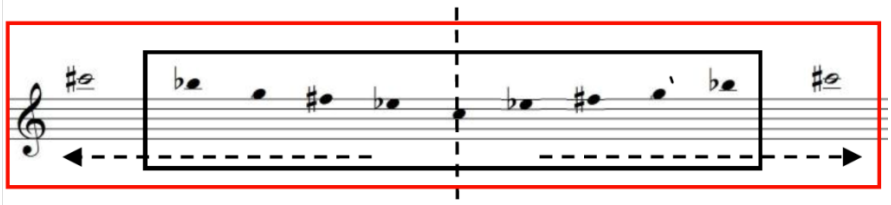


FIGURA 12: PALÍNDROMO DE ALTURAS (C. 22) – UIRAPURU.

Nesta análise, constatou-se a ocorrência de padrões similares em *Uirapuru* (c. 22) e no prelúdio *La Fille aux Cheveux de Lin* (c. 1-5), como a formação de palíndromos e contorno melódico em formato de "V". Observa-se também, que as notas consideradas estruturais no primeiro palíndromo (Fig. 12), as de maior valor de duração, possuem também a mesma classe de altura, 1 (Dó♯/ Ré♭). Em *La Fille aux Cheveux de Lin***,** assim como em *Uirapuru*, a organização do primeiro palíndromo (c. 1-2) também se desenvolve em torno da classe de altura 1 (Fig. 13). Toda a frase de Debussy (c. 1-5) também apresenta estrutura melódica organizada por palíndromos, tendo como nota de partida e nota de chegada a classe de altura 1 posicionada nas extremidades da frase (Fig. 14).

[2] A simetria bilateral é a forma mais comum associada a aspectos musicais. São formas de espelhamento nas quais a reflexão é o mapeamento do espaço sobre si próprio (SALLES, 2009, p. 43).
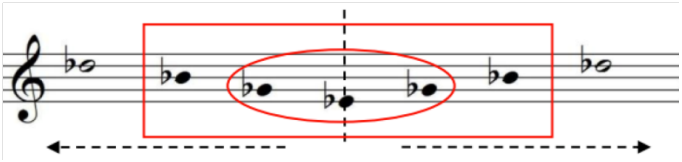


FIGURA 13: PALÍNDROMO DE ALTURAS, COMPASSOS INICIAIS (1-2) - LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN.
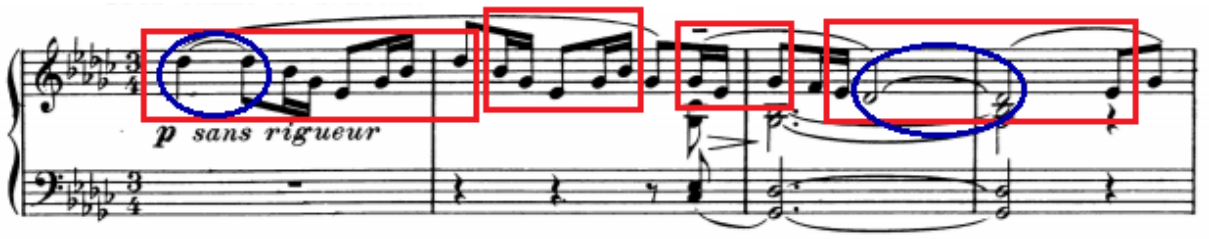


FIGURA 14: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN *(C.1-4) – PALÍNDROMOS NA MELODIA DO TEMA PRINCIPAL. CLASSE DE ALURA 1 – NOTA DE PARTIDA E DE CHEGADA.*

Nos quatro compassos iniciais de *La Fille aux Cheveux de Lin*, Debussy apresenta o CCA 6-z26 construído sobre a plataforma de uma escala de seis sons (Fig. 15) com eixo de simetria entre as classes de altura 4 e 10 conforme mostra o *clockface* (Fig. 16).

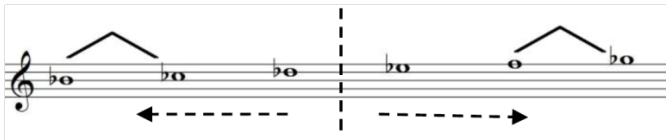


FIGURA 15: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN *(1-4). SIMETRIA INTERVALAR, ESCALA DE SEIS SONS (CCA 6-Z26).*

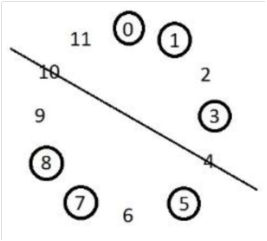


FIGURA 16: LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN *(C.1-4) - CONJUNTO 6-Z26 – EIXO SIMÉTRICO ENTRE AS CLASSES DE ALTURA 4 E 10.*

A frase analisada em *Uirapuru* também está estruturada sobre uma escala de seis sons ao qual se destaca a simetria intervalar entre as alturas 0/1 e 6/7 (Fig. 17), formando o conjunto 6-z50 (Fig. 18).

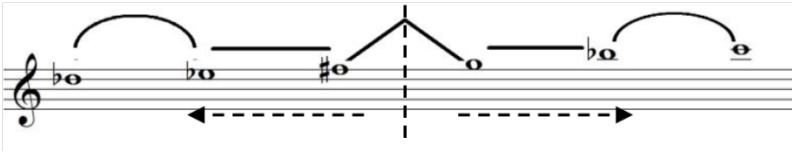


FIGURA 17: UIRAPURU (C.22). SIMETRIA INTERVALAR – ESCALA DE SEIS SONS (CONJUNTO 6-Z50).

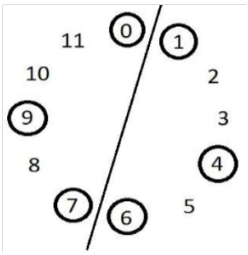


FIGURA 18: UIRAPURU *(C.22). CONJUNTO 6-Z50 – EIXO DE SIMETRIA ENTRE AS CLASSES DE ALTURA 0/1 E 6/7.*

Outro aspecto importante de aplicação do conceito de simetria e estruturas musicais, diz respeito à transposição de um determinado fragmento melódico. Nas obras *Syrinx* (c. 9-10) e *Uirapuru* (c. 18-19) os compositores fizeram uso do padrão de transposição translacional. "Neste tipo de transposição a ordenação de eventos sonoros é preservada independente de suas transposições (SALLES, 2009, p. 44)". No entanto, trataremos os fragmentos analisados como simetria *incompleta* pelo fato dos fragmentos melódicos transpostos nos trechos analisados não estarem estritamente preservados. No caso dos fragmentos aqui citados, apenas o aspecto rítmico foi preservado em sua totalidade (Fig. 19).

> Podemos ainda considerar a possibilidade, na música, de falar de simetrias *completas*, envolvendo alturas e ritmo, e também em simetrias *incompletas* envolvendo apenas um desses elementos, ou ainda suas proporções, como os intervalos e ordem de duração temporal como aumentação, diminuição etc. (SALLES, 2009, p. 44).

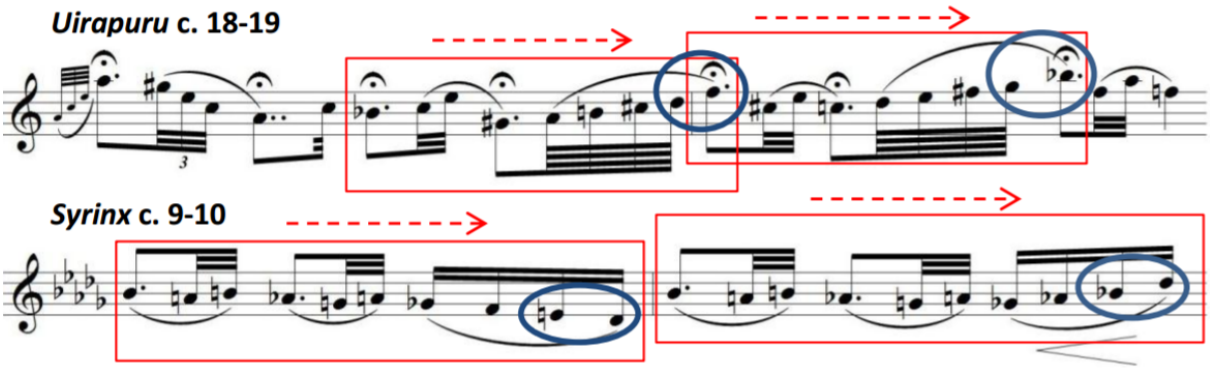


FIGURA 19: SIMETRIA POR TRANSLAÇÃO EM UIRAPURU *(ACIMA) E* SYRINX *(ABAIXO). AS NOTAS CIRCULADAS PRESERVAM A CLASSE DE INTERVALO 3 (TERÇA MENOR).*

Coleção de tons inteiros

A busca por novos materiais harmônicos no final do século XIX e inicio do século XX revela uma necessidade de libertar a composição de uma sistematização abstrata anterior às obras como se dá no caso do sistema tonal que se constitui de um idioma pré-estabelecido. É sabido que a obra de Debussy trouxe uma profunda renovação a esta linguagem a partir da pluralidade com que o compositor se utilizou dos materiais originários da tonalidade. Expandindo a utilização de acordes formados por sobreposição de terças, campos harmônicos diatônicos e expandidos e a ideia de cadência/polarização, assim como a utilização de coleções escalares de tons inteiros (Fig. 22-23) diluindo a hierarquia entre os acordes e a oposição entre acordes de tensão e relaxamento uma vez que só existem tríades aumentadas. A utilização dessas coleções escalares caracteriza também a obra de Villa-Lobos e boa parte da geração de compositores do inicio do século XX.

Em *Syrinx*, apesar do pentatonismo (LACERDA, 2011, p. 283) que permeia toda a obra (Fig. 20 e 21), na última frase dos compassos finais ocorre à utilização de um elemento inesperado, Debussy termina a peça com a escala de tons inteiros de forma surpreendente já que, até então, não tinha utilizado essa coleção em nenhum momento da peça (Fig. 22).
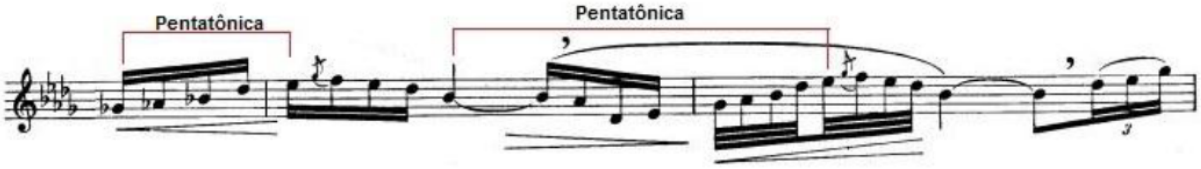


FIGURA 20: SYRINX *(C.10-12). PENTATÔNICA, CCA 5-35.*
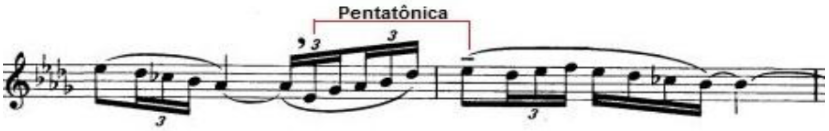


FIGURA 21: SYRINX *(C.20-21). PENTATÔNICA, CCA 5-35.*
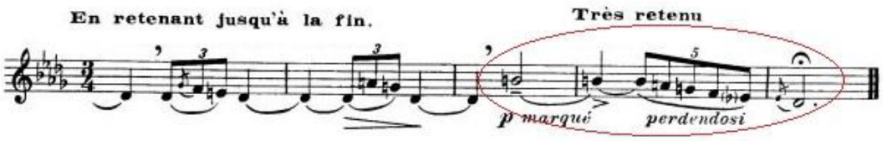


FIGURA 22: SYRINX *(C.31-34). COLEÇÃO DE TONS INTEIROS, CCA 6-35.*
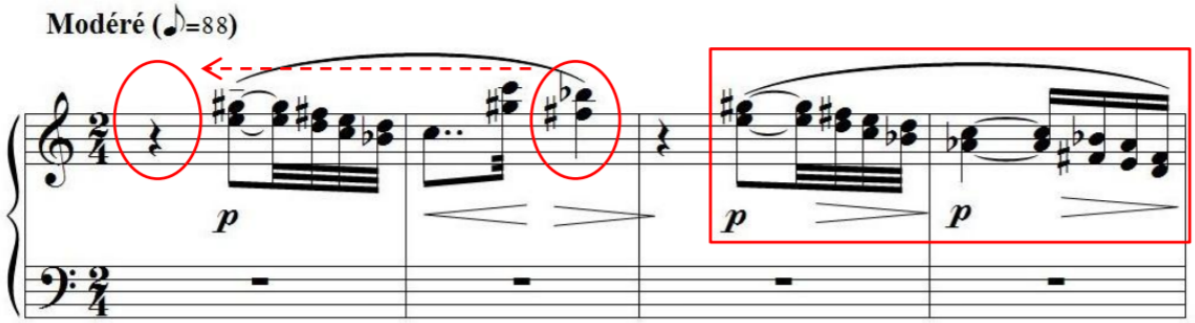


FIGURA 23: ESCALA DE TONS INTEIROS – CCA 6-35. VOILES *(C. 1-4).*

No exemplo acima (Fig. 23), Debussy apresenta escalas de tons inteiros (c. 1-2 e 3-4). Em uma espécie de jogo, a escala de tons inteiros apresentada nos compassos 1 e 2 não se completa devido a ausência das classes de alturas 6 e 10. No entanto, as duas classes de alturas ausentes no inicio do compasso surgem como resolução no final da frase (Fig. 23). Auditivamente, a escala de tons inteiros possui um caráter estático, entretanto, com o procedimento utilizado no inicio da obra ao manipular o material escalar (c. 1-2), Debussy opta pelo movimento, induzindo o ouvinte a uma sensação cadencial.

A coleção de tons inteiros é representada pela classe de conjuntos 6-35 (02568A). Esta é uma coleção bastante recorrente na música pós-tonal. Segundo Straus, "a coleção de tons inteiros tem o mais alto grau possível de simetria, tanto transpositiva quanto inversiva, e sua classe de conjuntos contêm apenas dois membros distintos (STRAUS, 2013, p. 161)".

Villa-Lobos usa a coleção de tons inteiros nas *Danças Características Africanas*, obra que se caracteriza pelo hibridismo e pela dualidade de seus componentes estruturando-se em uma rítmica sincopada enquanto a sua gramática recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês (WISNIK, 1983, p. 44). Segundo Wisnik (1983, p. 44), esta obra causou grande impacto por causa da virtuosidade da escrita e principalmente pelo uso da coleção de tons inteiros. A primeira aparição da escala de tons inteiros nesta obra se dá no compasso 77 da primeira dança, *Farrapos* (1914) de subtítulo *Dança Indígena nº 1* (Fig. 24). A busca pelo caráter estático da coleção de tons inteiros evitando a hierarquia atrativa da tonalidade é reforçada ao longo desta dança e reapresentada na segunda dança (c.80-82), *Kankukus* (1915) de subtítulo *Dança Indígena nº 2* (Fig. 25).

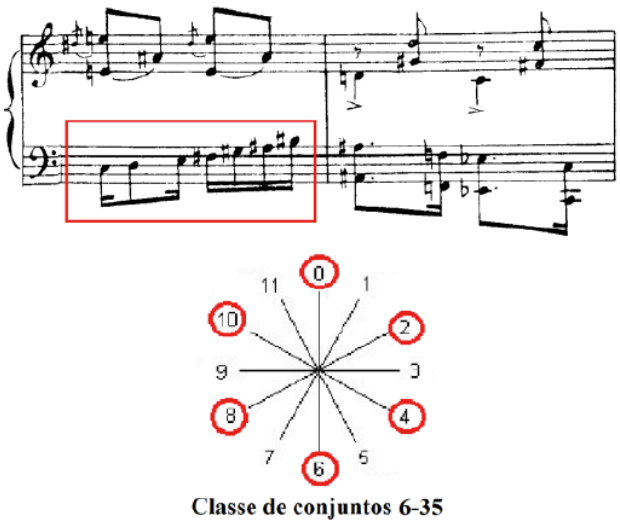


FIGURA 24: DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS, FARRAPOS *(C. 77-78). ESCALA DE TONS INTEIROS, CCA 6-35.*
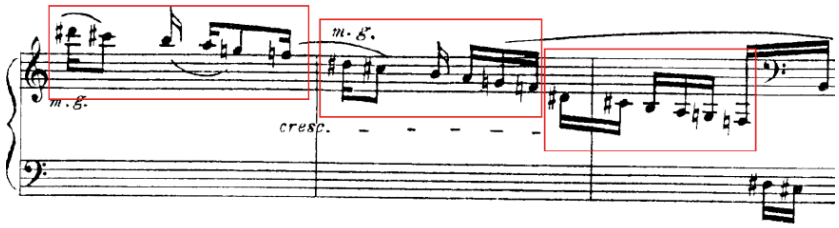


FIGURA 25: DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS - KANKUKUS *(C. 80-82). ESCALA DE TONS INTEIROS, CCA 6-35.*

Considerações finais

Assim como ocorre com a música de Debussy e Stravinsky, analisar a obra de Villa-Lobos é tarefa trabalhosa. A chamada música moderna na primeira metade do sec. XX alterou significativamente a sintaxe harmônica, levando o sistema tonal aos seus limites. A partir disso surge uma crescente necessidade por meios alternativos de organização musical e por terminologias que pudessem expressar essas sonoridades.

Sob este ponto de vista é possível imaginar que Villa-Lobos, já em sua primeira fase (1900-1917), buscou novas formas e novos métodos composicionais. Os modelos adotados por Villa-Lobos para sua modernização de linguagem harmônica são provenientes do seu interesse pela música de Debussy e outros compositores da primeira metade do século XX.

Até o momento, o estudo apresentado não obteve um resultado conclusivo referente a uma relação direta entre as obras aqui estudadas, mas é evidente o diálogo de Villa-Lobos com Debussy nos vários trechos analisados neste artigo.

Considerando aspectos como desenho melódico, figuração rítmica, invariâncias, palíndromos, simetria intervalar e emprego da coleção de tons inteiros, pode-se mapear alguns pontos em que fica evidente a influência de Debussy em Villa-Lobos.

Em Villa-Lobos, os procedimentos encontrados, principalmente os de simetria, nos pareceram lógicos, calculados e identificados muitas vezes como provável ponto de partida para suas composições. Vale ressaltar que há outros elementos como oposição entre teclas brancas e pretas, atonalidade e politonalidade, também muito comuns nas obras de Villa-Lobos e Debussy (SALLES, 2009, pp. 41-68), no entanto, este estudo limitou-se apenas aos procedimentos investigados neste trabalho.

Referências

ALBUQUERQUE, Joel Miranda B. de. *Simetria Intervalar e Redes de Coleções: Análise Estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2014.

CORREA DO LAGO, Manuel A. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

DEBUSSY, Claude. *La Fille aux Cheveux de Lin*. Durand & Cie, Paris, 1910. Partitura.

_____, *Prélude à l'après-midi d'un faune*. E. Fromont, Paris, 1895. Partitura.

_____, *Syrinx*. Société des Éditions Jobert, Paris, 1927. Partitura.

_____, *Voiles*. Durand & Cie – Paris, 1910. Partitura.

DOS SANTOS, Daniel. *Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena.* XXIV Congresso da Anppom - São Paulo/SP, Brasil, jul. 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2827>. Data de acesso: 13 Jul. 2017.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LACERDA, Marcos B. Aspectos harmônicos do *Choros nº 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul./Dez., 2011.

OLIVEIRA, José de Carvalho. *Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras; Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos (1948) e Rapsódia para saxofone alto em Mib e orquestra de Claude Debussy (1903).* XXVI Congresso da ANPPOM - Belo Horizonte/MG (2016): n. pág. Web. 24 Mar. 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Tédio de Alvorada* e *Uirapuru*: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 20, pp. 2-9, mai. 2005.

_____. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SANTOS, Thais Fernandes. Construção de uma performance sinestésica em *Syrinx* de Claude Debussy. *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical* - Vitória/ES – 2014 // ABRAPEM – UFES – FAMES, 2014.

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal.* Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora Unesp / Salvador: EDUFBA, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Danças Características Africanas*. Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1920. Partitura.

_____. *Uirapuru.* Milwaukee: AMP, New York, 1948. Partitura.

VILLA-LOBOS, Museu. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM, 2009. Disponível em: http://museuvillalobos.org.br/villalob/musica/kankikis.htm. Acessado em 24.10.2017.

VISCONTI, Ciro. *Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

O *Concerto para harmônica e orquestra* de Heitor Villa-Lobos: considerações sobre a articulação formal no 1º movimento

Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro
Universidade Estadual Paulista
edsontadeugaita@gmail.com

Resumo: Em 1955, em sua última fase criativa, Heitor Villa-Lobos escreveu o *Concerto para harmônica e orquestra,* encomendado pelo gaitista norte-americano John Sebastian. A partir de três trechos do primeiro movimento (*Allegro moderato*), analisamos como o compositor aplicou seus procedimentos composicionais tendo em vista a estrutura do instrumento, suas possibilidades harmônicas e texturais, e a articulação formal da obra.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Música Brasileira; Harmônica Cromática.

Introdução

Este artigo pretende mostrar como Villa-Lobos adequou sua linguagem composicional à harmônica cromática, analisando três trechos do primeiro movimento (*Allegro moderato*) do *Concerto para harmônica e orquestra* (1955).

Para isso, faremos uma breve explicação histórica e organológica sobre o instrumento, seus recursos intervalares e contextualizaremos a época e as circunstâncias que foram escritas. Após isso, aplicaremos uma análise descritiva com base no material harmônico e motívico, mostrando as consequências formais e texturais que ocorrem na orquestração e na forma da obra como um todo.

A harmônica de boca

A harmônica de boca (também conhecida em algumas regiões do Brasil como "gaita de boca"; "realejo" nas regiões norte e nordeste; "harmônica de beiços" em Portugal) é um instrumento aerofone de palheta livre. Diferentemente das palhetas simples e duplas (tal como no clarinete e oboé), o som de uma palheta livre é produzido pela própria vibração da palheta, a boca não entra em contato com ela (JENKINS, 2009, p. 187).

Provavelmente surgido na Ásia Oriental, cerca de 4.500 A.C., os instrumentos de palheta livre são uma adaptação de uma lingueta de latão elástico chamada *dan moi*. Outra vertente baseia-se no *sheng* chinês, que significa "voz sublime". Tubos de bambu dispostos paralelamente são reunidos em um único bocal.

Esses instrumentos migram para a Europa, e no século XVIII são aperfeiçoados pelo afinador de órgãos Christian Friedrich Buschman. No século XIX, um construtor da Boêmia chamado

Richter monta uma harmônica diatônica que será a base de configuração de estrutura. Em 1857, o relojoeiro Mathias Hohner funda a sua fábrica, que no séc. XX, se tornará uma grande multinacional.

No entanto, a harmônica diatônica era limitada, podendo realizar somente melodias simples e folclóricas, pois não tinha a extensão cromática. Atentos a isso, durante a década de 1920, a Hohner conseguiu desenvolver um instrumento que por meio de uma chave lateral é possível alcançar todas as notas da escala cromática. Em meados da década de 1930, é criada uma harmônica de quatro oitavas, dezesseis orifícios, agregando mais uma escala, oitava abaixo. Este instrumento é a essência da estrutura da harmônica de boca cromática até hoje.

Os primeiros grandes solistas e as primeiras peças de concerto

Ainda na década de 1930, nos Estados Unidos, surgem os primeiros grandes intérpretes deste instrumento, vindos de shows de *vaudeville*. Na década de 1940, destacam-se dois grandes instrumentistas: Larry Adler e John Sebastian. Adler faz uma primeira encomenda ao compositor francês Darius Milhaud, que escreveu em 1942 a *Suíte Inglesa para Harmônica e Orquestra.* John Sebastian também compreendeu que a gaita não tinha um repertório próprio e começou a fazer encomendas a diversos compositores contemporâneos, entre eles, Heitor Villa-Lobos (FIELD, 2000, p. 291).

Em 1955, Villa-Lobos escreve o *Concerto para harmônica e orquestra,* com dedicatória a John Sebastian, obra estreada em 27 de outubro de 1959 com a Orquestra de Israel em Jerusalém, sob regência de Georg Singer. A estreia norte americana ocorreu em 1961, tendo também Sebastian como solista; e em 1964, houve a estreia sul americana, em Belo Horizonte, no Festival Villa-Lobos com a Orquestra Mineira de Concertos Sinfônicos. O solista foi Aluisio Rocha, sob regência de Sebastião Viana, conforme consta no catálogo de obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1989, pp. 75-6).

Há controvérsias sobre essa encomenda. Em sua autobiografia, Larry Adler comenta que ao encontrar Villa-Lobos no New York City Center, este havia prometido a ele um concerto, e na ocasião, Adler lhe explicou os problemas para a escrita da harmônica cromática. No entanto, após algum tempo, Adler toma conhecimento que Villa-Lobos escrevera um concerto para John Sebastian. Quando se reencontraram na Salle Gaveau, em Paris, Larry Adler perguntou por que Villa-Lobos havia escrito um concerto para outro gaitista, e o compositor respondeu que tinha

aguardado o "dinheiro". Adler ainda comenta não ter percebido que Villa-Lobos queria uma encomenda, pois já havia feito para vários compositores, entre eles, Khatchaturian (ADLER, 1984, p. 177).

A estrutura da harmônica cromática e as técnicas de sopro

A harmônica cromática é a justaposição de duas harmônicas diatônicas afinadas cada uma em um semitom de distância e articuladas por uma chave lateral. É um instrumento musical temperado de afinação fixa, semelhante ao acordeom e ao piano, não reproduzindo a diferença entre os intervalos diatônicos e cromáticos, podendo produzir notas enarmônicas. Por causa de sua construção, em que há a interrupção da escala no início de cada oitava, aparecem repetições de determinados sons, conseguindo-se assim uma simetria nas três oitavas, tornando igual a maneira de tocar em toda a sua tessitura.

Trata-se de um instrumento de sopro, cujo som é obtido tanto ao soprar quanto ao aspirar, o que o diferencia dos demais. Pela execução consecutiva de expiração e aspiração obtém-se uma escala diatônica, e ao apertar a chave lateral, obtém-se notas cromáticas. Com a exata alternância de sopros e aspirações, com chave solta e apertada, obtém-se uma escala cromática. A ilustração extraída do autor italiano Luigi Oreste Anzaghi (Fig. 1), mostra nos pentagramas superiores as notas sopradas com chave solta e apertada (*soffiate senza registro, con registro*); nos pentagramas inferiores, as notas aspiradas com chave solta e apertada (*aspirate senza registro, con registro*). A combinação de todas essas possibilidades, nas três oitavas, produz um total de 48 notas ou vozes.[1]

[1]A palavra "vozes" é muito utilizada no Brasil para designar a quantidade de notas de uma harmônica. Não se sabe ao certo o motivo dessa nomenclatura; desde quando começaram a ser fabricadas no Brasil, esse termo é estampado nas harmônicas cromáticas. Uma especulação possível é o fato da palheta livre ser tão sensível, que com um leve sopro já é capaz de emitir um som, como se ela própria tivesse uma "voz".
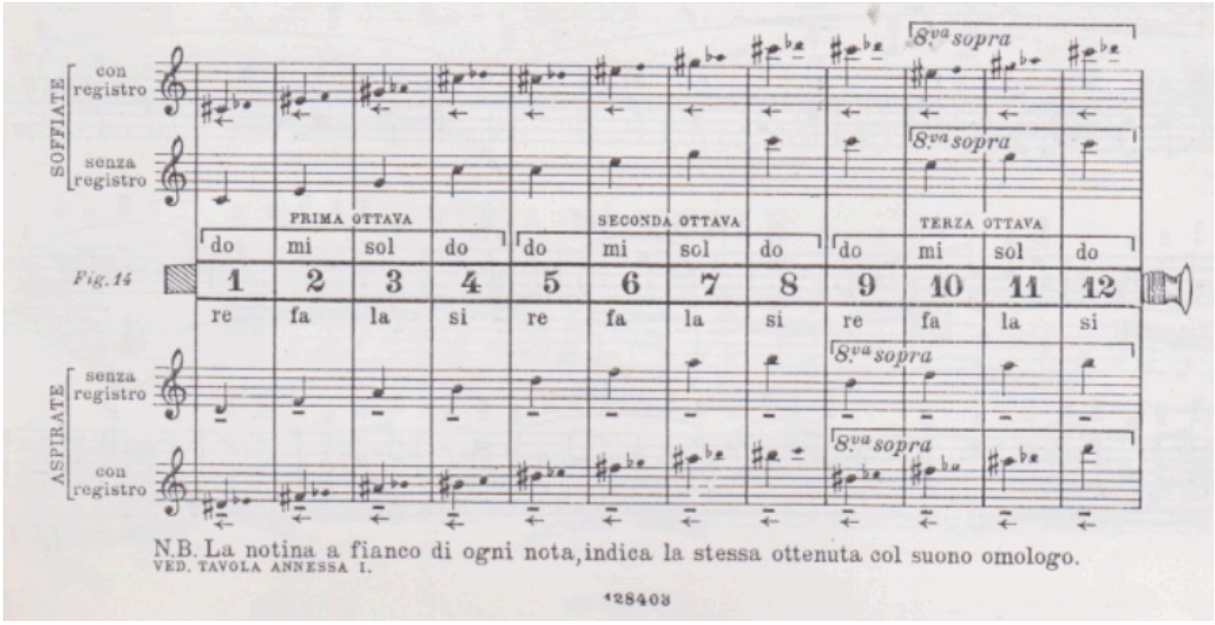


FIGURA 1: ESQUEMA MUSICAL DA HARMÔNICA CROMÁTICA 48 VOZES, TRÊS OITAVAS, E O MODO DE OBTER TODOS OS SONS, SEJAM NATURAIS OU CROMÁTICOS (ANZAGHI, 1952, P. 22).

Após esta visualização, é possível perceber que a gaita de boca pode ser executada de diversas maneiras: sejam notas individuais, privilegiando o aspecto melódico; ou simultâneas, priorizando o aspecto harmônico. Para compreender essas possibilidades, é necessário conhecer as duas principais técnicas de embocadura: o "sopro de bico" e as "notas cobertas".

A primeira, consiste em unir os lábios tal como em um assobio, e ao soprar ou aspirar cada um dos orifícios, escuta-se notas individualizadas, podendo-se fazer melodias. A segunda, consiste em cobrir 2 ou 3 orifícios com a língua no lado esquerdo da boca, e com o lado direito, sopra-se ou aspira-se o instrumento também ouvindo notas individuais. A diferença é que com esta última técnica, ao se descobrir o lado esquerdo, é possível ouvir acordes. Esta última técnica é muito importante, pois dela derivam outras que possibilitam executar determinados intervalos. Os principais são: terças, sextas, oitavas, acordes, e solo com acompanhamento simultâneo. Alguns outros intervalos também são possíveis, tais como: segundas, quartas, quintas, trítonos, e sétimas, mas não aparecem com tanta abundância quanto os primeiros, sendo historicamente menos utilizados. A seguir, os intervalos de terça (Fig. 2), sexta (Fig. 3), oitavas (Fig. 4), e outros intervalos (Fig. 5) na harmônica de três oitavas, ou 48 vozes, que serão úteis para apreender os procedimentos seguintes.

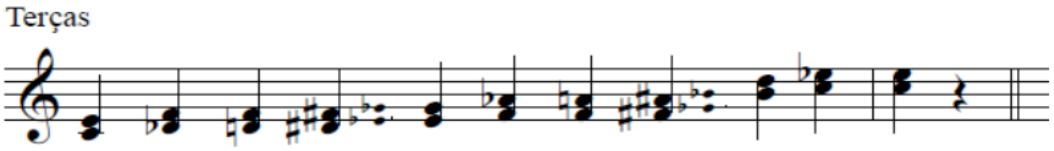


FIGURA 2: INTERVALOS DE TERÇA.

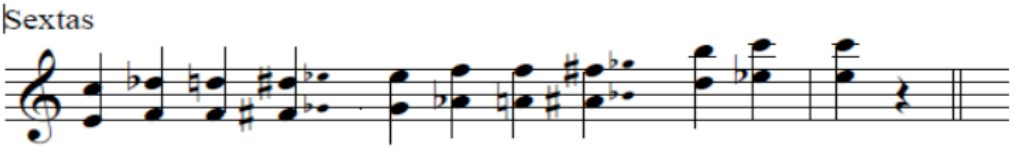


FIGURA 3: INTERVALOS DE SEXTA.
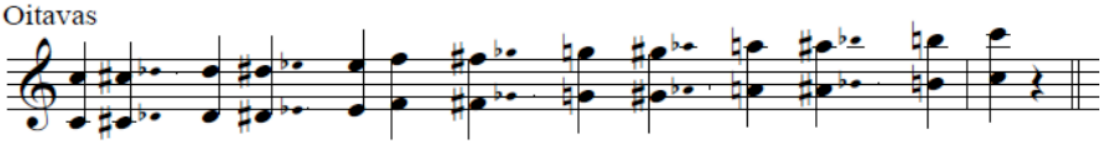


FIGURA 4: INTERVALOS DE OITAVA.
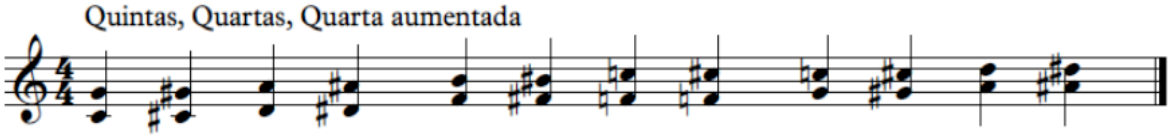


FIGURA 5: INTERVALOS DE QUINTAS, QUARTAS E QUARTA AUMENTADA.

Com esse conhecimento básico estrutural da harmônica e suas possibilidades de execução de intervalos e acordes, poderemos compreender melhor alguns aspectos de escrita realizada por Villa-Lobos.

Primeiro movimento, *Allegro moderato*: aspectos gerais e temáticos

O primeiro movimento é composto por uma introdução de sete compassos. Logo em seguida inicia-se uma seção expositiva que nós chamaremos de seção A, apresentando dois temas A e B que vão do compasso 8 ao 105, (não tratamos aqui de formas tonais clássicas, mas apenas uma maneira de diferenciar as partes).

Na seção expositiva, Villa-Lobos procede se valendo de recursos imitativos e variando os dois temas apresentados justapondo e rearticulando os seus motivos internos. Do compasso 8 ao 33 a harmonia caminha de maneira quase estável alterando poucas notas em relação ao tema no modo de Lá eólio. Ao iniciar o tema B no compasso 34, inicia-se um aumento das dissonâncias

tanto na parte da harmônica quanto no acompanhamento até chegar ao compasso 103 quando há uma diminuição das dissonâncias e da quantidade de instrumentos. A partir do compasso 106 inicia-se uma recapitulação das ideias apresentadas. A seguir os dois temas principais (Fig. 6 e Fig. 7):
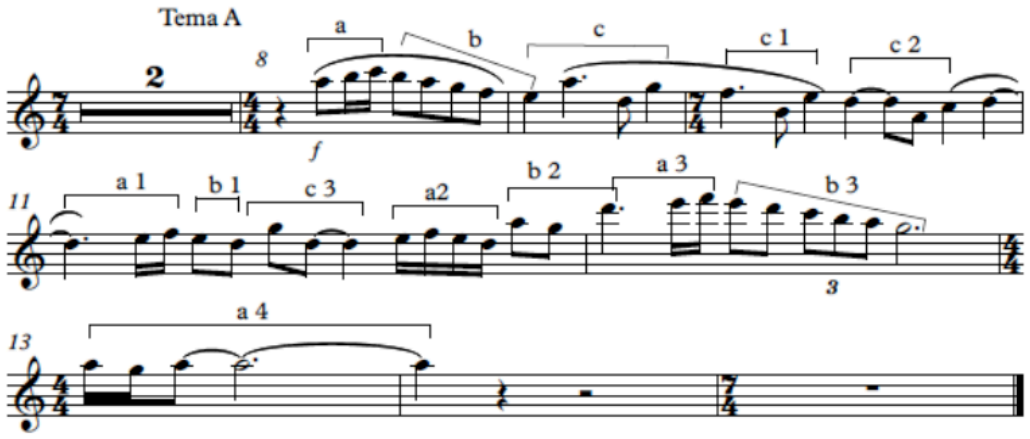


FIGURA 6: TEMA A, SEÇÃO EXPOSITIVA.
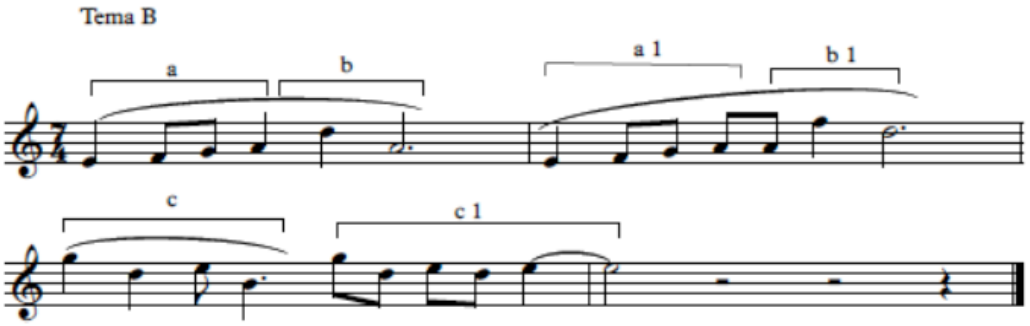


FIGURA 7: TEMA B, SEÇÃO EXPOSITIVA.

Tanto o tema A quanto o tema B possuem três motivos. A relação intervalar por quartas em ambos os temas é muito próxima, com pequenos ajustes de figuração. Essas relações são trabalhadas durante todo o *Allegro moderato*.

Primeiro trecho: da Introdução ao início da exposição

A Introdução inicia com a superposição dos temas: o tema B nos 1º e 2º violinos, enquanto o motivo b e a do tema A é tocado por violoncelos, fagote e trombone; flautas e oboés repetem insistentemente o motivo c 3 do tema A; violas, trompas e clarinete fazem o motivo c do tema A. A partir do terceiro tempo do compasso 2 há uma série de alternâncias na apresentação desses temas: violas assumem o tema em uníssono com 2º violinos, clarinete e 2º trompa,

enquanto 1º violinos fazem uma nota sustentada em mínima pontuada ligada a uma semibreve; no compasso 4, 1º violinos tocam uma variação do motivo c 3 anteriormente realizado por flauta e oboé, neste momento, estes instrumentos ficam em pausa; os 1º violinos iniciam o compasso 5 com o motivo c 3 (desta vez da mesma maneira insistente como oboé e flauta no início) enquanto oboé e clarinete assumem o tema B; durante o compasso 6 o motivo c 3 volta para flauta e oboé mas transposto uma quarta acima, 1º e 2º violinos apresentam novamente o tema B, violoncelos e contrabaixos tocam uma variação do motivo a do tema A e c 1 do tema B. Toda essa rotatividade temática se sucede de maneira fragmentária e justaposta, ao mesmo tempo em que há superposição dos temas alternados. Isso resulta em uma grande massa orquestral que gira em torno dela mesma, com momentos mais ou menos densos.

Com este procedimento gera-se um ostinato que vai atingir um ponto culminante de grande adensamento orquestral com o motivo c do tema A superposto ao motivo c1 do tema B no compasso 7. Logo após, ocorre um súbito corte com ataque do tímpano com a nota Lá e inicia-se então a exposição linear do tema A pela harmônica acompanhado pelas cordas, que fazem um *sforzato* e um pianíssimo súbito; harpa e tímpano também fazem o acompanhamento. Todo esse material é diatônico dentro do modo de Lá eólio. A ilustração (Fig. 8) mostra os dois últimos compassos da introdução e os quatro primeiros da exposição.
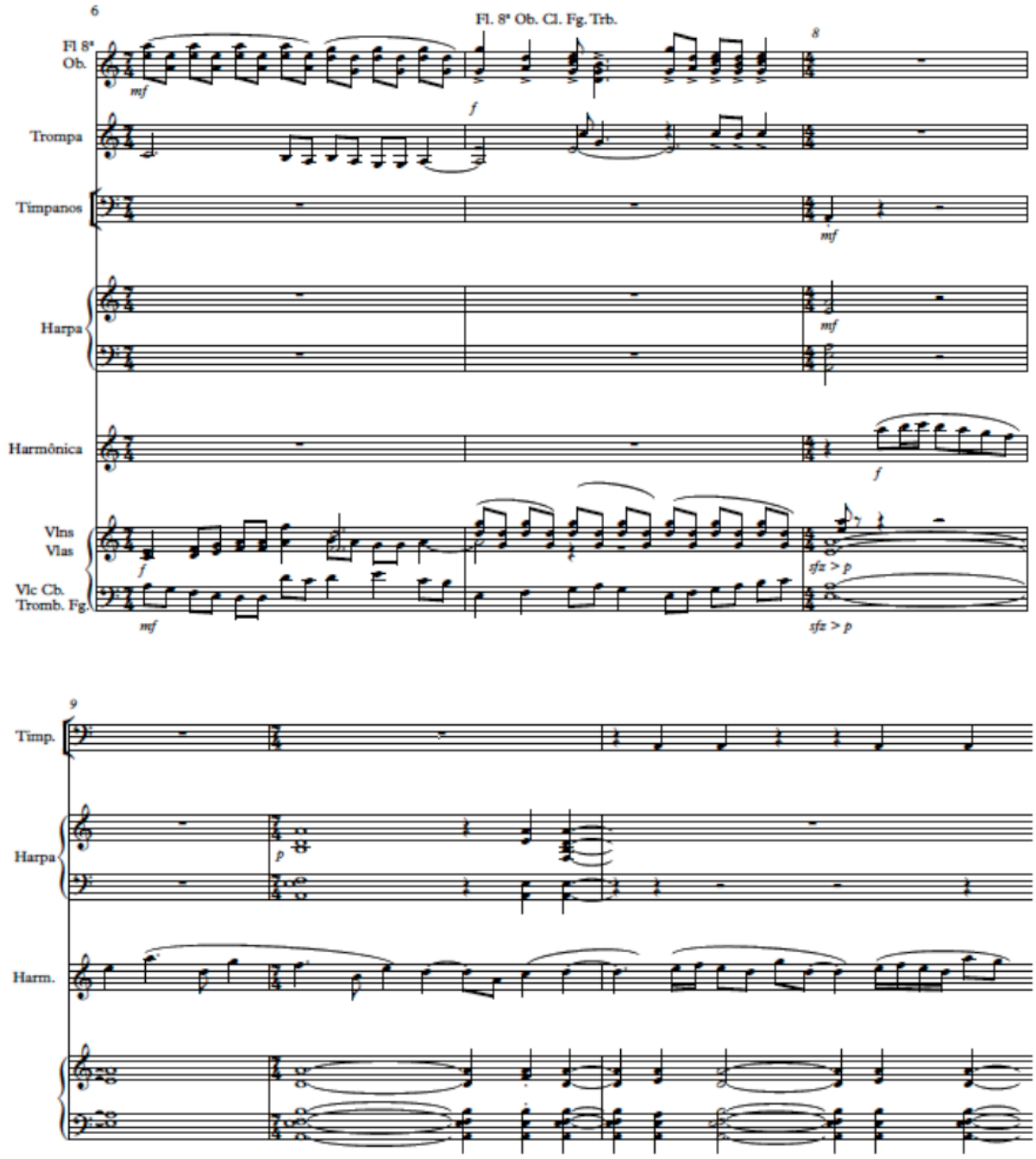


FIGURA 8: DO FIM DA INTRODUÇÃO AO INÍCIO DA EXPOSIÇÃO.

Esse contraste textural é muito significativo, pois os motivos que estavam fragmentados na introdução vão aparecer linearmente na harmônica acompanhados pelas cordas, harpa e pontuado pelos tímpanos. Os violoncelos e contrabaixos perfazem a linha inferior, no entanto não há uma cadência tonal, mas um salto de terça a conduz para a nota Lá.

O que podemos chamar de "cadência" resulta muito mais do contraste promovido por um ritmo textural e de uma afinidade dos motivo-temáticos. Berry em seu livro: *Structural Functions in Music* fala desta questão: "Ritmo textural é um dos mais óbvios e efeitos imediatos onde mudanças em densidade estão envolvidas, e quando as mudanças são decisivas" (BERRY, 1987, p. 201). Ou seja, essa mudança tem fundamental papel tanto na fruição da obra quanto na apreensão formal. Salles, ao analisar os aspectos de textura de Villa-Lobos também observa procedimento análogo:

> [...] ao justapor material de diversas fontes em um só momento harmônico, Villa-Lobos passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do *ostinato* é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas (SALLES, 2009, p. 78).

Essa organicidade neste caso revela ser muito eficaz, pois a apresentação de materiais girando em torno dele mesmo gera uma expectativa sem contradizer o material contrastante em sequência, o que é esperado em se tratando de uma introdução. Desta maneira consegue-se já no início uma ligação formal entre os elementos.

O tema segue no compasso de 7/4, ainda com o acompanhamento de cordas, harpa e pontuado pelos tímpanos. O impulso do motivo c é quem articula a mudança harmônica, seja no bicorde de quintas e quartas, seja agregando notas que já foram tocados pela harmônica em campo harmônico sempre diatônico e em movimentos paralelos. Pode-se observar com isso que se trata de uma maneira de proceder conforme Stefan Kostka conceitua sobre procedimentos pandiatônicos em que as notas diatônicas de uma determinada escala são usadas sem tratamento de dissonâncias ou de forma tradicional (KOSTKA, 1999, p. 107).

Villa-Lobos termina essa exposição temática conduzindo os baixos com um salto da nota Ré a Lá. No entanto não se assemelha tanto a uma cadência plagal, uma vez que não tem um tratamento de condução de vozes nas outras cordas, elas simplesmente param de tocar. É o tímpano com seu ataque percussivo mais uma vez que encerra essa exposição. O intervalo escolhido, a quarta, também evoca toda a base motívica até então.

Segundo trecho: da indicação *a tempo* à indicação *meno*

Dois compassos antes dessa indicação, os primeiros violinos prosseguem o movimento baseado no motivo c1 do tema B; os segundos violinos realizam uma linha cromática ascendente (c. 32) enquanto os violoncelos e contrabaixos fazem uma marcha harmônica em quartas que conclui parcialmente em Dó (c. 33). As cordas realizam um *ritardando* para chegar em um acorde de

Dó acrescido da nona e da décima-terceira, sempre em intervalos de quintas superpostas (Fig. 9A e Fig. 9B).
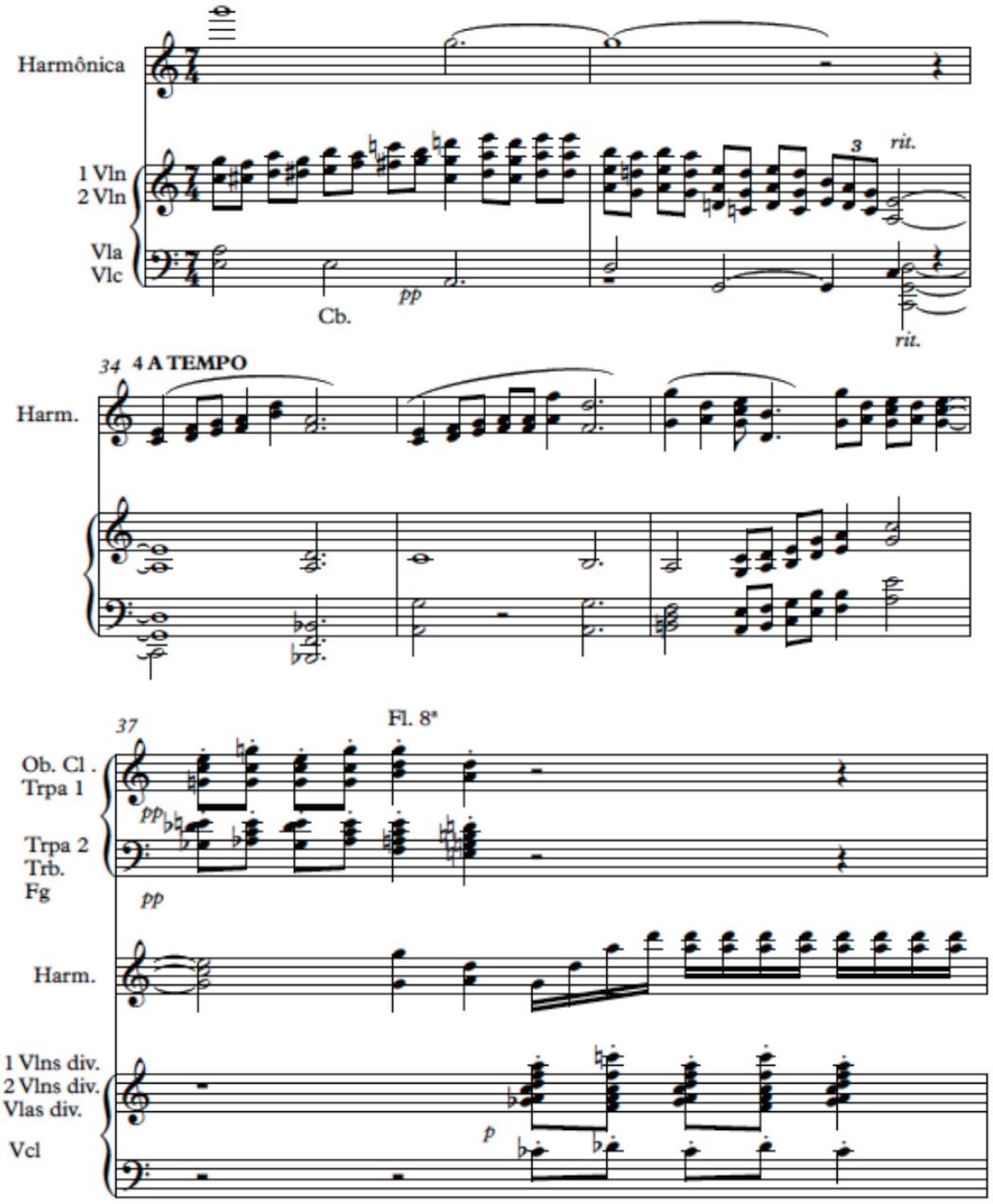


FIGURA 9A: DA INDICAÇÃO A TEMPO À INDICAÇÃO MENO.
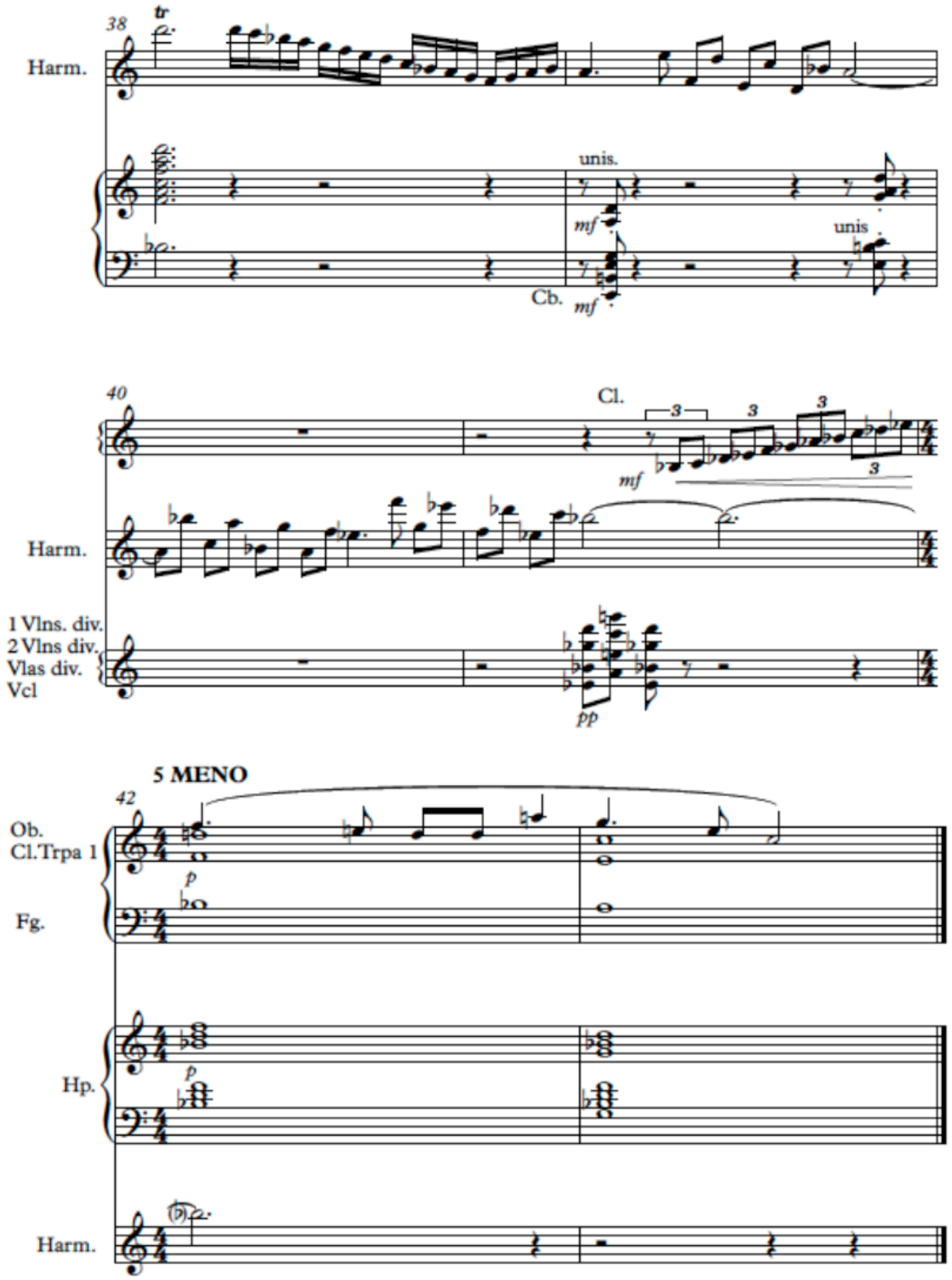


FIGURA 9B: DA INDICAÇÃO A TEMPO À INDICAÇÃO MENO.

O que surpreende agora é o início do tema B. O mesmo tema feito na introdução, justaposto e superposto aos outros elementos, agora aparece na harmônica com acompanhamento das cordas em uma textura transparente. Ao observamos esse tema na harmônica percebemos exatamente os mesmos intervalos feitos no início. No entanto, esses intervalos são exatamente os intervalos mais possíveis de serem realizados na harmônica cromática (Fig. 2 a Fig. 5). Isso demonstra que para realizar aquelas texturas Villa-Lobos teve em mente a estrutura do instrumento.

Não se sabe ao certo a relação de Adler com Villa, mas houve troca de cartas com Sebastian. A sua primeira viagem aos Estados Unidos se realiza no final de 1944, a partir deste momento começa a receber diversos convites para reger e compor para várias entidades e intérpretes (GUÉRIOS, 2003, p. 198).

Na primeira correspondência de Sebastian a Villa-Lobos o instrumentista comenta o último encontro com o compositor acontecido um ano antes; a gravação de *O canto do cisne negro* (Villa-Lobos dá uma partitura a Sebastian); e o desejo de que algum dia Villa-Lobos escreva um concerto para harmônica e orquestra dedicada a ele (carta de John Sebastian a Villa-Lobos. Nova York, 28 de outubro de 1947).

As duas correspondências seguintes foram escritas em 1955, o conteúdo delas se concentra na tratativa da encomenda: tempo de duração (entre 15 e 20 minutos), total liberdade de escolha formal ao compositor: "[...] A forma da obra será completamente de sua decisão e julgamento musical [...]"; exclusividade de direitos de execução da obra ao intérprete por dois anos, e a forma de pagamento.

Por se tratar de uma encomenda não comissionada por nenhuma fundação cultural, Sebastian acertou pagar diretamente a Villa-Lobos a quantia de $2,000.00 (dois mil dólares), metade do pagamento feito antecipadamente, a outra metade após a entrega da parte para harmônica e a partitura completa com harmônica e orquestra (cartas de John Sebastian a Villa-Lobos, New York, 22 de janeiro de 1955, 19 de fevereiro de 1955).

Em uma última carta de 1956, Sebastian comenta a possibilidade de tocar o concerto com a Filarmônica de Berlim no ano seguinte e neste período gravá-la para a gravadora DECCA (carta de John Sebastian a Villa-Lobos, New York, 26 de julho de 1956).

Apesar de não haver conteúdo técnico sobre a escrita para a harmônica nestas correspondências, fica claro que Sebastian deixou o compositor à vontade com relação aos aspectos formais. A

eventual adoção de *formas* mais tradicionais (sinfonias, concertos, quartetos de cordas, poema sinfônico e ópera) por Villa-Lobos não implica necessariamente em uma *linguagem* tradicional.

De volta à analise do trecho em questão, consegue-se perceber o delineamento da forma sem a tonalidade tradicional; a relação de memória e continuidade do discurso é estabelecida a partir dos contrastes de textura e semelhanças de perfil harmônico.

Após as cordas fazerem uma imitação do tema a harmônica sustenta um acorde de Dó com quinta no baixo, formando um intervalo de quarta com o baixo e a voz intermediária, mostrando assim sua coerência harmônica escolhida desde o começo. Ainda sustentando esse acorde, os sopros pontuam com um outro acorde de Sol♭, Ré♭, Sol, Dó, Mi, com pequenos deslizes cromáticos, e por um momento, uma fusão com o som da harmônica. Logo em seguida, as cordas fazem uma pontuação semelhante em um acorde de Dó♭, Sol♭, Lá, Dó, Ré, Fá, fazendo o mesmo que os sopros, mas com menos dissonâncias (Fig. 9A).

A harmônica realiza saltos de quarta e quinta sucessivamente para estabelecer um rebatimento de quartas simultâneas. Após isso, ela ainda faz uma escala descendente para logo em seguida fazer uma tensão melódica baseada nos motivos c do tema A. Esse impulso motívico é articulado pelas cordas e sopros de maneira quase pontilhista, quando a harmônica chega ao Si♭, o clarinete faz uma ponte para uma nova variação do tema que começa na marca *meno.*

Um novo contraste é percebido, mas o som da harmônica ainda é sustentado, gerando uma fusão tímbrica. Ao mesmo tempo inicia-se uma nova variação do tema B feito pelo oboé, mas agora transposto para Ré eólio; clarinete, fagote, 1º trompa e harpa sustentam um acorde de Si♭ maior, e depois fazem uma progressão em movimento paralelo para o acorde de Lá menor (Fig. 9B).

Por se tratar de uma orquestra de dimensões médias (uma flauta, um clarinete, um oboé, um fagote, duas trompas, um trombone, um tímpano, uma harpa e cordas), Villa-Lobos busca equilíbrio entre a massa orquestral e a articulação camerística. Sobre a questão da oposição massa orquestral e grupo de câmara podemos citar a seguinte passagem de Boulez:

> O conjunto pequeno, primariamente usa a análise do discurso por meio do timbre, criando interesse pelo refinamento e divisão, enquanto o conjunto grande primariamente usa multiplicação, superposição, acumulação, criando uma ilusão que Adorno chamou (em outro contexto) de fantasmagoria. O conjunto grande, a orquestra, é o modelo mesmo do instrumento da ilusão, do fantasma, enquanto o conjunto pequeno representa o mundo da realidade imediata e análise. O conjunto pequeno é preferivelmente o mundo da articulação, enquanto o conjunto grande é

> essencialmente o mundo da fusão. Articulação e fusão, esses são os pólos opostos da ascensão do timbre na música instrumental (BOULEZ, 1987, p. 168).

Com esta citação podemos verificar nessa obra que Villa-Lobos, mesmo ao utilizar um conjunto de proporções médias, consegue simular um conjunto de grandes proporções. Como vimos na análise do 1º trecho, o momento de grande *tutti* se dá na introdução com a apresentação dos materiais motívicos apresentados de maneira justaposta e superposta. Ao criar um ostinato por meio da rotação desses elementos motívicos, e ao final reforçando-os por meio de duplicações e superposições, o compositor consegue criar um efeito de ilusão de uma grande massa orquestral.

Esse procedimento também acontece na introdução dos outros dois movimentos, e torna-se eficaz na medida em que os materiais inicialmente apresentados em pleno *tutti* orquestral serão trabalhados ao longo dos movimentos de maneira camerística. No segundo trecho (Fig. 9A e 9B), a orquestra se reduz a um grupo pequeno, os acordes utilizados não são tanto para serem percebidos em si mesmos, mas para articular o tema executado pela harmônica.

A ponte realizada pelo clarinete conduz a um novo conjunto de proporções pequenas. O tema B variado pelo oboé nessa nova formação timbrística assume o papel de reiterar os elementos já apresentados e ao mesmo tempo criar um novo contraste de texturas. Dessa forma consegue-se tanto variação quanto continuidade do discurso.

3º Trecho: *ossia* ao tempo 1º

No final desse trecho (Fig. 10), violoncelos, contrabaixos e tímpanos reiteram um pedal em Lá. As outras cordas fazem um cromatismo em direção a uma estabilidade diatônica. O que chama mais atenção aqui é a *ossia* escrita no manuscrito autógrafo.[2] Desta vez, Villa-Lobos escreveu

[2] O dicionário *Grove's* dá o seguinte significado para este termo: "Ossia (It.: 'alternativamente'; originalmente *osia* 'ou seja'). Uma palavra usada em partituras musicais – e também, mais raramente *oppure* (particularmente em Verdi), *overo* ou *ovvero* (literalmente ' ou amplamente') – indicar uma alternativa para uma passagem. Isto ocorre em diversas circunstâncias diferentes; (i) versões simplificadas, particularmente na música para piano do século XIX; (ii) embelezar versões, particularmente no bel canto da música vocal; (iii) partituras didáticas, leituras a partir de outras fontes ou interpretações alternativas da mesma fonte; (iv) mudanças feitas para acomodar uma música para um instrumento com tessitura reduzida, se um piano com teclado de extensão menor, ou um oboé, por exemplo, tocando música para violino; (v) orquestração alternativa para uma orquestra menor ou maior do que aquela originalmente pretendida". Esta citação é importante pois tem-se trabalhado com duas fontes diferentes: a primeira trata-se de um fac-símile do manuscrito autógrafo que se encontra no centro de documentação da OSESP com carimbo da *American Music Publishers. Inc.* Ainda na mesma chancela encontra-se anotada a data de 1955, mesma data que consta no cabeçalho da partitura com caligrafia de Villa-Lobos. Nesta fonte encontram-se dez *ossias* ao longo dos três movimentos. É perceptível que se trata da mesma caligrafia, apesar de também ser óbvio que foi colocado posteriormente, pois as marcas de caneta diferem bastante; nas *ossias* constata-se um acabamento mais rústico o que revela que foram escritas de maneira improvisada. Mesmo com essas alterações, alguns acordes

três intervalos não possíveis de serem tocados na harmônica conforme as figuras anteriores: os intervalos de sexta, Dó e Lá; de terça Sol e Si; e de terça Lá e Dó. Essa figura melódica, baseada no motivo c do tema A, faz um caminho de terças na escrita original. Já na escrita alternativa, Villa-Lobos corrige esse problema alterando respectivamente aos intervalos de terça Ré e Fá; sexta Ré e Si; e sexta Mi e Dó. Esta condução de vozes ainda mantém a premissa harmônica do compositor ao privilegiar acordes paralelos sem uma preparação de dissonâncias. No entanto, conforme a figura 5 apresentada anteriormente, ainda existe a possibilidade na harmônica cromática de se realizar intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta ocorrendo no intervalo de trítono. Villa-Lobos poderia propor nesta passagem a seguinte alternativa (Fig. 11):

ou intervalos ainda são impossíveis de se tocar no instrumento. A segunda fonte é uma digitalização do manuscrito autógrafo do acervo do Museu Villa-Lobos. Neste documento a partitura está com o acabamento original sem alterações, rasuras ou marcas de editora e com a mesma data no cabeçalho: 1955.
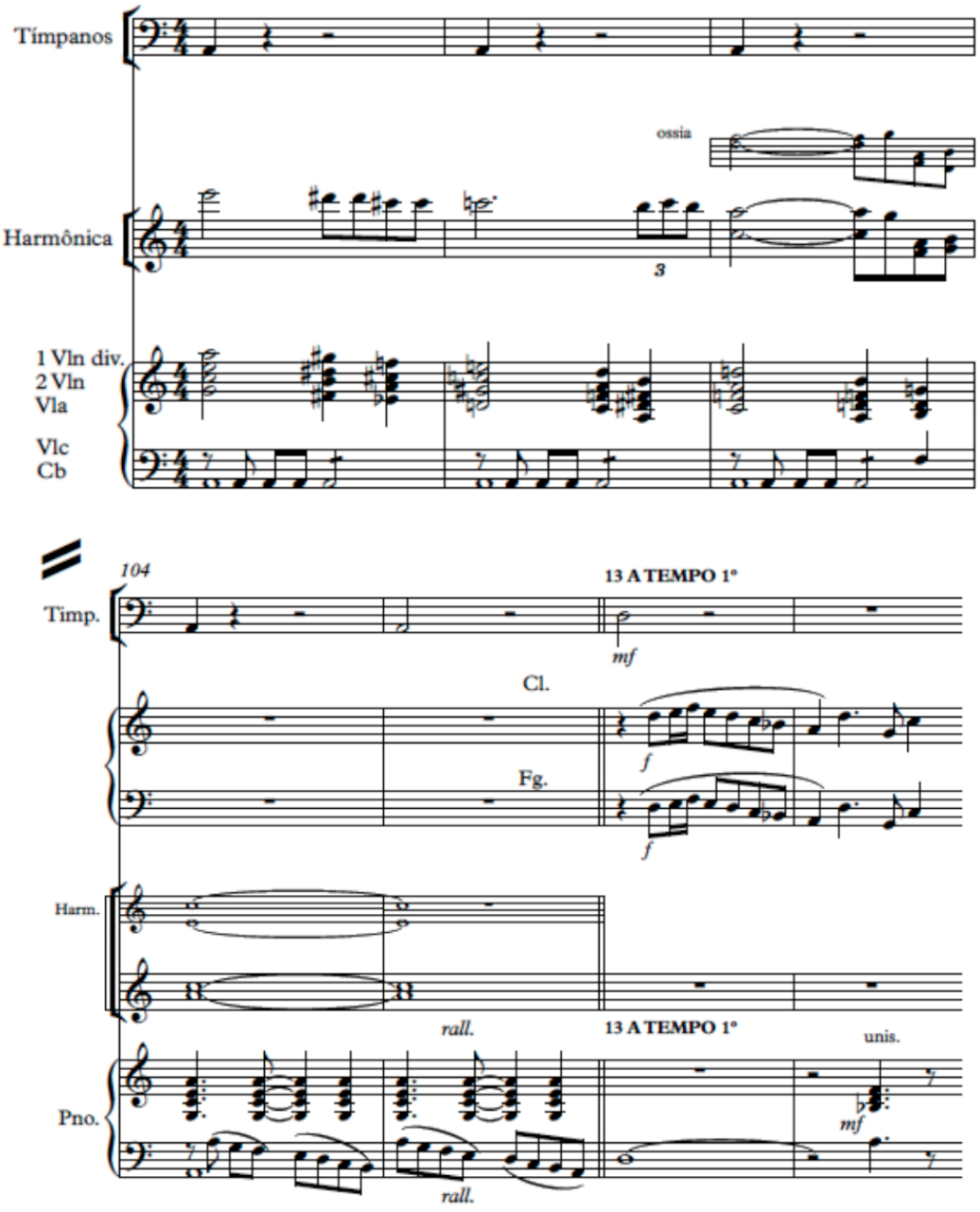


FIGURA 10: DA OSSIA AO TEMPO 1°.
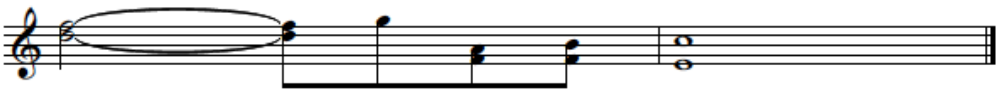


FIGURA 11: OUTRA POSSIBILIDADE DE ESCRITA.

Com essa escrita, bastante idiomática para a harmônica, acaba ocorrendo uma resolução tonal com preparação da dissonância, onde as duas vozes caminham em direção contrária. Se Villa-

Lobos tivesse adotado a possibilidade de escrita da figura 11 a sua coerência harmônica estaria parcialmente prejudicada, pois como demonstramos em várias passagens anteriores o compositor privilegia uma escrita com acordes paralelos, marchas harmônicas com saltos de quarta, escalas modais, e não realiza cadências tonais clássicas. Ao adotar a *ossia* da figura 10, a escrita em paralelismos ainda se mantém.

Mesmo utilizando várias dissonâncias para conseguir tensões e contrastes, em nenhum momento o compositor realiza esta condução tonal com preparação da dissonância. Muito provavelmente, Villa-Lobos teve isso em consideração. Mas como dissemos antes, não sabemos ao certo como ele se relacionou com o instrumentista. As cartas de John Sebastian a Villa-Lobos citadas anteriormente não informam nenhum dado técnico sobre o instrumento, da mesma forma como não podemos saber exatamente como foram colocadas as *ossias* mencionadas na nota anterior.

O fim desse trecho ainda segue com a condução de violoncelos e contrabaixos em uma escala de Lá eólio com o salto para a nota Ré e ataque do tímpano, também em Ré. Nesse ponto, clarinete e fagote retomam o tema em Ré eólio para iniciar a recapitulação em tempo 1º. Nesta última parte ainda haverá um desenvolvimento secundário realizado pela harmônica de caráter rapsódico e que conduzirá ao término do movimento.

Considerações finais

Pretendemos com esta análise mostrar como Villa-Lobos procedeu ao escrever para a harmônica cromática, considerando alguns aspectos importantes de sua escrita e as possibilidades do instrumento.

Com estas verificações ficou claro que o compositor delineou uma forma sem fazer uso da gramática tonal ortodoxa. Ao estabelecer certos padrões de condução harmônica com acordes paralelos, escalas modais, marchas harmônicas em quartas, contrastes de texturas ao alternar momentos de massa orquestral com momentos camerísticos, mas com o mesmo efetivo orquestral, Villa-Lobos realiza um concerto muito bem resolvido.

Para terminar, podemos ainda citar Charles Rosen ao falar da relação entre a forma Sonata e o concerto: “A relação do concerto com a sonata é recíproca. A sonata é menos uma forma ou conjunto de formas do que um meio de conceber e dramatizar a articulação das formas. O concerto é um tipo especial de articulação” (ROSEN, 1988, p. 97).

Mesmo sem utilizar uma linguagem tonal clássica, este *Allegro Moderato* sugere uma forma sonata, pois além de haver articulação temática entre as seções, há diferenciações claras de estabilidade e tensões harmônicas. A seção A, em que marca a exposição dos temas A e B, ficam basicamente em torno de uma estabilidade diatônica com poucas dissonâncias, no entanto, pode-se dizer que esta seção termina quando o solo de clarinete realiza a ponte em uma escala de Si♭ eólio conduzindo a uma região de Ré eólio como foi explicado anteriormente e mostrado na Figura 9B.

Começa-se então, um distanciamento harmônico com um maior acúmulo de dissonâncias que irão se dissipar em consonâncias no modo de Lá eólio como pode ser visto na Figura 10. A recapitulação é exatamente igual à exposição, mas o tema A é transposto para Ré eólio. A harmonia continua a seguir em movimentos paralelos dentro desse modo.

Nesta última parte ainda haverá um desenvolvimento secundário realizado pela harmônica de caráter rapsódico e que conduzirá ao término do movimento. Uma última condução é realizada pela orquestra tocando uma escala cromática e ao mesmo tempo uma escala diatônica em direção ao acorde de Lá menor, mas sem fazer uma cadência tonal.

Como foi verificado nas correspondências de Sebastian a Villa-Lobos, o intérprete deu total liberdade formal ao compositor. Ao realizar esta obra, Villa-Lobos, por meio de uma linguagem pós-tonal, modal, consegue articular e dramatizar a forma de um concerto criando expectativas e reforçando memórias em um discurso muito próprio com a harmônica cromática em destaque.

Referências

ADLER, Larry. *It Ain't Necessarily So.* New York: Grove Press, 1984.

ANZAGHI, Luigi Oreste. *Metodo completo teorico per armonica a boca: sistema cromatico e diatonico*. Milano: Ricordi, 1952.

BERKLEY, Rebecca et al. Instrumentos musicais ao redor do mundo. In: JENKINS, Lucien (org.). *Manual dos Instrumentos Musicais* São Paulo: Irmãos Vitale, 2009, pp. 185-187.

BERRY, Wallace. *Structural funtions in Music.* New York: Dover, 1987.

BOULEZ, Pierre. Timbre and Composition – Timbre and Language. Translated by R. Robertson. *Contemporary Music Review 2,* 1987, pp. 161-171.

FALLORS, David. Ossia. In: *Grove's dictionary of music and musicians.* New York: St. Martin Press, 1973. v. I-IX.

FIELD, Kim. *Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers: The evolution of the People's instrument*. New York: Cooper Square Press, 2000.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

ROSEN, Charles. *Sonata forms.* New York: Norton, 1988.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais.* Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SEBASTIAN, John e VILLA-LOBOS, Heitor. Correspondência (1947-1956). Acervo do Museu Villa-Lobos.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto para Harmônica e Orquestra.* Rio de Janeiro: Manuscrito Autógrafo, 1955.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Villa-Lobos: Excertos de contrabaixo das *Sinfonias 8, 9, 11 e 12*

Alexandre Rosa - UNESP/OSESP
alex7rosa@gmail.com

Resumo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi um dos maiores sinfonistas do século XX, não apenas em quantidade, escreveu doze sinfonias, sendo que a quinta esta perdida, mas também pela qualidade e diversidade da sua produção. Esta contém, na escrita das partituras do contrabaixo na grade orquestral, uma abordagem idiomática com especificidades que não são comtempladas pelos cadernos de excertos orquestrais tradicionalmente utilizados na pedagogia do instrumento. Com o notável aumento da execução de suas Sinfonias, faz-se necessário um caderno de excertos da sua obra para o estudo técnico-musical do instrumentista, no que se defende a pertinência de sua adoção por intérpretes, professores e estudantes de contrabaixo.

Palavras chave: Villa-Lobos; Excertos Sinfônicos; Contrabaixo Orquestral.

Introdução

Excertos orquestrais são um elemento comum a toda pedagogia aplicada ao estudo de contrabaixo. A importância e variedade de funções conferidas ao instrumento em obras orquestrais desde o período barroco, com compositores os mais variados escrevendo linhas cada vez mais complexas, atestam o estudo de repertório orquestral como essencial aos contrabaixistas que visam ampliar suas habilidades técnicas-musicais. Do baixo contínuo do século 18 até os solos e técnicas estendidas da música dos séculos 20 e 21, há um longo caminho de aprendizado a ser percorrido. A aparição do gênero está ligada ao surgimento dos tutoriais para contrabaixo. Em 1781, o compositor, organista e cravista francês Michel Corrette[1] (1977) escreveu aquele que é considerado o primeiro livro de estudo para o contrabaixo – *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3 à 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée* e já utilizava excertos de Corelli, Vivaldi e Geminiani para desenvolver seus estudos (PLANYAVSKY, 1984).

O primeiro trabalho nessa área que pode ser considerado um compêndio de excertos orquestrais para contrabaixo foi organizado em 1866 por August Müller[2] e C. G. Wolff (PLANYAVSKY, 1984). Müller, contrabaixista e pedagogo que escreveu para o *Neue Zeitschrift für Musik* entre 1848-51 uma série de artigos fundamentais para a compreensão do contrabaixo na metade do século 19 (NACHTERGAELE, 2015), e Wollf, contrabaixista e pedagogo que publicou uma série de transcrições para contrabaixo (OPAC SBN[3], 2017), criaram um modelo de publicação

[1] Michel Corrette (1707-1795), organista, compositor e teórico da música francês.
[2] August Müller (1808-1867), contrabaixista e fagotista alemão conhecido como "Bassmüller de Darmstadt", inventou o "arco pesado". Foi coeditor de uma coleção de excertos orquestrais.
[3] OPAC SBN: *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale delle Biblioteche Italiane* (Catálogo do Serviço Nacional das Bibliotecas Italianas).

de excertos orquestrais com inclusão de dedilhados e arcadas que viria a ser adotado como padrão, sendo posteriormente seguido por outras publicações similares, como os métodos de contrabaixo do final do século 19, que começam a oferecer seções dedicadas exclusivamente ao estudo de excertos orquestrais proeminentes. A partir desses trabalhos primordiais, a tradição do estudo de excertos orquestrais passa a integrar os currículos de contrabaixo e o número de publicações cresce, atingindo atualmente a marca de duzentos e quarenta e nove títulos (WORLDCAT[4], 2017).

Entre os métodos mais utilizados no Brasil (NEGREIROS, 2003), estão os cadernos de excertos organizados por Fred Zimmerman (1966) e Oscar Zimmerman (1970-76), os quais contêm as principais obras da literatura orquestral em partituras de contrabaixo completas e em excertos. As obras escolhidas por estes autores são apresentadas com sugestões de dedilhados e arcada, constituindo-se assim em material de base pertinente à formação técnico-musical do contrabaixista. Tais métodos ancoram o performer em obras do chamado grande repertório da música universal de concerto (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Strauss e outros), sem, entretanto, contemplar a música orquestral brasileira. Desta forma, a preparação do contrabaixista brasileiro é feita com material musical europeu e didática norte-americana. Villa-Lobos, compositor que inovou a linguagem do contrabaixo dentro da tradição sinfônica brasileira não tem até os dias de hoje um caderno de excertos com sua obra para o estudo do contrabaixista. Portanto, pouco discutida é a exploração dos novos recursos técnicos que o compositor desenvolveu para o contrabaixo, como as vozes independentes, muitas vezes em *divisi*, os pedais e as rítmicas advindas de influência da música urbana, com suas decorrentes dificuldades nos golpes de arco ou nas sequências que exigem dedilhados que extrapolam padrões conhecidos. Com o notável aumento de execução de suas obras, só em 2016 a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) tocou as *Sinfonia nº 9*; *Sinfonia nº 11*; *Valsa da Dor e Alma Brasileira*[5]; *Bachianas Brasileiras nº 4: Prelúdio*; *Sinfonia nº 1 – O Imprevisto*; *Choros nº 10 – Rasga o Coração*; *Sinfonia nº 2 – Ascensão* (OSESP, 2017) e a OFMG (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais) apresentou os *Choros nº 8*; *Bachianas Brasileiras nº 4*; *Alvorada na Floresta Tropical*; e *Bachianas Brasileiras nº 9* (OFMG, 2017). Na ausência de um material didático que contemple esse repertório, complexidades de sua música acabam por

[4] Catálogo mundial de coleções bibliotecárias provido pela *Online Computer Library Center* (OCLC).
[5] Duas peças para piano com arranjo orquestral do compositor holandês Richard Rijnvos.

escapar aos compêndios de excertos orquestrais disponíveis, o que, em decorrência, apenas reforça a falta de familiaridade com a música orquestral de Villa-Lobos entre os instrumentistas.

O contrabaixo nas sinfonias

As Sinfonias ocupam um espaço singular dentro da produção orquestral de Villa-Lobos por surgirem de um momento em que o compositor estava menos ocupado com obras de caráter nacionalista ou com sinais de brasilidade. Escritas em dois períodos, as cinco primeiras, entre 1916 e 1920, e as de seis a doze, entre 1944 e 1957, sua realização sinfônica forma, ao mesmo tempo, um conjunto de obras com estilo muito próprio, coerente com a constante renovação proposta pelo compositor, e complementar ao restante da produção, pois são depositárias do tipo de estrutura que tinha a ver com suas próprias ideias musicais. Nas palavras do próprio Villa-Lobos as sinfonias são: "música pela música, música superior, música intelectual, não é uma música para ser assobiada por todo mundo" (VILLA-LOBOS apud GUÉRIOS, 2003, p. 142). Dentro deste conjunto as sinfonias 8, 9, 11 e 12 formam um recorte de grande unidade. Todas elas têm a duração, a orquestração e a forma musical muito próxima. Todas também tiveram suas estreias nos EUA e utilizam o contrabaixo de maneira muito similar na tessitura do instrumento (cinco cordas com a quinta corda afinada em Dó1 e ampliação para o agudo chegando até o Dó4), nos processos composicionais com paralelismos, simetrias e harmonias quartais, conduções temáticas no grave, ostinatos e divises.

Sinfonia nº 8 [6]

Composta no Rio de Janeiro em 1950 e dedicada ao crítico musical norte-americano Olin Downes[7], a *Sinfonia nº 8* teve sua estreia em 14 de janeiro de 1955 no Carnegie Hall em Nova York com a Orquestra da Filadélfia tendo Villa-Lobos como regente. Segundo Mariz (1983, p. 108), a obra teve "boa acolhida na Filadélfia. A crítica elogiou o movimento lento e a variedade de ritmos". A sinfonia tem quatro movimentos: I - *Andante*; II - *Lento (assai)*; III - *Allegretto scherzando*; IV - *Allegro (giusto)*, e pode ser considerada a 'clássica' de Villa-Lobos, a que mais se aproxima das formas universais. O termo 'clássico' deve ser aqui entendido como uma

[6] Edição Max-Eschig.
[7] Edwin Olin Downes (1886-1955), crítico norte-americano, também conhecido como "Apóstolo de Sibelius". Escrevia para o *New York Times* e teve enorme influência sobre o meio musical.

obra plena dos seus processos composicionais, como por Figura, o paralelismo[8] (AMORIM, 2009) que é gerado quando o compositor utiliza o violão para compor e a simetria[9] (SALLES, 2009) que nasce da utilização da topografia do teclado.

A orquestração também é a 'clássica' de Villa-Lobos: dois flautins, duas flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes (B♭), clarinete baixo, dois fagotes, contra-fagote, quatro trompas, quatro trompetes (B♭), quatro trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, xilofone, celesta, duas harpas, piano e cordas. Para essa orquestração é ideal a formação também 'clássica' dos contrabaixos em Villa-Lobos, isto é, naipe de oito instrumentistas com pelo menos a metade do naipe com cinco cordas ou quatro com extensão da quarta corda, visto que a tessitura vai do Dó1 ao Dó4.

O tratamento conferido ao contrabaixo é praticamente o de um baixo contínuo. O instrumento está presente em todas as seções e tem poucas pausas durante a sinfonia. Na primeira aparição do primeiro movimento, o contrabaixo está com a condução do tema (Fig. 1).

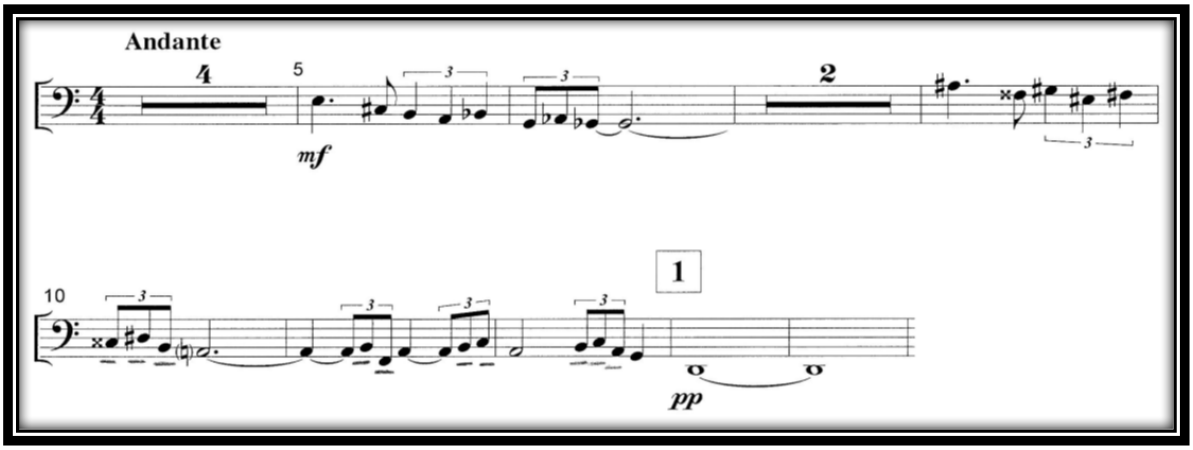


FIGURA 1: SINFONIA Nº 8*, DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 1-14. CONDUÇÃO TEMÁTICA.*

Na passagem a seguir é utilizado um processo composicional recorrente em Villa-Lobos: o uso das teclas brancas e pretas do piano na composição, gerando uma sequência diatônica-pentatônica (Fig. 2).

[8] Compondo a partir do violão, Villa-Lobos gera paralelismos que podem ser horizontais – formas da mão esquerda (acordes) que se repetem horizontalmente no braço do instrumento; ou verticais – desenhos (escalas) que se repetem com a mesma digitação na corda imediatamente superior ou inferior.
[9] Villa-Lobos também compõe ao piano, e quando o faz se utiliza da topografia do teclado para produzir uma combinação entre os sistemas diatônico e pentatônico.
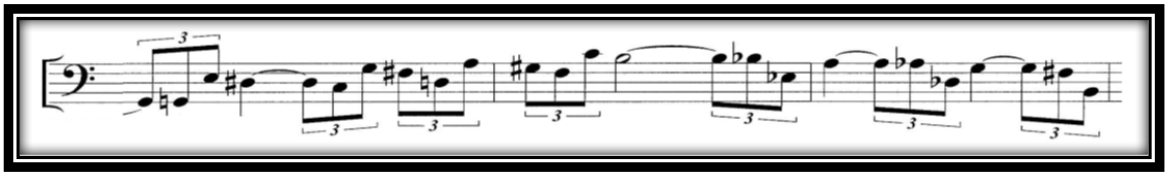


FIGURA 2: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 21-23. SEQUÊNCIA DIATÔNICA-PENTATÔNICA.*

Ao longo do primeiro movimento, as simetrias são variadas e largamente utilizadas (Fig. 3, 4, 5).

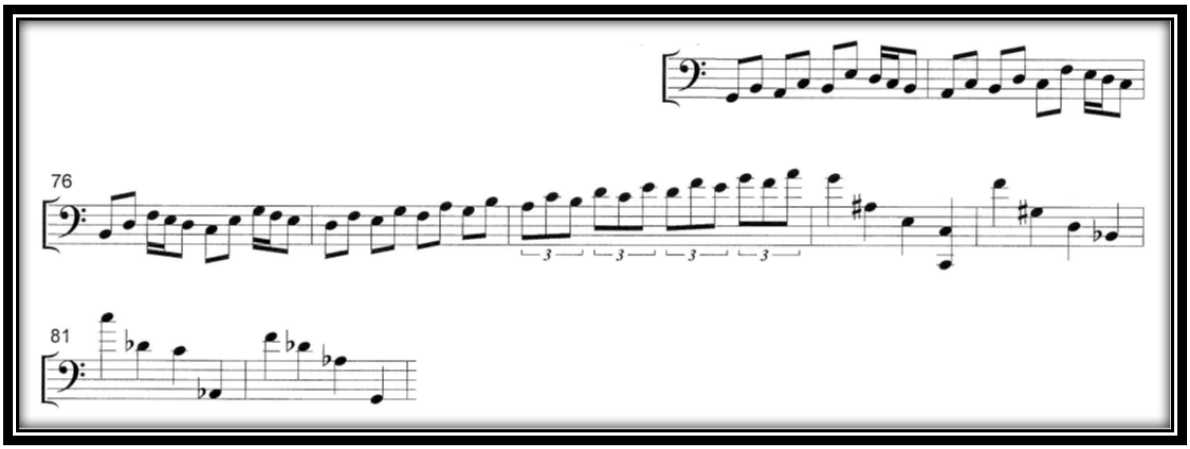


FIGURA 3: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 74-82. SIMETRIAS.*
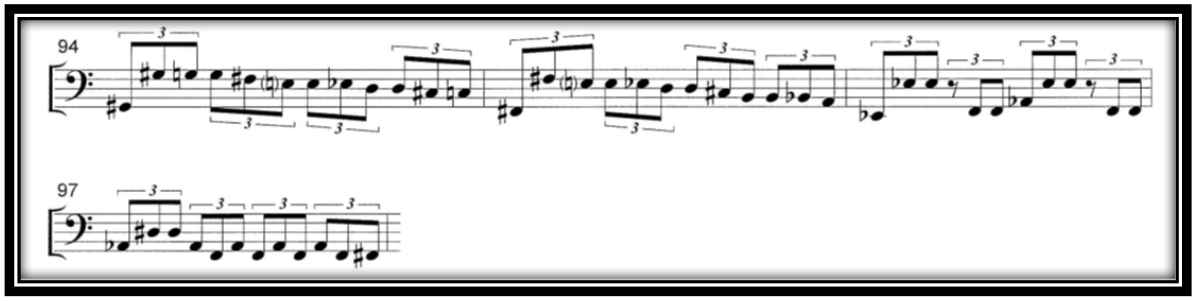


FIGURA 4: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 94-97. SIMETRIAS.*
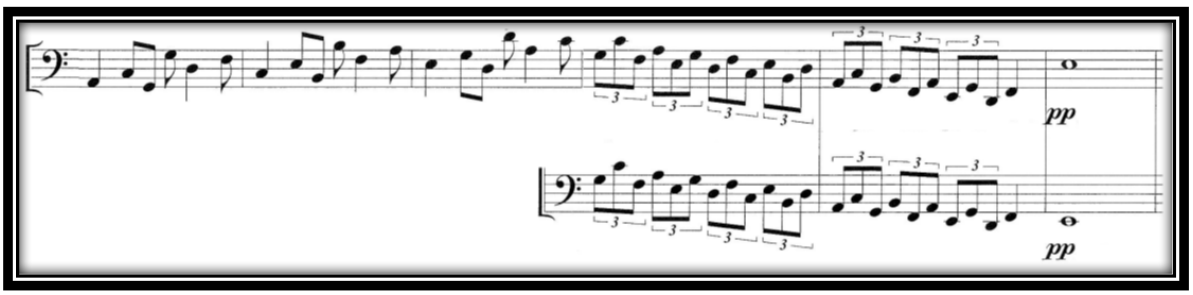


FIGURA 5: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 155-160. SIMETRIAS.*

No segundo movimento, destaca-se a longa linha de acompanhamento típico do violão de sete cordas em uma seresta, com surdina e em pizzicato (Fig. 6).

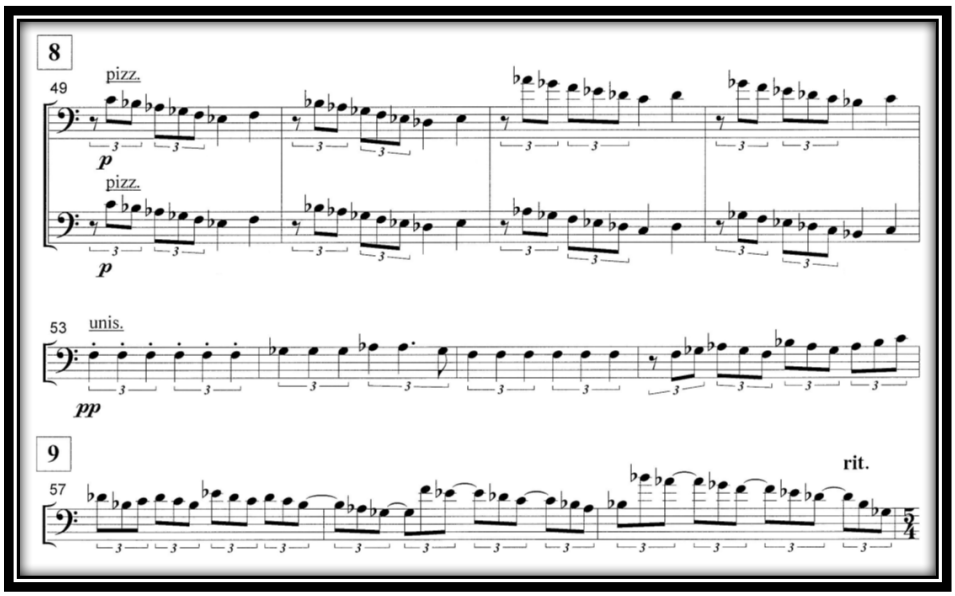


FIGURA 6: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. II MOV. COMP. 50-60. ACOMPANHAMENTO TÍPICO DA SERESTA.*

O tema que fecha este segundo movimento é realizado pelos contrabaixos (Fig. 7) e será retomado, com pequenas alterações, no terceiro movimento (Fig. 8).



FIGURA 7: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. II MOV. COMP. 61-63. CADÊNCIA FINAL.*
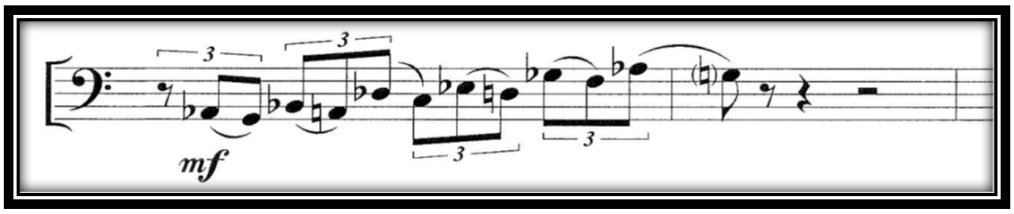


FIGURA 8: SINFONIA Nº 8, *DE VILLA-LOBOS. III MOV. COMP. 20-21. TEMA FINAL DO SEGUNDO MOVIMENTO RETRABALHADO*

Os *divisi,* tão comuns nas sinfonias anteriores, aqui estão em número reduzido. Neste terceiro movimento aparece a quatro vozes, num *ostinato* melódico (Fig. 9).

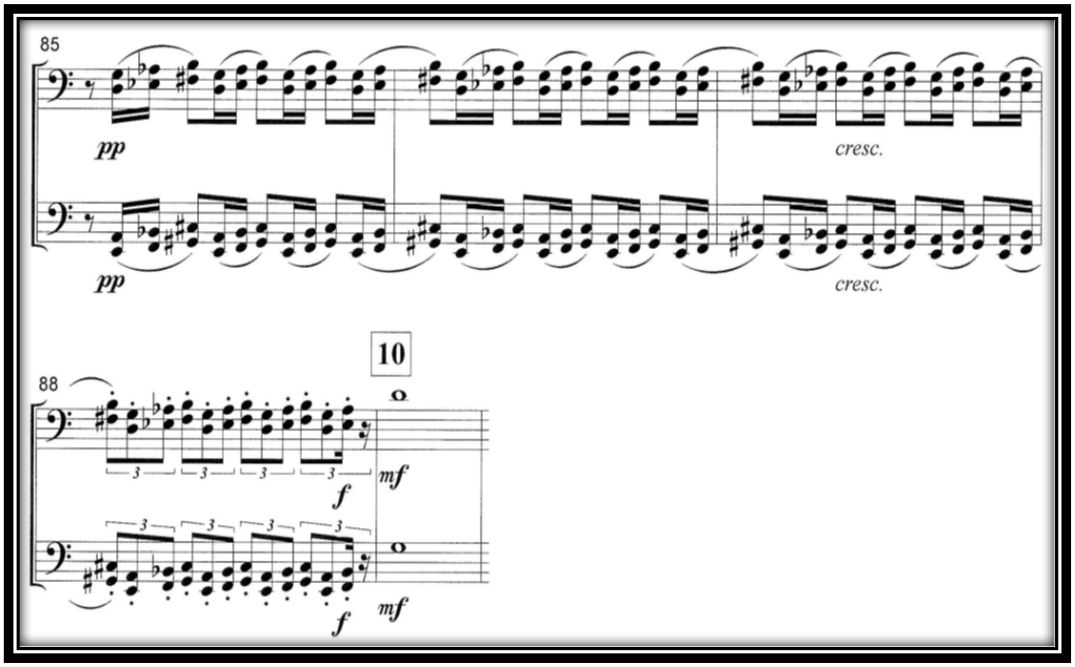


FIGURA 9: SINFONIA Nº 8*, DE VILLA-LOBOS. III MOV. COMP. 85-89. DIVISI A QUATRO VOZES. OSTINATO MELÓDICO.*

Destaca-se ainda outro trecho do terceiro movimento, uma sequência em semicolcheias em que se pode usar, apesar do compositor não indicar, a articulação dualista do Barroco, *staccato* em graus disjuntos e *legato* em graus conjuntos (Fig. 10).
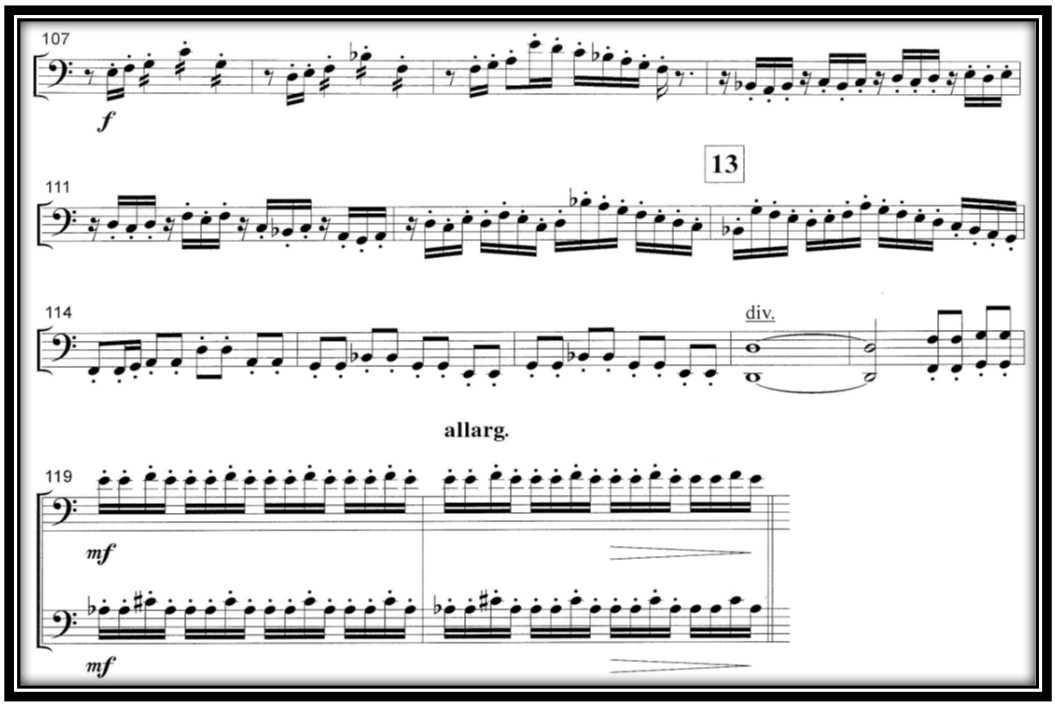


FIGURA 10: SINFONIA Nº 8*, DE VILLA-LOBOS. III MOV. COMP. 107-121. GRAUS DISJUNTOS E CONJUNTOS.*

Sinfonia nº 9 [10]

Dedicada a Mindinha, esta é a sinfonia mais curta escrita por Villa-Lobos, com duração aproximada de 20 minutos. Sobre a data da composição, há controvérsias. O catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) traz a data de 1950, enquanto os pesquisadores Mariz (1983) e Duarte (1989) indicam a data de 1952. Sobre a primeira audição, Mariz e o catálogo indicam que foi com a Orquestra da Filadélfia, tendo Eugène Ormandy como regente, mas nenhum dos dois indica o local. Apenas Mariz (1983, p.108) indica o ano da estreia: "[...] apesar de ter sido programada para um dos Festivais Interamericanos de Música [Washington, 1965], só acabou estreada no ano seguinte [em 1966]".

Com orquestração similar à da oitava sinfonia – as exceções são um *piccolo* e uma harpa a menos e o acréscimo de coco e bombo na percussão – a nona sinfonia necessita, pela massa orquestral e pela tessitura empregada, Dó1 ao Lá♭3, de oito contrabaixos com cinco cordas ou com extensão da quarta corda. A sinfonia começa com um tema que será retomado pelos outros naipes ao longo do movimento (Fig. 11).
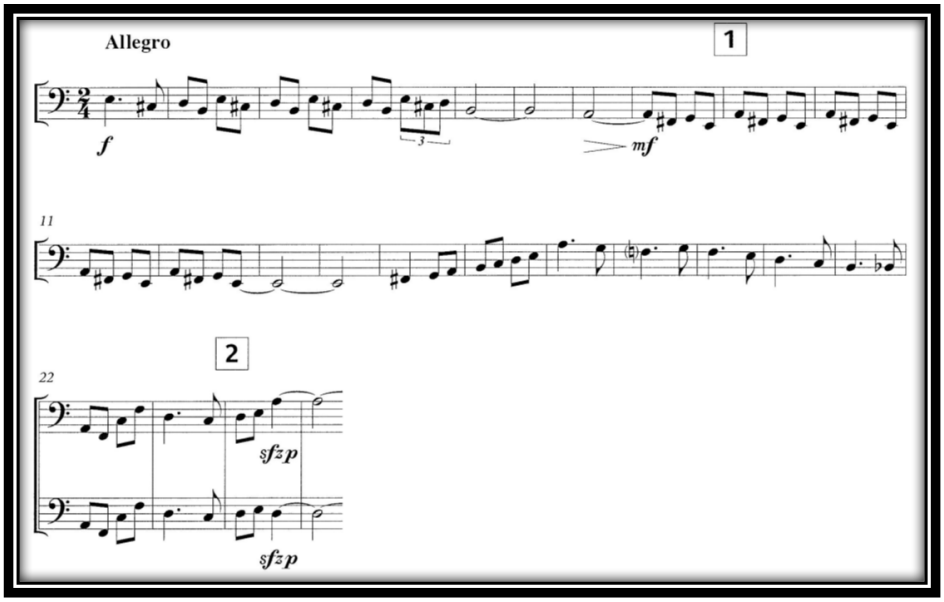


FIGURA 11: SINFONIA Nº 9*, DE VILLA-LOBOS. I MOV. C. 1-24. TEMA NOS CONTRABAIXOS.*

No segundo movimento, destaca-se o solo inicial com surdina (Fig. 12).

[10] Edição Max-Eschig.

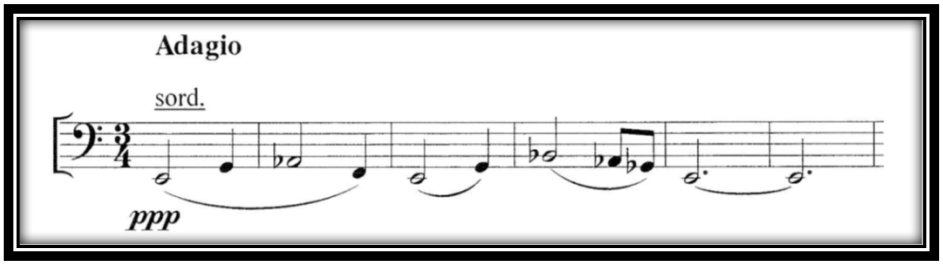


FIGURA 12: SINFONIA Nº 9*, DE VILLA-LOBOS. II MOV. COMP. 1-6. TEMA NOS CONTRABAIXOS.*

No terceiro movimento, temos pela primeira vez em uma sinfonia o uso de sequências intervalares em um ciclo de quartas ascendentes e descendentes, algo que nasce do processo composicional de Villa-Lobos (Fig. 13).
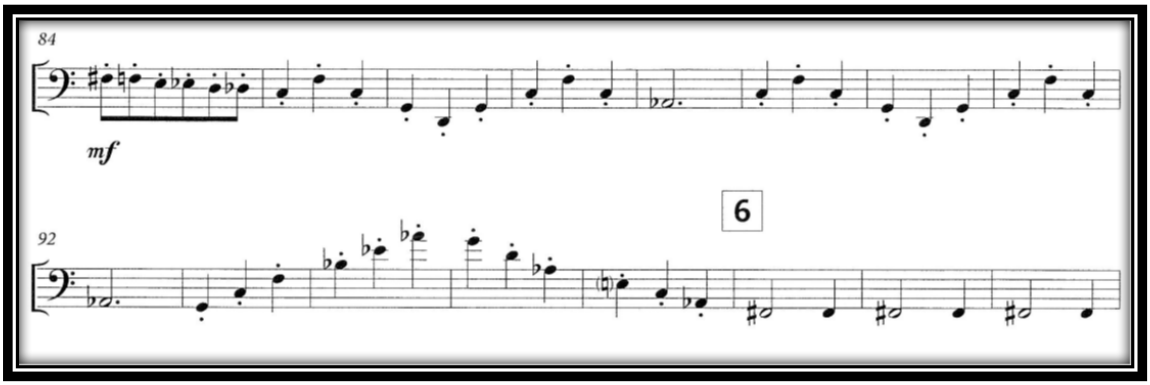


FIGURA 13: SINFONIA Nº 9*, DE VILLA-LOBOS. III MOV. COMP. 94-100. HARMONIA QUARTAL*

No quarto movimento, o 'fugato' da parte central começa com os contrabaixos (Fig. 14):

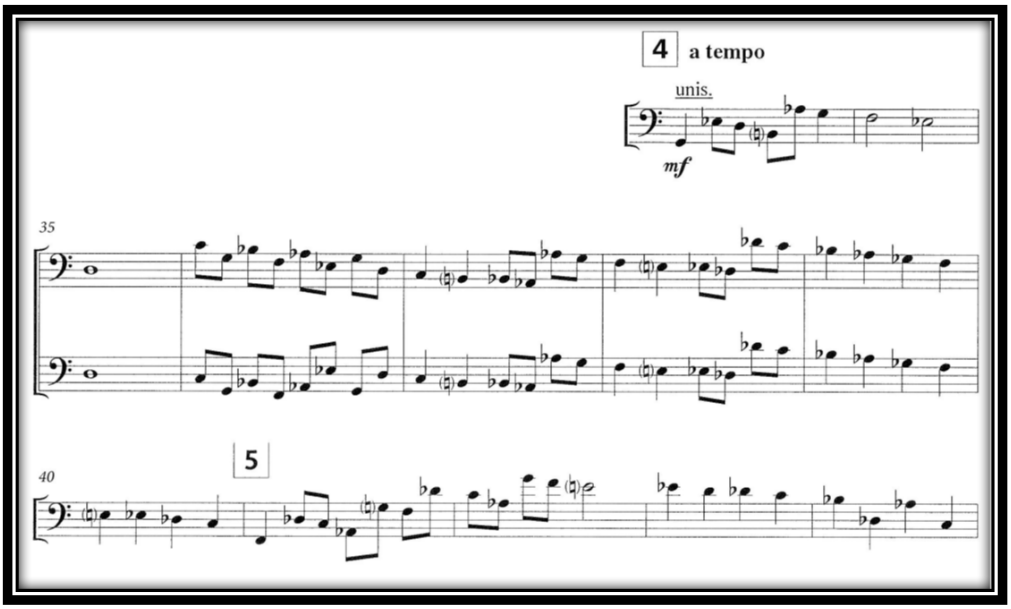


FIGURA 14: SINFONIA Nº 9*, DE VILLA-LOBOS. IV MOV. COMP. 33-41. FUGATO.*

Sinfonia nº 11 [11]

A *Sinfonia nº 11* foi escrita em 1955 como encomenda para o 75º aniversário da Orquestra Sinfônica de Boston e dedicada a Nathalie e Serge Koussevitzky[12]. A obra teve estreia em 2 de março de 1956 no Boston Symphony Hall com a Orquestra Sinfônica de Boston tendo Villa-Lobos como regente. Sua apresentação foi muito bem recebida pelo crítico do *Boston Globe*, que afirmou: "A sinfonia foi uma das melhores obras encomendadas para o aniversário da orquestra" (MARIZ, 1983, p. 100). Também o *Christian Science Monitor* se manifestou sobre a estreia em termos absolutos: "Uma nova sinfonia de Heitor Villa-Lobos é um acontecimento mundial" (MARIZ, 1983, p. 100). Com quatro movimentos – I. *Allegro Moderato*; II. *Largo*; III. *Scherzo (Molto Vivace)*; IV. *Molto Allegro* –, a obra tem duração aproximada de vinte e cinco minutos.

A orquestração, com pequenas alterações na percussão (acrescida de triângulo, matraca, bombo, marimba e vibrafone) é a 'clássica' de Villa-Lobos. Para este *tutti*, é novamente ideal a formação 'clássica' dos contrabaixos em Villa-Lobos, dado que a tessitura vai do Dó1 ao Si♭3. No contrabaixo observa-se a condução temática com o uso do paralelismo (Fig. 15) e simetrias de tecla branca e preta recorrentes (Fig. 16 e 17).
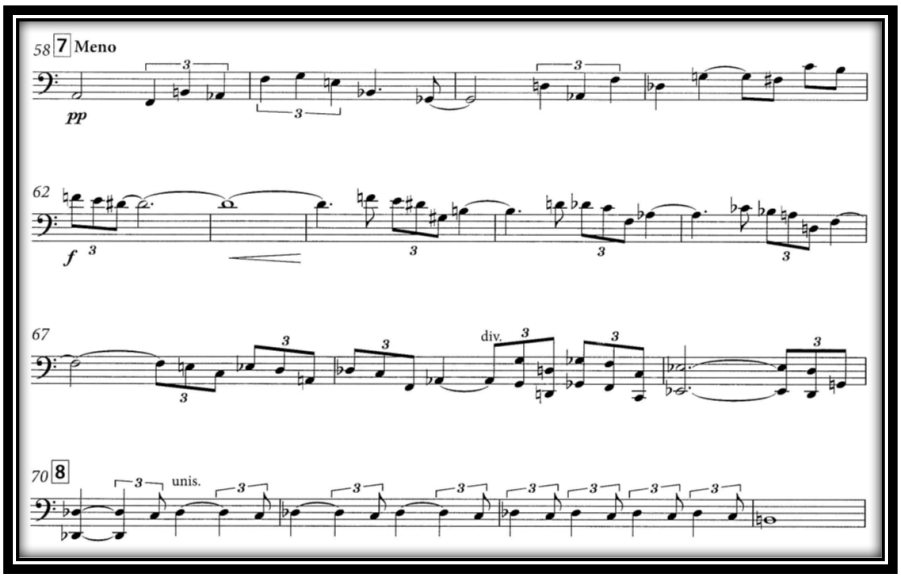


FIGURA 15: SINFONIA Nº 11*, DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 58-73. PARALELISMO.*

[11] Edição Max-Eschig.
[12] Serge Koussevitzky foi regente da Orquestra Sinfônica de Boston por 25 anos, de 1924 a 1949, e o responsável por fazê-la alcançar a reputação de uma das melhores orquestras do mundo.
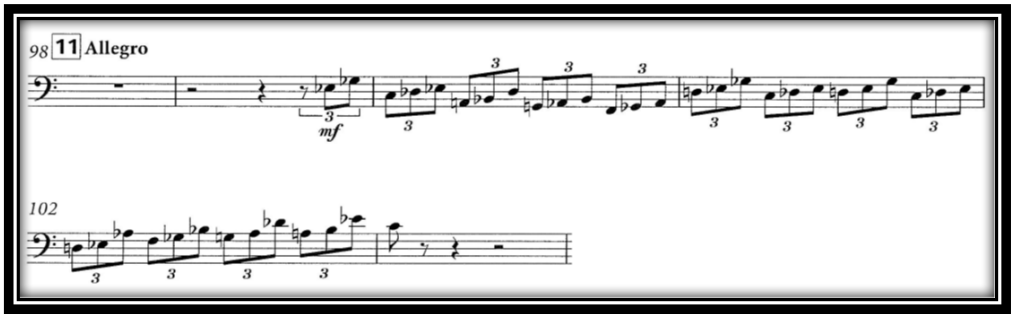


FIGURA 16: SINFONIA Nº 11, *DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 99-103. PADRÃO DE DUAS TECLAS PRETAS E UMA BRANCA.*

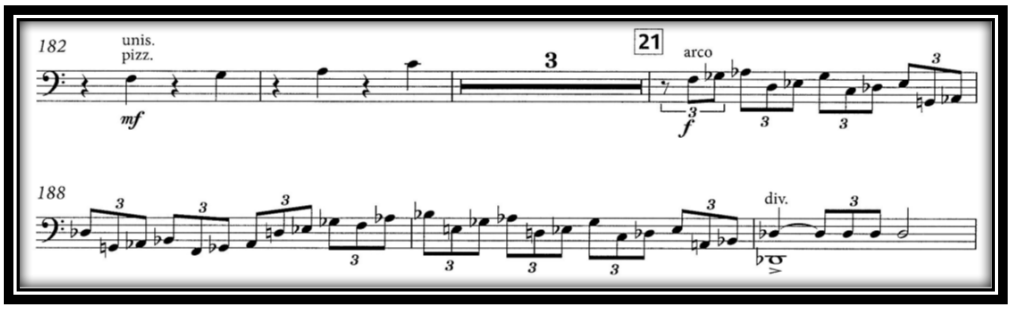


FIGURA 17: SINFONIA Nº 11, *DE VILLA-LOBOS. I MOV. COMP. 182-190. PADRÃO DE UMA TECLA BRANCA E DUAS TECLAS PRETAS.*

No segundo movimento da sinfonia, a condução temática remete a outra obra do compositor, o seu poema sinfônico *Uirapuru* (Fig. 18).
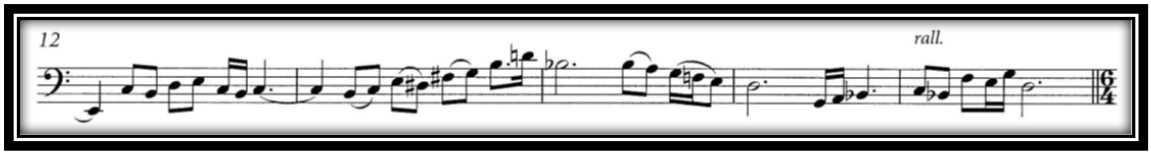


FIGURA 18: SINFONIA Nº 11, *DE VILLA-LOBOS. II MOV. COMP. 12-16. CONDUÇÃO SIMILAR A TEMA DE* UIRAPURU.

Há registro de uma fala elíptica-assindética[13] de Villa-Lobos, isto é, bem ao seu estilo "pão pão, queijo queijo", posteriormente citada pelo poeta Manuel Bandeira, na qual o compositor declara explicitamente toda sua admiração pelas Sinfonias de Beethoven em quatro palavras: "Quartetos Haydn, Sinfonias Beethoven" (VILLA-LOBOS apud BANDEIRA, 1972, p. 117). Esta admiração ecoa no terceiro movimento da *Sinfonia nº 11*, talvez seja o mais 'Beethoveniano' da obra de Villa-Lobos. A diferença é que o movimento do contrabaixo, além

[13] Elipse: figura de linguagem que designa supressão de termo subentendido. Assíndeto: figura de linguagem que designa a omissão de conjunções, separando orações apenas por vírgulas.

de se dar por graus conjuntos (Fig. 19), como em Beethoven (Fig. 20), aparece em quartas, forma intervalar recorrente no idiomatismo de Villa-Lobos (Fig. 21).

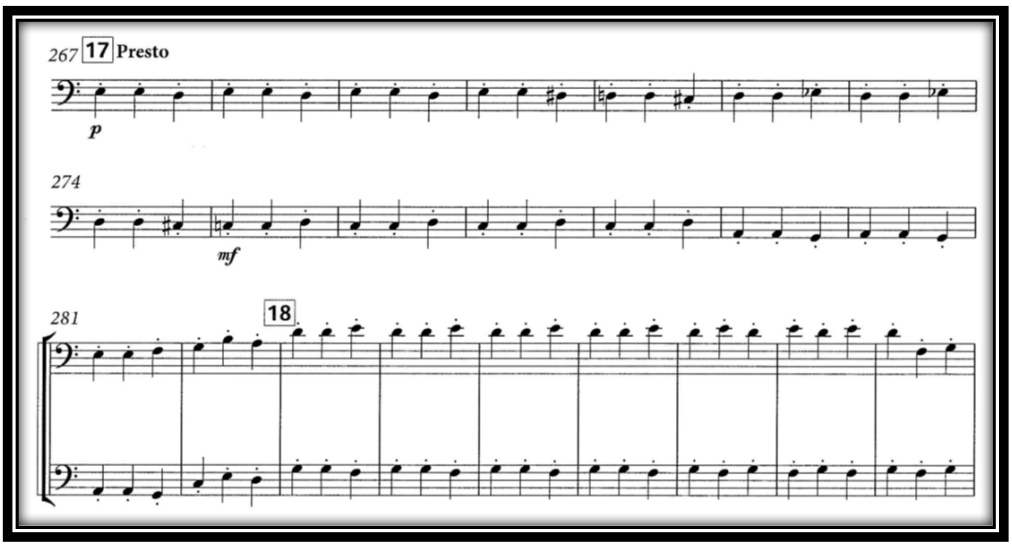


FIGURA 19: SINFONIA Nº 11, *DE VILLA-LOBOS. III MOV. COMP. 267-289. SCHERZO 'BEETHOVENIANO'.*

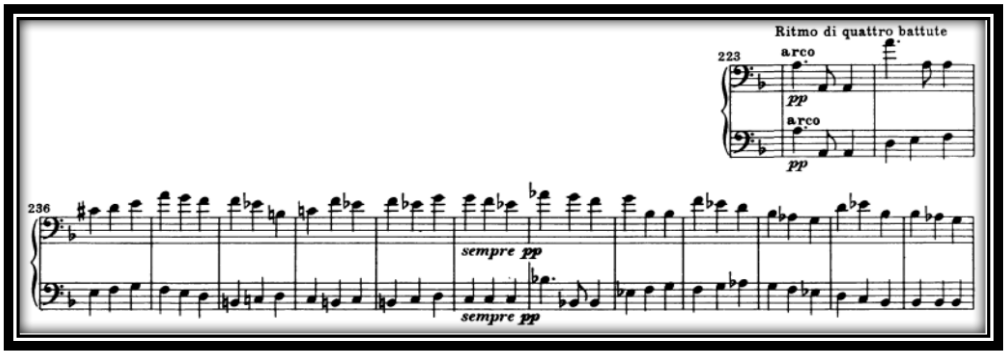


FIGURA 20: SINFONIA Nº 9, DE BEETHOVEN. SCHERZO, *COMP. 234-247.*
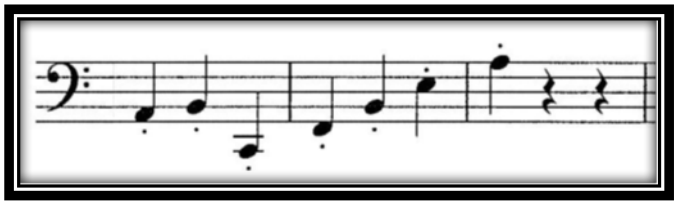


FIGURA 21: SINFONIA Nº 11, *DE VILLA-LOBOS. III MOV. COMP. 295-297. HARMONIA QUARTAL.*

Nesta sinfonia, o paralelismo está presente também no quarto movimento (Fig. 22).
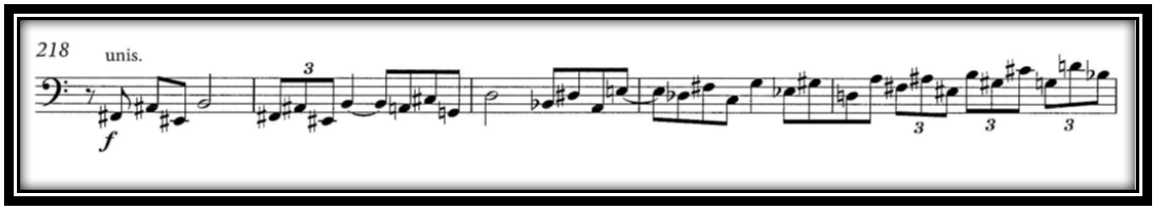


FIGURA 22: SINFONIA Nº 11, *DE VILLA-LOBOS. IV MOV. COMP. 218-230. PARALELISMO.*

Sinfonia nº 12 [14]

Escrita em 1957 e dedicada a Mindinha, a *Sinfonia nº 12* foi concluída no dia em que Villa-Lobos completou 70 anos de idade.[15] A obra foi estreada em 1958 pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington, D.C., tendo Howard Mitchell como regente. Villa-Lobos a regeu em duas oportunidades, a primeira em 1958 no Lisner Auditorium de Bruxelas com a Grand Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Nationale, e em fevereiro de 1959, nove meses antes de sua morte, no México, com a Orquestra Sinfônica Nacional.

De duração parecida com as sinfonias *8* e *11*, todas por volta dos vinte e cinco minutos, a *Sinfonia nº 12* tem quatro movimentos: I. *Allegro non troppo*; II. *Adagio*; III. *Scherzo (Vivace)*; IV. *Molto Allegro*. A orquestração é a menos densa dentre as sinfonias: um flautim, duas flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes (B♭), clarinete baixo, dois fagotes, contra-fagote, quatro trompas, quatro trompetes (B♭), quatro trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, triângulo, coco (grave, médio e agudo), xilofone, celesta, harpa e cordas. Para esta orquestração e pelo reduzido numero de *divisi*, algo raro em Villa-Lobos, é possível utilizar um naipe de contrabaixos com sete instrumentistas. A tessitura vai do Dó1 ao Dó4.

O contrabaixo tem destaque no quarto movimento, com uma participação muito ativa desde os primeiros compassos (Fig. 23).

[14] Edição Max-Eschig.
[15] Villa-Lobos completou 70 anos em 5 de março de 1957.
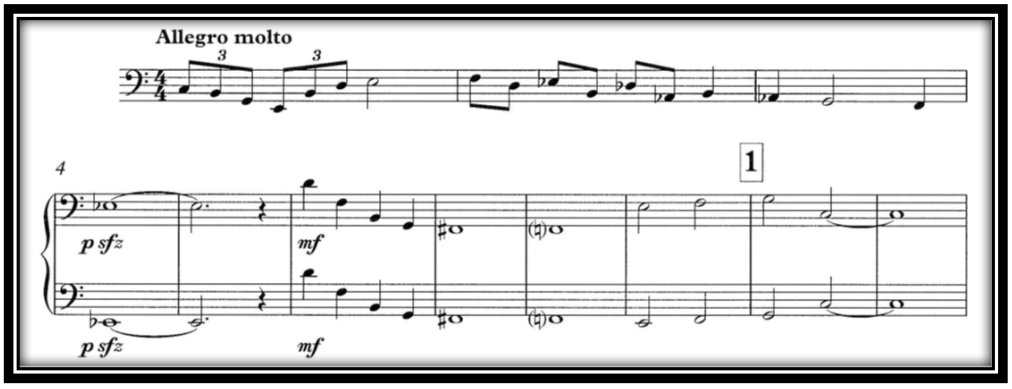


FIGURA 23: SINFONIA Nº 12*, VILLA-LOBOS. IV MOV. COMP. 1-11. PRESENÇA DE CONTRABAIXOS.*

A harmonia quartal é estrutural e também bastante presente nesta sinfonia (Fig. 24).
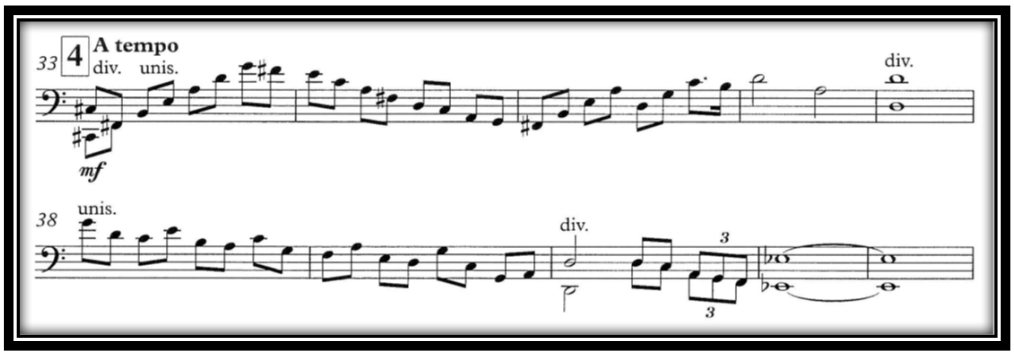


FIGURA 24: SINFONIA Nº 12*, DE VILLA-LOBOS. IV MOV. COMP. 33-42. HARMONIA QUARTAL.*

Destaca-se a dificuldade de digitação da passagem do *Più mosso*, que começa no compasso 97 de sua última sinfonia (Fig. 25). Nesta coda, a partitura do contrabaixo remete à valsa final *Tutto na Vida é Burla*, da ópera *Falstaff*, de Giuseppe Verdi.
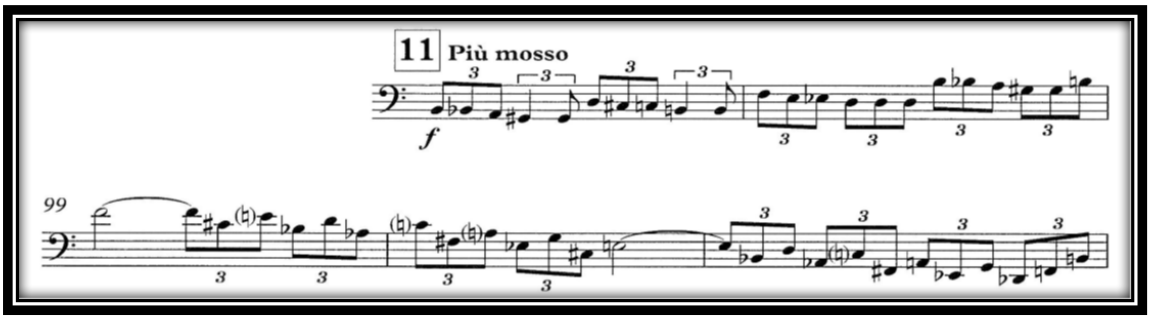


FIGURA 25: SINFONIA Nº 12*, DE VILLA-LOBOS. IV MOV. COMP. 97-101. DIFICULDADE NA DIGITAÇÃO.*

Conclusão

O estudo das Sinfonias 8, 9, 11 e 12 aponta que o uso do contrabaixo por Villa-Lobos além de inovador dentro da música orquestral brasileira é também, original na demanda por dedilhados,

articulações e soluções de arcadas que diferem dos excertos tradicionalmente estudados e, por isso, a necessidade de um caderno de excertos que contemple esta produção e possa servir de ferramenta pedagógica para complementar a formação do contrabaixista.

Referências

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

BANDEIRA, Manuel. Villa-Lobos. In: *Ariel*, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros-USP, São Paulo, 1924.

CORRETTE, Michel. *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3 à 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée*. Genebra: Minkoff Reprint, 1977.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algol, 2009.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro.* Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

NACHTERGAELE, Shanti. *Examination of Mid-Nineteenth Century Double Bass Playing: Based on A. Müller and F.C. Franke's Discourse in the Neue Zeitschrift für Musik, 1848 – 1851*. Monografia de pesquisa defendida no Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2015.

NEGREIROS, A. *Perspectivas Pedagógicas para a Iniciação ao Contrabaixo no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Música. Goiânia: UFG, 2003.

OPAC SBN. Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale delle Biblioteche Italiane. Disponível em: < http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp> Acesso em: 11 jan. 2017.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (OSESP). Portal institucional. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx>. Acesso em: 13 jan. 2017.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS (OFMG). Portal institucional. Disponível em: <http://www.filarmonica.art.br/filarmonica/temporadas-anteriores/>. Acesso em: 13 Jan. 2017PLANYAVSKY, Alfred. Geschichte Des Kontrabass. Tutzing: Hans Schneider, 1984.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: Processos Composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

VILLA-LOBOS, A. (org.). *Villa-Lobos, Sua Obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 2009.

VILLA-LOBOS, H. Sinfonia nº 8. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (133 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. Sinfonia nº 9. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (118 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. Sinfonia nº 11. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. Sinfonia nº 12. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (129 p.) Orquestra.

WORLDCAT. Disponível em <http://www.worldcat.org/search?q=su%3ADouble+bass+Orchestral+excerpts.&fq=&dblist=638&start=71&qt=page_number_link>. Acesso em: 11 Jan. 2017.

ZIMMERMANN, F. *A contemporary concept of bowing technique for the double bass*. Nova York: MCA Music, 1966.

ZIMMERMANN, Oscar. *The complete double bass parts of the Beethoven nine symphonies.* Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1970.

_____. *The complete double bass parts: selected works of Mozart, Haydn, and Weber.* Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1970.

_____. *The complete double bass parts: orchestral works of Brahms*. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1971.

_____. *The complete double bass parts of thirty-six overtures.* Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1971.

_____. *The complete double bass parts: orchestral works by Tchaikovsky*. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1972.

_____. *The complete double bass parts: Strauss tone poems*, Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1972.

_____. *The complete double bass parts of Selected Symphonies of Mendelssohn, Schubert, and Schumann.* Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1973.

_____. *The complete double bass parts: selected works of Joh. Seb. Bach*. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1974

_____. *The complete double bass parts of Selected Romantic Symphonies.* Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1975.

_____. *The complete double bass parts of Mahler symphonies.* Interlochen, Michigan: Zimmerman Publications, 1976.

Voltar para sumário, p. IX

Apêndice

TEXTOS INTEGRAIS DAS MESAS TEMÁTICAS

MT1 - História da educação musical: explorando fontes de pesquisa sobre a época de Villa-Lobos

simpósio VILLA-LOBOS
Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

"O Orfeão na Escola Nova": a sala de aula e o livro didático, pelo depoimento de uma ex-aluna de Villa-Lobos

Susana Cecilia Igayara-Souza[1]
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br

1. Introdução: autoria e autoridade

O livro *O Orfeão na Escola Nova*, publicado pela Irmãos Pongetti Editores em 1937, com autoria de Leonila Linhares Beuttenmüller, é uma das referências mais citadas no estudo do canto orfeônico no Brasil, como pudemos analisar em outros textos anteriores (IGAYARA-SOUZA, 2011, 2017).

Podemos identificar algumas razões para a importância dada a este livro, tais como o fato de incluir um histórico do canto orfeônico (embora, como pudemos discutir recentemente, esse histórico seja bastante parcial) (IGAYARA-SOUZA, 2017), o caráter testemunhal do texto, rico em detalhes, a partir da vivência prática das aulas orfeônicas (a autora foi aluna de Villa-Lobos, membro do Orfeão dos Professores e apresenta "prova" dessa vivência, através de um atestado de aproveitamento no curso por Villa-Lobos) e, finalmente, pelo próprio título, uma vez que o movimento escolanovista está entre as temáticas mais exploradas nos estudos sobre a educação brasileira da primeira metade do século XX.

Este artigo, portanto, concentra-se em um texto que, embora frequentemente citado, raramente é apresentado no quadro de uma discussão crítica sobre o orfeonismo, sobre sua importância na análise da proposta pedagógica de Heitor Villa-Lobos ou sobre o papel das mulheres como professoras de canto orfeônico, temas que estão todos inscritos nessa publicação.

Partindo do pressuposto de que o livro foi um dispositivo fundamental nos debates e na consolidação da educação musical do início do século XX, nossa proposta é estudar tanto os aspectos estruturais dessa publicação, como as temáticas pedagógicas abordadas e os exemplos práticos citados. A partir do campo de estudos aberto pelos trabalhos de Roger Chartier, tomamos aqui um objeto – o livro – produzido por processos complexos, e consideraremos em nossa análise tanto aspectos relacionados à autoria, distribuição e apresentação das ideias nele

[1] Docente do Departamento de Música da ECA-USP, Professora de Repertório Coral e Práticas Corais, coordenadora de projetos de edição musical, orientadora plena do Programa de Pós-graduação em Música nas áreas de Musicologia e Questões interpretativas.

contidas, como nos processos de representação dos temas que toma por base, como por exemplo: a música, a mentalidade musical do brasileiro, as professoras, considerando que através das lutas de representações "um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio". (CHARTIER, 1991, p. 17)

Há, nesta análise, uma primeira problemática que se destaca, relativa à questão da autoria. Não há discussão de que a autoria do livro publicado é creditada a Leonila Linhares Beuttenmüller. Além do nome de autor e das poucas indicações autobiográficas fornecidas no aparato de aprovação que acompanha o texto, no entanto, pouco se sabe sobre ela e sobre a motivação que a levou a escrever. Sabe-se que ela é uma jovem autora, que estudou com Villa-Lobos e integrou o Orfeão dos Professores, além de ter estudado também com Henrique Oswald e Frei Pedro Sinzig (de quem escreveria, mais tarde, uma biografia) [2]. Sabe-se ainda, por referências explícitas no texto, que é católica, com formação pianística e habitante da cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, o texto de Sinzig, parcialmente reproduzido na tabela abaixo, chama a atenção para a "autoridade do mestre" com relação ao conteúdo apresentado e, portanto, coloca em discussão a própria autoria, pois, de acordo com Foucault, "a função-autor não é exercida de maneira universal e constante em todos os discursos" (FOUCAULT, 1992, p. 15).

Na tabela abaixo, reunimos informações sobre o aparato de apresentação do livro. Percebe-se, pela data dos pareceres, que entre a finalização do texto e a publicação decorreu um certo tempo.

ESTRATÉGIAS DE APRESENTAÇÃO/ VALORIZAÇÃO	TEXTOS APRESENTADOS	CONTEÚDO
Autorização	"Atestado" Heitor Villa-Lobos (superintendente da SEMA), 1934.	Confirma o aproveitamento nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico.

[2] Pedro Sinzig, frade franciscano, foi uma importante referência no campo musical brasileiro. Escritor, compositor, regente e professor nascido na Alemanha em 1876, naturalizou-se brasileiro em 1898. Foi ordenado no Brasil, onde exerceu sua atividade. Sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, membro fundador da Academia Brasileira de Música, membro da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, Professor de Estética na Faculdade de Filosofia do Instituto La Fayette, Redator da Revista Música Sacra, Fundador da Pró-Arte, Pedro Sinzig atuou no campo musical, editorial, educacional e religioso.

Apresentação	"Duas Palavras", apresentação por Frei Pedro Sinzig, 1934.	Indica que a jovem autora tomou nota do que ouviu de Villa-Lobos e completou os ensinamentos com estudos próprios. Uma primeira parte, "Música através dos séculos", foi omitida a conselho de "um distinto educador". Informa que a autora pesquisou na Biblioteca do INM e outras fontes, sobre a origem do canto orfeônico. Ressalta ainda: "é evidente que, dada a autoridade do mestre, a ouvinte em seu livro se limite a reproduzir o que o professor ensinou, sem análise nem crítica".
Aprovações	(Parecer) de João Gomes Junior, diretor do Instituto Musical de São Paulo, 1935.	O trabalho satisfaz, "preenchendo perfeitamente o fim a que se destina".
	(Parecer) de Fabiano Lozano, da Diretoria de Ensino, 1935.	Leu e apreciou o trabalho. Destaca o trabalho que está realizando Villa-Lobos pela arte orfeônica.
	(Parecer) de Fernando de Azevedo, diretor do Instituto de Educação da Universidade de São Paulo, 1935.	Destaca que o trabalho se destina a "divulgar e orientar o canto orfeônico no Brasil". Considera que os gráficos e exemplos musicais "esclarecem o texto, rico de sugestões práticas, para a renovação dos métodos no ensino de Música".

TABELA 1: TEXTOS DE APRESENTAÇÃO EM BEUTTENMÜLLER (1937). ELABORADO PELA AUTORA.

Além da proximidade com as diretrizes oficiais, representadas pelo aval de Villa-Lobos e Fernando de Azevedo, Leonila Beuttenmüller apresenta-se visivelmente próxima do campo educacional católico, representado aqui, principalmente, por Pedro Sinzig, aproximação corroborada pela menção a Henrique Oswald que, embora invocado por sua posição como reconhecido e valorizado professor de piano, é também um compositor com fortes vínculos com o movimento católico.

A inserção religiosa da autora pode ser ainda confirmada pela publicação da imagem de Santa Cecília[3], a título de epígrafe, o que funcionou como um signo comum entre os autores católicos de livros sobre música. Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette considera essa extensão do conceito de epígrafe, quando afirma que: "Já que a epígrafe é uma citação, segue-se quase necessariamente que consiste num texto. Mas, no fim de contas, pode-se citar – reproduzir – com função de epígrafe produções não verbais, como um desenho ou uma partitura. (GENETTE, 2009, p. 136)

[3] Há poucas variações nas representações iconográficas de Santa Cecília presentes nas publicações musicais brasileiras. Nesta, a santa aparece ao órgão, com o olhar para o alto, acompanhada por dois anjos cantando com partituras nas mãos. A data de 22 de novembro, dia da Santa, é comemorada como o dia da Música.

Completando sua declarada filiação religiosa, aparece outra temática recorrente dos autores católicos, que atribuem a música diretamente a Deus, ou tecem comparações entre música, natureza e divindade, como se percebe na primeira página do livro:

> Não há teogonia, que não cite o advento do homem, como posterior aos outros seres; portanto, embora sob forma inconsciente, o conjunto harmônico dos seres e da própria beleza natural do universo criado, embalaram os primeiros momentos, em que Deus plasmou no barro o primeiro homem, feito para sua glória, para dominar a terra e, ao depois, se elevar à altura de um ideal perfeito, e divino... constituindo, assim, a própria natureza num grandioso coro orfeônico. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 17)

Pedro Sinzig foi um dos autores que ajudou a perpetuar a ideia de que foi Villa-Lobos o introdutor do canto orfeônico nas escolas, ignorando as iniciativas paulistas. No verbete "escola" do Dicionário Musical *Pelo Mundo do Som,* afirma que "H. Villa-Lobos conseguiu introduzir nas escolas o *canto orfeônico* a 1, 2 e mais vozes" (SINZIG, 1959, p. 237). Este dicionário foi primeiramente publicado em 1946, com uma segunda edição em 1959, e teve grande circulação como obra de referência. Para cada verbete, são oferecidas referências bibliográficas, tanto para os assuntos brasileiros como para os estrangeiros. Neste assunto (escola), as duas únicas referências são Leonila Linhares Beuttenmüller e Ceição de Barros Barreto.

A questão da função-autor surge a partir do texto de Pedro Sinzig, que insiste na verdadeira autoria das "aulas", ao invocar a "autoridade do mestre" (Villa-Lobos), caracterizá-la como a "ouvinte" e destacar o caráter de mera reprodução do texto apresentado, "sem análise nem crítica".[4] Realçando a *autoridade* de Villa-Lobos, o erudito professor, com certeza, preocupava-se em reconhecer a verdadeira autoria das ideias contidas no trabalho e diferenciar a *autoridade* e a *função-autor* do trabalho de transmissão e/ou reprodução feito pela discípula, tratada como mera transcritora privilegiada.

Para Foucault, os conceitos de autor e de obra estão interligados.

> O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?" Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de "obra"? (FOUCAULT, 1992, p. 8)

[4] O sentido da expressão "sem análise nem crítica" pode ser encontrado no próprio *Dicionário Musical* de Pedro Sinzig, em que é oferecida uma definição do objeto da "crítica musical", tal como entendida pela comunidade dos músicos. "A *crítica* de obras musicais examina sua ideia e forma, sendo indispensável que o crítico saiba ver, ouvir, compreender pensamentos e realizações de outros, estejam de acordo, ou não, com a tradição e suas próprias predileções – e que saiba transmitir eficientemente seu juízo estético ao público em geral". (SINZIG, 1959, p. 185)

Ao qualificar a aluna Leonila Beutenmüller como "ouvinte", Sinzig retira qualquer responsabilidade por conceitos ou ideias expostos no livro: "Em uma ou outra parte do livro, a autora, como ouvinte atenta, sublinha o essencial, tornando-o bem claro, enquanto por meio de gráficos bem feitos e de exemplos musicais esclarece outros pontos". [5] Conclui, no final de sua apresentação, que "o trabalho de Leonila Linhares Beuttenmüller enaltece a grande obra de Villa-Lobos". Desta forma, Sinzig preocupa-se em diferenciar as competências: embora autora da *escrita*, Leonila Beuttenmüller não seria a responsável pelas *ideias e pelo projeto* do curso orfeônico, que deveriam ser atribuídos ao próprio Villa-Lobos, figurando como uma espécie de autor implícito.

A "autora", na verdade "ouvinte atenta", realiza, mais uma vez, uma função tradicionalmente feminina descrita por Michelle Perrot (2008): "copiar", sem "análise nem crítica", as opiniões do mestre, ser a porta-voz, dispor de seu tempo para ser uma divulgadora do projeto orfeônico de Villa-Lobos, tendo sido participante, entusiasta e testemunha, autorizada a publicar suas anotações pelo "bom aproveitamento" do curso, como confirma o compositor:

> O vosso trabalho é a confirmação do aproveitamento que tivestes nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, e portanto é com prazer que julgo perfeitamente capaz de colaborar ao lado do plano que tracei para a implantação e orientação do canto orfeônico no Brasil. (VILLA-LOBOS, in: BEUTTENMÜLLER, 1937, p.5)

Apresentado como uma transcrição das aulas dadas por Villa-Lobos, o livro de Leonila coloca o compositor no centro e no ápice da educação musical brasileira. A maior parte do livro é formada pela descrição de programas e atividades do curso de Canto Orfeônico, sob o título de "Aulas práticas Orfeônicas do Maestro Villa-Lobos".

Não sendo mais do que ouvinte e transcritora, portanto, poderíamos considerar que, ao menos parcialmente, Leonila não seria responsável pela "obra", lembrando, no entanto, das ressalvas feitas por Pedro Sinzig aos estudos próprios feitos por Leonila Beuttenmüller em relação ao histórico do canto orfeônico. Neste aspecto específico, demonstramos em outro trabalho que esta atitude testemunhal permitiu também o registro dos orfeões escolares em atividade naquele momento, além de dar acesso à dinâmica das aulas das Villa-Lobos e ao conteúdo programático definido por ele. A listagem dos orfeões citados permite constatar a ampla atividade dos orfeões

[5] Convém notar que o termo escolhido por Sinzig, "ouvinte", é o mesmo que designa, nas aulas de canto orfeônico, os "desentoados" ou "desafinados", que apenas assistem, sem participar ativamente das práticas musicais. No entanto, a observação feita aqui não quer sugerir que Pedro Sinzig quisesse, com isso, desqualificar a autora, uma discípula devotada que foi, inclusive, sua biógrafa.

escolares no Rio de Janeiro, dados que não pudemos encontrar reunidos em nenhuma outra fonte e que se constituem em informações importantes, uma vez que a bibliografia sobre corais, orfeões, seus regentes e professores é escassa e não existem ainda trabalhos de síntese. (IGAYARA-SOUZA, 2017)

Desta forma, ao trazer a discussão sobre a questão da autoria, não estamos de forma alguma desmerecendo o trabalho e sua relevância; ao contrário, buscamos discutir a importância de *O Orfeão na escola nova* em aspectos geralmente negligenciados.

2. Escola Nova

A menção à *escola nova* do título do livro de Beuttenmüller pode sugerir uma discussão pedagógica mais aprofundada, mas não é o que se encontra em *O Orfeão na Escola Nova*. Publicado em 1937, mas finalizado alguns anos antes, o livro foi escrito em uma época em que o manifesto dos Pioneiros da Escola Nova dominava os debates sobre os rumos da educação no Brasil. Os signatários do manifesto intitulado *A reconstrução educacional no Brasil: ao povo e ao governo (AZEVEDO, 1932)* defendiam a educação como uma função pública, uma escola que deveria ter um sistema único e comum para todos, coeducação, professores com formação universitária, ensino laico, gratuito e obrigatório.

É, portanto, no quadro desses princípios que deve ser entendido o projeto nacional de implantação da disciplina *canto orfeônico* e o seu repertório, formado por hinos patrióticos e canções folclóricas, ou seja, um repertório laico que substituía a forte presença do repertório religioso católico na educação; uma ênfase na nacionalidade, através dos exemplos do folclore e na valorização dos compositores nacionais; e no papel civilizador e democrático da presença da música na escola pública, comum a todos os estudantes.

A diferença de objetivos entre o ensino artístico musical e o canto orfeônico estão explícitos no texto:

> Querendo Villa-Lobos iniciar, em 1932, o movimento musical nas escolas do Distrito Federal, e apoiado pela Diretoria de instrução, não com o fim de formar artistas, pois isto compete ao Instituo de Música, mas com uma finalidade cívico-artística popular, criou o Curso de Pedagogia e Canto Orfeônico, facilitando aos professores do magistério a prática da teoria musical e técnica dos processos orfeônicos a serem adotados nas escolas municipais. (BEUTENMÜLLER, 1937, p. 28)

Portanto, embora diretamente relacionado à prática coral e ao ensino especializado de música, fica claro que o canto orfeônico não deve ser confundido com as outras práticas musicais que

se utilizam da voz, e que se trata de um projeto de disciplina escolar em um sistema público educacional único e centralizado, portanto afeito aos objetivos dessa instituição que passava, nas primeiras décadas do século XX, por uma renovação e por intensos debates tanto políticos como pedagógicos (se é que é possível separar esses âmbitos).

Ao analisar a maneira como o movimento da escola nova é tratado na historiografia, Martha Carvalho chama a atenção para um aspecto geralmente obscurecido, referente ao autoritarismo de suas proposições.

> Prevalece uma interpretação do movimento em que o autoritarismo fica enclausurado em suas manifestações mais radicais. Com isto, fica obscurecida a presença de concepções de inegável recorte autoritário no modo como esta geração tendeu a conceber o papel da escola na sociedade brasileira: obra de moldagem de um povo, matéria esta informe e plasmável, a ser desencadeada por uma elite que se auto-investiu de poder e autoridade para promovê-la; obra necessária de direção e controle dos processos de transformação social; obra de homogeneização com vistas à conformação de uma nacionalidade; obra de hierarquização dos indivíduos que viabilizasse a " organização do trabalho nacional". (CARVALHO, 1993, pp. 12-13)

Tais processos de moldagem, controle, conformação e homogeneização estão presentes e detalhados na atividade orfeônica descrita no livro, justamente na parte que trata das “Aulas práticas orfeônicas do Maestro Villa-Lobos”. Entre os diversos exemplos, podemos citar a moldagem do próprio corpo e a função de controle atribuída à professora, no detalhamento da postura para o canto:

> Uma vez a classe de pé, observar para que os alunos fiquem rigorosamente em posição normal: - os pés unidos; os braços pendidos ao longo do corpo; a cabeça erguida e o olhar fixo na Professora, obedecendo o menor sinal da regência. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 40)

Outro aspecto a se discutir é a hierarquização dos indivíduos de que fala Martha Carvalho. No caso da prática orfeônica, essa hierarquização dava-se na divisão entre os grupos de alunos. É importante notar que, sendo uma atividade obrigatória e comum a todos, dentro do âmbito da educação pública, não era possível selecionar os alunos, todos estariam compulsoriamente inseridos. No entanto, detalha-se a maneira de hierarquizar esses alunos, em termos de suas facilidades musicais, classificando os alunos com menos habilidades como “ouvintes” que, de acordo com o detalhamento do programa, seriam trabalhados em exercícios como um grupo separado dos demais. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 61). A hierarquização dos alunos seria feita a partir de exercícios específicos.

> Depois deste exercício, far-se-á um exame das tendências musicais dos alunos, dividindo-os em três grupos: - um, de afinados; -outro, de menos desafinados, - e o terceiro de desafinados, ou dos que não tenham ainda noção de canto.

> (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 41)

A separação dos alunos entre "afinados" e "desafinados", nos leva a discutir outro ponto muito enfatizado nos livros de canto orfeônico: a declamação orfeônica. Percebe-se que, centrada na declamação do texto (portanto, possível tanto para "afinados" como "desafinados"), a prática da declamação rítmica visava trabalhar aspectos musicais muito valorizados: o ritmo e o texto, isolando temporariamente o problema da entoação.

> A leitura ritmada das frases patrióticas corrige a má dicção, tornando-se o primeiro elemento para bem cantar, vindo depois a entoação unida ao sentimento de amor à música, que enobrece o espírito, e o da dedicação ao trabalho e ofício que futuramente a criança tem que exercer; de modo que os resultados têm sido, como provam as estatísticas, os mais gratos. (BEUTTENMÜLLER, 1037, p. 36)

O programa para o ensino orfeônico é apresentado através dos "Pontos", numerados sequencialmente, às vezes incluindo um subtítulo "Prática", em que relata aspectos específicos do dia-a-dia em sala de aula, em total conformidade com os programas oficiais. Neste tipo de texto, volta-se diretamente ao seu público-alvo: as professoras de canto orfeônico, detalhando atitudes a serem tomadas, justificando as opiniões emitidas, descrevendo atividades práticas, às vezes detalhadamente, como no exemplo que trata da respiração:

> A respiração, no início do ensino do canto orfeônico, deve ser considerada mais como ação rítmica para a boa formação dos órgãos vocais do que propriamente um exercício de dilatação dos órgãos respiratórios.
>
> *Prática:* - A Professora deve colocar os alunos na posição normal (em pé), fazer tomar a respiração pela boca, nunca pelo nariz, exceto quando vocaliza; e, reger do seguinte modo: - 1º tempo – sinal de ataque; 2º tempo – respiração prolongada; 3º tempo – cortar a respiração; 4º tempo – pausa (BEUTTENMÜLLER, 1937, pp. 40-41).

Chama a atenção que a autora, em seu texto, refira-se diretamente "às professoras". Não há, em seu discurso, a hipótese de um "professor". Isso significa que as carreiras docentes responsáveis pelas práticas em sala de aula, e as classes dos cursos de formação de professores, eram formadas exclusivamente por professoras mulheres? Ou significa que Leonila, em sua condição de autora, esteja selecionando apenas "leitoras"? Fazemos essas perguntas porque, em nossa tese de Doutorado, procuramos investigar um panorama da produção escrita por mulheres sobre música, e identificamos nítidos contornos de gênero nessa produção, que ainda necessita de muitas pesquisas para múltiplas questões (IGAYARA-SOUZA, 2017).

Leonila Beuttenmüller inclui em seu texto referências pedagógicas, mas a citação de autores é feita apenas neste momento inicial, sem que sejam retrabalhados conceitos ou princípios. O ponto mais ressaltado pela autora é o poder disciplinador da atividade pedagógica musical. Na apresentação de suas intenções, Leonila deixa claro o papel secundário da discussão

pedagógica. A importância de uma justificação científica como base das ações educativas, no entanto, poderá ser percebida no desenvolvimento do texto.

> Não tenho intenção de deixar impresso neste trabalho, as questões da pedagogia geral, direi sucintamente o influxo benéfico que se faz sentir da Pedagogia, como ciência, sobre a Música, como arte, encadeando-se num belíssimo acorde perfeito, na efusão da sensibilidade que a beleza da Arte nos empresta, cuja resolução tem a finalidade de conduzir os povos (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 33).

As primeiras referências vêm enumeradas a seguir: Fenelon, J. B. de La Salle; Locke, Pedro Ponce, Basedow, Lieber, Pestalozzi, Froebel. Sobre a pedagogia alemã, destaca "o ensino intuitivo, os exercícios simultâneos, o estudo da natureza. As escolas alemãs têm, além de um variado e metódico material de ensino, o fator dominante: - a *disciplina*". (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 34, grifo da autora.)

Outro tema é introduzido, o da "eficiência", considerando a educação um objetivo, a partir de citação de Davenport, trazendo outra leva de autores: "E para que o trabalho do professor seja eficiente e proveitoso, é preciso ser inteligentemente conduzido por mestres, como Gates, Pintner, Dewey, Kilpatrick, Thorndike, Binet, Claparède, e outros, etc. [sic]" (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 33).

Entre os brasileiros, faz referência a Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Carlos de Laet, Antonio Carneiro Leão, Sampaio Doria, Abilio Cesar Borges. Conduzindo esta introdução para o elemento focal, a pedagogia de Villa-Lobos, destaca a combinação de *disciplina* e *harmonia*:

> Entretanto me inclino a crer que também pela energia, disciplina, e verdadeiro espírito de sacrifício de que é dotado Villa-Lobos, pugnando pelo levantamento do nível artístico, seu espírito, não deixando de lado outras escolas, se baseie no método disciplinar alemão, em aplicando às aulas práticas orfeônicas como base a disciplina e harmonia entre as classes, como fatores indispensáveis, à educação renovada. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 35)

A insistência nas questões de disciplina visava apresentar a disciplina de canto orfeônico como uma solução para um problema mais amplo encontrado na escola. Em artigo sobre o Instituto de Educação do Distrito Federal (RJ) nos anos 1934-1937, Diana Vidal demonstrou a preocupação com a disciplina e analisou os inquéritos realizados no ano de 1935 com 200 professores públicos, a fim de identificar os comportamentos mais frequentes entre as crianças consideradas indisciplinadas pelo magistério e propor maneiras de lidar com esses problemas. O resultado do inquérito mostrou:

> Classificados como comportamentos quase frequentes na Escola Primária do Instituto: fazer gestos de pirraça, resmungar ou rir com ar de mofa; recusar-se a atender, mesmo quando chamado à ordem; demorar-se, propositalmente, em cumprir

> as determinações da professora; ser indiferente ao trabalho; chegar atrasada/o frequentemente; promover pequenas desordens (atirar bolas de papel, cochilar, arrastar os pés ou as cadeiras, dentre outros); ser descortês com as/os colegas; rir ou mofar das/os colegas quando cometem erros; demonstrar hipocrisia e dissimulação; ameaçar, bater ou usar de crueldade para com as/os companheiras/ os; não respeitar os direitos das/os colegas; ser maliciosa/o; ter suscetibilidade excessiva; ter tendência a chorar facilmente; e ser tímida/o, possuir sentimento de inferioridade. Percebidos como frequentes: estar inquieta/o ou agitada/o; criticar a cada instante as/os colegas; delatar; ter curiosidade demasiada; descuidar-se de asseio corporal; ter espírito de destruição; não possuir confiança em si; ser incapaz de confessar as próprias falhas; ter nervosismo ou irritação; ser teimosa/o; ter tendência a intrigar e a delatar; e mentir.
>
> Considerados como muito frequentes: correr ou gritar pelos corredores; estar desatenta/o às lições ou explicações; ser descuidada/o com as lições e os exercícios; deixar o seu trabalho para interromper ou distrair as/os colegas; descuidar-se do material escolar; e ser preguiçosa/o. (VIDAL, 2007, p. 245)

O caráter prescritivo das instruções contidas neste livro é um testemunho eloquente das práticas pretendidas e conseguidas (dada a quantidade de relatos, além dos documentos iconográficos), do controle dos corpos como meio para alcançar a disciplina desejada, da insistência no rigor e na completa uniformização das atitudes dos alunos. O livro reproduz os programas de música das escolas elementares e das escolas secundárias técnicas, ambos em cinco anos e divididos entre conteúdos do "plano teórico" e do "plano prático".

As aulas práticas terminam com o "Ponto" 16, "Finalidade do Orfeão", em que a autora "responde" a uma indagação de Graça Aranha: "porque o predomínio da música no espírito brasileiro?"

> Vejamos a resposta: - é, porque quando Deus quis manifestar sua onipotência no resumo de todas as harmonias, criou o Brasil; deixando o belo nas nossas selvas, o flagrante nas nossas flores, as excelsas irradiações do sol abrasando a terra, a magnificência do céu azul, a grandeza do mar revolto e caprichoso... para a contemplação e alegria própria do povo brasileiro, nas emoções cristalizadas pela fé, delicadeza, magnanimidade e civismo desse mesmo povo, a formar um acorde perfeito, cuja resultante é o Orfeão que tem a finalidade de remodelação artística, e de formação moral e intelectual do Brasil, elevando-o no concerto dos países civilizados... (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 66).



FIGURA 1: CAPA DE O ORFEÃO NA ESCOLA NOVA, DE LEONILA LINHARES BEUTTENMÜLLER (1937).

O orfeão é igualado ao ideal civilizador da escola, presente nos discursos desde o início da República e, apesar do caráter laico da escola, já discutido anteriormente, a autora apresenta seus argumentos enquadrados num conjunto de civismo e religião. Essa presença do conteúdo religioso e da vinculação entre formação moral e religião foi analisada por Marta Carvalho no contexto da Associação Brasileira de Educação nos anos 20, em que a historiadora destaca a atuação de mulheres católicas como defensoras do ensino religioso nas Conferências de Educação (CARVALHO, 1998).

Na discussão da educação musical, essa associação entre formação moral e espírito religioso aparece de maneira muito forte, a partir de uma representação da música como "perfeição" e obra divina. O "acorde perfeito", termo técnico utilizado para caracterizar o acorde maior, nos estudos de harmonia, confunde-se com obra divina, em que "perfeição" e "harmonia" assumem significados simbólicos atrelados a uma característica divina. Embora a construção seja claramente metafórica, a insistência da metáfora firmou uma representação da música que, inclusive, afasta do campo musical a discussão política de ocupação de espaços, a discussão científica sobre métodos pedagógicos e a discussão estética sobre outras correntes artísticas que não a dominante. A identificação da "perfeição" com um projeto ao mesmo tempo artístico,

político e pedagógico opera a exclusão de outras opiniões, o que a menção à manifestação divina só vem reforçar.

O final do livro traz uma relação de orfeões artísticos nas escolas técnicas secundárias, na escola pré-vocacional, nas escolas elementares, experimentais e no Jardim de Infância, citando apenas nomes indicativos desses orfeões. Destaca, entre os "grandes conjuntos musicais", o *Orfeão dos Professores, Sociedade de Concertos Sinfônicos, Orquestra Archangelo Corelli, Coro Beethoven, Coral Barroso Netto, Orfeão do Instituto Nacional de Música e Orquestra do Teatro Municipal*, todos do Rio de Janeiro, aproximando os coros com perfil mais artístico do que educativo aos conjuntos orquestrais.

As últimas páginas do livro são dedicadas a assuntos escolhidos que não tem lugar na estruturação das aulas. Entre esses assuntos estão: Noções de Canto Gregoriano, Andamento, Noções de Acústica, Ritmo, Sons Harmônicos, Série Harmônica, Música Brasileira.

Esta mistura de aspectos teórico-musicais com temáticas históricas reproduz, de certa maneira, a própria estruturação de aulas do programa oficial do curso de Canto Orfeônico. O programa do quarto ano do curso secundário, por exemplo, propõe como "plano teórico":

> Tons Vizinhos, Graus tonais e modais, Apogiatura (breve e longa), Mordente, Sinais de Intensidade, etc., Clave de *dó* e *fá* na 4ª linha, Andamentos, Metrônomo, História da Música (continuação) (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 62).

A simples enumeração iguala um tema amplo como "história da música" a um tipo específico de ornamentação musical, como "mordente". Há uma clara desproporção em relação à importância relativa de cada item do programa proposto. Alguns desses temas pressupõem conhecimentos prévios por parte dos alunos e requerem um planejamento, por parte do professor, da distribuição do tempo de aula para tópicos com distintos graus de relevância e aprofundamento.

O último ponto a ser analisado é a presença de gráficos elaborados pela autora. Uma das características da renovação pedagógica do período é a ênfase nos inquéritos, testes de aptidão, jogos e experimentos. Em *Coro, orfeão,* Ceição de Barros Barreto, ao relatar as experiências do Instituto de Educação, detalha esses procedimentos que vêm justificados em termos pedagógicos e metodológicos, apoiados em extensa bibliografia que é profundamente discutida (BARRETO, 1938).

Leonila Beuttenmüller, por sua vez, oferece diversos gráficos com o objetivo de mostrar que algumas das conclusões de seu texto estão apoiadas em evidências. No entanto, esses gráficos, que foram elogiados nos textos de apresentação, não deixam claros os critérios de seleção de dados e os métodos analíticos, e não esclarecem a que se referem as quantificações apresentadas.

O último deles, por exemplo, é apresentado como espécie de "prova" de que a música "é uma tendência do povo brasileiro" (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 87). Sem uma explicação que facilite a leitura dos gráficos, parece que sua inclusão tem por objetivo, além de destacar aspectos escolhidos, produzir um "efeito de ciência", já que um dos objetivos da escola nova era o desenvolvimento de uma cultura científica escolar.

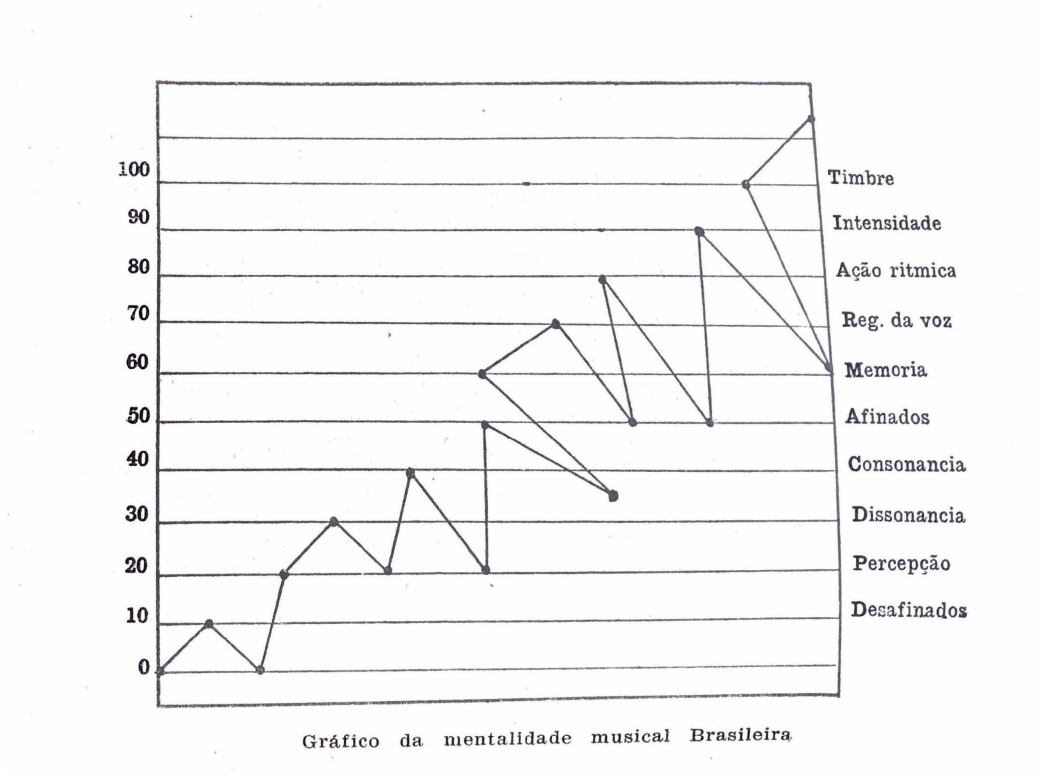


FIGURA 2: GRÁFICO DA MENTALIDADE MUSICAL BRASILEIRA (FONTE: BEUTTENMÜLLER, 1937, P. 88).

Sobre este gráfico, que "prova" a existência de poucos desafinados no Brasil, diz a autora:

> Por observação, entre alunas não só do curso de Piano, como entre Orfeonistas, tracei o seguinte gráfico da mentalidade musical brasileira. Pelo diagrama exposto, há um número diminuto de desafinados, e a média de desafinados em uma classe de 60 alunos, é de 8 a 10 figuras; portanto, é necessário que no Brasil, toda Escola tenha um Orfeão Artístico (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 87).

Descontado o primarismo da conclusão, a generalização indevida e a ingenuidade da apresentação da proposta, interessa saber que o uso de tabelas e gráficos pretendia revestir a observação de um caráter científico, que ao mesmo tempo contrasta e se combina com o caráter prescritivo das lições.

Outros exemplos do uso dessa apresentação em molde científico, embora seja falha do ponto de vista metodológico, é a apresentação de gráficos sobre a atividade orfeônica em diversos países, logo no início do livro, ou do movimento orfeônico no Brasil.

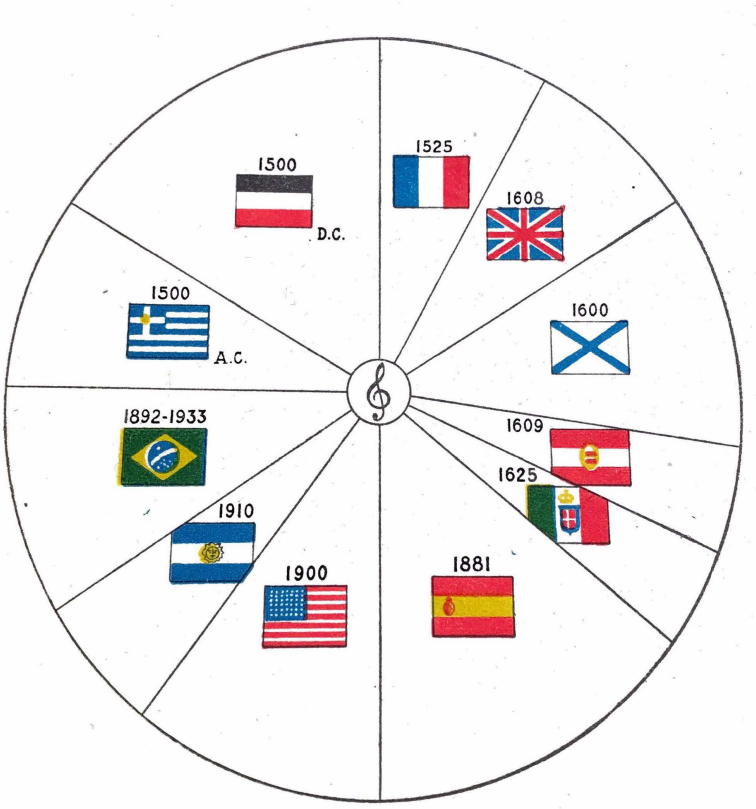


Gráfico Coral e Orfeônico (1500-1933)

FIGURA 3: GRÁFICO CORAL E ORFEÔNICO. FONTE: BEUTTENMÜLLER, 1937, P. 15.

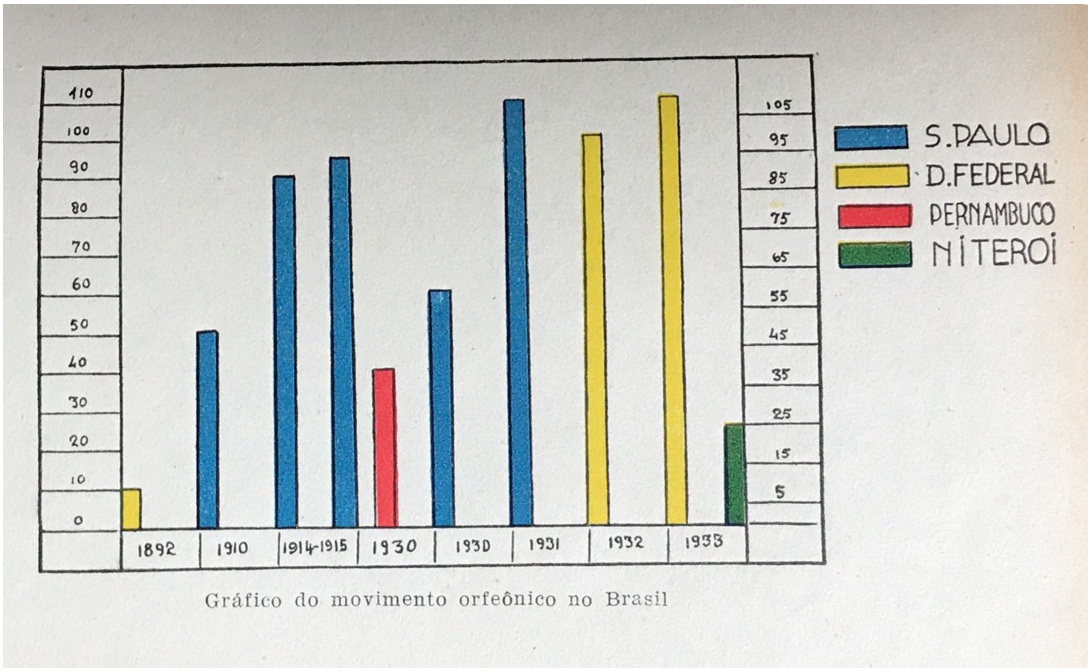


FIGURA 4: GRÁFICO DO MOVIMENTO ORFEÔNICO NO BRASIL (FONTE: BEUTTENMÜLLER, 1937, P. 33).

3. O livro didático como fonte de pesquisa

A importância do livro didático como fonte de pesquisa para a História da Educação tem sido tratada por uma série de autores, dos quais salientamos, para este estudo, André Chervel, Alain Choppin e Circe Bittencourt. As temáticas abordadas por esses autores passam pela discussão da construção histórica dos currículos e das disciplinas escolares, a relação entre a escola e a sociedade, a necessidade de desenvolvimento de uma metodologia não reducionista de análise dos livros escolares e a análise da complexidade dos manuais escolares, como produto cultural.

Neste panorama, como classificar o livro proposto por Leonila Beuttenmüller? Do ponto de vista da apresentação do conteúdo das aulas práticas das quais ela participou como aluna, o livro aproxima-se do manual para formação de professores. No entanto, como já discutido, há também uma certa defesa da disciplina escolar "canto orfeônico", e uma tentativa de aproximação do discurso político-pedagógico, tanto pela apresentação das referências do campo pedagógico, como pela demonstração da utilidade e da necessidade da música no sistema de ensino.

Em termos mais gerais, no contexto da grande produção escrita que se relaciona com a expansão do canto orfeônico no Brasil, o livro desponta também como um testemunho, e talvez esse seja

seu maior trunfo. Ele propicia, por meio da descrição detalhada, uma aproximação do leitor com as aulas efetivamente praticadas.

Um capítulo técnico frequente em qualquer obra voltada ao canto coral, como a classificação de vozes, detalha diversos tipos de conjuntos corais, incluindo vozes infantis, femininas e masculinas. Essas classificações, vindas do contato com Villa-Lobos, auxiliam também para a compreensão das práticas corais e mesmo do repertório. Por exemplo, a descrição do "Coro misto duplo": "é o coro masculino, dobrado uma oitava acima pelo coro feminino, nas quatro partes" ou o "Coro misto extraordinário": "é a fusão e todas as vozes femininas e masculinas, adultas e infantis. A música, nesses casos, é composta especialmente para essa distribuição de vozes". (BEUTTENMÜLLER, 1937, pp. 46-47)

Com relação à extensão das vozes, por exemplo, Leonila Beuttenmüller informa que:

> Não havendo regras absolutas, as indicações que seguem têm o caráter de diretivas.
>
> O Maestro Villa-Lobos, na classificação dos registros, ainda distingue: *extensão geral – extensão comum; bom registro, extensão excepcional aguda, e extensão grave*. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 51)

Um outro tema muito comentado na literatura sobre as apresentações orfeônicas são os "efeitos orfeônicos", dos quais há inúmeros relatos a partir da impressão causada pelos efeitos produzidos pela massa de crianças. Diferentemente de outros textos, baseados na percepção causada ao ouvinte, aqui temos uma descrição de como produzir esses efeitos, conseguidos a partir da utilização de fonemas específicos com efeito timbrístico de conjunto, reunidos no 7º Ponto: "Efeitos de diversos timbres no orfeão".

> A afinação orfeônica, com algumas modificações e variantes, produz efeitos diversos; por exemplo: tomar uma nota qualquer da escala e cantar em uníssono a palavra *vuff* – e obtém-se o efeito orfeônico do vento; assim como – *ua* – bem relaxado faz o efeito das vagas do quebra-mar, e também: *Tche – Xuá – Xué...* A imitação do malho é a seguinte: *plan, plen, plin, plon, plun.* Os instrumentos de corda: - *tan, etc,* em todas as vogais; o trem de ferro com: *Ta – ca – tcha... (zi...* final) do *f* ao ***pp***. O sino grave é feito pela sílaba: *Dom;* o médio – *Dem*, e o sino menor, *Dim,* etc. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 52).

Os exemplos citados podem ser verificados em inúmeras obras do repertório, tanto de Villa-Lobos, como de outros compositores e arranjadores. Do ponto de vista da interpretação, com o auxílio dos estudos de fonoestilística e a compreensão dos efeitos pretendidos, o livro traz informações úteis, uma vez que a prática de efeitos timbrísticos pelo uso das características sonoras dos fonemas não esteve restrito ao repertório escolar e continuou a ser desenvolvido durantes os séculos XX e XXI em obras do repertório coral.

A proposta do livro, além dos aspectos específicos já abordados, vem também se inserir no movimento liderado por Villa-Lobos com relação à criação e valorização da música brasileira e, nesse sentido, a presença da música na escola desempenha um papel estratégico, que se soma às iniciativas artístico-culturais. Ao exemplificar o ritmo na música, por exemplo, aparecem exemplos de Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Lorenzo Fernández e Heitor Villa-Lobos.

A articulação entre o que se criava dentro da escola e fora dela é um tema ainda a ser explorado, e as conclusões de Chervel sobre as disciplinas escolares podem ser um ótimo ponto de partida:

> E porque o sistema escolar é detentor de um poder criativo insuficientemente valorizado até aqui é que ele desempenha na sociedade um papel o qual não se percebeu que era duplo: de fato ele forma não somente os indivíduos, mas também uma cultura que vem por sua vez penetrar, moldar, modificar a cultura da sociedade global (CHERVEL, 1990, p. 184).

A título de conclusão, podemos dizer que *O Orfeão na escola nova* exemplifica, de maneira muito clara, a forma como o corpo professoral buscava reproduzir as lições recebidas de Villa-Lobos. De uma maneira mais ampla, a publicação de um livro com tal conteúdo e estrutura demonstra a necessidade percebida pela autora em registrar essas lições, como forma de perpetuar e sistematizar esses conhecimentos recebidos e contribuir para a memória do canto orfeônico no Brasil e em seus laços com a cultura europeia. Ela investe-se, portanto, da função de perpetuadora de uma memória e de uma prática que ainda estava em expansão.

O tema da reprodução inscrita no sistema escolar tem sido objeto de inúmeras pesquisas, desde que Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1970), em *A Reprodução,* trataram longamente deste tema, provocando muitos debates e leituras críticas divergentes, com relação às teses apresentadas. Citamos apenas, para os limites deste artigo, as discussões postas pelos autores com relação à ideologia do dom (que opera de maneira muito forte nas áreas artísticas) e nas estratégias de reprodução (já que eles não consideram que a reprodução faz parte de um sistema e não é uma mera repetição). Por exemplo, com relação às estratégias simbólicas, Bourdieu explicita, em outro texto:

> As estratégias de *investimento simbólico* são todas as ações que visam conservar e aumentar o capital de reconhecimento (nos diferentes sentidos), favorecendo a reprodução dos esquemas de percepção e apreciação mais favoráveis aos seus detentores e produzindo ações suscetíveis de serem apreciadas favoravelmente segundo essas categorias. (BOURDIEU, 1994, p. 5, tradução nossa)

Na análise deste livro em particular, podemos nos concentrar na ideia de Bourdieu e Passeron, de que o mestre tende a imitar o seu mestre. Leonila Beuttenmüller deixa-nos ver esse processo

desejado e acordado de reprodução, quando discorre em detalhes sobre como a professora devia se relacionar com seus alunos, ou nos exemplos musicais fornecidos, em que o projeto de Villa-Lobos de valorização do compositor brasileiro e de educação artística da criança toma forma.

O livro termina com a já referida discussão sobre a "mentalidade musical brasileira". Partindo da ideia da "inclinação natural" e das "inclinações hereditárias" da criança para as diversas matérias, termina com a afirmação da necessidade de que toda escola tenha um Orfeão Artístico. Mas, voltando à citação de Chervel sobre o duplo papel do sistema escolar, que modifica tanto os indivíduos quanto a cultura da sociedade, poderíamos nos perguntar se, para Villa-Lobos e para as professoras que acreditaram na necessidade de um orfeão artístico em cada escola, não seria justamente a crença nesse papel criativo e modificador do sistema escolar (e da música dentro dele) que movia um enorme contingente de pessoas envolvidas no projeto orfeônico em sua longa duração.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Fernando. *A reconstrução educacional no Brasil ao povo e ao governo:* Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1932.

BARRETO, Ceição B. *Coro. Orfeão.* São Paulo: Melhoramentos, 1938.

BEUTTENMÜLLER, Leonila L. *O Orfeão na escola nova*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1937.

BITTENCOURT, Circe M. F. Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810-1910). *Educação e Pesquisa* 30(3), pp. 475–491, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Stratégies de reproduction et modes de domination. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 105, pp. 3-12, 1994.

BOURDIEU, Pierre e PASSERON, Jean Claude. *La reproduction:* éléments pour une théorie du système d'enseignement. Paris: Éditions de Minuit, 1970.

CARVALHO, Marta M. C. de. *Molde nacional e fôrma cívica*: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931). São Paulo, USF, 1998.

_____. História, memória, historiografia: a produção do vazio. *São Paulo em Perspectiva*. 7(1) pp. 10-15, 1993.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados* 5(11), pp. 173– 191, 1991.

CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria e Educação*, 2, pp. 177-229, 1990.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. *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: FEUSP, 2011.

_____. As disputas pela história do canto orfeônico e a memória de suas instituições em manuais didáticos (décadas de 30-60). Anais do IX Congresso Brasileiro de História da Educação. João Pessoa: Universidade da Paraíba, 2017. Disponível em: http://www.ixcbhe.com/arquivos/anais/eixo1/coordenada/14-32.pdf

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

SINZIG, Pedro. *Dicionário musical*: pelo mundo do som. 2ª edição. Rio de Janeiro: Kosmos, 1959.

VIDAL, Diana G. 80 anos do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova: questões para debate. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.39, n.3, pp. 577-588, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022013000300002&lng=en&nrm=iso>

_____. Ensaios para a construção de uma ciência pedagógica brasileira: o Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937). *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v. 77, n. 185, 2007.

Voltar para sumário, p. IX

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

"Hora da Independência": análise da documentação da concentração orfeônica de 1940

Prof.ª Dr.ª Jane Borges[1]
janeborges.ufscar@gmail.com

Introdução

Persuadido pela certeza de que "*um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo a cantar*", Villa-Lobos, ao voltar da Europa em 1930, onde esteve por vários anos em contato com artistas de renome internacional e com efetiva produção musical, se entristece com a conjuntura da realidade musical brasileira e inicia um movimento de educação musical na cidade do Rio de Janeiro que resultou na implantação nacional do Canto Orfeônico nas escolas. Ele entendia que era preciso um trabalho de base, de educação da juventude através da prática do canto coletivo para que fosse possível, no futuro, a formação de público que apreciasse a música.

> Eu tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se "educação social pela música"... (VILLA-LOBOS, entrevista concedida a um jornalista em 1949 e registrada no 3º volume de Presença de Villa-Lobos, p.108).

Anísio Teixeira, que trabalhava na reforma do sistema educacional do Distrito Federal e acreditava na importância da integração entre arte e educação, convida Villa-Lobos para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), *"com o fim de cultivar e desenvolver o ensino da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim como nos demais departamentos da municipalidade"* (VILLA-LOBOS, 1946, p. 507).

A pesquisa se dá a partir de material encontrado no acervo pessoal de José Vieira Brandão (1911-2002), que foi nosso objeto de estudo durante o Mestrado e que atuou ao lado de Villa-Lobos como discípulo, assessor, intérprete e amigo. Trata-se de um impresso de 38 páginas, produzido nas Oficinas Gráficas do Departamento de Prédios e Aparelhamentos Escolares da Prefeitura do Distrito Federal, que apresenta, em detalhes, toda a logística envolvida na

[1] Docente do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (DAC-UFSCar), Professora de Direção de Conjuntos Musicais, Canto Coral e Educação Musical: Prática e Ensino, Coordenadora do Laboratório Coral "Vivo Canto".

preparação do evento em homenagem ao Dia da Independência, intitulada Solenidade da "Hora da Independência", organizada pelo Ministério da Educação, tendo a participação da Prefeitura do Distrito Federal. Juntam-se a esta, que também pode ser encontrada no Museu Villa-Lobos, diferentes fontes como relatórios, periódicos, manuais didáticos, correspondências, legislações, recortes de jornais e palestras de professores. Ao constituirmos as fontes nos propusemos a analisá-las de acordo com o tempo e o lugar social, observando as orientações deixadas por Michael de Certeau (1982).

Este texto tem por objetivo analisar a documentação da concentração orfeônica de 1940, um dos grandes espetáculos musicais, em estádio de futebol, dirigido por Villa-Lobos. Procura também responder a questão: quem são os músicos que aceitam o desafio proposto por Villa-Lobos?

Ensino Musical

Em 1932 Villa-Lobos inicia as atividades pedagógicas no Distrito Federal, situado na cidade do Rio de Janeiro, com a idealização do projeto de ensino de música e canto orfeônico nas escolas. Prepara e distribui prospectos pela cidade, intitulado "Exortação", convocando o povo brasileiro a se apropriar da música pelo Canto Orfeônico, que *"irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à Humanidade" (H. Villa-Lobos)*. Dessa maneira, entendia que era possível oferecer ao povo a educação social e apresentava a música como a arte mais acessível.

Buscava-se uma educação cívico-artística, com ensino prático e que apresentasse resultados positivos, procurando colaborar com os professores que deveriam dar formação moral aos alunos e obter deles a disciplina espontânea e voluntária. Villa-Lobos (1970, p.84) procura se defender das críticas ao afirmar que:

> A minha participação no ensino de música do Distrito Federal é simplesmente para AGIR E REALIZAR TUDO QUE FOR EM BENEFICIO DA BOA EDUCAÇÃO CÍVICO-ARTÍSTICA E DO LEVANTAMENTO DO NÍVEL DA OPINIÃO PÚBLICA, COM RELAÇÃOÀS NOSSAS ARTES E NOSSOS ARTISTAS (grifos do autor).

Como consequência desse pensamento, a orientação para o ensino de música nas escolas visava três grandes finalidades: disciplina, educação cívica e educação artística. Vejamos cada um dos tópicos:

a) Disciplina – esperava-se que orfeonistas realizassem exercícios de respiração; entoassem acordes com vogais e efeitos de timbres; praticassem o manossolfa; realizassem a saudação orfeônica e participassem da seleção de ouvintes.

b) Educação cívica – era feita exortação aos alunos, com o objetivo de acentuar a ideia de civismo e patriotismo; estudo dos hinos e canções nacionais e cultivar o respeito para com os artistas, com destaque para os brasileiros.

c) Educação artística – neste quesito a preocupação estava relacionada com a seleção, classificação e colocação das vozes; técnica orfeônica; conhecimentos de teoria aplicada, além das audições escolares parciais e em conjunto.

A inovação consistia em se ter a música na escola sem o objetivo de uma formação técnica, sendo esta uma função atribuída aos conservatórios. O pianista Arnaldo Estrella, em palestra realizada em 1942, intitulada "Diferença entre o ensino de Canto Orfeônico implantado pelo SEMA e o ensino de música ministrado nos Conservatórios", afirma:

> O ensino de canto orfeônico nas escolas municipais do Distrito Federal, tal como o idealizou Villa-Lobos e vem sendo realizado sob a sua orientação, não visa fazer de todo brasileirinho um futuro musicista.
>
> Para os que têm vocação para a arte musical, aí estão os conservatórios. Creio que a esse respeito não pairam dúvidas.

Heli Menegali, poeta, professor e escritor mineiro, em palestra proferida em 14 de novembro de 1969 confirma o que foi apresentado anteriormente:

> Pôs-se Villa-Lobos a lutar pelas suas ideias na esfera da educação. O canto seria a chave que abriria a porta das escolas para a música. O trabalho deveria começar "muito cedo, com as gerações mais novas". Não se pretendia motivar ou produzir "artistas nem teóricos da música", mas cultivar nas crianças o gosto pela música ensiná-las a cantar e a ouvir. Todos, dizia o mestre, têm aptidão para esta aprendizagem, pois, sendo capazes de emitir sons para falar, poderão emiti-los também para cantar; assim como têm ouvidos para ouvir as palavras e sons falados, terão também para a música.

Em conferência proferida em Praga, no ano de 1936, intitulada "Brasil", Villa-Lobos (1970, p. 85) apresenta o plano geral com o intuito de "*dar apenas uma noção muito sumária do trabalho realizado*".

Vieira Brandão informa, em palestra proferida em 09 de junho 1969, e Adhemar da Nóbrega confirma, em palestra proferida em 13 de junho 1969, que Villa-Lobos ministrou uma série de cursos breves e intensivos com o objetivo de orientar e preparar professores para o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e secundárias da Prefeitura do Distrito Federal. Segundo

Jannibelli, eram cerca de 200 professores envolvidos no projeto. *"*Esses professores eram orientados pela própria Superintendência, através do Curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico*"* (JANNIBELLI, 1971, p. 42).

Ruth Valadares Correa, cantora que foi responsável pela estreia da "Aria" (ou "Cantilena") da Bachianas Brasileiras Nº 5, em 1939, sob a regência de Villa-Lobos, tendo sido também a autora do texto desta obra, traz informações sobre a formação de professores, em palestra proferida em 1942:

> O Canto Orfeônico é um dos fatores importante na educação do aluno, quer moral, cívica ou intelectual, pois desenvolve todas as suas capacidades.
>
> [...]
>
> No ensino do Canto Orfeônico, o preparo intelectual do mestre não se limita somente a um rudimentar conhecimento de música, como muitos supõem, ou mesmo a um profundo conhecimento de música.
>
> Muitos outros conhecimentos são necessários para que um professore tenha a certeza de poder ensinar, apoiado sobre métodos seguros e pedagógicos.
>
> [...]
>
> É preciso não esquecer, que o professor de canto orfeônico é antes de tudo um musicista.

Ela fez parte do grupo de apoiadores a Villa-Lobos e em sua fala confirma que o Curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico foi criado para dar ao professor de Canto Orfeônico orientação prática e segura, estando o curso *"sob a direção do Maestro Villa-Lobos, criador e realizador deste grande empreendimento"*. Destaca a importância do professor de Canto Orfeônico ter domínio da técnica vocal, dos métodos pedagógicos e a capacidade de transmitir os conhecimentos usando linguagem adequada, aplicando de forma correta as regras gramaticais.

Iberê Gomes Grosso, violoncelista que também atuou ao lado de Villa-Lobos, informa, em palestra realizada em 1942, no estúdio da Rádio-Escola Municipal do Rio de Janeiro (PRD-5), que *"o curso tem a duração de três anos e oferece uma base sólida ao profissional, habilitando-o ao ensino da música nas escolas"*. Iberê reconhece que o brasileiro é musical e entende que cabe aos professores de música a difícil tarefa da educação musical de um povo. *"A obra que com Villa-Lobos nos propusemos a realizar, é obra para o futuro, bem sabemos. Mas era preciso dar o primeiro passo, e esse passo foi dado com firmeza, confiança e esperança"*.

A preocupação de Villa-Lobos com a formação dos professores vai além da necessidade de trazer informações teóricas, sendo assim, cria o Orfeão de Professores, com o objetivo de colocar em prática as questões apresentadas no Curso.

Em um programa de concerto, localizado no Museu Villa-Lobos, denominado "2 Grandes Concertos Históricos de Música Brasileira" promovidos pelo IV Congresso Teosófico Sul-americano, para fins de propaganda da arte nacional e beneficência pública, há informações sobre o Orfeão de Professores:

> O Orfeão de Professores do Distrito Federal, congregação profissional registrada oficialmente, nasceu do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, e tem o duplo fim artístico-educacional.
>
> Por intermédio dessa sociedade coral, foi iniciada a campanha de educação para o levantamento do nível artístico brasileiro.
>
> [...]
>
> Fundado em Maio de 1932, sob os auspícios do Departamento de Educação, muito foi auxiliado pelo seu Diretor Geral, Dr. Anísio S. Teixeira.
>
> [...]
>
> O Orfeão de Professores tem um efetivo de 250 vozes, na sua totalidade professores do magistério Municipal e particular, além de professores de orquestra.
>
> Possui um vasto repertório de música desde a primitiva até a moderna, executando trechos gregorianos e ambrosianos, dos índios Parecis do Brasil, composições clássicas, românticas e modernas de autores nacionais e estrangeiros.

Entre a variedade encontrada no repertório do Orfeão de Professores, destaca-se a primeira audição realizada no Brasil da Missa em Si menor de Bach, a Missa Solene de Beethoven e o Oratório Judas Macabeus, de Haendel.

Em 1933, Oscar Guanabarino[2] publica a crônica "Pelo Mundo das Artes", no Jornal do Comércio, sobre a apresentação do Orfeão de Professores:

> Grande concorrência afluiu no Teatro Municipal, sexta-feira. É que se realizava ali um grande concerto do Orfeão de Professores, organizado pelo Maestro Villa-Lobos. Já nos externamos elogiosamente sobre essa agremiação artística arrancada com grande tenacidade de elementos esparsos refratários à disciplina e atraídos mais por qualquer interesse do que pelo amor à arte coral. Nesse ponto nada mais fizemos do que apreciar justiceiramente o maestro Villa-Lobos, que representa uma vontade firme e que vai conseguindo o que outro qualquer desanimaria no meio do caminho. [...]
>
> A execução da **Missa de Palestrina**[3] produziu excelente efeito, surpreendente mesmo, dadas as condições do nosso meio. Para a perfeição faltou-lhe o que é muito difícil de

[2] Oscar Guanabarino de Sousa Silva foi um crítico de arte, músico e dramaturgo brasileiro. Tornou-se célebre por seus comentários totalmente desfavoráveis à música de Villa-Lobos e do grupo de compositores modernistas.
[3] Trata-se da *Missa do Papae Marcelli.*

> obter das grandes massas – mais rigor de colorido, fiel obediência aos sinais de regência no campo da expressão; mas em todo o caso o que apreciamos nessa festa foi muito além da nossa expectativa, e sem as modificações introduzidas na **Missa de Beethoven**, modificações com as quais não podemos concordar.

Para a realização das atividades educacionais, Villa-Lobos convocou, por edital, e convidou músicos profissionais. O resultado foi surpreendente, pois muitos atenderam a esse chamado, *"não só artistas de renome no mundo musical brasileiro, como também, assistentes e professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil"* (VILLA-LOBOS, 1946).

O Maestro Vieira Brandão em palestra, proferida em 09 de junho de 1969 afirma:

> Nos dois primeiros anos a afluência de musicistas interessados no movimento orfeônico foi considerável. Tornou-se, por isso, necessário fazer a triagem dos mais credenciados que finalmente foram selecionados através de um concurso de títulos e provas práticas públicas em 1934.

Durante dez anos Villa-Lobos esteve à frente das atividades do SEMA, contribuindo para o desenvolvimento da Educação Musical no Brasil. Seu trabalho culmina com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1942, uma vez que para levar o canto coletivo aos diversos pontos do Brasil seria necessário atuar mais fortemente na formação de professores. O CNCO foi criado pelo Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942, assinado pelo Presidente Getúlio Vargas.

Concentrações Orfeônicas

Muito se fala sobre as Concentrações Orfeônicas, tendo sido analisadas em textos históricos, principalmente na discussão sobre a relação entre música e política, muitas vezes considerando Villa-Lobos como músico oficial no governo Vargas.

As atividades pedagógicas de Canto Orfeônico, iniciadas em 1932, já estavam sedimentadas e os processos educacionais se encaixavam aos objetivos das reformas apresentadas por Anísio Teixeira e seus pares. Segundo Arnaldo Contier (2000, p. D9), *"os artistas imbuídos dos ideais estado-novistas procuravam denunciar a relação música erudita/elite burguesa, tentando organizar uma pedagogia revolucionária capaz de levar a arte diretamente ao povo"*. No nosso entendimento, uma das maneiras encontrada por Villa-Lobos de levar a arte diretamente ao povo foi através das concentrações orfeônicas ao ar livre, com capacidade para atingir um público enorme, denominadas por ele como manifestações cívico-orfeônicas. No entanto,

Adhemar Alves da Nóbrega, que trabalhou diretamente com Villa-Lobos, em palestra proferida em 13 de junho de 1969, afirma que as Concentrações Orfeônicas *"não constituíam e nunca foram o objetivo do Canto Orfeônico. Significavam, isto sim, um recurso promocional através do qual pretendia Villa-Lobos galvanizar os duvidosos e os céticos com relação à poderosa força agregadora do canto coletivo".* Ana Lamego de Moraes Sarmento, uma das assessoras de Villa-Lobos, em palestra realizada em 1942, acrescenta que as concentrações orfeônicas eram realizadas *"não como exibição artística, mas já como demonstração de compreensão da disciplina coletiva"*. Ela entendia também que as concentrações orfeônicas apresentavam o resultado de professores tão bem preparados e como prova

> nos oferecem belíssimo espetáculo de disciplina, civismo e cultura musical; milhares de alunos, disciplinados, coesos, cheios de entusiasmo entoam hinos e canções, dirigidos por Villa-Lobos que, na opulência de sua imaginação de artista, no vibrar patriótico de suas composições, realiza verdadeira e admirável obra de arte, disciplina e civismo.

Essas concentrações reuniam milhares de pessoas. A primeira delas, no Rio de Janeiro, teve a participação do Orfeão de Professores e foi "realizada em 24 de outubro de 1932, no campo do Fluminense Football Club, com 18.000 vozes de alunos das Escolas Secundárias do Instituto de Educação, Institutos e Escolas Profissionais e Escolas Primárias, com a presença das autoridades máximas do país".[4]

Pelo que pudemos constatar, pelas pesquisas realizadas, essas concentrações se repetiram nos anos seguintes, com um número crescente de participantes, chegando aos 40.000 escolares no ano de 1940 e mobilizando um efetivo de professores de música, professores de educação física, contínuos, serventes e trabalhadores, além de funcionários do Departamento de Saúde Escolar.

Nesse artigo, optamos por focalizar no evento de 07 de setembro de 1940 e passaremos a trazer as informações, tecendo nossas considerações e procurando contextualizá-las, entendendo-se o texto no contexto de seu tempo.

Mais uma vez nos valemos das informações trazidas por Vieira Brandão, em Palestra proferida em 06 de setembro de 1969:

> Mobilizavam essas concentrações um verdadeiro exército de auxiliares. O que a nós, seus colaboradores diretos, entusiasmava era a constatação de que o Maestro, além das preocupações da execução do programa musical, com os ensaios prévios nas escolas, tinha um poder de organização fabuloso, não omitindo um só detalhe na elaboração do plano para sua perfeita realização. Da entrada à saída dos escolares, os membros das comissões que o assessoravam na organização do imenso coro,

[4] Notas de Programa do Concerto, já citado, realizado em 18 de junho de 1934.

> executavam suas tarefas, estimulados pela prodigiosa capacidade de trabalho de Villa-Lobos. Incansável, era ele o primeiro a chegar ao local e só se retirava após a saída do último aluno.

Quando localizarmos o impresso com a Solenidade da "Hora da Independência", foi possível constatar que Vieira Brandão não estava exagerando em sua declaração, pois, realmente, todas as informações estão presentes no impresso e são muito bem detalhadas. A capa e folha de rosto estampam as informações: Secretaria Geral de Educação e Cultura – Departamento de Educação Nacionalista. 7 de setembro de 1940. Participação da Prefeitura do Distrito Federal na solenidade da "Hora da Independência". Organizada pelo Ministério da Educação. 1940 – Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura.

Logo a seguir, encontra-se o Programa, que transcrevemos:

HORA DA INDEPENDENCIA

Concentração Cívico-Orfeônica de 40.000 escolares e de

1.000 músicos de Banda.

DIA 7 DE SETEMBRO DE 1940, ÀS 16 HORAS,

NO ESTÁDIO DO VASCO DA GAMA

P R O G R A M A

I HINO NACIONAL (Bandas)
ORAÇÃO DO EXMO SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA
À NAÇÃO BRASILEIRA
II Hino Nacional (Bandas e Córos) – (Francisco Manoel Duque Estrada)
III Hino da Independência – (D. Pedro I – Evaristo da Veiga)
IV ORAÇÃO CÍVICA – (Saudação da Juventude Brasileira ao seu Guia): - Presidente Getúlio Vargas
V Hino à Bandeira – (Francisco Braga-Olavo Bilac)
VI Saudação Orfeônica à Bandeira
VII Invocação à Cruz – (Cívico-religioso) – (Alberto Nepomuceno-Duque Estrada)
VIII Coqueiral (Efeitos Orfeônicos)
IX Meu Jardim – (Canção-Cívica-folclórica) – (Ernesto dos Santos-David Nasser) – Solista FRANCISCO ALVES
X Ondas e Terror Irônico (Efeitos Orfeônicos)

XI P'ra frente ó Brasil (Canção Cívica) – (H. Villa-Lobos)

XII Hino Nacional (Bandas e Córos)

_____

OS ESCOLARES SAIRÃO CANTANDO EM DESFILE

Regente: H. Villa-Lobos

Ao verificar o programa da Solenidade da "Hora da Independência" podem ser levantadas as seguintes questões: em quê consistia uma "Saudação Orfeônica à Bandeira"? E como teriam sido realizados os "Efeitos Orfeônicos"?

Emilia D'Anniballe Jannibelli (1971, p. 114), que atuou sob a orientação de Villa-Lobos, ajuda-nos na compreensão:

> **Saudações Orfeônicas:** são estas saudações de utilidade educativa, pois desenvolvem a disciplina consciente, a calirritmia[5], a califonia[6] e o espírito cívico-social. São aplicadas em ocasiões festivas, de recepção a autoridades ou visitantes ilustres, nas homenagens aos patronos e nações que dão nome às escolas. Geralmente, se usa uma frase ou quadra expressiva, ritmada ou entoada a uma ou mais vozes. Como complemento a essas saudações, podem ser usadas: flâmulas, bandeirinhas, lenços, flores, arcos, etc., enriquecendo, com cores, a impressão plástico-sonora da saudação.

Leonila Linhares Beuttenmüller (1937, p. 42) ao apresentar o Programa para o Ensino Orfeônico também esclarece, no quarto ponto, o significado de Saudação Orfeônica:

> A saudação orfeônica, entre nós, é um gesto simbólico, de mãos abertas numa continência rápida que serve para favorecer a disciplina, requerida em todos os conjuntos vocais. [...] A Saudação Orfeônica é feita com a mão direita com a palma para a frente, à altura do ombro ou da cabeça, e dedos bem abertos. A Saudação à Bandeira é feita com a mão esquerda, enquanto a direita empunhar a bandeira.

Villa-Lobos, no entanto, registrou que "Instituiu-se a saudação orfeônica não com o intuito de exibição, mas como exercício especial de ginástica para a dilatação dos órgãos respiratórios, e também para fazer com que o ambiente de disciplina transcorra entre alegria e entusiasmo", em consonância com o pensamento higienista da época. De acordo com Monti (2017, p. 41) "o canto coletivo para os higienistas, dentre outros benefícios, era considerado um elemento capaz

[5] Correspondia à preparação do aluno no ajuste de cada palavra do texto com o ritmo da música.
[6] Exigência da mais perfeita execução na dicção entoada na música.

de proporcionar leveza num contexto de denso trabalho mental, que envolvia a formação docente e o trabalho com as crianças que demandava muita energia".

E o que dizer dos Efeitos Orfeônicos?

> **Efeitos Orfeônicos:** são efeitos sonoros onomatopaicos, produzidos pela voz, conjugados a gestos e movimentos rítmicos, numa espécie de dramatização sonora. Traduzem uma ideia ou imitam ruídos simples ou complexos da natureza ou flagrantes do cotidiano. Exemplos:
>
> "Palmeiras ou coqueiros sob a ação do vento" – é um efeito conseguido pela postura dos alunos, da seguinte forma: braços erguidos na vertical, com as mãos espalmadas para dentro. Ao iniciar-se o efeito, executar movimentos alternados dos braços em cruzamento, em cima e à frente da cabeça,tocando levemente as palmas das mãos, para imitar as folhas do coqueiro se encontrando e batendo. Completar o efeito do timbre vocal em *vuff...* ou *vuuu,* num acelerando ou retardando, para melhor semelhança com o vento sibilando.
>
> "Ondas" – É também um belíssimo efeito, onde os alunos tomam uma postura de braços em rotação horizontal, como se enrolassem uma mão na outra, movimento esse iniciando sobre a cabeça, conjugando com o tronco que se flexiona para frente, voltando à posição inicial. A princípio executar o movimento *lentamente* e depois *apressadamente*, em obediência a uma regência. O efeito se completa pelo rumor imitativo das ondas pelas palavras: *chuuá*... ou *chuuuuê*...
>
> [...]
>
> Todos esses efeitos produzem resultado melhor com um número elevado de alunos (no mínimo50). Nas grandes demonstrações cívico-orfeônicas, em recinto grandioso, com milhares de alunos, o efeito é majestoso (JANNIBELLI 1971, p.114).

A professora Ana Lamego de Moraes Sarmento, em palestra realizada em 1942, também apresenta a definição para Efeitos Orfeônicos, como sendo *"Movimentos plásticos imitativos acompanhando simultaneamente efeitos onomatopaicos, produzindo belíssimo espetáculo"*. A professora Maria Augusta Lopes da Silveira descreve: *"Aqueles efeitos orfeônicos extasiavam-nos. Sentiamo-nos arrebatados a regiões superiores, renovados, como a respirar o ar dos mais altos cimos"* (Palestra "Villa-Lobos, o Educador", realizada no IX Ciclo de Palestras, em 1973).

Quanto ao repertório executado pelos estudantes, verifica-se que é todo voltado para as questões nacionalistas e patrióticas. Em primeiro lugar são cantados três Hinos: o Hino Nacional, o Hino da Independência e o Hino à Bandeira. Em seguida, intercaladas pelos Efeitos Orfeônicos, estão canções cívicas: uma religiosa, outra folclórica e a última que reforçava a ideia que apresentava o Brasil como o país do futuro, ideologia defendida por Vargas.

Continuando na observação do documento, encontramos os nomes dos participantes da Comissão Central da Secretaria Geral de Educação e Cultura:

> Tte. Coronel Ayrton Lobo – Diretor do Departamento de Educação Nacionalista
>
> Dr. Alcides Lintz - Diretor do Departamento de Saúde Escolar

> Coronel Arthur Rodrigues Tito - Diretor do Instituto de Educação
>
> Tte. Coronel Jonas Correia - Diretor do Departamento de Educação Primária
>
> Dr. Mario da Veiga Cabral- Diretor do Departamento de Educação Técnico Profissional
>
> Major José Goyanna Primo - Diretor do Departamento de Prédios e Aparelhamentos Escolares
>
> Dr. Armando de Oliveira Bernardes - Diretor do Departamento de Difusão Cultural
>
> Maestro Heitor Villa-Lobos – Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística
>
> Dr. Floriano Peixoto Martins Stoffel – Chefe do Serviço de Educação Física
>
> Professor Nelson Costa - Chefe do Serviço de Educação Cívica
>
> Professora Arminda d'Almeida – Coordenadora do Serviço de Educação Musical e Artística

É interessante observar que a maioria dos integrantes desta comissão também está envolvida com as atividades no dia da concentração orfeônica.

A seguir são dadas as instruções gerais para a solenidade "Hora da Independência". São 36 tópicos com orientações muito bem detalhadas quanto às atividades de preparação para o evento, bem como de toda a execução no dia da Concentração Orfeônica. Observa-se um cuidado e orientações bem detalhadas em relação à proteção e alimentação dos escolares. Algumas orientações são específicas para os Professores de Música: aqueles que não tenham sido designados para as Comissões, deverão permanecer junto aos alunos das referidas escolas; todos deverão exigir a constante atenção para o Regente-Chefe, permanecendo sempre junto aos alunos; deverão distribuir-se o mais possível pelos 4 grupos[7], cantando sempre, sem marcar compasso e recomendar aos alunos silencio absoluto; atenção ao Regente-Chefe; fazer ouvir as bandas e o canto das outras escolas; atenção ao sinal determinado pelo Regente-chefe de levantar as bandeiras; máxima atenção aos nomes das escolas para retirada.

As comissões especiais organizadas pelo Departamento de Educação Nacionalista, sob a direção geral do Maestro H. Villa-Lobos são apresentadas na sequencia. Transcrevemos a seguir os nomes dos professores que foram designados com as diferentes atuações:

> I – Desembarque, condução e reembarque dos alunos: Dr. Floriano Peixoto Martins Stoffel
>
> 1ª. Encarregada do desembarque e reembarque dos alunos: Prof. Tito Pádua, Mário Ferreira de Souza, Octaviano Fernandes de Souza Chegam, José de Oliveira Gomes,

[7] Trata-se da maneira como as vozes dos escolares eram dispostas: 1º grupo: vozes agudas; 2º grupo: vozes menos agudas; 3º grupo: vozes graves e 4º grupo: vozes mais graves (Informações retiradas da palestra da Prof.ª Maria Augusta Lopes da Silveira, proferida em 26 de junho de 1973).

Sylvio Cunha e Manoel Monteiro Soares.

2ª. Encarregada de conduzir os alunos dos locais de desembarque até o gramado: Prof. Luciano Chometon de Oliveira, Arnaldo Arzua dos Santos, Euclides Telêmaco do Nascimento, Mário Aleixo, Benedicto José Rodrigues, Everardo Cruz, Manoel Francisco de Faria, Gabriel Skinner e Sylvio Washington Guimarães.

3ª. Encarregada de conduzir os alunos do gramado aos locais de reembarque: Os professores da Comissão acima e mais os seguintes: Íris do Amaral Menezes, Elza Campos Fernandes Leão, Nilza Rocha, Íris Costa, Lygia Maria Lessa Bastos, Cybele Pereira de Souza, Enid Leitão Calaza, Iva Ferreira, Orlandina Campelo, Celina Henriques Figueira, Elza Lucia Gonçalves Cruz, Leopoldina Braga e Francisca Nunes Pereira.

II – Encarregada da recepção, colocação e assistência às representações dos estabelecimentos educacionais portadoras do Pavilhão Nacional: Profs. Nelson Costa, Chefe do Serviço de Educação Cívica, Isabel Pralon de Carvalho, Maria Navarro Barcelos, Aurora Hecksher de Lima e Silva, Maria Porciuncula de Mesquita, Darcilia Leal Mendes, Manoel José Ferreira, Aldemar Tertuliano dos Santos, Aurelia Hecksher Borgerth, Dagmar Freire da Fonseca, Brizabela de Almeida Pacheco Filha, Esther Rebelo, João Diogo Pereira da Fonseca, Edmundo Pereira, Laura Diniz, Maria Augusta Greagh Moreira, Orminda Bicalho da Costa, Olga Dias e Yolanda Rezende Pessek.

III – Contato direto com o Regente Chefe: Profs. Arminda d'Almeida, Sylvio Salema Garção Ribeiro e Mário de Queiroz Rodrigues.

1ª Encarregada de conduzir os alunos do portão ao gramado: Antonio Maria dos Passos, Homero Dornelas, Iberê Gomes Grosso, Nelson da Silveira Cintra, Emilia d'Anibale, Maria Paulina Lopes Patureau, Nair de Oliveira, Aura da Silva Neto Machado e Arnaldo de Azevedo Estrela.

2ª Encarregada de conduzir os alunos do gramado às arquibancadas:

1º grupo – Profs. Ana Lamego de Morais Sarmento, Zuleida de Araújo Mota, Yara de Oliveira Quito, Maria Augusta Joppert.

2º grupo – Profs. Stela Costa Curvelo de Mendonça, Cacilda Campos Borges, Celeste do Prado Carvalho e Esmeralda da Silva Tavares.

3º grupo – Maria Olimpia de Moura Reis, Gilda Prazeres Capanema, Ruth Stamide Gonçalves e Aída Brasil de Souza.

4º grupo – Irene Catarina Pereira Lyra, Carmen Gomes Barletti, Astyr Jabôr, Maria de Lourdes Athayde Maia.

3ª Encarregada de colocar os alunos, por grupos, nas arquibancadas:

1º grupo – Profs. José Vieira Brandão, Romeu Malta, Severino Pereira de Castro, Arlindo Silveira Ponte, Diná Graeff Buccos, Luiza de Souza, Paulo Neves, Odila Macedo Lima, Maria Zelia de Carvalho e Cecy Bastos Alves.

2º grupo- Profs. Djalma Lopes Guimarães, Celio Nogueira, João Batista Siqueira, Ester da Silva Braga, Eurico Nogueira França, Maria Dora GouvêaSouto, Marina Souza Lima Campêlo, Orlandina da Mota Guichard e Teofilo Sabino de Oliveira.

3ºgrupo – Profs. Gumercindo Juliano, Aldo Taranto, Leopoldo Salgado, Maria Amélia Figueiró Bezerra, José Eugenio Malta, Otavio Valadares Canabrava, Daurea de Almeida Cruz, Cecy Brandão Lisboa e Cacilda Guimarães Fróes.

4º grupo – Profs. Canuto Roque Régis, Acyr de Figueiredo, Florinda Santoro, Indalicio Franca Fonseca, Marilia de Oliveira Araujo, Lucia Tinoco de Miranda Horta, Lourdes Leite Cerqueira. Stela Cunha de Oliveira e Leonor Vilela Lopes.

Os nomes dos professores vêm acompanhados de uma nota explicativa: “Estas três Comissões deverão estar no Estádio às 11 horas e 30 minutos, apresentando-se à Comissão de Contato Direto com o Regente Chefe”. Diante desta lista de professores nota-se que muitos dos que atuaram na Solenidade da Hora da Independência de 7 de setembro de 1940, ocuparam lugar de destaque no cenário musical brasileiro.

A seguir, no impresso, é apresentada a Comissão encarregada de auxiliar os serviços de posto de assistência médica, composta por Contínuos, Serventes e Trabalhadores, que deverá apresentar-se às 11 horas e 30 minutos ao Sr. Diretor do Departamento de Saúde Escolar, Dr. Alcides Lintz. A outra Comissão composta também por Contínuos, Serventes e Trabalhadores é encarregada de distribuir as Bandeiras entre os alunos e deverá apresentar-se às 11 horas e 30 minutos ao Maestro H. Villa-Lobos.

Nas páginas 22 a 24 é possível observar a relação de ensaios realizados pelo Maestro H. Villa-Lobos constando os nomes das escolas e das Bandas presentes aos determinados ensaios. Nas páginas 25 a 28 encontra-se uma tabela com os nomes de todas as escolas que tomarão parte na Concentração Cívico-Orfeônica, com o respectivo número de alunos, totalizando 40.000 alunos.

Há também, no documento impresso, vários editais. Um deles comunica aos professores que deverão trajar indumentária branca, outro convoca a todos os funcionários a participarem contribuindo para o brilhantismo da solenidade. E mais um, dirige apelo aos pais para que facilitem o comparecimento de seus filhos no dia da concentração orfeônica. O Edital de Nº 46, datado de 10 de agosto solicita que seja concedido aos professores de música tempo para o preparo do programa a ser executado na concentração orfeônica. Uma ordem de serviço do Departamento de Educação Primária determina que sejam adquiridos uniformes para os alunos mais necessitados. As recomendações para que os professores estivessem vestidos com trajes brancos e as crianças uniformizadas conferiam unidade visual.

Nas páginas 31 a 38 estão presentes as orientações quanto aos meios de transportes que seriam utilizados pelos alunos: bonde, ônibus ou mesmo a pé. Para as escolas onde os alunos utilizariam os ônibus como meio de transporte, está discriminado o local de embarque e horário de partida, de modo a garantir que todos estivessem em seus postos para o evento que teria início às 16h. Todas as crianças deveriam voltar às suas escolas, acompanhadas pelos professores designados, pelos mesmos meios de transportes, para serem retiradas por seus pais.

O tópico de nº 24 das Instruções Gerais enfatiza que "Em hipótese alguma permitirão os Srs. Diretores a retirada de alunos, a não ser nas escolas, salvo caso de doença imprevista, quando poderão ser entregues aos responsáveis ou encaminhados ao serviço médico instalado no campo".

Algumas Considerações

As orientações presentes no impresso que proporcionou a organização da Solenidade da "Hora da Independência", de 7 de setembro de 1940, eram muito bem detalhadas, exigiam muita organização, logística minuciosa e deveriam ser seguidas à risca.

A historiografia destaca a figura de Villa-Lobos, no entanto, entendemos que cabe um destaque também ao grande número de professores envolvidos no projeto de implantação do Canto Orfeônico, em âmbito nacional, ou até mesmo na divulgação da música brasileira fora do Brasil, como no caso das excursões à Argentina e Uruguai, quando Villa-Lobos se fez acompanhar dos artistas Arnaldo Estrella, Oscar Borgerth, Iberê Gomes Grosso, José Vieira Brandão, Ruth Valladares Corrêa, Gazi de Sá e Arminda Neves d'Almeida. O mesmo envolvimento, de grande número de professores músicos, se verifica na organização, montagem e execução da Solenidade da "Hora da Independência" apresentada neste artigo.

Apesar de Villa-Lobos mencionar que a educação musical deveria começar muito cedo, colocando a criança como o alvo da educação, percebe-se que há uma tendência, nesse período, de apontar os progressos da educação através de números. Getúlio Vargas, em seu governo, defende a coleta de estatísticas educacionais e, nesse sentido, é possível supor que colocar 40.000 escolares para cantarem juntos em um estádio de futebol seria indicação de sucesso. Em pesquisas na área de História da Educação há uma preocupação com os dados acerca da educação infantil. "Já se afirmou que estudar a infância de uma perspectiva histórica é, no mínimo, assumir que ela é uma 'história sem palavras', pois dispomos apenas de traços indiretos, produzidos por adultos (JULIA e BECCHI, 1998), em diferentes campos do saber" (SOUZA, 2005, p. 195). Concordamos com Souza e entendemos que é possível afirmar que o mesmo ocorre no campo da História da Educação Musical.

Ainda com relação aos números, com base nas informações do impresso, é possível conhecer as escolas envolvidas na apresentação, o número de alunos participantes em cada escola, assim como os nomes das Bandas e o número de músicos participantes. Estão registrados também

todos os ensaios prévios realizados por Villa-Lobos, entre os dias 17 de agosto e 5 de setembro, momento em que algumas escolas se juntavam, de acordo com a proximidade física, sendo destacada, para os referidos ensaios, uma das Bandas participantes do evento. São elas: Banda dos Fuzileiros Navais; Banda do Corpo de Bombeiros; Banda do 1º R.C.D.; Banda do 2ºB.C.; Banda da Polícia Militar e Banda da Polícia Municipal.

Muitas são as críticas a esse evento, que foi o foco desta pesquisa, e há inúmeras reações contrárias ao canto orfeônico. No entanto, há os que se emocionaram com o que viram como é o caso do grande poeta brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, que registra em crônica publicada no Correio da Manhã, por ocasião da morte de Villa-Lobos:

> Quem o viu um dia comandando o coro de quarenta mil vozes adolescentes, no estádio do Vasco da Gama, não pode esquecê-lo nunca. Era a fúria organizando-se em ritmo, tornando-se melodia e criando a comunhão mais generosa, ardente e purificadora que seria possível conceber. A multidão em torno vivia uma emoção brasileira e cósmica, estávamos tão unidos uns aos outros, tão participantes e ao mesmo tempo tão individualizados e ricos de nós mesmos, na plenitude de nossa capacidade sensorial, era tão belo e esmagador, que para muitos não havia jeito senão chorar; de pura alegria.

Há também os que se envergonharam por não cooperarem com o trabalho desenvolvido por Villa-Lobos, como é o caso de Eleazar de Carvalho, em carta dirigida ao Mestre:

> Tanglewood, Lenox – 20 de julho de 1946.
>
> Meu caro Mestre, Maestro Villa-Lobos.
>
> Era meu desejo escrever-lhe uma longa carta de agradecimento pela sua gentileza que teve em prestar-me o grande obséquio já do conhecimento de todos, quando recebi a sua distinta missiva, acompanhada de uma outra para Mrs. Urban, da Associated Music Publishers.
>
> Realmente, Maestro Villa-Lobos, foi devido à sua intervenção que eu pude ter a oportunidade de demonstrar ao seu amigo Maestro Koussevitzky os poucos conhecimentos que possuía da difícil arte de reger orquestra. [...] Não poderei, portanto, Maestro Villa-Lobos, jamais esquecer o seu gesto de bondade, o seu desprendimento, o seu altruísmo. [...]
>
> Estou envergonhado, é verdade, de, sendo seu compatriota não ter penetrado no valor de sua obra, precisando vir a um país estrangeiro, para fazer coro com a unânime opinião de todos. [...]
>
> Pobre de nós, quando queríamos emitir uma opinião sobre o seu trabalho! Agora é que vimos a realidade, é que verificamos quanto ridículo fizemos em não cooperar todos juntos, para tornar mais forte a única força viva que possuímos: "you". [...]
>
> Estou muitíssimo orgulhoso de ter merecido esse especial favor, e quero que o senhor fique convicto de que terá eternamente a minha gratidão, o meu respeito, a minha admiração. [...]

Ou ainda o depoimento daqueles meninos que cantaram nas Concentrações Orfeônicas, como é o caso trazido pela Prof.ª Cacilda Guimarães Fróes (1982, p. 29-30):

> Ninguém melhor, pois, para julgar Villa-Lobos e o que ele representa, no panorama da educação cívico-musical da nossa terra, que as gerações que com ele cantaram e viveram naquelas tardes inesquecíveis da Hora da Independência, nos imensos estádios da cidade. [...]
>
> É essa pelo menos a impressão que nos deixam palavras como a deste ex-orfeonista, o professor e brilhante advogado Wilson Lopes da Silva que, por ocasião do desaparecimento do Mestre, em tocante homenagem, lhe dedicou as linhas que hoje, com emoção, transcrevo: "Crianças, eu conheci Villa-Lobos! Vi-o de longe pela primeira vez, a cabeleira agitada pelo vento da tarde quente de setembro. Eu devia cantar naquela tarde. Eu e todo o gigantesco bloco de 20.000 crianças [...].
>
> Quantas vezes terei voltado ao Campo de São Januário? Não sei... Cada Sete de Setembro reviveu nos anos seguintes uma emoção nova. Como das outras vezes, emocionado, quase não podia cantar. [...]
>
> Finalmente, já não o via de longe, no alto do palanque, a acenar nervoso, 40.000 vozes, 40.000 pensamentos atentos a seu gesto.
>
> Assim eu o vi, crianças, assim de perto, falando e vivendo a um passo [...]".

No que diz respeito à relação entre a memória e a história, junto-me a Paul Ricoeur (2004), pois muitas vezes sinto-me perturbada, quer pelo excesso de memória ou pelo excesso de esquecimento em diferentes casos.

Enfim, não percamos de vista o desafio de ensinar o mundo a cantar!

Referências Bibliográficas

BEUTTENMÜLLER, Leonila Linhares. *O Orfeão na Escola Nova.* Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.

CERTEAU, Michael de. *A escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CONTIER, Arnaldo D. Educação, canto orfeônico e o varguismo. *O Estado de S.Paulo* – Caderno 2/Cultura – D9, 16 de abril de 2000.

FRÓES, Cacilda Guimarães. Maestro Villa-Lobos. In.: *Presença de Villa-Lobos*, 2º vol. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1982.

JANNIBELLI, Emília D'Anniballe. *A musicalização na escola*. Rio de Janeiro: Lidador, 1971.

JULIA, Dominique e BECCHI, Egle. Historie de l'enfance en Occident. 2 vol. Paris: Du Seuil, 1998.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. Villa-Lobos e os signatários do Manifesto da Educação Nova: Polifonias Políticas e Pedagógicas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. In. *IX Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2017, João Pessoa. Anais eletrônicos, João Pessoa: IX CBHE, pp. 33-49, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2004.

SOUZA, Cynthia Pereira de. A criança-aluno transformada em números (1890-1960). In: *Histórias e Memórias da Educação no Brasil, vol. III - Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: *Boletim Latino Americano de Música*, Tomo VI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

_____. Entrevista. In.: *Presença de Villa-Lobos*, 3º vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1969.

_____. A Educação Artística no Civismo. In.: *Presença de Villa-Lobos*, 5º vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC - Museu Villa-Lobos, 1970.

Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017)
ISBN 978-85-7205-179-8

simpósio VILLA-LOBOS
http://paineira.usp.br/simposiovilla2017/

Presença de Villa-Lobos: manuais escolares de música no Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – *Campus* Centro (RJ)

Inês de Almeida Rocha
Colégio Pedro II
PPGM/UNIRIO – PROEMUS/UNIRIO
ines.rocha2006@hotmail.com

Introdução

A presença de Villa-Lobos, parafraseando uma publicação que ficou muito associada ao compositor e ao seu projeto de canto orfeônico, é viva e marcante no cotidiano dessa historiadora e professora que trabalha no Colégio Pedro II há quase vinte e cinco anos. Desde o primeiro dia de trabalho, ao manusear o primeiro currículo institucional com qual me deparei, pude ver em destaque uma citação do compositor no início do documento. Em reuniões de planejamento, em colegiados e pelos corredores, várias vezes colegas me denominavam como professora de canto orfeônico, mesmo que a disciplina se chamasse Música (Primeiros Anos do Ensino Fundamental) e Educação Musical (Anos Finais do Ensino Fundamental). Com o tempo, fui tendo acesso a documentos diversos, objetos, fotos, depoimentos de ex-alunos e ex-professores sobre o compositor e sua relação com o Colégio Pedro II. O foco do presente texto, contudo, são fontes documentais e de forma elas possibilitam novas análises sobre Heitor Villa-Lobos e sua obra. Sendo assim as fontes aqui privilegiadas são livros guardados em um antigo armário do campus centro, situado na Avenida Marechal Floriano, onde o compositor ia dirigir os ensaios dos alunos petrosecundenses para as concentrações orfeônicas e onde trabalhou sua primeira esposa, Lucília Villa-Lobos.

O Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – *Campus* Centro é constituído de cancioneiros, hinários, livros de cantos religiosos, de cantos pátrios, de cantos folclóricos, livros de solfejos e teoria musical, livros de prosódia, programas de ensino secundário e superior, e até a obra emblemática que o compositor Heitor Villa-Lobos elaborou para ser utilizada nas aulas de Canto Orfeônico, o *Guia Prático: estudo folclórico musical*.

Outros documentos e objetos fazem parte do acervo de Educação Musical do Campus Centro, pois ele não é constituído apenas por livros. Há também instrumentos musicais, partituras, apostilas, discos, CDs e armários para guarda do material. Uma grande diversidade de fontes torna esse pequeno, mas significativo conjunto, que registram a memória das práticas

educativas dessa instituição, sendo encontrados muitos papeis impressos e manuscritos, diários de classe, modelos de provas, cópias de trabalhos aplicados nas aulas, letras de músicas para servirem de suporte às atividades de canto coletivo. São entendidos aqui na perspectiva proposta pelo historiador francês Jacques Le Goff, que nos fala de "documento monumento" (LE GOFF, p. 10), passível de revelar intenções, hierarquias, valores e expressa o poder de agentes sociais sobre a memória, sobre o que será lembrado.

A organização, higienização, catalogação e análise do acervo, conta com o auxílio de bolsistas de Iniciação Científica –alunos do Ensino Fundamental e Médio– que estão sendo iniciados no campo da pesquisa musicológica. Cada tipologia documental vem recebendo tratamento específico e sendo analisado com o enfoque historiográfico.

Destacou-se desse acervo, livros publicados nas décadas de 1930 e 1950. Atualmente esses livros estão guardados em antigos armários de madeira escura e vidros que os deixam visíveis a quem se aproxima, despertando curiosidade. Esses armários e seu conteúdo, passaram, ao longo dos anos, por um processo de transportes e mudanças de espaços físicos, pois a cada nova gestão do campus, ou a cada necessidade de obra no telhado ou salas, um novo espaço era designado para a sua guarda. Assim, o que se encontra hoje em dia é fruto de um grande esforço no sentido de valorizar esse acervo por parte dos profissionais de ensino de música que passaram pela instituição. Registrar fatos, analisar essas fontes revela um pouco dos valores atribuídos a esse acervo e de concepções sobre ensino de música na escola pública.

As fontes, contudo, não falam por si só. Sob a perspectiva da História da Cultura Escrita, como recomenda Armando Petrucci (2003), é necessário olhar para a documentação impondo-lhe uma série de indagações e problematizações: quem escreve, quando, de que lugar, com que técnicas, onde escreve, como, quem é o autor e quais os objetivos que o levam fazer uso da palavra escrita, seja impressa ou manuscrita.

Assim, indago quem foram os autores e autoras destes livros, que editoras publicaram esses livros, em que cidade foram publicados, que indícios revelam da distribuição e das escolas que utilizaram esses livros, que dispositivos editoriais apresentam que permitam refletir sobre as práticas de leitura e os possíveis usos desses livros por professores e alunos do Colégio Pedro II.

Reflito, também, sobre qual o conteúdo impresso, o que era valorizado pelos autores quanto a conteúdos musicais e extra-musicais, que práticas musicais e pedagógicas permitem apreender, como são utilizadas pelos autores as imagens e as representações presentes nas obras.

Consideramos importante, também, os aspectos relacionados à materialidade dos manuais escolares, pois possibilitam revelar e analisar as práticas pedagógicas nas aulas de música, a formação dos professores de música e os usos desse material, já que apresentam diversas marcas e apontamentos manuscritos.

O conjunto e alguns detalhes dos livros do acervo

Em trabalhos anteriores, analisamos as diferentes tipologias desses livros (ROCHA, 2012: 5805-5817), os indícios de pertencimento e usos dos livros e dentre aqueles livros que poderiam ser identificados como manuais escolares de canto orfeônico, que aspectos dessa proposta estão ali evidenciados (ROCHA, 2014, 4843-4854). Em ambos trabalhos a mesma delimitação temporal, décadas de 1930 a 1950, com o objetivo de ter como foco as décadas nas quais Heitor Villa-Lobos esteve à frente do projeto de canto orfeônico. Considero que o fato de permanecerem guardados em uma sala de música do colégio pode revelar a relação de seus professores, alunos e servidores com o projeto e o próprio compositor Heitor Villa-Lobos. Vamos ao conjunto para melhor compreendê-lo.

Na periodicidade estabelecida para este trabalho é possível encontrar um total de 22 exemplares, embora existam no acervo outras publicações anteriores, posteriores e sem data. O quadro a seguir oferece dados para que se possa ter uma noção desse conjunto de livros do acervo.

AUTOR	TÍTULO	EDITORAÇÃO
ARICÓ JUNIOR, V	*Canto da Juventude*	V. 1. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1953
ARRUDA, Yolanda de Quadros	*Elementos de Canto Orfeônico*	2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951
ARRUDA, Yolanda de Quadros	*Cantos Infantis:* para uso das escolas normais	São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953
COMISSÃO Arquiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro	*Hosana*: coleção de cantos sacros	Rio de Janeiro: Oficinas de Santa Cecília, 1948
FONSECA, Arnaldo Sodoma	*Noções de Prosódia Musical*: para uso dos Conservatórios de Canto Orfeônico	Rio de Janeiro, [s.ed.], 1952
INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos	*Música para a Escola Elementar*	Rio de Janeiro: INEP, 1955

LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio	*Vamos Cantar*: teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial: segunda série – curso ginasial	São Paulo: Editora do Brasil, 1951
LIMA, Florêncio de Almeida	*A música e o canto orfeônico no curso secundário*: 1ª. e 2ª. séries	Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954
LIMA, Florêncio de Almeida	*A música e o canto orfeônico no curso secundário*: 3ª. e 4ª. séries	Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954
MASSON, Agnes Leckie; OHANIAN, Phyllis Brown	*God's Wonderful World:* a unique and joyous songbook for children: for home, kindergarten and Sunday school use	New York: The American Library World Literature, 1954
SIQUEIRA, José	*Música para Juventude*: segunda série	Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1953
SIQUEIRA, José	*Música para Juventude*: segunda série	2ª. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954
SIQUEIRA, José	*Música para Juventude*: terceira série	Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953
SIQUEIRA, José	*Música para Juventude*: quarta série	Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953
SIQUEIRA, José	*Música para Juventude*: primeira série	Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	*Coletânea de Brinquedos Cantados*	V. 1. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil, 1955
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	*Coletânea de Brinquedos Cantados*	V. 2. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil, 1955
UNIVERSIDADE do Brasil – Instituto Nacional de Música	*Programa de Ensino e Exames*: aprovados pelo Conselho em sessão de 28 de junho de 1926	Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930
UNIVERSIDADE do Brasil – Escola Nacional de Música	*Revista Brasileira de Música*	V. IX, 1943
UNIVERSIDADE do Brasil - Escola Nacional de Música	*Programa de Piano*: cursos de formação de professores, formação profissional, aperfeiçoamento, pós-graduação	Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1952
VILLA-LOBOS, Heitor	*Solfejos*: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico: adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Externato Pedro II	V. 1. São Paulo: Mangione, 1940
VILLA-LOBOS, Heitor	*Guia Prático*: estudo folclórico musical	V. 1. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941

QUADRO 1: RELAÇÃO DE LIVROS DO ACERVO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO COLÉGIO PEDRO II - CAMPUS CENTRO (1930-1950) (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

O quadro nos ajuda a ter uma visão de diferentes aspectos do conjunto. A primeira coluna destaca quem foram os autores e autoras desses livros. Dentre eles, sete publicações são de autoria institucional (Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro) e os demais autores são músicos e professores de canto orfeônico. A presença feminina se faz notar não apenas como autoras principais das obras, mas também como autoras de letras de músicas nos cancioneiros,

compositoras das músicas, colaboradoras e autoras de artigos em revista. É o caso da publicação de Dora Pinto da Costa, *Coletânea de Brinquedos Cantados*, que, muito embora ela exercesse a profissão de professora de Educação Física, publicou brinquedos cantados em colaboração com diversas professoras de música e compositoras, dentre elas, Cacilda Borges Barbosa. O quadro abaixo destaca a relação dos autores e o quantitativo de obras no acervo.

AUTORES	QUANTIDADE
ARICÓ JUNIOR, V.	1
ARRUDA, Yolanda de Quadros	2
COMISSÃO Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro	1
FONSECA, Arnaldo Sodoma	1
INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos	1
LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio.	1
LIMA, Florêncio de Almeida	2
MASSON, Agnes Leckie; OHANIAN, Phyllis Brown	1
SIQUEIRA, José	5
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	2
UNIVERSIDADE do Brasil – Instituto Nacional de Música.	1
UNIVERSIDADE do Brasil – Escola Nacional de Música	2
UNIVERSIDADE do Brasil – Escola Nacional de Educação Física e Desportos	2
VILLA-LOBOS, Heitor	2

QUADRO 2: AUTORES DAS PUBLICAÇÕES (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

Outra autora de destaque no mercado editorial de livros de canto orfeônico é Yolanda de Quadros Arruda. O livro de sua autoria que consta no acervo, *Elementos de Canto Orfeônico*, ainda pode ser encontrada no mercado à venda em catálogo de sebos, na 23ª. edição do livro[1], comprovando sua ampla circulação. Laura Jacobina Lacombe também desenvolveu trabalhos na área de educação e educação musical.

[1] Ver: https://www.estantevirtual.com.br/livros/yolanda-de-quadros-arruda. Consultado em 30/10/2017.

Dentre os autores, figuram Vicente Aricó Junior, que escreveu diversas publicações para canto orfeônico, teoria musical, músicas para piano e o método de solfejo *Bona*, amplamente utilizado em conservatórios de música e ainda encontrado à venda no mercado editorial. Arnaldo Sodoma da Fonseca foi professor de Prosódia no Conservatório de Canto Orfeônico, tendo trabalhado na equipe de Villa-Lobos nessa instituição. Octavio Bevilacqua, Florêncio de Almeida Lima, José Siqueira e Heitor Villa-Lobos, professores e compositores, foram fundadores da Academia Brasileira de Música, criada por esse último em 14 de julho de 1945. Os autores, além da atividade de publicação desenvolveram outros trabalhos relevantes para a classe de profissionais da música. José Siqueira aparece no acervo com o maior número de livros. O estado de conservação desses livros, especificamente, chama a atenção. Cabe lembrar como é importante observar a materialidade das fontes e que reflexões elas podem suscitar. Há evidências de pouco uso, pois existem várias páginas coladas, defeito comum de fabricação da época. São livros de muitas páginas, com um conteúdo muito detalhado e em dimensão do que denominamos de enciclopedista.

Voltamos nossa atenção agora para as editoras que publicaram esses livros. Doze diferentes empresas figuram como responsáveis pela editoria, centralizadas nos principais polos industriais e comerciais da Região Sudeste: Distrito Federal (RJ) e São Paulo.

EDITORAS	QUANTIDADE
Irmãos Vitale (SP/RJ)	2
Companhia Editora Nacional (SP)	2
Oficinas de Santa Cecília (RJ)	1
INEP (RJ)	1
Editora do Brasil (SP)	1
Baptista de Souza & Cia (RJ)	2
Companhia Editora Americana (RJ)	5
American Library World Literature (NY)	1
Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil (RJ)	2
Imprensa Nacional (RJ)	1
Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (RJ)	2
Mangione (SP)	1
s. ed. (RJ)	1

QUADRO 3: RELAÇÃO DE EDITORAS (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

Se o projeto de Heitor Villa-Lobos e o apoio do governo federal gerou uma demanda para a impressão de partituras, o acervo apresenta um dado curioso, pois há mais livros editados por empresas que atendiam ao mercado editorial para a área de Educação em geral que propriamente as editoras específicas da área de Música. Apenas duas editoras, Irmãos Vitale e Mangione, eram editoras exclusivamente de música e as demais editoras trabalhavam com

publicações relacionadas com a Educação e outras áreas. Não se trata de uma generalização, mas uma constatação do que foi encontrado dentre os livros desse acervo.

Apesar da polarização entre as duas principais cidades do país no período, observa-se no quadro abaixo, que a grande maioria das editoras, 17 dentre as 22, estavam concentradas no Rio de Janeiro.

CIDADES DAS EDITORAS	QUANTIDADE
Rio de Janeiro	15
São Paulo	4
São Paulo, Rio de Janeiro	2
New York	1

QUADRO 4: RELAÇÃO DE CIDADES DE ORIGEM DAS EDITORAS (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

O que podemos pensar sobre estratégias de circulação e distribuição desses livros? Se considerarmos que esse acervo pode ser representativo de um universo editorial de maiores proporções, podemos inferir que essas duas cidades eram as principais localidades produtoras de livros destinados às escolas, professores e alunos de canto orfeônico. O acervo demonstra pouca circulação de publicações de outros locais, com uma única exceção para o livro publicado em Nova York, Estados Unidos da América.

Para melhor compreender a temporalidade dessas publicações, o quadro abaixo apresenta o quantitativo de livros pelos anos de publicação.

ANO DE PUBLICAÇÃO	QUANTIDADE
1930	1
1940	1
1941	1
1943	1
1948	1
1951	2
1952	2
1953	5
1954	5
1955	3

QUADRO 5: ANOS DAS PUBLICAÇÕES (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

Apenas um livro, publicado na década de 1930, foi conservado. O quantitativo cresce, porém, para 4 livros na década de 1940 e para 17 na década de 1950. O maior número de obras nessa última década pode indicar uma consolidação do mercado voltado para o canto orfeônico, provavelmente como um reflexo do auge do movimento até 1942, data da saída de Heitor Villa-Lobos do SEMA. Esse quantitativo também pode ser uma marca do processo de aquisição e

conservação de livros que as professoras que trabalharam no colégio adotaram, sendo temeroso fazer uma generalização.

Outros dispositivos editoriais trazem mais informações sobre possíveis usos desses livros, sobre os conteúdos e práticas musicais que se relacionam com a fonte escrita.

Os títulos, por exemplo, apresentam destaque para o conteúdo principal e para o público ao qual se destinam. Vejamos o próximo quadro.

Canto da Juventude
Elementos de Canto Orfeônico
Cantos Infantis: para uso das escolas normais
Hosana: coleção de cantos sacros
Noções de Prosódia Musical: para uso dos Conservatórios de Canto Orfeônico
Música para a Escola Elementar
Vamos Cantar: teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial: segunda série – curso ginasial
A música e o canto orfeônico no curso secundário: 1ª. e 2ª. séries
A música e o canto orfeônico no curso secundário: 3ª. e 4ª. séries
God's Wonderful World: a unique and joyous songbook for children: for home, kindergarten and Sunday school use
Música para Juventude: primeira série
Música para Juventude: segunda série
Música para Juventude: terceira série
Música para Juventude: quarta série
Coletânea de Brinquedos Cantados
Programa de Ensino e Exames: aprovados pelo Conselho em sessão de 28 de junho de 1926
Revista Brasileira de Música
Programa de Piano: cursos de formação de professores, formação profissional, aperfeiçoamento, pós-graduação

Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Ex-ternato Pedro II
Guia Prático: estudo folclórico musical

QUADRO 6: TÍTULOS DAS PUBLICAÇÕES (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

São recorrentes palavras que fazem referência ao canto, à música, à escola, à juventude e ao canto orfeônico. Os títulos desses livros podem ser compreendidos como mais uma estratégia editorial visando uma circulação dessas publicações em determinados espaços, instituições e a identificação de um público específico: escolas, conservatórios, professores, alunos e demais profissionais relacionados ao projeto do Canto Orfeônico. Os segmentos escolares também são destacados, tais como, escola normal, escola elementar, curso ginasial, curso secundário, primeira série, curso de formação de professores, aperfeiçoamento e pós-graduação.

Um colégio, entretanto, é destacado, o Externato Pedro II, atual Colégio Pedro II, que durante muito tempo foi referência para os programas escolares de todo o país. Essa informação é mais um indício de que o Colégio Pedro II não foi apenas mais uma dentre as muitas escolas do Distrito Federal que abrigaram em seus currículos as aulas e as práticas musicais escolares da proposta de Heitor Villa-Lobos, mas como um polo que referendava e contribuía para a difusão nacional da proposta. Encontra-se na capa ou no interior de alguns livros a informação de que a obra se adequava aos programas de ensino adotados no Colégio Pedro II, como uma forma de legitimar a publicação. É o caso de um livro de autoria de Heitor Villa-Lobos, com o título *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico: adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Externato Pedro II*, publicado em 1940. Se o Externato Pedro II era situado no Distrito Federal, por qual motivo destacar-se-ia o nome desta instituição na capa de livros escolares. Essa estratégia editorial pode ser compreendida como uma forma de conferir valor e respeitabilidade à obra, já que o colégio era reconhecido como uma referência e por muito tempo os currículos e obras didáticas deveriam estar equiparados ao currículo do colégio para serem considerados oficializados. O destaque dessa instituição na capa da publicação é mais um indício, em nosso entendimento, de que o projeto de Villa-Lobos teve ações visando a implantação de seu projeto a nível nacional e não apenas no Rio de Janeiro.

Manusear, folhear esses livros é uma ação fascinante e estimulante para o pesquisador, um verdadeiro exercício de imaginação sonora das práticas escolares a partir dos textos, imagens e partituras. No âmbito do presente trabalho, cujo enfoque é pensar como as fontes de pesquisas podem oferecer novas possibilidades de se pensar o trabalho de Heitor Villa-Lobos, cabe, entretanto, mencionar alguns aspectos do conteúdo musical e sobre o caráter instrucional das informações ali contidas.

Uma característica marcante nesses manuais para são as indicações prescritivas para os professores, o que pode confirmar que esses livros atendiam também a uma demanda de formação dos professores de música. Muitos desses profissionais estavam habilitados para o magistério em cursos de curta duração (FUKS, 1991, p. 123). Pessoas que apresentassem algum conhecimento, ou experiência de tocar um instrumento musical ou cantar poderiam, em poucas aulas dos cursos oferecidos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, pleitear vagas para lecionar música e até fazer concursos públicos (FUKS, 1991, p. 113). Por outro lado, músicos com larga experiência comprovada eram impedidos de exercer a profissão como professores de canto orfeônico ou serem admitidos em concursos públicos caso não fossem diplomados pelo Conservatório Nacional de Canto Ofeônico. Vera Jardim analisa essa situação em um de seus trabalhos, evidenciando questões políticas e lutas pela hegemonia de modelos educativos em música (JARDIM, 2009).

O livro *Música para a Escola Elementar*, publicação do INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos), de 1955, é um exemplo de publicação que contém uma seção específica para os professores, informando diversos dados sobre a legislação que regia a obrigatoriedade do canto orfeônico na década de 1940. O caráter prescritivo das publicações, as diretrizes e fiscalizações aos quais os professores de música estavam submetidos não eram apenas uma característica autoritária do projeto de canto orfeônico desse período, mas pode ser compreendido como uma demanda para atender aos professores que não possuíam uma formação suficiente que os possibilitassem desenvolver as atividades pedagógicas musicais com autonomia.

Imagens demonstrando a posição da mão para cada nota musical da escala de Dó Maior, mostram a presença da manossolfa. Nessa prática, o professor estabelecia o tempo de duração da emissão das notas e a sequência que iria configurar uma melodia ou um mero encadeamento de notas que se desejasse trabalhar com os alunos.

Outra característica muito frequente é a inclusão de questionários solicitando definições dos conceitos descritos. As questões redigidas não exigiam muito do aluno além de repetição do texto do livro, seguindo uma sequência linear do que já havia sido lido pelo aluno. Um exemplo são os já mencionados livros publicados por José Siqueira para quatro séries escolares intitulados *Música para a Juventude*. Essa publicação apresenta um alto grau de aprofundamento dos conteúdos apresentados e ampla gama de informações sobre todos os temas abordados: teoria musical, solfejo, dados biográficos sobre compositores brasileiros, folclore musical brasileiro, história da música, classificação e informações sobre instrumentos musicais. Os hinos oficiais são presença constante em todos os livros dessa série e em muitas outras obras do período demonstrando a importância atribuída a eles nas práticas escolares. Nas publicações de autoria de José Siqueira, chama a atenção os conteúdos sobre física do som, acústica, contraponto, harmonia e estética. São apresentados com um grau de profundidade que não podem ser considerados elementares ou de fácil assimilação para alunos adolescentes. O grande número de páginas destinadas a estas informações e os questionários de avaliação sugeridos, evidenciam o caráter conteudista do livro e a valorização da memorização de informações. Apesar dessa publicação se configurar com livros muito centrados em informações, também oferece demonstrações de diversos exercícios de leitura rítmica, leitura melódica e apreciação musical de obras de compositores consagrados no repertório de música erudita. É uma evidência de que a prática musical era valorizada por parte do autor. Os livros, infelizmente, não apresentam marcas de uso nem indícios sobre como o professorado e alunado praticaram as prescrições ali registradas, muito menos se os professores e professoras tinham formação musical suficiente para trabalhar as sugestões de exercícios de leitura rítmica e melódica, nem se havia equipamento para reprodução de gravação das composições recomendadas apresentações ao vivo dessas músicas para que a apreciação musical se efetivasse.

Conclusões

Conhecer aspectos da Educação Musical, e mais especificamente da presença de Villa-Lobos e o projeto de canto orfeônico nesta instituição pública de ensino, que completa este ano 180 anos de ensino musical ininterrupto, significa entender como a música esteve presente na educação, no cotidiano dos alunos, dos professores e dos funcionários desta instituição. Demonstra como os significados atribuídos ao ensino da música na instituição e a função que o colégio

desempenhou no processo de implantação e consolidação do projeto de canto orfeônico proposto pelo compositor.

Os livros demonstram que a voz figurou como um recurso na prática musical e os manuais escolares para canto orfeônico, que apresentam partituras para o canto coletivo, canto em uníssono e canto a duas ou três vozes. Guiados pela técnica do manossolfa, entoavam solfejos e ajustavam acordes a três vozes. Essa técnica se ajustava muito bem ao caráter disciplinador do canto, já que os alunos precisavam olhar atentamente para os gestos do professor ou regente para cantar a nota correta e tentar não desafinar. Para reunir mais de mil alunos em concentrações orfeônicas organizadas na época, havia que se exercitar e treinar a disciplina, pois coordenar o canto durante as concentrações orfeônicas, demandava ordem e regras precisas.

O repertório mencionado nos textos ou que aparecem em partituras musicais nos manuais analisados são plenos em expressões que evocam o amor à pátria, o dever que cada cidadão brasileiro deve ter de servir à sua pátria. Os hinos oficiais (Hino Nacional Brasileiro, Hino à Bandeira do Brasil, Hino à Independência e Hino à Proclamação da República), as canções pátrias, têm como gênero predominante as marchas, em compassos binários ou quaternários, com ritmos que induzem à uniformização, à unificação e conduzissem a unidade na movimentação durante desfiles e em cerimônias de cunho patriótico. Identificam o caráter e o tipo de nacionalismo que vigorou no período de publicação desses manuais. As vozes daqueles que utilizaram esses documentos em seu cotidiano, infelizmente ainda não foi possível de ser ouvida, muitos já não podem falar. Esse testemunho, memória viva e oral, poderia trazer informações importantes e nos guiar para outro plano que não o da análise da cultura escrita.

A análise demonstra a importância que o ensino de música e as práticas musicais representaram para alunos, funcionários, professores e pessoas ligadas ao Colégio Pedro II e em especial ao Campus Centro. Os livros arquivados apresentam marcas de um tempo no qual um projeto de educação musical obteve grande espaço, importância e poder. Muitos professores de música atuantes nas décadas de 1930 a 1950 acreditaram que poderiam contribuir para um mundo melhor, através de práticas do coletivo, evocando amor à natureza, evocando o que era considerado genuinamente brasileiro e evocando um amor incondicional à pátria.

Referências

ARRUDA, Yolanda de Quadros. *Elementos de Canto* Orfeônico. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.

CASTILLO GÓMEZ, A. Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: M. H. C. Bastos & M. T. S. Cunha & A. C. Venâncio (orgs.). *Destino das letras:* história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: UPF, 2002. pp 14-55.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre as práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos. *Música para a Escola Elementar*. Rio de Janeiro: INEP, 1955.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. Institucionalização da profissão docente – o professor de música e a educação pública. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, vol. 21, pp 15-24, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et all. 2ª. Ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio, *Vamos Cantar: teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial: segunda série – curso ginasial*. São Paulo: Editora do Brasil, 1951.

LIMA, Florêncio de Almeida. *A música e o canto orfeônico no curso secundário, 1ª. e 2ª. Série*. Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954a.

_____. *A música e o canto orfeônico no curso secundário, 3ª. e 4ª. Séries*. Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954b.

PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura*: primera lección de paleografía. Buenos Aires: FCE, 2003.

ROCHA, Inês de Almeida. "Serve teu Brasil com brio! Cumpre sempre teu dever!: manuais escolares de música no Colégio Pedro II". *Anais do IX Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*, Lisboa, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, pp. 5805-5817, 2012.

_____. Música para a juventude: práticas de educação musical, canto orfeônico e manuais escolares no Colégio Pedro II. *Anais do XI Congresso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana. Toluga: El Colegio Mexiquense/SOMEHDE*, v.1. pl. 4843-4854, 2014.

SIQUEIRA, José. *Música para Juventude: segunda série*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1953a.

_____. *Música para Juventude: terceira série.* Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953b.

_____. *Música para Juventude: quarta série.* Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953c.

_____. *Música para Juventude: primeira série.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954c.

_____. *Música para Juventude: segunda série.* 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. 1954b.

VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil.* Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura. 1937.

_____. *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico: adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Ex-ternato Pedro II.* vol. 1. São Paulo: Mangione. 1940.