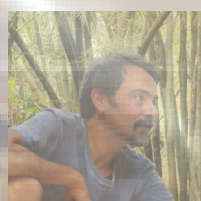


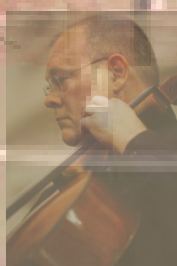
Paulo de Tarso Salles (org.)

Anais do IV Simpósio Villa-Lobos São Paulo, ECA-USP

ISBN - 978-85-7205-222-1



10 a 12
dezembro
2018



Paulo de Tarso Salles (org.)

Anais do IV Simpósio Villa-Lobos

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes

Auditório István Jancsó – Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

<http://paineira.usp.br/simposioiv>

10 a 12 de dezembro de 2018

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

S612a Simpósio Villa-Lobos (4. : 2018 : São Paulo)
 Anais do IV Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / organização Paulo de Tarso
 Salles – São Paulo: ECA-USP, 2018.
 265 p.

 Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 10 a 12 de dezembro de 2018,
 São Paulo, SP
 ISBN 978-85-7205-222-1

 1. Música – Brasil – Congressos I. Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. – 780.981

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Comissão de trabalho

Presidente: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)

Prof. Dr. Cleisson Melo (UFCG)

Prof. Dr. Joel Albuquerque (FAMOSP)

Profa. Dra. Julia Tygel (Faculdade Souza Lima)

Profa. Ms. Juliana Ripke da Costa (USP; FAPESP)

Prof. Dr. Luciano Camargo (UFRR)

Prof. Dr. Walter Nery Filho (Faculdade Souza Lima)

Comissão científica

Prof. Dr. Acácio Piedade (UDESC)

Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira (UNILA)

Prof. Dr. Leopoldo Waizbort (USP)

Profa. Dra. Lina Noronha (Secult – Prefeitura Municipal de Santos)

Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior (UEMG; UNIBH)

Profa. Dra. Melanie Plesch (University of Melbourne)

Prof. Dr. Norton Dudeque (UFPR)

Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)

Prof. Dr. Pedro Paulo Salles (USP)

Monitores

Adriano Guilhen Bastoge Ferreira

Edson Pietro Barbosa da Silva

Gabriel Duarte da Silva

Giovanna Gonçalves Elias

Marcio Giachetta Paulilo

Raquel Novaes

Universidade de São Paulo

- Reitor – Prof. Dr. Vahan Agopyan
- Vice-Reitor – Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez
- Pró-Reitoria de Graduação – Prof. Dr. Gerson Aparecido Yukio Tomanari
- Pró-Reitoria de Pós-Graduação – Profa. Dra. Marcio de Castro Silva Filho
- Pró-Reitoria de Pesquisa – Profa. Dra. Marta Teresa da Silva Arretche
- Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – Profa. Dra. Ana Cristina Limongi-França
- 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, Magali Garcia

Apoio

- FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Processo 2018/12441-5
- Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo
- Edital da Comissão de Cultura e Extensão Universitária - CCEX-ECA/USP.

Sumário

APRESENTAÇÃO	6
PROGRAMAÇÃO IV SVL (palestrantes e concertos)	8
MESAS TEMÁTICAS	10
PALESTRAS	16
COMUNICAÇÕES	31
Humberto Amorim. “Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos: A relação entre dois pilares do violão latino-americano”	33
Diogo Maia Santos et alli. “Villa-Lobos e o experimentalismo instrumental: uma investigação acerca das técnicas estendidas para clarineta em sua obra”	40
Roberto Votta & Ana Valéria Poles. “Os solos de contrabaixo na <i>Sinfonia n.1</i> de Villa-Lobos”	58
Stephen C. Bolis. “Asas do baião, de Antonio Madureira: um baião com influência da escrita violonística de Villa-Lobos”	69
José de C. Oliveira. “Aproximação e confluências: um estudo sobre os reflexos da obra villalobiana no jazz estadunidense nas décadas de 1950/60”	84
Juliana Ripke. “As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões”	103
Juan F. Arboleda. “El indigenismo em el contexto académico de Colombia: el caso del compositor Manuel Jose Benavides”	124
Daniel Z. dos Santos. “O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características”	138
Adailton Pupia. “Alusões, gestualidades e tópicos musicais no Andante da <i>Sinfonia n.8</i> de Villa-Lobos”	159
Regina Rocha. “Uma proposta interpretativa da forma sonata no primeiro movimento do <i>Quarteto de Cordas n.3</i> de H. Villa-Lobos”	175
Gabriel D. Silva. “Elementos e processos composicionais: o tratamento motivico no <i>Quarteto de Cordas n.3</i> e a conexão com outras obras”	196
Cleisson Melo. “Villa-Lobos, do simbólico ao semiótico”	204
Loque Arcanjo Jr. “O dossiê Villa-Lobos e o <i>Choros n.10</i> : modernismo, ‘plágio’ e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54)”	217
CURRÍCULOS DOS PALESTRANTES	235
SUPLEMENTO	
Norton E. Dudeque. “Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas Brasileiras” (texto integral da palestra)	237

Apresentação

É com grande satisfação que realizamos mais esta edição do Simpósio Villa-Lobos. Inicialmente pensado como um evento de periodicidade intermitente, o IV SVL marca o desafio de reduzir o intervalo entre cada edição, quiçá a ponto de tornar-se um evento anual. Outra tendência que marca a proposta deste ano é a ampliação do escopo das palestras e comunicações, sobretudo no sentido do diálogo entre a música brasileira e os demais países da América Latina.

Assim, foi natural o convite à Dra. Melanie Plesch, cuja palestra sobre tópicos na música latino-americana contribui para o aprimoramento metodológico das análises tópicas em Villa-Lobos e outros compositores brasileiros, ampliando o horizonte teórico dos chamados “nacionalismos” musicais.

O crescente interesse na pesquisa sobre a obra villalobiana nas últimas décadas se deve em parte ao trabalho de dois pesquisadores convidados para palestras: Maria Alice Volpe, cuja produção acadêmica e atuação como membro da Academia Brasileira de Música e curadora da recente exposição sobre *Uirapuru*, realizada este ano no Museu Villa-Lobos (RJ), trazem enorme interesse com relação aos desdobramentos de sua investigação sobre o contexto dessa obra tão emblemática na carreira de Villa-Lobos. O outro convidado é Norton Dudeque, um dos teóricos mais atuantes em nosso país e entusiasta da obra villalobiana, cuja pesquisa sobre gestualidade e significação no ciclo das *Bachianas Brasileiras* tem renovado nosso entendimento sobre esse notável conjunto de suítes.

As palestras de Lars Hoefs/Robert Suetholz e Joel Albuquerque inauguram um novo formato no SVL, com interação direta com os concertos. Hoefs e Suetholz idealizaram e dirigem o Cello Ensemble, grupo que reúne jovens cellistas e professores dos departamentos de música de UNICAMP, USP, UNESP e EMESP, especialmente formado para o SVL; antes do concerto, Hoefs e Suetholz falarão sobre a origem e evolução do conjunto de violoncelos e como Villa-Lobos contribuiu para esse tipo de formação. O grupo irá tocar uma obra raramente ouvida em nossos palcos, a *Fantasia Concertante* (1958) para orquestra de violoncelos. Albuquerque, jovem pesquisador e dos mais promissores teóricos de sua geração, fará uma exposição sobre o *Choros n.4* (1926), uma das peças mais intrigantes da lavra villalobiana, antecedendo a apresentação do quarteto de metais formado por alunos do CMU.

As mesas temáticas tratam de algumas questões centrais da poética villalobiana: as sonoridades indígenas em sua música, de acordo com os recortes de Pedro Paulo Salles, Magda Pucci e Marlui Miranda; uma abordagem muito original do grupo

MusiMid, coordenado por Heloísa Valente, discute as inserções midiáticas de Villa-Lobos por uma perspectiva semiótica (com participação de Marcos Sergl, Rafael Righini, Raphael Farias e Yuri Behr); por fim, a mesa sobre tópicos musicais na obra villalobiana conduzida por Cleisson Melo, com participação de Juliana Ripke e Paulo de Tarso Salles, abordando aspectos simbólicos e narrativos.

Quero agradecer ainda ao envio de submissões de artigos para este SVL, feito por jovens pesquisadores e professores de várias universidades brasileiras e por um pesquisador visitante da Universidad Nacional de Bogotá, Colômbia. Que nossos laços se estreitem cada vez mais e o intercâmbio entre as pesquisas sobre a música latino-americana seja sempre celebrado em encontros como este e muitos mais.

Reuniões como este nosso SVL promovem o intercâmbio de pesquisadores em torno dessas questões, alguns dos participantes aqui listados integram o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa inscrito no CNPq e na Escola de Comunicações e Artes da USP, com finalidade de estabelecer um contato mais constante para essa troca necessária de ideias, juntamente com iniciativas como publicações e colóquios. Assim, convido os interessados em ingressar no grupo a fazer sua inscrição diretamente comigo, durante o IV SVL.

Queremos agradecer o apoio de FAPESP, do Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP e da Comissão de Cultura e Extensão (CCEX) da ECA. Muito obrigado a todos os envolvidos na realização do evento: concertistas, monitores, secretários, funcionários, alunos e colegas.

Bem-vindos e bem-vindas à USP e ao IV SVL! Que este encontro seja uma celebração democrática de nossa diversidade, alegria, inteligência e amizade, além de uma reunião proveitosa para o prosseguimento de nossas pesquisas.

*Paulo de Tarso Salles
São Paulo, dezembro de 2018.*

Programação

	Seg. 10/12	Ter. 11/12	Qua. 12/12
8:30	Inscrições Concerto abertura: Eduardo Morais; Duo Ofélia	Sessão de comunicações 2	Sessão de comunicações 4
10:00	Sessão de comunicações 1	Sessão de comunicações 3	Mesa 2
12:30	Almoço	Almoço	Almoço
14:00	Palestra Lars Hoefs e Robert Suetholz/ Concerto Cello Ensemble	Mesa 1	Mesa 3
15:30		Palestra Melanie Plesch	Palestra Maria Alice Volpe
16:45	Palestra Norton Dudeque	Concerto Flávio Apro	Palestra Joel Albuquerque/ Concerto Quarteto de Metais
18:00	Encerramento	Encerramento	Encerramento

Palestras

Melanie Plesch (The University of Melbourne)

Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro; Academia Brasileira de Música)

Norton Dudeque (Universidade Federal do Paraná)

Lars Hoefs (Universidade Estadual de Campinas) e Robert Suetholz (Universidade de São Paulo)

Joel Albuquerque (Universidade de São Paulo)

[os currículos dos palestrantes estão à p. 235]

Concertos

10/12 – 9:30 **Abertura**

- Eduardo de Castro M. de Moraes, piano.
- Duo Ofélia - Janaína Avanzo e Naianne Cunha, canto e violino

10/12 – 14:30 **Cello Ensemble** UNICAMP/USP/UNESP/EMESP

- Direção: Lars Hoefs e Robert Suetholz

11/12 – 16:45 **Flávio Apro**, violão

12/12 – 16:45 **Quarteto de Metais**

- Trompa 1: Matheus Silva
- Trompa 2: Leandro Teixeira
- Trombone 1: Maurício Simão
- Trombone 2: Leonardo Ramos

MESAS TEMÁTICAS

Mesa 1 – Villa-Lobos e sonoridades indígenas brasileiras: antropofagia, criação e memória

Pedro Paulo Salles

Magda Pucci

Marlui Miranda

Do fundo das águas para o fogo: a origem aquática de Nozani-Ná e o incêndio do Museu Nacional

Pedro Paulo Salles¹

A transcrição do canto indígena conhecido como “Nozani-Ná” utilizada por Villa-Lobos em diversas obras musicais, foi feita pelo músico João Astolpho Tavares a partir da gravação em cilindro de cera de carnaúba, feita por Edgard Roquette-Pinto em 1912, no posto indígena Utiarity (MT). Conforme as narrativas do povo Paresi Haliti, a origem desse canto xamânico é o fundo das águas fluviais, de onde veio a flauta *Walalo*, um presente do povo-da-água aos humanos. Ocorre que o cilindro com a gravação, quebrado há anos, ainda estava depositado no Museu Nacional do Rio de Janeiro quando houve o trágico incêndio ocorrido na noite de 2 de setembro deste ano de 2018, e infelizmente as chamas o consumiram. Antes disso, ainda era alvo da esperança de que seus cacos contivessem preservados fragmentos melódicos da canção original, que poderiam ser reconstituídos por meio de escaneamento digital em 3D e voltar a soar, a fim de cotejá-los com a transcrição. Descreverei brevemente o malfadado projeto de reconstituição do cilindro e discutirei as questões que o trabalho de Astolpho Tavares levanta no âmbito das transcrições, entendidas tanto como “domesticação” da música indígena, quanto como transformação, inscrição de sentido e difusão. Tratarei também da origem aquática deste canto e do repertório musical ao qual ele pertence em seu contexto nativo, possibilitando cotejamentos oblíquos de sua transcrição com outras músicas pertencentes ainda hoje aos *Iyamaka zerane*, ou ‘cantos de flauta’.

Villa-Lobos e algumas leituras sobre o uso de temas indígenas em suas obras

Magda Pucci²

O uso de temas indígenas por Villa-Lobos em diversas obras é alvo de controvérsias e diferentes interpretações. Ora é visto como uma oportunidade de soar “exótico” aos olhos europeus, figurando um ‘desbravador de culturas primitivas’, ora é visto como um compositor arrojado que deglutia tudo ao seu redor numa atitude tipicamente modernista. Etnomusicólogos, hoje, talvez o acusassem de ‘usurpador’ - um caso de apropriação indevida -, segundo os critérios de direitos autorais contemporâneos por se apropriar de melodias e motivos rítmico-melódicos de coletivos indígenas, nem sempre dando os devidos créditos. Talvez não alcançassem a dimensão de seus atos de antropofagia cultural e o que eles impulsionaram. O fato é que Villa-Lobos revela, em sua obra, elementos contraditórios e criativos que nem sempre são passíveis de análises binárias muito menos entendidos sob um único ponto de vista. Uma de suas complexidades, como compositor brasileiro, se dá exatamente nessa junção entre a sua música e a música do outro.

Villa-Lobos, o Índio de Casaca, *L’Indien Blanc*.

Marlui Nóbrega Miranda³

Villa-Lobos alimentou a música brasileira em pelo menos em três vertentes distintas: na popular, fez a releitura do choro, no folclore buscou os temas afro-brasileiros, e ainda retratou a Amazônia como continente musical habitado e não como um vazio cultural, vislumbrando grandiosas ideias musicais e inspirações. Um dos maiores compositores do século XX, Heitor Villa-Lobos ainda cedeu parte de seu tempo de compositor para se dedicar à educação musical, tornando-se talvez a figura mais importante no cenário brasileiro dessa área. Além disso, foi um etnólogo, à sua moda, em seu tempo, estimulando uma postura respeitosa e inclusiva à diversidade musical que existe no Brasil. A utilização de referências da música indígena o elevou ao patamar de compositor brasileiro internacionalmente reconhecido: o “Índio

¹ Pedro Paulo Salles é pesquisador do Departamento de Música da ECA USP, dedicado à Educação Musical e à Etnomusicologia, sendo um dos autores do livro *Villa-Lobos, um Compêndio: novos desafios interpretativos* (Ed. UFPR, 2017).

² Magda Pucci é antropóloga pela PUC-SP, doutoranda em Performance e Artes Criativas pela Universidade de Leiden – Holanda e intérprete e diretora musical do grupo Mawaca.

³ Marlui Miranda é compositora e intérprete dedicada à pesquisa de cantos indígenas, doutoranda em Etnomusicologia no Programa de Pós-Graduação da ECA USP e diretora da Associação IHU Pro Música e Arte Indígenas.

de Casaca”; “L’Indien Blanc”! Villa-Lobos desembarcou “nacionalista” no mundo da haute musique, na França do início do século XX, mesmo período em que Bartók e Kodály pesquisavam, transcreviam e adaptavam melodias populares húngaras e romenas. Diante disso, à luz de sua obra, vou oferecer uma releitura de uma das peças que valorizam o ciclo *Chansons Typiques Brésiliennes*, o arranjo que fiz do canto patesi “Nozani-Ná” em 1989, para voz e violão, que veio a ser gravado no ano seguinte por Milton Nascimento em seu álbum “Txai” - o mesmo canto patesi que Villa-Lobos adaptou - e refletir sobre as circunstâncias que nos aproximaram da obra de Villa-Lobos.

Mesa 2 - Trenzinho Caipira na Floresta Amazônica: Villa-Lobos na cultura midiática

Heloísa de A. Duarte Valente

Marcos Júlio Sergl

Rafael Righini

Raphael F. Lopes Farias

Yuri Behr

Esta mesa-redonda pretende abordar aspectos relativos à obra de Villa-Lobos sob uma perspectiva semiótica, tendo como enfoque temático elementos do imaginário; ideário sobre a modernidade, bem como suas inter-relações com a cultura midiática (cinema, teledramaturgia, registros fonográficos etc.). Para tanto, serão referências autores como: Murray Schafer, Paul Zumthor, Michel Chion, Charles Pierce, Philip Tagg e Norval Baitello.

Tópicos tropicais: algumas derivações possíveis abordagens sobre a teoria das tópicas, pela obra de Villa-Lobos (uma abordagem semiótica)

Heloísa de A. Duarte Valente

Se a música “não quer dizer nada”, como preconizou Stravinsky, é intenção do(s) seu(s) compositor(es) e ouvintes que ela esteja sempre arraigada de implicações semânticas. Não pretendendo adentrar em uma extensa discussão teórica sobre o tema, limitamo-nos, para fins deste estudo, a abordar alguns processos de formulação de uma semântica pela analogia. Para tanto, servimo-nos das categorias de Charles S. Peirce, a musemática de Philip Tagg e os estudos de Norval Baitello sobre iconofagia, partir dos exemplos do *Prelúdio* (da *Bachiana* n. 4); as partes corais masculinas da *Floresta do Amazonas* (*Abertura; Caçadores de cabeças*), *O Trenzinho do Caipira* (da *Bachiana* n. 2).

Palavras-chave: Semiótica musical. Peirce: categorias. Tagg: musemas. Baitello: iconofagia.

A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos

Marcos Júlio Sergl

Estudo a respeito do aproveitamento de melodias, ritmos, efeitos sonoros, da fonética e da ambiência indígena, por Heitor Villa-Lobos, sob a ótica dos conceitos de Murray Schafer sobre a paisagem sonora (1991; 2001) e de Paul Zumthor (2000) e Richard Bauman (1977) sobre a performance, inseridos no universo composicional de Villa-Lobos. Para tanto, utilizamos como metodologia a observação e a análise de partituras e a audição de obras icônicas desse contexto, como a *Floresta do Amazonas*, *Choros* n. 3, *Sinfonia* n. 12 (*Uirapuru*), *Mandu-Çarará*, *Canide Ioune-Sabath*, *Lendas Ameríndias em Nhengatu* e *Sinfonia* n. 10 (*Ameríndia*). Paralelamente, valemo-nos de pesquisas dedicadas ao universo de Villa-Lobos em relação à temática indígena, para atingir o objetivo de definir quais são os elementos sonoro-vocais e as técnicas de emissão onomatopaicas utilizadas pelo compositor para recriar a ambiência do universo musical indígena, dentro de suas propostas da paisagem sonora implícita nesse universo.

Palavras-chave: Schafer: paisagem sonora; Performance. Zumthor. Bauman.

Referências

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press, 1977.

FELICÍSSIMO, Rodrigo Passos. Uirapuru: a lenda do pássaro encantado, de Heitor Villa-Lobos. *II Simpósio Nacional Heitor Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades*; Rio de Janeiro, 2016.

PUPIA, Adailton Sérgio. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras N. 2*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Dep. De Artes e Música – Universidade Federal do Paraná, 2017.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA – Unesp, 2017.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SPECHT, Roberta. *Heitor Villa-Lobos: Por uma narrativa musical da nação*. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: Depto de História, 2017.

VOLPE, Maria Alice. Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru. *Brasiliana*, revista semestral da Academia Brasileira de Música, n. 29. Rio de Janeiro: ABMúsica, agosto de 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ Ltda, 2000.

As paisagens de Villa-Lobos na teledramaturgia: semânticas recriadas e imaginário

Raphael F. L. Farias

A partir da seleção de algumas obras da teledramaturgia brasileira, pensamos o compositor Villa-Lobos no âmbito de uma cultura midiática. Os usos de suas obras em cenas da televisão nacional, contribui para a construção de um imaginário e de uma memória (Lotman, 1988), atribuindo sentidos e criando situações dialógicas entre música e signos audiovisuais. Os exemplos são diversos: o *Prelúdio* da *Bachiana n. 4*, para cenas de melancolia, morte; a *Ária*, (*Cantilena*, da *Bachiana n. 5*); as partes corais masculinas da *Floresta do Amazonas* (Abertura; Caçadores de cabeças), conferem caráter lírico e/ ou épico; já *O Trenzinho do Caipira* (da *Bachiana n. 2*) remete ao ambiente rural e campestre. Tomaremos as aberturas da minissérie *A Muralha* (2000) da novela *A lei do amor* (2016); *Hoje é dia de Maria* (2005) para estudar a relação das obras de Villa-Lobos (em sua maioria, extra diegéticas) com a dramaturgia audiovisual. Uma vez que, unificadas, acabam por estabelecer novas relações semânticas, compondo, assim, a semântica da obra audiovisual, a partir dos seus elementos composicionais (andamento, intervalos melódicos, harmonia, etc.).

Palavras-chave: Cultura midiática. Teledramaturgia. Baitello: teoria do imaginário. Audiovisual.

Referências

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: ZOUK, 2012

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Col. Mi.Me.Sis. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

LOTMAN, I. et al. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte, 1988. SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Edunesp, 2011.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

ZAMPRONHA, E. “Transferência: o que é, e o que oferece à música?” *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 8-18. Disponível em <<http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/25764/14802>>. Acessado em 2 de novembro de 2018.

Heitor Villa-Lobos e o cinema brasileiro

Rafael Roso Righini

Heitor Villa-Lobos é considerado o maior símbolo da música erudita brasileira, reconhecido internacionalmente por suas obras musicais, por sua personalidade sonora inconfundível, por sua genialidade e também pelo seu gênio incomparável. Se de um lado, temos como símbolo nacional o Maestro Heitor Villa-Lobos, de outro, temos a telenovela brasileira, como o carro-chefe de toda a produção audiovisual realizada em nosso país e que é exportada para quase 200 países ao redor do mundo, apresentando aos quatro cantos do planeta, através de capítulos diários, a imagem e o imaginário do Brasil e dos brasileiros: paisagens visuais e sonoras (Schafér, 2001) e costumes. Entretanto, nossa observação aponta para um profundo hiato entre esse repertório: a obra de Villa-Lobos não foi abundantemente utilizada no universo audiovisual, como trilha musical. Para além das opções estéticas do diretor, podem

concorrer outros fatores que determinam a escolha de uma obra ou outra (desconhecimento, interesses comerciais, liberação de direitos autorais). Não obstante, o cinema soube se apropriar muito bem: observem-se, a exemplo, as obras *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha). Nossa análise crítica se debruça sobre os procedimentos poéticos da criação cinematográfica nas obras de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Cultura midiática. Música de cinema. Audiovisual.

Referências

- CALZA, R. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CASHMORE, E. *...E a televisão se fez!* São Paulo: Summus, 1998.
- FERNANDES, I. *Memória da telenovela brasileira*. 4ed. Ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- GOMES, P.E.S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra e Embrafilme, 1980.
- MALCHER, M.A. *A legitimação da telenovela e o gerenciamento de sua memória: o núcleo de pesquisa da telenovela ECA-USP*. Dissertação (mestrado). ECA-USP. São Paulo, 2001.
- MOLES, A.A. et al. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes,
- MOTTER, M.L. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Tese (livre docência). São Paulo: ECA-USP-NPTN, 1999.
- OLIVEIRA SOBRINHO, J.B.- In: Távola, A. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*.
- RIGHINI, R. *A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização*. Tese
- SALINAS, F.J.G. *Da “dupla dinâmica” som-imagem: uma aproximação teórica ao som da televisão*. Dissertação (mestrado). USP. São Paulo, 1988.
- SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.
- SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TÁVOLA, A. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.
- TINHORÃO, J.R. *Música popular e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

Nozani-ná, do fonógrafo ao pentagrama

Yuri Behr

O elemento indígena é uma característica marcante na obra de Heitor Villa-Lobos, e recentemente têm recebido lugar de destaque nos estudos sobre a obra do compositor. A partir dos conceitos de fronteira, de Y. Lotman, e movência, de P. Zumthor, iremos tratar de analisar de que maneira a melodia *Nozani-ná* (recolhida da tradição dos índios Parecis) se desloca desde os cilindros de cera, recolhidos em campo por Roquette-Pinto, até as mídias digitais através de três obras de Villa-Lobos: *Choro n.3*, *Rudepoema*, e *Chansons Brésiliennes*. Através desta leitura evidencia-se o fenômeno da alteridade frente ao espaço de escrita da música europeia em relação a oralidade.

Palavras-chave: Movência; Fronteira; Fonograma; Transcrição; Composição.

Referências

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KIRCHHOF, Edgar. Yuri Lotman e semiótica da cultura. *Práxis* -Revista do ICHLA p. 63-62
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ Ltda, 2000.
- WAIZBORT, Leopoldo, Fonógrafo in *Novos Estudos* n.99, julho de 2014, p. 27-46.

Mesa 3 – Estruturas Narrativas em Villa-Lobos

Falar de estrutura nos dias atuais pode confundir mais do que esclarecer. A análise estrutural pode seguir inicialmente duas vertentes: descritiva ou teórica, podendo ser, na maioria das vezes, não descritiva e sim de caráter teórico, considerando que a obra será uma manifestação de uma estrutura abstrata. Já a narrativa, num contexto musical, como o sonoro, comunicação verbal e não verbal, imagens, emoções (através de códigos culturais), ou significação, assumem a construção de uma diegese. Desta forma, discutir estruturas narrativas em Villa-Lobos pode ser uma forma de trazer à tona estes elementos (inter-esteroceptivos/intra-extramusicais) como fatores preponderantes do seu discurso. Portanto, esta mesa propõe discutir pontos da organização villalobiana, expondo o pensamento composicional, significados conotativos, signatários e estruturais, de modo a contribuir com as discussões sobre suas construções narrativas com base no simbolismo, tópicos, semiótica e narratividade.

Cleisson Melo (UFCG)

Juliana Ripke (ECA/USP)

Paulo de Tarso Salles (ECA/USP)

A forma sonata como mediação do discurso narrativo em Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles

Uma faceta ainda pouco apreciada da produção villalobiana é sua música de caráter formal, em especial obras de recorte tradicional como suas sinfonias e quartetos de cordas. O juízo crítico formulado e sustentado há algum tempo afirma que se tratam de obras “menores”, onde o compositor tenta manipular elementos formais que lhe seriam inacessíveis, dada sua formação predominante como músico autodidata. No entanto, apesar de ter forjado seu estilo musical sem a supervisão constante de um conservatório, Villa-Lobos empreendeu um considerável esforço envolvendo a assimilação da construção formal em larga escala – baseando-se no estudo do *Cours de Composition Musicale* de Vincent D’Indy (1909) – cujos resultados podem ser vistos na sua produção camerística e sinfônica entre 1914 e 1920. Seguiu-se então a década de seus *Choros*, obras de características formais inspiradas na música popular brasileira e no modernismo de Stravinsky; até que em meados da década de 1930 Villa-Lobos retoma a composição de obras com recorte neoclássico, tendo modelos em Haydn e Beethoven. Ao invés de serem uma negação de sua vinculação com a música brasileira, essas obras fornecem um interessante suporte onde Villa-Lobos cria narrativas em que insere elementos ameríndios, caipiras, afro-brasileiros e outros tão caros à expressão da brasilidade, os quais dialogam com a tradição formalista europeia.

PALESTRAS

Some theoretical and methodological reflections on the application of topic theory to Latin American Art Music

Melanie Plesch
The University of Melbourne

In this presentation I advance a series of observations and reflections emerging from more than twenty years of application of the so-called topic theory or theory of musical topics to Latin American art music. Without claiming to be exhaustive, I offer a brief overview of its history, focusing on its achievements, limitations and challenges.

I examine in detail two effects of the application of the theory that I consider crucial. First, that the reconceptualization of folk idioms it affords results in their de-trivialisation; second, that a topically-aware analysis, by uncovering the compelling presence of European topics in the musical rhetoric of local composers, contributes to breaking down stereotypes of Latin American identity.

Latin American music, for its part, exposes some grey areas of the theory, especially the lack of consensus on what constitutes a topic, and how to conceptualise different levels of topical abstraction. All these points are illustrated with analyses of works by Argentine composers such as Julián Aguirre, Carlos Guastavino, and Alberto Ginastera, among others.

The presentation will be delivered in Spanish.

O conjunto de violoncelos: traçando a evolução de um gênero

Prof. Dr. Lars Hoefs
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
larshoefs@hotmail.com

Prof. Dr. Robert Suetholz
Universidade de São Paulo (USP-SP)
suetholz@usp.br

Resumo: Quando Villa-Lobos compôs a *Bachianas Brasileiras n. 1*, a *Bachianas Brasileiras n. 5* (com soprano), e a *Fantasia Concertante*, ele estruturou para ‘orquestra de violoncelos’. Assim sendo, Villa-Lobos estabeleceu um novo gênero, o do conjunto de violoncelos¹, um gênero que tem crescido desde então, se popularizando em todo o mundo. Hoje, atividades envolvendo conjunto de violoncelos são comuns e frequentes, e diversas músicas estão sendo originalmente compostas, a cada ano, para sua formação. Neste trabalho, examinaremos a evolução do gênero de conjunto de violoncelos a partir de seus ancestrais e algumas obras-chave de Rossini, Davidov, Klengel e Casals; seu estabelecimento através de Villa-Lobos e seus três trabalhos canônicos essenciais; e múltiplas consequências advindas do mundo inteiro.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Violoncelo. Orquestra de violoncelos. Conjunto de violoncelos.

Abstract: When Villa-Lobos composed *Bachianas Brasileiras n. 1*, *Bachianas Brasileiras n. 5* (with soprano), and the *Fantasia Concertante*, he scored these works for ‘*orquestra de violoncelos*’. In so doing Villa-Lobos established a new genre, that of the cello ensemble, a genre that has since taken off and exploded throughout the world. Today, cello ensemble activity is commonplace and frequent, and much original music is being composed every year for the formation. In this paper we will examine the evolution of the cello ensemble genre beginning with its ancestors and a few key works by Rossini, Davidov, Klengel and Casals; its establishment through Villa-Lobos and his three essential canonical works; and subsequent manifold outgrowths the world over.

Keywords: Villa-Lobos. Cello. Cello orchestra. Cello ensemble.

Definindo o conjunto de violoncelos

A orquestra de violoncelos para que Villa-Lobos escreveu implicava em duas coisas: um grande número de violoncelistas e um maestro. Isso é evidenciado pelas gravações e performances dessas obras realizadas pelo próprio Villa-Lobos durante sua vida. No entanto, ao longo dos anos, tornou-se mais comum e, em alguns casos, até preferível que músicos executassem a *Bachianas Brasileiras n. 1* e *Bachianas Brasileiras n. 5* com apenas oito violoncelistas, muitas vezes sem regente. Alguns até chegaram a interpretar erroneamente a intenção original de Villa-Lobos de uma orquestra de violoncelos, pensando que as obras fossem compostas para um octeto de violoncelos. De qualquer forma, o termo “conjunto de violoncelos” foi adotado ao longo do tempo para permitir essa flexibilidade em números e é quase sempre usado na Europa e na América do Norte para qualquer conjunto de mais de quatro violoncelos.²

Para poder classificar o conjunto de violoncelos como um gênero, seria necessária uma atividade de performance substancial desses conjuntos, bem como uma

¹ Em geral, conhecido como ‘*cello ensemble*’ na Europa e na América do Norte.

² O quarteto de violoncelos tem adquirido vida própria e merece consideração especial, funcionando de fato como um subgênero, com seu repertório próprio e original e com uma infinidade de quartetos profissionais atualmente estabelecidos.

quantidade considerável de repertório de compositores significativos para o conjunto - em ambos os casos, estamos indo bem, como veremos a seguir.

Tipos de conjuntos de violoncelo e suas atividades

Conjuntos de violoncelos são onipresentes no Brasil e em todo o mundo, variando amplamente em número de violoncelistas, bem como em nível de performance. Em geral, podemos dividi-los em três tipos:

1. O ensemble organizado durante um festival (pick-up ensemble)

Festivais de música dedicados à performance e à pedagogia do violoncelo envolvem frequentemente algum tipo de conjunto de violoncelos. Como o evento é, por sua própria natureza, algo fugaz, alocando pouco tempo para ensaio e muitas vezes envolvendo estudantes iniciantes ou intermediários, o repertório tende a ser mais fácil, e um regente é frequentemente necessário. No entanto, nestas situações encontramos regularmente as obras de Villa-Lobos programadas, podendo ser apenas a *Modinha da Bachianas Brasileiras n. 1* ou a *Ária com soprano da Bachianas Brasileiras n. 5*. Muitos desses conjuntos de violoncelos foram montados já neste ano em festivais em todo Brasil como, por exemplo, no Festival Música nas Montanhas de Poços de Caldas, *Rio International Cello Encounters* (RICE), *2ª Violoncelada* em Peirópolis, *III Mostra de Violoncelo do Pará*, e *Festival Belo Cello* em Belo Horizonte.

Embora esses conjuntos de curta duração geralmente não alcancem um extraordinário alto nível artístico ou técnico, eles oferecem oportunidades inestimáveis para violoncelistas se encontrarem e interagirem entre si, além de estimularem a disposição e interesse dos envolvidos.

Em raras ocasiões, são organizados encontros de violoncelistas famosos e são apresentados conjuntos de violoncelos formados por violoncelistas célebres. Eu (Lars Hoefs) participei de um desses grupos, organizado durante o *Piatigorsky International Cello Festival*, em Los Angeles, em 2016, um conjunto de 100 violoncelos que realizaram a *Bachianas Brasileiras n. 1* na Walt Disney Concert Hall e, entre os muitos nomes ilustres, incluiu Mischa Maisky, Frans Helmerson, Ronald Leonard, Giovanni Sollima, Sol Gabetta e Truls Mørk.

2. O grupo profissional estabelecido

Embora muito menos comum do que o conjunto organizado durante um festival, grupos profissionais estabelecidos aumentaram significativamente a causa e o alcance do gênero do conjunto de violoncelos através de gravações, turnês e encomendas de novas obras. Esses costumam também se apresentarem em um nível

muito mais alto, pois são capazes de dedicar muito mais tempo para o ensaio e já consistem em excelentes violoncelistas profissionais.

O conjunto de violoncelos com mais visibilidade e mais admirado pela crítica é conhecido como *Os 12 Violoncelistas da Filarmônica de Berlim*. Obviamente uma extensão da Filarmônica de Berlim, este conjunto de violoncelos se destacou desde sua estreia no rádio em 1972, apresentando o *Hymnus* de Klengel para doze violoncelos. Os músicos se apresentam sem regente, num grande semicírculo, e contam com muitas gravações no seu currículo, com seu repertório variando de Villa-Lobos a arranjos de diversos estilos musicais. Este conjunto também é responsável pela encomenda de obras originais para conjunto de violoncelos de compositores importantes como Jean Françaix, Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, Brett Dean, Kaija Saariaho e Tan Dun.

Com sede em Beauvais, França, *L'Octour de Violoncelles* foi fundado por Jacques Bernaert em 1983, um octeto sem maestro. Seu primeiro concerto apresentou Mstislav Rostropovich como solista em *Messagesquisses* de Pierre Boulez. Uma de suas encomendas mais interessantes foi o *Divertimento* de Lalo Schifrin para conjunto de violoncelos (1998).

Fundado em 1989 por oito violoncelistas holandeses, o *Conjunto Ibérico* começou com um maestro, mas depois mudou seu nome para *Cello Octet Amsterdam* e atualmente se apresenta sem maestro. O octeto tem gravado muitos CDs e encomendado obras de nomes como Luciano Berio, Arvo Pärt e Terry Riley.

O violoncelista britânico e *spalla* de naípe de longa data da Orquestra Sinfônica Brasileira, David Chew, fundou em 1991 o Rio Cello Ensemble, o pioneiro conjunto profissional estabelecido no Brasil. Executando regularmente Villa-Lobos, incluindo inúmeras apresentações da *Bachianas Brasileiras n. 5* com a falecida soprano Martha Herr, o *Rio Cello Ensemble* também colaborou com o pianista Wagner Tiso em arranjos *crossover*, misturando Villa-Lobos e jazz. Como uma extensão natural desta atividade, David Chew lançou em 1994 o *Rio International Cello Encounters*, um festival anual que continua até hoje e inclui sempre variadas atividades de ensemble de violoncelos.

3. A universidade ou conjunto de conservatório, professor e alunos

O terceiro tipo de conjunto de violoncelos, conjunto universitário ou de conservatório, é o mais interessante em termos de pedagogia e desenvolvimento estudantil. No começo, pode ser fácil reunir um grupo desse tipo, pois a universidade ou instituição de ensino já tem um professor de violoncelo e classe de alunos, mas um esforço consistente e sustentado é necessário para render resultados recompensadores.

No Brasil, quase todas as grandes universidades ou conservatórios com professores e estudantes de violoncelo têm um conjunto de violoncelos, regular ou ocasional. Isso inclui a Universidade de Campinas (Unicamp), a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a Universidade de Rio Grande do Norte (UFRN), a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), a Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), a Universidade Federal do Pará (UFPA), a Universidade de São Paulo - Ribeirão Preto (USP-RP), o Instituto Fukuda, o Conservatório de Tatuí, entre outros. Alguns têm mantido atividade significativa nos últimos anos, especialmente os de Uberlândia e da Unicamp. Por ocasião deste IV Simpósio Villa-Lobos, nós organizamos um grande conjunto de violoncelos formado por estudantes e professores de violoncelo da USP, Unicamp, UNESP e EMESP.

Na América do Norte e na Europa, a tendência não é diferente. Valter Dešpalj e seus alunos da Academia de Música de Zagreb, na Croácia, em 1991 fundaram o 'Cellomania', um conjunto de violoncelos que executa, além das *Bachianas Brasileiras*, muitos arranjos de Dešpalj, geralmente com ele tocando as partes mais graves. Hans Jorgen Jensen e seus alunos da Northwestern University, em Evanston, Illinois, lançaram em 2016 o álbum "Shadow, Echo, Memory", apresentando uma mistura de novas obras e novos arranjos com Jensen regendo seus atuais e antigos alunos. O ensemble de violoncelos universitário que possui maior atividade, bem como o elo mais íntimo com Villa-Lobos, é o conjunto da Universidade de Yale, Yale Cellos, fundado em 1983 e regido pelo professor de violoncelo de Yale, Aldo Parisot. Parisot é brasileiro e foi ele quem encomendou o *Concerto para Violoncelo n. 2* de Villa-Lobos em 1953, colaborando com o compositor durante sua criação e oferecendo sugestões específicas relacionadas ao violoncelo. Parisot e os Yale Cellos foram nomeados para um Grammy pela gravadora Delos de 1988 da *Bachianas Brasileiras n. 1* e *Bachianas Brasileiras n. 5*, e também encomendaram obras de Christopher Rouse e Dave Brubeck, entre outros. Em julho de 2018, aos 99 anos, Parisot se aposentou da Universidade de Yale depois de lecionar por 60 anos.

Além dos três tipos de conjuntos de violoncelo detalhados acima, também encontramos de vez em quando um conjunto de violoncelos que faz parte de uma orquestra estabelecida, geralmente para realizar a *Bachianas Brasileiras n. 1* ou *n. 5* de Villa-Lobos, quase sempre com regente. Afinal, as origens do gênero remontam ao naipe de violoncelos da orquestra, onde um conjunto de violoncelos já estava à espera, como evidenciado mais notoriamente por uma das aberturas de Rossini.

Repertório original para conjunto de violoncelos até Villa-Lobos

As três obras de Villa-Lobos para a orquestra de violoncelos estabeleceram o gênero conjunto de violoncelos, fornecendo repertório e estímulo para futuros violoncelistas, conjuntos e compositores. Mas por que Villa-Lobos escreveu para um conjunto composto somente de violoncelos? Examinando alguns trabalhos importantes que o precederam, podemos traçar a evolução silenciosa e despretensiosa do gênero e chegar a um melhor entendimento de como Villa-Lobos chegou à esta ideia.

- Gioachino Rossini: *Introdução da Abertura para Guilherme Tell* (1829) para 5 violoncelos, baixo e tímpanos.
- Karl Davidov: *Hino* (ano desconhecido) para 10 violoncelos, dois baixos e tímpanos.
- Julius Klengel: *Hymnus* para 12 violoncelos (1920).
- Pau Casals: *Sardana* para orquestra de violoncelos (1926).
- Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras n. 1* para orquestra de violoncelos (1932, 1938).
- Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras n. 5* para soprano e orquestra de violoncelos (1938, 1945).
- Villa-Lobos: *Fantasia Concertante* para orquestra de violoncelos (1958).

O protótipo mais antigo do conjunto de violoncelos é encontrado na ópera italiana, nos primeiros minutos da abertura de Rossini para *Guilherme Tell*. Antes da abertura se deslançar em um galope, ela abre com música lírica e pastoral para cinco violoncelos solo, marcada como *Andante*, com um pouco de ajuda dos baixos em *pizzicato* e uma participação muito pequena dos tímpanos para evocar trovões distantes. Rossini escreveu para cinco violoncelos que foram inerentemente fornecidos pela sua orquestra de ópera - no entanto, a escrita é eficaz e interessante e já mostra algumas das potencialidades do gênero, pelo menos em termos de escrita lírica em *cantabile*.

A evolução do gênero deu um significativo passo adiante com dois hinos compostos por dois pedagogos de violoncelo. Davidov e Klengel eram célebres violoncelistas e professores de violoncelo no Conservatório de Leipzig, e ambos compunham uma boa quantidade de música para violoncelo. O *Hino* de Davidov veio primeiro, orquestrado para 10 violoncelos, dois baixos e tímpanos. Supõe-se que Davidov modelou sua instrumentação na abertura de Rossini, já que o uso de baixos e tímpanos parece mais do que uma coincidência. Como Rossini, Davidov emprega

baixos e tímpanos em meros papéis de apoio e, quando omitido, a performance da obra dificilmente sofre. O *Hino* de Klengel para 12 violoncelos, composto algumas décadas depois de Davidov, provavelmente foi modelado nele. Klengel disse certa vez, “eu só entendi o que significa tocar violoncelo depois de ouvir Davidov em São Petersburgo na minha juventude.” Os hinos de Davidov e Klengel compartilham uma série de características: são compostos por múltiplos violoncelos (10 e 12, respectivamente), onde cada violoncelo tem sua própria parte individual; cada um deles tem apenas um movimento curto; e os dois estão em um ritmo lento (*Sostenuto* e *Andante cantabile*, respectivamente). Davidov e Klengel provavelmente compuseram seus *Hinos* para oferecer algo para seus alunos de violoncelo tocarem juntos.

Pau Casals, como Davidov e Klengel, foi um violoncelista e professor de violoncelo que também compôs. De fato, ainda hoje com a força de suas muitas gravações e interpretações profundas, Casals é considerado por alguns como o maior violoncelista de todos os tempos. Com a sua peça *Sardana*, pela primeira vez encontramos a instrumentação da ‘orquestra de violoncelos’, que Casals divide em oito partes com *divisi*, exigindo um mínimo de 16 violoncelos e insinuando que mais seria bem-vindo. Ao contrário dos hinos de seus antecessores do conjunto de violoncelos, a *Sardana* de Casals não se limita a música lenta e *cantabile* - aqui encontramos ritmos vibrantes e complexos, várias e específicas articulações e vocalização criativa através das oito partes, além de momentos expressivos e *cantabile*. Enquanto Davidov e Klengel escreviam música para o coro de violoncelo, Casals escrevia para orquestra de violoncelo. A obra consiste em apenas um movimento, com cerca de seis minutos de duração. De especial interesse é o orgulho catalão e identidade do compositor implícito na obra³.

Villa-Lobos

Uma grande quantidade de estudos tem sido dedicada à série das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, analisando tudo, desde a motivação política, identidade nacional e tradições folclóricas e populares brasileiras, neoclassicismo e muito mais. Mas pouca atenção acadêmica foi dada à estranha escolha da instrumentação - orquestra de violoncelos - para a *Bachianas Brasileiras n. 1* e *Bachianas Brasileiras n. 5*. A terceira obra de Villa-Lobos para orquestra de violoncelos, a sua *Fantasia*

³ Brandes, 1990: A *Sardana* definida por Brandes: “A sardana, uma dança circular do nordeste da Espanha, surgiu em meados do século XIX como um símbolo-chave da Catalunha. Uma tradição prototípica inventada, a sardana representa qualidades que os catalães prezam, como harmonia, democracia, fraternidade e identidade nacional como um status conquistado em vez de atribuído. As ameaças contra a sardana são percebidas como ameaças contra a Catalunha. Portanto, folcloristas catalães reescrevem história em uma tentativa de defender a pureza e persistência da dança.”

Concertante, geralmente é descartada inteiramente pelos estudiosos como simplesmente mais uma estranha encomenda norte-americana de seus últimos anos. Mas considerando hoje a inegável e irreprimível abundância de atividades e interesses do conjunto de violoncelos em todo o mundo, muitos dos quais se devem em certa medida a Villa-Lobos, é hora de confrontar seriamente a questão de por que Villa-Lobos compôs para uma orquestra de violoncelos.

Assim como Casals fez com a *Sardana*, Villa-Lobos orquestrou a *Bachianas Brasileiras n. 1* para orquestra de violoncelos dividida em 8 vozes, com a implicação de que mais de oito violoncelos participariam. Como a *Sardana*, a *Bachianas Brasileiras n. 1* é uma celebração da identidade nacional, neste caso brasileira. E adivinha para quem Villa-Lobos dedicou a *Bachianas Brasileiras n. 1*? Para Pau Casals. Precisamos de mais pesquisas sobre a conexão pessoal entre Villa-Lobos e Casals, e qual foi o grau de contato que eles tiveram em Paris nos anos 1920. De qualquer forma, todas as evidências acima sugerem que Villa-Lobos teve conhecimento da peça de Casals para orquestra de violoncelos, e encontrou nela seu modelo para a *Bachianas Brasileiras n. 1*.

Na mesma época em que estava compondo a *Bachianas Brasileiras n. 1*, Villa-Lobos já estava concebendo e organizando grandes reuniões de crianças para cantar em corais, o projeto ‘canto orfeônico’, como parte das suas funções como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) para o recém instalado regime de Getúlio Vargas. Alguns encontros reuniram até 42.000 crianças, cantando músicas de Villa-Lobos, bem como os arranjos para coral de Villa-Lobos dos Prelúdios e Fugas de Bach a partir do *The Well-Tempered Klavier* de Bach. Além disso, devemos lembrar que o próprio Villa-Lobos era violoncelista - que este sempre foi seu principal instrumento desde que começou a aprender com seu pai aos 6 anos de idade em uma viola adaptada, e que tocava violoncelo em orquestras de cinema mudo. Outrossim, o violoncelo é muitas vezes elogiado como o instrumento musical mais próximo a voz humana devido à sua ampla gama e natureza vocal. Considerando essas circunstâncias - encontros monumentais de coros infantis cantando música de Bach e Villa-Lobos, o próprio Villa-Lobos um violoncelista, a recente obra inovadora de Casals para orquestra de violoncelos - a ideia de compor a *Bachianas Brasileiras* para orquestra de violoncelos começa a fazer mais sentido. E em 1941, Villa-Lobos organizou alguns dos mesmos Prelúdios e Fugas de Bach, que previamente havia preparado para um coral a capela, para a orquestra de violoncelos. Com relação a obra final da série *Bachianas Brasileiras*, a *Bachianas Brasileiras n. 9*, é interessante notar que Villa-Lobos orquestrou a obra para orquestra de cordas ou um coral a capela.

Desde o falecimento de Villa-Lobos, a *Bachianas Brasileiras n. 1* e *Bachianas Brasileiras n. 5* tornaram-se incontestavelmente as obras mais populares e mais realizadas para o conjunto de violoncelos. No entanto, enquanto Villa-Lobos claramente pretendia que essas obras fossem para uma orquestra de violoncelos, um número considerável de violoncelistas, estudiosos e maestros entenderam erroneamente desde então e presumiram que as duas peças fossem compostas especificamente para octeto de violoncelos. Uma das principais pesquisadoras de Villa-Lobos, Lisa Peppercorn, refere-se a essas obras como orquestradas para 8 violoncelos; Adam Carter escreveu sua tese de doutorado com base na suposição de que Villa-Lobos pretendia um octeto de violoncelos (CARTER, 2008); em seus concertos para jovens com a Filarmônica de Nova York, Leonard Bernstein referiu-se à *Bachianas Brasileiras n. 5* como para soprano e 8 violoncelos; e o lançamento do CD “Villa-Lobos par lui-meme”, da gravadora EMI, a gravação do compositor regendo a Orquestra Nacional da Radiodifusão Francês, lista a *Bachianas Brasileiras n. 1* como para conjunto de violoncelos, mas a *Bachianas Brasileiras n. 5* como para soprano e 8 violoncelos.

De qualquer forma, a confusão com relação à quantidade de violoncelistas necessária para interpretar Villa-Lobos continuaria com o terceiro e último trabalho do compositor para o gênero de conjunto de violoncelos.

Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos

A carreira de Villa-Lobos e seu sucesso são, em parte, devidos ao momento oportuno e o aproveitamento das oportunidades quando e onde surgiram. Na década de 1920, ele teve a ajuda financeira para viver em Paris, onde se estabeleceu como compositor brasileiro, escrevendo uma música semivanguardista selvagem, muitas vezes experimental, que alimentou o apetite parisiense pelo exotismo na arte, não muito diferente da música de Stravinsky nos seus primeiros balés. Esse êxito em Paris fez de Villa-Lobos um sucesso instantâneo no Brasil. Nos anos 1930, com a ascensão do regime de Vargas, Villa-Lobos viu sua oportunidade e lançou sua ideia para educação musical. Ao ser nomeado diretor da SEMA, tornou-se o compositor mais visível e influente do Brasil, divulgando seu plano de educação musical e compondo obras-primas nacionalistas, neoclássicas, as suítes acessíveis das 9 *Bachianas Brasileiras*. Em 1944/45, quando a Segunda Guerra Mundial terminou e as fronteiras se abriram e os EUA procuraram seguir sua política de boa vizinhança, Villa-Lobos novamente viu sua chance e a tomou, desta vez como celebridade internacional compositor/regente no exterior. Ele regeu e gravou sua música no exterior, mantendo uma presença na França, mas com foco nos EUA, onde pelos 14 anos restantes de sua vida, ele recebeu a maioria de suas encomendas. Devido aos pedidos norte-americanos,

ele compôs quartetos de cordas, sinfonias, poemas sinfônicos, concertos para orquestra e solista, uma trilha sonora, um musical da Broadway, uma ópera e mais uma obra para conjunto de violoncelos.

Fundada em 1956, a Sociedade de Violoncelos de Nova York encomendou uma obra do Villa-Lobos para orquestra de violoncelos em 1958. Em dezembro daquele ano, Villa-Lobos regeu o grupo em sua nova *Fantasia Concertante*, bem como regeu seus arranjos para conjunto de violoncelos dos *Prelúdios e Fugas* de Bach. O grupo de 32 violoncelistas de Nova York, sob a batuta de Villa-Lobos, incluiu artistas célebres como Harvey Shapiro, Luigi Silva, Claus Adam e Bernard Greenhouse fazendo o solo no segundo movimento do *Fantasia Concertante*. Diferentemente da *Bachianas Brasileiras n. 1* e *Bachianas Brasileiras n. 5*, aqui Villa-Lobos expandiu sua vocalização para uma divisão mais fluida e variada de violoncelos - ao invés da orquestração em 8 vozes que ele empregou na *Bachianas Brasileiras n. 1* e *Bachianas Brasileiras n. 5*, aqui ele compôs em 15 vozes, cinco grupos (A, B, C, D, E) de três vozes por grupo. Muitas vezes, cada grupo de três vozes se comporta em uníssono, mas nem sempre. Além disso, Villa-Lobos esporadicamente adiciona *divisi* para algumas das 15 vozes - ele faz isso rapidamente no primeiro movimento *Allegro* para os violoncelos A3 e B1; no segundo movimento *Lento* para C3; e no movimento final *Allegretto scherzando* para D2. Continua sendo um mistério por que Villa-Lobos registrou o trabalho com 32 violoncelistas, pois a simples duplicação das 15 vozes chegaria a 30. Podemos apenas especular até o surgimento de melhores evidências.

O título *Fantasia Concertante* não é único no catálogo do compositor. Villa-Lobos compôs um trio fantástico para clarinete, fagote e piano em 1953, também com o título *Fantasia Concertante*. Além disso, seu *Concerto* para violão e orquestra, uma encomenda de 1951 de Andrés Segóvia, originalmente se chamava *Fantasia Concertante* (Duarte, 1985). Villa-Lobos também compôs uma *Fantasia* para violoncelo e orquestra (1945), uma *Fantasia* para saxofone e orquestra (1948), e a *Fantasia em três movimentos em forma de choros*, para a American Wind Symphony Orchestra (1958). Isso não surpreende, pois sua linguagem musical e sua forma sempre favoreceram a espontaneidade e a liberdade, e suas melhores obras exibem e celebram essas características.

Como Beethoven e Mahler, Villa-Lobos tinha um estilo tardio distinto⁴. Esse estilo em geral é mais sóbrio, abstrato e direto comparado à música que ele compôs anteriormente. Certas tendências são imediatamente reconhecíveis na superfície, como

⁴ Negwer (2008) localiza o estilo tardio de Villa-Lobos a partir de 1944, enquanto Salles (2009) considera após 1948.

sua propensão para a figuração em ziguezague⁵ na fanfarra inicial. Muitos estudiosos criticam seus trabalhos tardios, considerando-os sem inspiração e compostos só para ganhar dinheiro. Lisa Peppercorn escreveu “a maioria, mas não todos, testemunha de um declínio do poder criativo”⁶ em referência à sua música composta depois de passar por uma cirurgia em 1948. Não concordamos com essa posição e acreditamos que todo o seu catálogo, abrangendo todos os períodos, é caracterizado por inconsistência na qualidade - algumas obras são preciosidades, algumas são ótimas, algumas muito boas, outras são apenas aceitáveis. Mas ainda temos que encontrar uma obra de Villa-Lobos que não vale a pena, considerando o papel do músico/intérprete o de se esforçar ao máximo para revelar a qualidade de uma obra. No caso de muitas obras de Villa-Lobos, percebemos uma falta muito maior de inspiração, imaginação e excelência na interpretação do que na composição.

A *Fantasia Concertante* para orquestra de violoncelos é um caso em questão; a peça foi rejeitada por violoncelistas e conjuntos de violoncelos por vários motivos - falta de material editado, exigência de um número exorbitantemente grande de violoncelistas, até mesmo a simples ignorância de sua existência - mas é a nossa intenção que, através da performance do conjunto de violoncelos que soma as forças da Unicamp/USP/UNESP/EMESP neste Simpósio, e através de futuras apresentações no próximo ano com o Cello Ensemble da Unicamp, resgataremos da obscuridade essa fantástica, bela, humorística, e absolutamente valiosa composição.

Repertório original para conjunto de violoncelo desde Villa-Lobos

Até este ponto, temos lidado com repertório original composto para conjunto de violoncelos. No entanto, devemos admitir que muitas das peças executadas por conjuntos de violoncelos são arranjos. Alguns conjuntos executam apenas arranjos, e muitos apresentam arranjos que cruzam estilos diferentes. Tudo isso alimentou o gênero conjunto de violoncelos, permitindo-lhe crescer e florescer em diversas direções e maneiras. Não obstante aos arranjos, um número notável de obras originais para conjunto de violoncelos foi composto nas últimas décadas. Abaixo está listado em ordem alfabética uma pequena parte deles por alguns dos compositores mais notáveis e influentes que compuseram para o gênero, incluindo Pierre Boulez, Steve Reich e outros compositores modernos importantes.

⁵ “Certas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa.” Salles, 2009, p. 114.

⁶ Peppercorn, 1992, p. 95.

- ALI-ZADEH, Franghiz: *"Shyshtar" Metamorphoses* (2002) para 12 violoncelos.
- BERIO, Luciano: *Korót* (1998) para 8 violoncelos.
- BOULEZ, Pierre: *Messagesquisses* (1977) para violoncelo solo acompanhado de 6 violoncelos.
- DEAN, Brett: *Twelve Angry Men* (1996) para 12 violoncelos.
- DENISOV, Edison: *Hymne* (1996) para 8 violoncelos.
- FRANÇAIX, Jean: *Aubade* (1974) para 12 violoncelos.
- FRANÇAIX, Jean: *Improvisations* (1987) para 12 violoncelos.
- HANS, Olga: *Pieśni słoneczne* (Canções de Sol) (1999) para violoncelo solo acompanhado de 6 violoncelos.
- PÄRT, Arvo: *Fratres* (1983) para 4, 8 ou 12 violoncelos.
- PÄRT, Arvo: *L'abbé Agathon* (2004) para soprano e 8 violoncelos.
- REICH, Steve: *Cello Counterpoint* (2003) para oito violoncelos. Pode ser tocado por um solista com as outras partes pré-gravadas ou por um octeto de violoncelos.
- RIHM, Wolfgang (n.1952): *Protokoll - Ein Traum* (1987) para 6 violoncelos.
- RODRIGO, Joaquín: *Dos piezas caballerescas* (1945) para orquestra de violoncelos.
- ROUSE, Christopher: *Rapturedux* (2000) para múltiplos violoncelos.
- SAARIAHO, Kaija: *Neiges* (1998) para 8 ou 12 violoncelos.
- SCHIFRIN, Lalo: *Divertimento* (1998) para 24 ou 32 violoncelos.
- SCHULLER, Gunther: *Hommage a Rayechka* (1990) para oito violoncelos ou múltiplos (de preferência 24, 32 ou 40).
- SHCHEDRIN, Rodion: *Hamlet Ballad* (2005) para o conjunto de violoncelos.
- TAVENER, John: *Wake up ... and die* (1996) para violoncelo solo e conjunto de violoncelos.
- XENAKIS, Iannis: *Windungen* (1976) para 12 violoncelos.

Trabalhos recentes para violoncelo de compositores brasileiros

No Brasil, o gênero também continua a inspirar novas obras. A seguir, uma seleção cronológica de algumas peças escritas nos últimos anos:

- LACERDA, Osvaldo: *Suíte* (1993) para orquestra de violoncelos.
- AGUIAR, Ernani: *Violoncelada* (1993) para conjunto de violoncelos (mínimo 8).
- VICTORIO, Roberto: *Suíte IV* (1993) para 8 violoncelos.
- PITOMBEIRA, Liduino: *Tango* (2000) para 8 violoncelos.
- CROWL, Harry: *Sinfonia n. 3* (2006) para 8 violoncelos.
- CERVO, Dimitri: *Concerto* (2011) para flauta e 8 violoncelos.
- CERVO, Dimitri: *Toro-Lobiana* (2011) para 8 violoncelos e percussão.
- MANZOLLI, Jonatas: *Reação em Cadeia* (2014) para violoncelo solo com um conjunto de 20 violoncelos.
- PITOMBEIRA, Liduino: *Twilight* (2018) para 8 violoncelos.
- FERRAZ, Silvio: *Al interno del cranio* (2018) para soprano solista e 8 violoncelos.
- MICHELETTI, André: *L'homme armé* (2018) para ensemble de violoncelos.

Bibliografia

- BRANDES, Stanley. The Sardana: Catalan Dance and Catalan National Identity. *The Journal of American Folklore*. Vol. 103, N. 07, 1990.
- CARTER, Adam. *A catalog of original works for cello octet*. Doctoral dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2008.
- DUARTE, John W. Liner notes from CD: *Villa-Lobos Guitar Concerto*, Alfonso Moreno, *Orquestra Filarmonica de la Ciudad de Mexico*, Enrique Batiz. EMI, 1985.
- FLECHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- HOEFS, Lars. "Sounds of a nation: Brazilian Cello Ensembles." *The Strad*. Vol. 128, N. 1528. London, 2017.
- MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos - o homem e a obra*. 12, ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: der Aufbruch der brasilianischen Musik*. Mainz: Schott Music, 2008.
- PEPPERCORN, Lisa M. *Villa-Lobos Collected Studies by L. M. Peppercorn*. Cambridge: Scholar Press, 1992.
- _____. *The Villa-Lobos letters*. London: Toccata Press, 1994.
- PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba, PR: CRV, 2013.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- SILVA, José Ivo da. *Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período - análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works 1887 - 1959*. Jefferson, North Carolina: MacFarland, 1995.



IV SVL - Sessões de comunicações

Sessão 1 – Estilo e idiomatismo

Humberto Amorim (UFRJ): “Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos: A relação entre dois pilares do violão latino-americano”.

Diogo Maia Santos (Faculdade Cantareira); Luis Antonio Eugenio Afonso (ECA/USP); Daniel Aparecido de Oliveira (ECA/USP): “Villa-Lobos e o experimentalismo musical: uma investigação acerca das técnicas estendidas para clarineta em sua obra”.

Roberto Votta (Ed. Tipografia Musical); Ana Valéria Poles (OESP/Fac. Cantareira): “Os solos de contrabaixo na *Sinfonia n.1* de Villa-Lobos”.

Mediação: José de Carvalho Oliveira

Sessão 2 – Aproximações e influências

Stephen Coffey Bolis (UNICAMP): “Asas do baião, de Antonio Madureira: um baião com influência da escrita violonística de Villa-Lobos”.

José de Carvalho Oliveira (ECA/USP): “Aproximação e Confluências: Um estudo sobre os reflexos da obra villalobiana no jazz estadunidense nas décadas de 1950/60”.

Juliana Ripke (ECA/USP): “As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões”.

Mediação: Regina Rocha

Sessão 3 – Indianismo e tópicos

Juan Francisco Arboleda (UNAL, Bogotá): “El indigenismo en el contexto academico de Colombia: el caso del compositor Manuel Jose Benavides”.

Daniel Zanella dos Santos (UFPR): “O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características”.

Adailton Pupia (UFPR): “Alusões, gestualidade e tópicos musicais no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos”.

Mediação: Júlia Tygel

Sessão 4 – Quatro olhares para Villa-Lobos: análise, semiótica e história

Regina Rocha (ECA/USP): “Uma proposta interpretativa da forma sonata no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas N. 3* de Heitor Villa-Lobos”.

Gabriel D. da Silva (ECA/USP): “Elementos e Processos Composicionais: o tratamento motivico no *Quarteto de Cordas N. 3* de Heitor Villa Lobos e a conexão com outras obras”.

Cleisson Melo (UFCG): “Villa-Lobos, do simbólico ao semiótico”.

Loque Arcanjo Jr. (UEMG; UNIBH): “O Dossiê Villa-Lobos e o *Choros N. 10*: modernismo, ‘plágio’ e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54)”.

Mediação: Juliana Ripke

Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos: a relação entre dois pilares do violão latino-americano

Humberto Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
Fundação Biblioteca Nacional (FBN)
humbertoamorim@ufrj.br
humberto-amorim@hotmail.com

Resumo: Este artigo traça um panorama da ligação entre dois compositores decisivos para o violão latino-americano, o uruguaio Abel Carlevaro e o brasileiro Heitor Villa-Lobos, objetivando delinear se (e em que medida) este contato marcou a trajetória de ambos. Para tanto, cruza as informações disponíveis na literatura sobre o assunto, com ênfase no livro de Escande (2005). Os resultados indicam uma significativa importância desta relação na produção para violão dos dois personagens.

Palavras-chave: Abel Carlevaro. Heitor Villa-Lobos. Violão.

Abstract: This paper traces a panorama of the connection between two decisive composers for the Latin American guitar, the Uruguayan Abel Carlevaro and the Brazilian Heitor Villa-Lobos, in order to delineate in what sense this contact marked the trajectory of both. To do so, it crosses the information available in the literature on the subject, with an emphasis on Escande's book (2005). The results indicate a significant importance of this relation in the work for guitar of both composers.

Keywords: Abel Carlevaro. Heitor Villa-Lobos. Latin American Guitar.

O compositor, violonista e pedagogo uruguaio Abel Carlevaro (1918-2011) foi um dos mais decisivos personagens do violão latino-americano ao longo dos séculos XX e início do XXI. A síntese de sua contribuição para o instrumento, sobretudo no que diz respeito ao seu desenvolvimento técnico, é apresentada por Wolff¹ na seguinte passagem:

[...] pesquisou e racionalizou os diversos aspectos técnicos envolvidos na *performance* do violão de forma a permitir aos estudantes do instrumento uma busca gradual e conscienciosa do aprimoramento mecânico. Para tal fim, demonstrou e analisou cada elemento mecânico separadamente em seu célebre livro *Escuela de la Guitarra - Exposición de la Teoría Instrumental*, complementado por exercícios específicos publicados em seus quatro *Cuadernos de técnica*. (WOLFF, 2001, p. 19).

Por sua vez, pelo conjunto, força musical e inovação instilada por sua produção, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) pode ser considerado o mais determinante compositor brasileiro para violão. Além das obras orquestrais (*Concerto* e *Introdução aos Choros*) e de suas 7 peças para música de câmara com a participação do instrumento², sua obra solo compreende a *Valsa de Concerto n. 2* (1904), a *Suíte Popular Brasileira* (6 peças, incluindo a *Valse-Choro* recém-descoberta nos acervos da editora francesa *Max-Eschig*), o *Choros 1* (1920), os *12 Estudos* (1929), os *5 Prelúdios* (1940), além de quase

¹ Daniel Wolff (1967), violonista, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi o primeiro instrumentista do violão a concluir o curso de doutorado e o estágio pós-doutoral no Brasil.

² São elas: *Sexteto Místico* (1917); *Modinha* (1925); *Distribuição de Flores* (1932); *Ária*, das *Bachianas Brasileiras n. 5* (1938); *Canção do Poeta do Século XVIII* (1953); *Canção do Amor* (1958); *Veleiros* (1958).

duas dezenas de peças que se encontram perdidas e/ou extraviadas. A relevância de tal produção tem sido esquadrihada pela musicologia brasileira em livros (AMORIM, 2009; PEREIRA, 1984; SANTOS, 1975) e uma portentosa quantidade de artigos publicados nas últimas décadas.

Apesar da importância inegável de ambos, a relação entre estes dois personagens fundamentais para o violão latino-americano tem sido parcamente investigada e poucos documentos e/ou detalhes eram conhecidos até que viesse à lume a mais completa biografia de Carlevaro, escrita pelo pesquisador uruguaio Alfredo Escande (2005).³ No Brasil, contudo, o tema continua tendo raríssimas abordagens musicológicas.

O primeiro encontro entre eles ocorreu sob os auspícios do educador, animador cultural e musicólogo alemão naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997), em 1940, quando Villa-Lobos estava à frente de uma embaixada musical que representava o Brasil, em caráter oficial, na cidade de Montevideo.

A passagem da caravana brasileira foi marcada por vários eventos que homenageavam Villa-Lobos. Em um deles, ocorrido no dia 25 de outubro de 1940, Curt Lange, personagem central no desenvolvimento da musicologia histórica latino-americana, proferiria uma conferência sobre o compositor, “[...] patrocinada pelo Centro Guitarrístico do Uruguay, que incluiria em sua parte musical um recital de Abel Carlevaro, apresentado como jovem valor emergente do cenário violonístico local”⁴. (ESCANDE, 2005, p. 137)

Na primeira fileira, sentaram-se Curt Lange, Andrés Segovia, Heitor Villa-Lobos e Arminda das Neves (também conhecida como Mindinha, segunda esposa de Villa-Lobos), para assistir Carlevaro tocar *Dos canciones mexicanas* (Manuel Ponce), *Asturias* (Isaac Albeniz), *Allegretto de la Sonatina* (F. Moreno Torroba), *Prelúdio da Suíte Vasca* (Tomás Mujica), *Confesión* (Augustin Barrios) e o *Choros n. 1* (Villa-Lobos). Esta última foi, na ocasião, a segunda peça do programa.

³ Alfredo Escande (1949), violonista, professor e pesquisador uruguaio radicado em Montevideu. É autor de livros referenciais para a musicologia latino-americana dedicada ao violão, dentre os quais destacam-se *Abel Carlevaro – um nuevo mundo en la guitarra* (ESCANDE, 2005) e *Don Andrés y Paquita - La vida de Segovia en Montevideo*, uma detalhada investigação sobre o período de permanência do lendário violonista espanhol Andrés Segovia na capital uruguaia (ESCANDE, 2009). Cf.: La relación con Villa-Lobos. Las Giras por Brasil, pp. 135-160 (ESCANDE, 2005).

⁴ Tradução livre de: “[...] auspiciada por el Centro Guitarrístico del Uruguay, que incluiría – como su parte musical – un recital de Abel Carlevaro en su condición de joven valor emergente en la guitarrística local.”

A apresentação causou um impacto positivo na ilustre plateia. Após o concerto, segundo o próprio Abel Carlevaro⁵, Villa-Lobos o saudou com entusiasmo, dando também algumas orientações mais específicas sobre a interpretação do *Choros n. 1*. O intérprete as escutou com um singular interesse, motivando então o compositor a convidá-lo para uma ida ao Rio de Janeiro, com o objetivo de que ele pudesse conhecer o restante de sua produção para violão.

Embora o convite tenha sido recebido com alegria e tenha instigado a curiosidade de Carlevaro, o encontro só se realizou efetivamente três anos mais tarde. No entanto, antes disso, mais precisamente em 1941, o violonista uruguaio já viria a conhecer dois dos *Prelúdios* - o 3 e o 4 - do compositor brasileiro, publicados como suplemento musical do primeiro número da Revista *Música Viva*, cuja edição fora dedicada exclusivamente a Villa-Lobos.

Curt Lange era um dos editores da publicação, então dirigida pelo compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), e foi quem levou ao conhecimento de Carlevaro um exemplar da revista com a publicação dos *Prelúdios*. “Digamos desde já que é particularmente notável a preferência de nosso violonista [Carlevaro] pelo ‘Prelúdio’ n. 3 de Villa-Lobos. É, depois de ‘Asturias’ de Albéniz, a obra que tocou com mais frequência em público”.⁶ (ESCANDE, 2005, p. 143).

Em novembro de 1943 a proximidade entre ambos se estreita de vez, um fato que curiosamente ocorreu de novo através das mãos do musicólogo Francisco Curt Lange. Naquele momento, este último dirigia o Instituto Interamericano de Musicologia e convidou Carlevaro para fazer parte de uma comitiva de músicos uruguaios que se apresentaria em algumas cidades brasileiras. Chegava, enfim, a oportunidade de trabalhar diretamente com Villa-Lobos no Brasil. A delegação era composta pelos seguintes artistas: a pianista Fanny Ingold; o compositor, regente e, na ocasião, violista Guido Santórsola; sua esposa, Sarah Bourdillon de Santórsola, também exímia pianista; e, finalmente, o violonista Abel Carlevaro. O grupo estelar se apresentou por, pelo menos, seis cidades de quatro estados brasileiros (incluindo suas capitais): Pelotas, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Petrópolis, Belo Horizonte e São Paulo.

Os recitais de Carlevaro pelo Brasil tiveram uma importância capital não somente por terem sido os responsáveis pela maior aproximação entre estas duas

⁵ O depoimento de Carlevaro está reproduzido no já mencionado livro de Escande, mais precisamente na página 138.

⁶ Tradução livre de: *Digamos desde ya que es particularmente notable la preferencia de nuestro guitarrista por el ‘Preludio’ N. 3 de Villa-Lobos. Es, después de ‘Asturias’ de Albéniz, la obra que toco con más frecuencia en público [...]*.

personalidades, mas também por terem marcado a estreia oficial de pelo menos dois dos *Prelúdios*. No catálogo de obras do compositor, a data da apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ocorrida em 10 de dezembro de 1943, consta como a estreia mundial da série, embora saibamos, através da análise do programa, que Carlevaro só tenha tocado efetivamente os de números 3 e 4.

Dois fatores merecem destaque: 1) Apesar de dois dos *Prelúdios* terem sido publicados em 1941, na revista *Música Viva*, não há ainda registro de nenhuma apresentação destas peças realizadas por violonistas brasileiros antes daquelas dirigidas por Carlevaro, em 1943, o que sugere a possível fragilidade que ainda encarava o panorama do violão de concerto no país, incapaz de fazer circular as peças de seu mais ilustre compositor vivo de então; 2) Embora o recital no Theatro Municipal do Rio de Janeiro tenha marcado a estreia oficial dos *Prelúdios*, Carlevaro já tocara pelo menos um deles nas duas apresentações que antecederam a passagem pela cidade carioca - 19 de novembro, em Pelotas (RS) e 25 de novembro, em Porto Alegre (RS). Segundo Alfredo Escande, as razões que o levaram a considerar a apresentação no Rio como a estreia foram as seguintes:

Creio que a resposta é simples e tem a ver com três circunstâncias: a importância da cidade e da sala, a presença do próprio Villa-Lobos no concerto, e o fato de que fazia uns dias que Carlevaro estava no Rio, já havia trabalhado as obras com o compositor, e tinha seu expreso aval para apresentá-las ante o público da capital (ESCANDE, 2005, p. 144)⁷.

A partir deste emblemático concerto no Rio, os contatos entre ambos se intensificam. Villa-Lobos apresenta parte do restante de sua produção para violão e passa a ter encontros regulares com Carlevaro para orientá-lo na interpretação das peças. Em decorrência disso, o intérprete recebe os manuscritos dos *Estudos* de números 1, 2, 3, 4, 5 e 10, além do *Prelúdio* n. 1, e passa a estudá-los com afinco. O interesse de Carlevaro, então, leva Villa-Lobos a convidá-lo a gravar algumas de tais peças nos estúdios do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), localidade na qual funcionava a então rádio oficial do Ministério da Educação (atual Rádio MEC). Seriam as primeiras gravações de alguns dos *Prelúdios* e do *Estudo* n. 1.

O pioneirismo de Abel Carlevaro, nesse sentido, é sem igual. Antes dele, apenas o violonista espanhol Regino Sainz de la Maza (1896-1981), o dedicatário do célebre *Concerto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1901-1999), havia mostrado algum interesse

⁷ Tradução livre de: “Creo que la respuesta es sencilla y tiene que ver con tres circunstancias: la importancia de la ciudad y la sala, la presencia del próprio Villa-Lobos en el concierto, y el hecho de que desde hacía unos días Carlevaro estaba em Rio, ya había estado trabajando las obras com el compositor, y tenía su expreso aval para presentarlas ante el público de la capital.”

em estudar e programar as peças de Heitor Villa-Lobos (Cf. AMORIM, 2009, item 3.5). Em termos comparativos, por exemplo, Segovia - neste mesmo período - postergava incluir os *Estudos* em seus concertos⁸ e ridicularizava os *Prelúdios* nas cartas que destinava ao compositor mexicano Manuel María Ponce (1882-1948). Em uma delas, em que comenta justamente a passagem de Villa-Lobos por Montevideu já mencionada, chega mesmo a afirmar que um dos prelúdios de Villa-Lobos, o de n. 3, dava “vontade de rir”:

Está Villa-Lobos à frente de uma embaixada musical do Brasil. Vem em caráter oficial e tem sido extremamente bem recebido pela imprensa e o corpo diplomático [...] A apresentação de Villa-Lobos como conferencista, na Universidade, decepcionou o público. O primeiro concerto de música de câmara, apesar dos instrumentistas não serem maus, foi escassamente concorrido e deixou uma péssima impressão. A música era temível, a de Villa-Lobos, sobretudo. [...] O concerto sinfônico posterior a esse, teve, todavia, menos gente e esta torcia o nariz ao ouvir os rugidos do piano no Concerto para orquestra e esse instrumento, propriedade de Villa-Lobos. [...] Era coisa de ir felicitar o compositor desta maneira aproximadamente; ‘Felicitó-lhe sinceramente, porque conseguiu V. que a obra resulte tão horrível como desejava...’ A segunda audição de música de Câmara foi ontem de noite, e o teatro mostrava o aspecto desolador de um deserto. Éramos trinta pessoas. Por conseguinte, toda a pompa com que Villalobos [sic] e sua hoste foram apresentados, não alcançou nenhuma eficácia pública. O [público] aficionado se retraiu, porque, no mundo inteiro, vai cada vez menos interessando o estrépito, a discordância e o ruído brutal nos recintos musicais, que têm ocupado o lugar da música. [...] tua vinda [de Ponce] ao Uruguai, deveria estar apoiada oficialmente, para permitir ao Sr. De Negri, Ministro de teu país em Montevideo, fazer algo semelhante ao que tem feito o Embaixador do Brasil com Villa-Lobos. Com a diferença de que contigo não haveria divórcio entre a parte oficial e o público, porque teu talento é verdadeiro e não fingido [...].

Villa-Lobos me disse que te conhecia de Paris [...]. Veio [Villa-Lobos] a minha casa provido de seis prelúdios para guitarra, dedicados a mim, e que unidos aos doze estudos anteriores, formam dezesseis obras. Desse crescido número de composições não te exagero ao dizer-te que a única que serve é o estudo em mi maior [*Estudo n. 7*], que me ouviste praticar aqui. Entre os da última fornada há um, que ele

⁸ Uma análise da relação ambígua entre estes dois personagens se encontra em: (AMORIM, 2007: p. 151-160).

próprio intentou tocar, de um aborrecimento mortal. Intenta imitar Bach [...]. Dá vontade de rir... (ALCÁZAR, 1989: p. 210 e 211).⁹

Com postura diametralmente oposta, Carlevaro foi até Villa-Lobos, estudou a sua obra, fez primeiras gravações e audições, e passou desde então a incluir suas peças em quase todos os concertos realizados durante a sua vida. Já consagrado, realizaria conferências, palestras e *masterclasses* sobre a produção violonística do brasileiro; dedicaria respectivamente aos *Estudos* e *Prelúdios* dois dos seus quatro livros de técnica aplicada; e, não bastasse, ainda comporia uma série de cinco estudos intitulados *Homenagem a Villa-Lobos*.

Para se ter a dimensão de como o interesse por sua produção violonística era algo inédito para Villa-Lobos, basta ressaltar que quando chamou Carlevaro para escutar e conhecer seus *Estudos*, entre o fim de 1943 e o início de 1944, 14 anos após ter concebido os últimos números da série, a audição só foi possível com a ajuda do antigo amigo Tomás Terán (1896-1964), que os interpretou, um a um, ao piano¹⁰! O fato é que, no Brasil da década de 1940, o ambiente violonístico ainda não era capaz de assimilar peças da envergadura dos *Estudos*, e as referências internacionais de Villa-Lobos, sobretudo Segovia, continuavam a mostrar pouco entusiasmo na abordagem de seu trabalho.

Assim, põe-se em relevo esta relação de mútuo benefício e engrandecimento: se, por um lado, conforme descreve Escande, “o grande criador brasileiro se converteu, a partir de 1940 e até o final da vida do músico uruguaio, em uma referência indubitável, que contribuiu decisivamente para a consolidação de sua visão musical e sua identidade

⁹ Tradução livre de: “*Está Villalobos al frente de uma embajada musical del Brasil. Viene con caracter oficial y ha sido e extremadamente bien recibido por la prensa y el cuerpo diplomático. [...] La presentación de Villalobos como conferenciante, em la Universidad, decepcionó a la concurrencia. El primer concierto de musica de camara, a pesar de que los instrumentistas no son malos, se vió ya escasamente concurrido y hizo pésima impresion. La música era temible, la de Villalobos, sobre todo. [...] El concierto sinfónico que siguió a esse, tuvo todavia menos gente y ésta torcia el morro al oír los rugidos del piano em el Concierto para orquesta y dicho instrumento, propiedad de Villalobos [...] Era cosa de ir felicitar al compositor de esta manera aproximadamente; “Le felicito sinceramente, porque há conseguido V. que la obra resulte tan horrible como deseaba...” La II audición de musica de Camara fué anoche, y el teatro mostraba el aspecto desolador de uns desierto. Éramos treinta personas. Por conseguinte, toda la pompa con que Villalobos y su hueste há sido presentado, no alcanzó ninguna eficacia pública. El aficionado se ha retraído porque, en el mundo entero, va cada vez interesando menos el estrépito, la discordancia y el ruido brutal en los recintos musicales y reemplazando a la música [...] tu venida al Uruguay, debería estar apoyada oficialmente, para permitir al Sr. De Negri, Ministro de tu país em Montevideo, hacer algo semejante a lo que ha hecho el Embajador del Brasil con Villalobos. Con la diferencia de que contigo no habria divorcio entre la parte oficial y el público, porque tu talento es verdadero y no fingido. [...]*”

Villa-Lobos me dijo que te conocia de Paris [...] Vino a casa [Villa-Lobos] provisto de seis preludios para guitarra, dedicados a mi, y que unidos a los doce estudios anteriores, forman diez y seis obras. De esse crecido número de composiciones no te exagero al decirte que la única que sirve es el estudio em mi mayor, que me oiste practicar ahí. Entre los dos de la última hornada, hay uno, que él próprio intento tocar, de um aburrimiento mortal. Intenta imitar a Bach [...] dan ganas de reír...

¹⁰ O pianista espanhol Tomás Terán residiu no Brasil de 1930 até 1964, ano de seu falecimento. Ainda em Paris, em 1929, transcreveu para piano quatro dos 12 *Estudos* para violão, apresentando-os no mesmo ano em alguns de seus concertos na capital francesa.

como compositor e artista” (ESCANDE, 2005, p. 135); por outro, Heitor Villa-Lobos encontrara, pela primeira vez, um jovem e promissor talento disposto a mergulhar com profundidade na descoberta e no estudo de sua desafiadora produção para violão.

Referências Bibliográficas

ALCAZAR, Miguel. *The Segóvia-Ponce Letters*. Columbus: Editions Orphée, 1989.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2007.

_____. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ESCANDE, A. *Abel Carlevaro: um nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Aguilar, 2005.

_____. *Don Andrés y Paquita: La vida de Segovia en Montevideo*. 3ª ed. Montevideo: Edição do autor, 2009.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra pra violão*. Brasília: Musimed, 1984.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

WOLFF, Daniel. A Importância de Abel Carlevaro para o Violão. *Violão Intercâmbio*. São Paulo, n. 49, pp. 19-20, 2001. Disponível em: http://www.danielwolff.com/site/br/arquivos/File/Carlevaro_V_I_Int_Port.htm (Acesso em 11/06/2017, às 16:11 h).

Villa-Lobos e o experimentalismo instrumental: uma investigação acerca das técnicas estendidas para clarineta em sua obra

Diogo Maia Santos
Faculdade Cantareira
diogomaia.cl@gmail.com

Luis Antonio Eugênio Afonso
ECA-USP
lamontanha@gmail.com

Daniel Aparecido de Oliveira
ECA-USP
danisom@gmail.com

Resumo: Neste artigo, investigaremos uma característica singular da produção composicional de Villa-Lobos: o experimentalismo instrumental. A partir de indicações técnicas para o clarinetista nas obras *Nonetto* (1923) e *Mandú-Çarará* (1940) procuraremos entender as requisições práticas do compositor e apontar o máximo de possibilidades de execução dentro de um contexto expressivo das técnicas estendidas, considerando também o resultado estético de cada uma delas. Para isso, utilizaremos referências históricas do instrumento e seus congêneres, uma bibliografia técnica especializada, além de relatos de instrumentistas renomados que tocaram essas músicas e passaram pela experiência de equacionar performaticamente as requisições do compositor.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Técnica estendida; Clarineta.

Estudos recentes a respeito da poética de Heitor Villa-Lobos têm revelado um compositor definitivamente consciente dos processos criativos que lançava mão em cada uma de suas inúmeras obras. Inquieto e profícuo, Villa-Lobos produziu diversas peças em que a experimentação era o foco composicional – sobretudo a partir da década de 1920, quando pôde conhecer e conviver com os artistas da vanguarda europeia daquela época. Villa experimentava, entretanto, não apenas os esquemas composicionais, as escalas exóticas e as texturas modernas, ele estava além do seu tempo ao explorar também maneiras inusitadas de se tocar instrumentos tradicionais. Sua noção musical, forjada principalmente por meio do violoncelo, da clarineta e do violão, foi provavelmente a base de conhecimento prático para a proposição dessas técnicas.

O que chamamos atualmente de “técnicas estendidas” foram utilizadas por Villa-Lobos em algumas de suas composições ainda na primeira metade do século XX, quando o termo não era utilizado. O maestro Roberto Duarte, revisor responsável pela edição recente de diversas obras de Villa, comenta sobre detalhes encontrados nas partituras originais:

Algumas vezes o regente e o revisor se defrontam com outro tipo de problema. Não notas, ritmos, falta de instrumentos ou qualquer outro tipo de engano, mas certos” efeitos especiais idealizados por Villa-Lobos que só podem ser obtidos por alguma mudança na maneira de tocar o instrumento ou até na utilização de instrumentos diferentes daqueles habitualmente usados em uma orquestra sinfônica (DUARTE, 2009, p. 127).

Podemos dizer que essas técnicas são extrapolações da forma tradicional de se tocar um instrumento musical. A esse respeito, PADOVANI e FERRAZ pontuam que

(...) a expressão "técnica estendida" se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo "técnica estendida" equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (PADOVANI e FERRAZ, 2012, p. 11).

Através de uma rápida pesquisa na obra do compositor pudemos encontrar algumas indicações de técnicas instrumentais não tradicionais, como por exemplo no *Poema da criança e sua mamã* (*Pensées d'enfant*) de 1923, em que está escrito na parte do violoncelo "*Tournez la cheville de la corde Sol*"¹ (Figura 1).

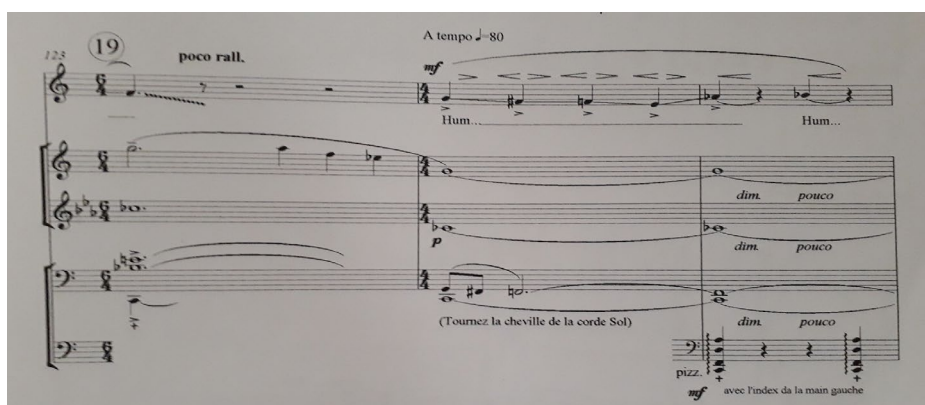


Figura 1 – Villa-Lobos - Poema da criança e sua mamã (*Pensées D'Enfant*, 1923). Ed. Max Eschig.

Esse efeito é usado basicamente para se atingir a nota fá ao mesmo tempo da nota dó, formando uma quarta justa, primeiro sustentada na região grave do instrumento e depois tocada com a mão esquerda em *pizzicato*, formando um acorde com as notas Dó1, Fá1, Ré2 e Lá2. Para isso o compositor pede que se gire a cravelha da corda sol, descendo primeiro um semitom no tempo de uma colcheia e depois mais um no tempo de outra colcheia. Não é uma prática tradicional ao violoncelo girar a cravelha enquanto se toca uma passagem musical, menos ainda que se faça isso controladamente, com precisão de tempo e afinação.

¹ "Gire a cravelha da corda sol" (tradução nossa).

Outra técnica incomum é explorada na obra *Dois Chôros Bis* (1929) para violino e violoncelo, em que Villa-Lobos indica na parte do violoncelo: “*Croiser la 3^a corde au dessus de la 2^a à l’endroit de la quinte do#sol# On obtient ainsi un effet para violin de tambour et pizzicato*” (Figura 2), ou seja, pede-se que o violoncelista cruze a segunda e a terceira cordas do instrumento e as pressione cruzadas na posição de Sol# e Dó#, obtendo assim um som simultâneo de tambor e pizzicato². Desse modo, o compositor procura criar uma sonoridade surpreendente, ao final da peça.

The image displays a musical score for the cello part of 'Dois Chôros Bis' by Villa-Lobos. The score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. The first system shows a continuous eighth-note pattern in the left hand. The second system begins with a 'rall.' marking and a 'poco a poco' tempo change. The third system features a 'Moins' marking and a final measure with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. Below the main score, a footnote (4) explains the technique: 'Croiser la 3^e Corde au dessus de la 2^{eme} à l'endroit de la quinte do#sol# On obtient ainsi un effet simultané de tambour et pizzicato.' The word 'Harmoniques' is also present below the final measure of the third system.

Figura 2 – Villa-Lobos - Dois Chôros Bis (1929). Ed. Max Eschig.

No próximo exemplo, a peça *Assobio a jato* (1950) para flauta e violoncelo, diferentemente dos exemplos anteriores, Villa-Lobos não indica o procedimento técnico a ser realizado, mas faz uma sugestão de sonoridade: “*imitando fischí in toni ascendenti*”³ (Figura 3). Como não há nenhum detalhe na escrita musical que deixe claro como produzir o efeito, o editor então acrescentou uma nota de rodapé na partitura em que explica que a única maneira desta sonoridade ser realizada é soprando dentro do bocal da flauta em *fff*, como se estivesse esquentando o instrumento num dia frio.

² Essa maneira de tocar o violoncelo remete à técnica de violão chamada *Tambor, Tabal, Tabalet, ou ainda Caja*, que consiste em cruzar as 5^a e 6^a cordas do instrumento para que soe um som de tambor somado à nota musical. Provavelmente Villa-Lobos tinha conhecimento desta técnica violonística e a aplicou ao violoncelo.

³ “Imitando assovio em sons ascendentes” (tradução nossa).

157 - 11

New York, 1950

*The only way to achieve the effect which the composer wishes, as indicated by the words *imitando fischi in toni ascendenti*, is to blow into the embouchure *fff* as if one were warming up the instrument on a cold day. The first blast should be fingered as a low D, the second E, and so on through A.

Figura 3 – Villa-Lobos - Assobio a Jato (1953). Ed. Southern Music Publishing.

Esses exemplos citados acima são apenas algumas das requisições, nada comuns, de um compositor experimentador e propositor de novas práticas musicais e de uma relação diferente com o instrumento e sua cultura. Sem dúvida, poderíamos encontrar outros exemplos semelhantes espalhados nas suas obras orquestrais ou em alguma peça de câmara menos conhecida, que mereceriam atenção. Assim, uma vez que os autores deste artigo são clarinetistas profissionais e pesquisadores deste instrumento, buscaremos focar nossa investigação em duas técnicas de clarineta propostas por Villa-Lobos em duas de suas obras, produzidas em momentos distintos de sua trajetória composicional, porém, ambas com apelo indianista: *Nonetto* (1923) e *Mandú-Çarará* (1940).

Nosso objetivo será, portanto, entender as indicações de Villa-Lobos encontradas nas partituras, e apontar o máximo de possibilidades de execução dentro de um contexto expressivo das técnicas estendidas, considerando também o resultado estético de cada uma delas. Para isso, utilizaremos referências históricas do instrumento e seus congêneres, uma bibliografia técnica especializada, além de relatos de instrumentistas renomados que tocaram essas músicas e passaram pela experiência de equacionar performaticamente as requisições do compositor.

Técnicas estendidas para clarineta e clarone

Em seu *Nonetto* de 1923, no último terço da peça, Villa-Lobos coloca a seguinte indicação na parte da clarineta: “*Enlever le bec et souffler dans la clarinette comme dans un cor. Sinon chanter les notes, très justes, dans le bec seul comme dans un*

mirliton” (Figura 4). De início, as duas frases em língua francesa nos impõem uma dificuldade, já que a tradução para o português significará mais uma camada de interpretação na decifragem da requisição do compositor⁴. Desta forma, traduzimos assim as frases: “Retirar a boquilha e soprar na clarineta como em uma trompa. Senão, cantar as notas muito precisamente na boquilha somente, como em um mirliton”.



Figura 4 – Villa-Lobos - Nonetto, Impressão rápida de todo o Brasil (1929). Ed. Max Eschig.

Em seguida, o trecho musical que requer essas técnicas é representado por uma curta melodia escrita num tempo *moderato* com notas ordinárias e articulação definida, que compreende uma tessitura de terça menor: Sol₃ ao Si₃, numa clave de sol aguda, além de uma notação de *gliss.* ao final da frase, e uma última nota *stacatto* (Figura 5).



Figura 5 – Villa-Lobos - Nonetto, Impressão rápida de todo o Brasil (1929). Ed. Max Eschig.

Notamos que as duas frases textuais colocadas como alternativas compreendem, de fato, técnicas distintas para se tocar uma mesma frase musical: uma sem a boquilha, e outra somente com a boquilha. Analisaremos, portanto, cada técnica separadamente, procurando esmiuçar ao máximo as características sonoras e as resoluções práticas de cada indicação.

⁴ Embora sempre exista o risco da imprecisão ou da incompletude em uma tradução, entendemos que por se tratar de uma indicação técnica, os termos deveriam ser traduzidos com o rigor referencial, sem margem para conotações da linguagem que utilizamos para falar de música.

Como um *cornetto*

A primeira das duas técnicas: “*Retirar a boquilha e soprar na clarineta como em uma trompa*”, remonta aos primórdios do instrumento, quando os construtores experimentavam diversas maneiras de se produzir o som a partir de um mesmo corpo acústico. Assim aconteceu com o *Chalumeau*, que nasceu da junção do corpo de uma flauta doce, mas com uma boquilha e palheta em vez do bocal de bisel tradicional. Nesse contexto, apontamos um instrumento surgido no século XV cuja ideia se aproxima bastante da técnica proposta por Villa: o corneto.

Cornetto é um instrumento de sopro de madeira, geralmente curvo, com orifícios para os dedos ao longo do tubo e um bocal em forma de copo, cujo som é produzido através da vibração dos lábios, e geralmente é tocado no lado da boca, onde os lábios são mais estreitos. O princípio de produção sonora e o corpo de madeira semelhantes à clarineta o aproximam, portanto, da ideia de Villa.

Os nomes *Cornetto* (em francês e italiano), *Cornett* (em inglês britânico) e *Zink* (em alemão) referem-se ao mesmo instrumento. Eles eram feitos em vários tamanhos, formando uma família, tendo o *Cornetto in A* (Figura 6) o tamanho padrão de 57,5 cm. Já o *Cornetto tenor*, também conhecido como *Serpente* (Figura 7) tinha a forma encurvada como uma letra S, que além de dar nome ao instrumento, ajudava o músico na sua execução. O timbre era agradável, ainda que um tanto aerado e combinava bem com vozes, geralmente tocando uma das linhas internas de um conjunto.

Os *Cornetti* foram usados principalmente entre os séculos XV até o final do século XVII, mas continuaram em uso até o final do século XVIII. Foram amplamente utilizados na música polifônica dos séculos XVI e XVII, para acompanhar o canto coral em igrejas e para tocar a parte de soprano em conjuntos de trombones, tanto na música secular quanto religiosa. O instrumento era valorizado pela semelhança de seu som com o da voz humana (considerada o "instrumento perfeito"), e por sua adequação para a execução de ornamentações musicais elaboradas.



Figura 6 – Cornetto em Lá. Fonte: *Musical Instruments: Highlights of the Metropolitan Museum of Art*. Ed. Metropolitan Museum of Art, p. 56-57, ill.



Figura 7 – Serpente Musical Instruments: *Highlights of the Metropolitan Museum of Art*. Ed. Metropolitan Museum of Art, p. 56-57, ill.

Transportando, então, os fundamentos da produção de som do *Cornetto* para a técnica na clarineta, notamos que a indicação do compositor é para que se retire a boquilha do instrumento, deixando desta forma o barrilhete e o corpo do instrumento montados (Figura 8). Em seu livro *New Directions for Clarinet* de 2003 (tendo sua primeira edição em 1994), Phillip Rehfeldt descreve esta técnica com o nome *lip buzzing*:

Esse efeito também utiliza o instrumento com a boquilha desencaixada, e é produzido tocando diretamente no barrilhete como normalmente se faz nos instrumentos de metal. (...) Na clarineta soprano, a nota mais grave possível, com uma embocadura muito frouxa, é um Ré#2 (escrito como o Mi mais grave do instrumento [quando tocado normalmente]). A partir do Mi2 grave é possível fazer uma *quasi-escala* usando as posições normais até aproximadamente o Lá2 (grave). (...) As posições tradicionais soam com a afinação da clarineta [tocada ordinariamente], embora a precisão de afinação possa variar um tanto de instrumento para instrumento. Parece simples, contudo, a técnica requer alguma prática para se produzir notas e dinâmicas precisamente. Soprar no topo do corpo do instrumento, com o barrilhete removido, é uma outra possibilidade, produzindo notas no registro do "clarino" (REHFELDT, 2003: 78).⁵

O barrilhete utilizado como bocal de trompa adaptado apresenta um orifício muito grande - maior que um bocal de trombone -, o que permite somente a produção de notas mais graves, como vimos na descrição de Rehfeldt. Em nossa pesquisa prática concluímos que a tessitura máxima, nesse caso, seria do Mib2 ao Ré3 (Figura 10), possibilitando uma execução oitava abaixo do que está escrito na partitura. O timbre, nesse caso, se aproxima de um berrante.

⁵ Tradução nossa.



Figura 8 – Embocadura da técnica lip buzzing com barrilhete.



Figura 9 -- Embocadura da técnica lip buzzing sem barrilhete.

Embora, na indicação, Villa não tenha comentado especificamente sobre a retirada do barrilhete, seguimos a última indicação de Rehfeldt, e experimentamos tocar sem esta parte, somente com o corpo do instrumento (Figura 9). Assim, o formato menor do orifício de entrada do corpo da clarineta, portanto, do bocal adaptado, se assemelha mais ao tamanho de um bocal de trompa, como sugere a indicação técnica. Neste formato, o instrumento passar a ter outra tessitura, na região do clarino, do Si₃ ao Si₄ (Figura 11), dentro a tessitura da frase musical.



Figura 10 – Tessitura da técnica lip buzzing com barrilhete.

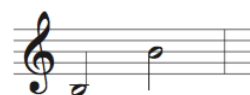


Figura 11 – Tessitura da técnica lip buzzing sem barrilhete.

Ao optarmos pela solução do "bocal adaptado" menor e seguindo a lógica acústica deste novo instrumento, experimentamos na prática a melhor realização do seu dedilhado⁶. Percebemos, então, que é possível compreender a execução do trecho de duas maneiras diferentes: ou as notas estão grafadas na partitura como devem soar,

⁶ A clarineta tocada sem a boquilha, como uma trompa, apresenta um comportamento acústico diferente de quando tocada da maneira tradicional. Desta forma, o comprimento do tubo cônico muda, produzindo ondas com proporções diferentes e gerando frações de semitons nas posições e dedilhados convencionais. Também a embocadura adaptada, por ser muito flexível, pode apresentar uma grande variação de afinação (aproximadamente 1 semitom), sendo indicado a cada intérprete desenvolver o seu próprio dedilhado, baseado na sua embocadura adaptada.

e para que soem deve-se adotar um dedilhado específico; ou deve-se tocar o dedilhado correspondente ao trecho escrito na partitura, sejam quais forem as alturas resultantes.

Após analisar a partitura, notamos que, nesse caso, a melodia escrita na parte está dentro de um padrão harmônico e seguindo uma lógica de desenvolvimento motivico, o que nos permitiu concluir que devem soar as alturas escritas (sem transposição). Desenvolvemos, assim, um dedilhado específico possível, baseado numa embocadura com rigor (que permite uma boa emissão e afinação das notas) mas confortável para os autores deste artigo. A figura mostra a melodia que deve soar, no pentagrama de cima; e o dedilhado que deve ser aplicado (para que soe esta melodia), no pentagrama de baixo.



Se tomarmos a indicação no seu sentido explícito, devemos retirar a boquilha com palheta e braçadeira e literalmente cantar as notas da melodia (provavelmente) no orifício oposto à ponta onde a palheta vibra (Figura 14). Talvez a expectativa de Villa fosse de que a palheta, uma vez livre no lado oposto, vibrasse junto com a voz cantada e produzisse um som como o de um Kazoo. Mas ocorre que somente o canto não é capaz de fazer vibrar a palheta (que é espessa) a ponto desta produzir algum chiado. Assim, o som resultante é uma voz humana encapsulada e que não se parece com um instrumento como o *mirliton*.



Figura 14 – Embocadura da técnica mirliton.



Figura 15 – Embocadura da técnica mirliton com papel de seda.

A título de experimentação, sugerimos o acréscimo de um papel muito fino (seda para enrolar fumo) dobrado entre a palheta e a boquilha (Figura 15). Desta forma,

o canto é capaz de fazer vibrar o papel, produzindo um chiado somado ao som da voz e se mantendo fiel à lógica de produção de som do *mirliton* e ao seu resultado sonoro. Nesse caso, o performer deve cantar as notas que estão na partitura, em Dó (sem transposição).

Como um “apito de caça”

Naturalmente, esta obra já foi executada centenas de vezes desde sua estreia, em 30 de maio de 1924. Naturalmente também que os intérpretes, confrontados com as requisições, buscassem maneiras diversas de resolver a passagem, tanto pela dificuldade de execução das técnicas, quanto porque que nem a primeira nem a segunda indicações do compositor são unívocas quanto a técnica descrita e o paralelo sonoro aludido.

Duarte comenta a respeito da dificuldade de performance desta passagem e cita o clarinetista carioca José Botelho, responsável por inúmeros concertos e gravações da obra de Villa-Lobos, que adotou ainda uma terceira técnica⁷:

Alguns instrumentistas, embora de altíssima qualidade, sentem dificuldade em produzir o som como o autor sugere. O clarinetista José Botelho encontrou uma forma diferente de produzir o mesmo efeito usando somente a boquilha do instrumento com ambas as mãos em volta dela, sem ter que cantar as notas (DUARTE, 2009: 131).

Para esta técnica, o músico então retira a boquilha e toca somente nela (Figura 16), normalmente, abrindo e fechando as mãos para atingir as notas (frequências) da melodia escrita na partitura. A técnica proposta por Botelho, contudo, apresenta algumas dificuldades a serem superadas no estudo: a afinação e a passagem de uma nota para outra não são tão precisas; e os intervalos grandes ocorrem, quase inevitavelmente, com um *portamento* ou um pequeno *glissando*. Por outro lado, das três técnicas abordadas até agora (duas propostas por Villa e outra por Botelho), esta é a que tem o maior volume e atinge as maiores dinâmicas. O timbre se assemelha a um apito de caça agudo.

⁷ Em nossa pesquisa encontramos um vídeo do grupo *CONTRA TEMPO Chamber Orchestra*, em que o clarinetista adota a mesma solução de José Botelho: < <https://youtu.be/XMo3D3wu6Lw?t=590>>.



Figura 16 – Embocadura da técnica boquilha sozinha.

Rehfeldt também descreve essa técnica em seu livro já citado, com o nome “*mouthpiece alone*” (ou boquilha sozinha⁸):

Uma série de novas obras musicais exige sons produzidos apenas pela boquilha ou o som da boquilha com o barrilhete. O timbre e afinação produzidos variam de acordo com o equipamento utilizado. A tessitura possível é, por conseguinte, aproximada, partindo de um Ré [Ré5], ou mesmo Ré# [Ré#5][sem nenhuma obstrução na saída da boquilha] (...), e se estende com *portamento*, por meio da diminuição da pressão da mandíbula, até aproximadamente uma oitava abaixo [Ré4]. Uma maior extensão na direção do grave (...) pode ser alcançada colocando a mão em torno da extremidade final da boquilha (REHFELDT, 2003: 69).⁹

O autor também comenta que outras técnicas, como *glissando*, *flutter tongue* (*frulatto*) podem ser combinadas à performance na boquilha sozinha. Além disso, uma outra variante dessa técnica é citada por ele: a boquilha com o barrilhete encaixado.

De maneira semelhante, quando o barrilhete permanece encaixado na boquilha, como é requisitado na parte de clarineta do Concerto para Piano e Orquestra de [John] Cage (1957-58), a região mais aguda fica mais grave (...) em torno do Sol# [Sol#4]. Com a pressão da mandíbula reduzida, com mão em concha na extremidade final (como antes), ou com o dedo inserido no furo, (...) o limite grave fica em torno de Si [Si3] (REHFELDT, 2003: 71).

Também a título de experimentação, testamos executar o trecho composto por Villa seguindo essa última variante da técnica apresentada por Rehfeldt: boquilha com o barrilhete encaixado (Figura 17). Embora Rehfeldt aponte que tocando com essa

⁸ Tradução nossa.

⁹ Tradução nossa.

técnica o limite grave fique em torno de um Si₃, nossa experiência prática nos permitiu concluir que é possível chegar até um Sol₃, se utilizarmos as mãos e a embocadura de maneira assertiva. Ainda com uma boquilha com abertura maior, uma palheta leve (e se colocada abaixo da linha da boquilha), o trecho musical pode ser tocado mais facilmente. Desta vez soando exatamente na oitava que Villa o escreveu.



Figura 17 – Embocadura da técnica boquilha e barrilhete.

Como “trompas”

O último trecho que analisaremos neste artigo está presente na obra *Mandú Çarará*, de 1940. No compasso 231 da obra, Villa-Lobos escreve para todo o naipe de clarinetas (duas clarinetas e um clarone): “*Tocando sem a boquilha como se fosse uma trompa*”. As clarinetas começam a tocar com essa técnica alguns compassos antes, e nesse momento o clarone se junta aos demais (Figura 18). A princípio trata-se da mesma técnica requerida por Villa em seu *Nonetto*, mas podemos apontar algumas diferenças entre elas, significativas para nossa pesquisa.

H. Villa-Lobos - Mandú-Çarará

Fl. 1-2
Ob. 1-2
C.I.
Cl. 1-2
Cl. B.
Fag. 1-2

(Tocando sem a boquilha como se fosse uma trompa)

gliss.
tr.

Figura 18 – Villa-Lobos - Mandú-Çarará (1940). Edição ABM (2008).

Primeiramente, esta é uma obra orquestral (e não de câmara, como o *Nonetto*), composta para uma formação grande e com potência sonora que demanda um esforço considerável dos clarinetistas para produzirem o efeito com um volume equilibrado e (relativamente) afinado, já que o naipe deve tocar em uníssono. Também pudemos notar, analisando a partitura, que o andamento nesse trecho é rápido o resultado sonoro que Villa propõe é um efeito simples, que atinge uma nota longa (Do#4) a partir de um primeiro *glissando* e em seguida faz uma *volata* com *glissando* (descendente e ascendente) para atingir novamente a mesma nota longa (Do#4). Diferente do *Nonetto*, em que a melodia é lenta, delicada e exige precisão de afinação e emissão, as notas que compreendem o glissando de *Mandú-Çarará* são aproximadas, e o gesto musical se apresenta mais importante do que cada nota.

Na clarineta, a reprodução da técnica é igual à requisitada no *Nonetto*, porém aqui com muito mais vigor e flexibilidade da embocadura para realizar o *glissando*. Nessa obra, a melhor opção é, sem dúvida, manter o barrilhete, pois o orifício maior permite uma embocadura mais relaxada e ressoante para executar o trecho sem falhas. Contudo, retornamos à questão da incompatibilidade entre as alturas escritas na partitura e a tessitura do instrumento com o barrilhete como bocal adaptado, uma vez que, desta maneira, soaria oitava abaixo, não correspondendo com a altura exata desejada pelo compositor. Desta forma, tocando com o barrilhete, sugerimos o seguinte dedilhado para o trecho (soando oitava abaixo) (Figura 19).

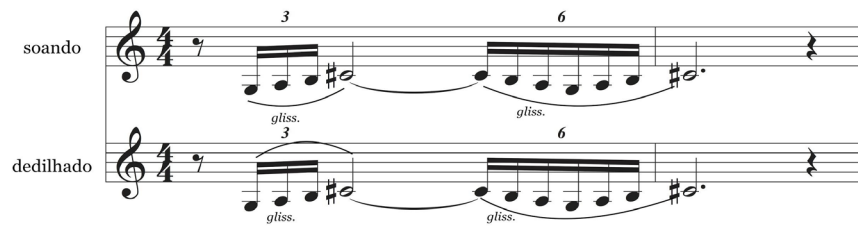


Figura 19 – Dedilhado com técnica lib buzzing na clarineta com barrilhete.

No clarone, a execução da técnica é realizada no tudel do instrumento como bocal adaptado (Figura 20) em que o diâmetro da entrada é ainda maior que o do barrilhete da clarineta. Por isso, demanda um esforço maior, uma maior quantidade e maior pressão de ar para produzir um volume de som equivalente ao das clarinetas. Dois importantes claronistas e pesquisadores do instrumento, Harry Sparnaay e Henri Bok, citam esta técnica em seus trabalhos sobre novas sonoridades no clarone.



Figura 20 -- Embocadura da técnica lip buzzing no clarone

Em seu livro *New techniques for the bass clarinet*, Bok apresenta essa técnica como “tocando no tudel”, e a descreve: "Ao remover a boquilha do clarinete baixo pode-se tocar [diretamente] no tudel curvo do instrumento, como é feito nos instrumentos de metal. A vibração dos lábios é então usada com geradora do som"¹⁰ (BOK, 2008: 68). Sparnaay, por sua vez, comenta o seu interesse pela técnica em seu livro *The bass clarinet: a personal history*:

¹⁰ Tradução nossa do trecho: "By removing the mouthpiece of the bass clarinet one can play on the curved crook of the instrument as is done on a brass instrument. The vibrating lips are then used as sound generators".

Na minha opinião, tocar sem a boquilha é uma variante mais interessante, que pode ser encontrada na intrigante composição "Voix Instrumentalisée" do compositor/trombonista Vinko Globokar (1973). Aqui [nesta obra] ele imaginou um claronista que, sem o bocal, toca o clarinete baixo como um trombonista¹¹ (SPARNAAY, 2011, p. 156).

Em relação à dinâmica dessa técnica no clarone e à escolha do dedilhado adequado para o trecho, contamos com a experiência de um claronista profissional que equacionou performativamente essa requisição inusitada. Em uma curta entrevista concedida aos autores deste artigo, Nivaldo Orsi, claronista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, conta que executou essa obra mais de uma vez e que a produção do efeito no clarone havia sido resultado de uma pesquisa pessoal:

Para a execução desse trecho, retirei (...) a boquilha e fui como que aprendendo a extrair esse efeito que o compositor pedia. Como as notas estavam escritas, notei que tocadas meio tom abaixo mais se assemelhavam às notas na parte e mantive a mesma embocadura (...) no gliss. (uma vez que o trecho era muito pequeno e muito rápido) (ORSI, 2018).

Sobre o volume e o timbre extraídos do clarone com a técnica proposta por Villa-Lobos, Orsi comenta:

As clarinetas foram tocadas sem as boquilhas e mantendo-se os barrilhetes, porém com as clarinetas levantadas, o que dava uma diferença bastante significativa (quanto ao volume) em relação ao efeito no clarone. O som [do clarone] me parecia uma mistura de oficleide, berrante e concha do mar (ORSI, 2018).

Por fim, adotando o processo de ajuste da embocadura e o dedilhado propostos por Orsi (Figura 21), sugerimos, então, que o trecho seja tocado da seguinte maneira:

soando

dedilhado

Figura 21 – Dedilhado com a técnica lip buzzing no clarone.

¹¹ Tradução nossa do trecho: "*In my opinion playing without a mouthpiece is a more interesting variant, which can be found in the intriguing composition "Voix Instrumentalisée" by composer/trombonist Vinko Globokar (1973-). Here he devised a bass clarinetist who, without the mouthpiece, plays the bass clarinet like a trombone player*".

Considerações finais

Neste artigo, concentramos nossos olhares e escutas em uma característica singular da produção composicional de Villa-Lobos: o experimentalismo instrumental. A partir de indicações textuais em suas partituras pudemos imergir num mundo de experiências práticas com o instrumento musical e suas inúmeras possibilidades acústicas, e de produção de som. Com o objetivo de encontrar diferentes maneiras de se executar os trechos e seguir as requisições do compositor, não só treinamos as técnicas propostas inicialmente, para podermos sentir pessoalmente a sensação de tocar com cada delas, como propusemos algumas soluções de performance, sempre pensando numa concepção expressiva dessas técnicas estendidas.

Pudemos também observar que as indicações alusivas (“como um *mirliton*”, “como trompas”) que Villa se utiliza na partitura, sobretudo dentro da estética indianista das obras analisadas, nos sugerem que o som, o timbre resultante dessas técnicas era primordial para ele, mais do que o estudo e a sistematização da técnica em si. Interessante notar que o sentido mimético das requisições, nos remete à ideia de técnica estendida como recurso expressivo para representação de caracteres e estéticas – como algumas das sete técnicas exploradas ao longo do artigo (sendo três delas propostas por Villa, e outras quatro o resultado de nossa investigação), que realmente soam muito similares a instrumentos indígenas ou folclóricos.

A busca de Villa-Lobos por uma sonoridade brasileira nos parece, aqui, intimamente ligada à sua formação instrumental, e ao fato de ter sido, grande parte de sua vida, um músico prático, com inquietações próprias de quem utiliza o instrumento musical como meio expressivo e profissional. Nesse sentido, Villa nos mostrou que as técnicas estendidas, que às vezes parecem tão longe da nossa realidade de prática musical, são simplesmente a revelação de uma outra natureza do instrumento, tão legítima, intrigante e explorável quanto a maneira tradicional de tocá-lo.

Referências

BOK, Henri. *New techniques for bass clarinet: methods for producing special effects and notation in contemporary music*. English version. Rotterdam: Editions Salabert, 1989.

DOBNEY, Jayson Kerr; STRAUCHEN-SCHERER, Bradley. *Musical Instruments: Highlights of the Metropolitan Museum of Art*. First Printing 2015 by the Metropolitan Museum of Art, New York. New York, 2015, pp. 56-57. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=mirliton&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>>.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? – Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor Editora, 2009.

PADOVANI, J.H., FERRAZ, S. (2011). Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. In: *Musica Hodie* v.11, n.2, pp. 11-32.

REHFELDT, Phillip. *New Directions for Clarinet*. Revised Edition. Oxford: Scarecrow Press, 2003.

ORSI, Nivaldo. Entrevista concedida via e-mail a Diogo Maia Santos, enviada 27 de setembro de 2018 e respondida dia 5 de outubro de 2018.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

SPARNAAY, Harry. *The bass clarinet: A personal history*. 2.ed. Barcelona: Periferia Sheet Music, 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. Sua obra. Catálogo de obras. 4.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MinC/IBRAM, 2009.

Partituras

VILLA-LOBOS, Heitor. *Poema da criança e sua mamã (Pensées D'Enfant)*. Paris: Max Eschig, 1923.

_____. *Assobio a Jato*. New York: Southern Music Publishing, 1953.

_____. *Nonetto*, Impressão rápida de todo o Brasil. Paris: Max Eschig, 1929

_____. *Dois Chôros Bis*. Paris: Max Eschig, 1930.

_____. *Mandú-Çarará*, Poema Sinfônico ou Bailado. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008. Partitura editada.

Os solos de contrabaixo na *Sinfonia N.1* de Heitor Villa-Lobos

Ana Valéria Poles
Osesp / Faculdade Cantareira
avpoles@hotmail.com

Roberto Votta
rbtvotta@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda especificamente os solos de contrabaixo do segundo e do quarto movimentos da *Sinfonia N. 1* (1916), de Heitor Villa-Lobos, e as soluções técnicas e expressivas encontradas pela contrabaixista Ana Valéria Poles para a gravação da peça com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em registro de 2017. Em um primeiro momento, contextualizamos o ambiente cultural no qual Villa-Lobos estava inserido, suas influências e as circunstâncias em torno da composição da *Sinfonia N. 1*. Em seguida é feita uma breve apresentação dos quatro movimentos da Sinfonia, com menção aos temas iniciais de cada movimento. Por fim, é realizada a exposição dos problemas técnicos e expressivos presentes nos solos, em especial o solo do quarto movimento, e as soluções adotadas por Ana Valéria na ocasião da gravação.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Sinfonia N. 1*; Contrabaixo; Interpretação; Solo.

A música contemporânea francesa fazia parte do ambiente cultural do Rio de Janeiro no início do século XX. Segundo o pesquisador e musicólogo Paulo de Tarso Salles, um pequeno círculo de especialistas, compositores, instrumentistas e amadores se dedicavam a esse repertório em oposição ao público mais conservador, ouvinte da música e das óperas italianas. Outro grupo ainda mais restrito era devoto da tradição germânica, através de Wagner, e a música de Schoenberg e da segunda escola de Viena era praticamente desconhecida àquela época (SALLES, 2016, p. 65). Salles afirma que “em seus anos de juventude, Villa-Lobos interessou-se pela música moderna francesa” e suas composições entre 1912 e 1918 são marcadas por essa influência. O estilo de compositores como César Franck, Camille Saint-Saëns e Claude Debussy está presente em obras de Villa-Lobos desse período, e o pesquisador destaca a contribuição do *Cours de Composition Musicale*, de d’Indy, publicado em 1909, na formação musical do compositor brasileiro (op. cit., p. 66-67). De fato, as primeiras Sinfonias fazem parte do ciclo de Sinfonias escritas ao estilo do compositor belga naturalizado francês Vincent d’Indy, segundo o próprio catálogo de Villa-Lobos (VLSO, 2010, p. 34).

A *Sinfonia N. 1* foi escrita em 1916, mesmo ano de criação da *Sonata N. 2*, para violoncelo e piano, do *Trio N. 2*, para violino, violoncelo e piano, do *Quarteto de cordas N. 3* e da *Sinfonieta N. 1*, dedicada à memória de Mozart, entre outras peças para diferentes formações. Embora Villa-Lobos empregue uma escrita sofisticada para os instrumentos de cordas nas composições desse período, nenhuma das obras de formação camerística traz o contrabaixo como solista. Na *Sinfonia N. 1*, no entanto, o compositor inclui dois solos para contrabaixo, no segundo e quarto movimentos.

Entre 2011 e 2017, um projeto coordenado pelo maestro Isaac Karabtchevsky e pelo Centro de Documentação Musical (CDM) da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), com direção do maestro Antonio Carlos Neves, realizou a revisão, edição, performance e gravação de todas as sinfonias de Villa-Lobos, em um dos mais importantes trabalhos de resgate da obra sinfônica do compositor já realizado. Como membro da Osesp desde 1988 e primeiro contrabaixo solista desde sua reestruturação, em 1997, Ana Valéria Poles foi incumbida da realização dos solos de contrabaixo da *Sinfonia N. 1*, em concertos e gravações. As gravações foram realizadas no início de 2017.

Familiarizada com o repertório sinfônico do final do século XIX e do início do século XX, Ana Valéria admite que solos para contrabaixo são raros, mesmo entre os compositores mais prolíficos, brasileiros e estrangeiros. A intérprete cita alguns exemplos, como o solo de contrabaixo no início do terceiro movimento (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*) da *Sinfonia N. 1* de Gustav Mahler; no sétimo movimento (Vivo) da *Suíte Pulcinella* de Igor Stravinsky; e no décimo primeiro movimento das *Variações Concertantes Op. 23* de Alberto Ginastera. No repertório sinfônico brasileiro, os solos para contrabaixo são ainda mais escassos, no entanto, o pesquisador e contrabaixista Alexandre Rosa cita duas obras importantes, escritas para contrabaixo e piano, que contribuíram para a disseminação do instrumento entre o final do século XIX e início do XX: o *Impromptu*, do compositor fluminense Leopoldo Miguez; e a *Canção e Dança*, do compositor gaúcho Radamés Gnattali (ROSA, 2017, p. 38).

Segundo Alexandre Rosa:

A trajetória do contrabaixo ao longo do século 19, com a presença de virtuosos no Rio de Janeiro, formou um ambiente propício à proliferação de bons contrabaixistas. Villa-Lobos cresceu nesse ambiente e possivelmente se beneficiou da convivência e da vivência musical com esses contrabaixistas nos trabalhos que realizava como violoncelista em grupos orquestrais. (ROSA, op. cit., p. 40).

A *Sinfonia N. 1* – aspectos gerais

A primeira sinfonia de Villa-Lobos apresenta uma estrutura formal tradicional, com 4 movimentos equilibrados e proporcionais: *Allegro Moderato*, *Adagio*, *Scherzo (Allegro Vivace)* e *Allegro con brio*. O maestro John Enyart afirma que os movimentos se relacionam por meio da presença de motivos cíclicos, um recurso composicional que, segundo o biógrafo do compositor, Vasco Mariz, foi diretamente influenciado pelo estudo do *Cours de Composition Musicale*, de d'Indy (MARIZ, apud ENYART, 1984, p. 62).

O primeiro movimento abre com o tema principal executado pelos contrabaixos, violoncelos e contrafagote, fornecendo o material harmônico e melódico que será desenvolvido ao longo de toda a sinfonia. O tema é essencialmente construído sobre o modo menor, partindo da nota Mi₁, embora Villa-Lobos crie uma ambiguidade modal no ponto culminante da melodia, sobre a nota Sol sustenido, alcançada por um movimento cromático a partir do Mi₂ no terceiro compasso (Fig. 1). O tema é acompanhado por um pedal nas trompas executando a nota Mi e uma melodia cromática sobre as notas Mi, Ré sustenido e Ré natural nos trombones 1 e 2. Após a primeira exposição, o tema é repetido duas vezes integralmente, pelas madeiras e pelas cordas, respectivamente, antes de ser desenvolvido ao longo do movimento.

SINFONIA nº 1 – Imprévu

Heitor Villa-Lobos
 1916

Allegro moderato (♩ = 112)

I

1

FIGURA 1 – Tema principal em destaque, Sinfonia N. 1, primeiro movimento (cc. 1 – 5).

O segundo movimento, *Adagio*, segue o caráter tradicional de movimento lento contrastante e apresenta maior atividade contrapontística em relação ao primeiro, embora grande parte das imitações não ocorra de maneira rigorosa. Enyart observa que o tema de abertura do segundo movimento, apresentado pelo violoncelo solista (Fig. 2), possui algumas similaridades com o tema cíclico do primeiro movimento. O maestro destaca que ambos são expostos por instrumentos graves, possuem curva melódica

similar, compartilham algumas similaridades rítmicas (em especial o deslocamento do tempo forte na segunda metade da melodia), são construídos sobre o modo menor, com ambiguidade modal no ponto culminante e fornecem os materiais harmônicos e melódicos desenvolvidos ao longo dos movimentos (ENYART, 1984, p. 61).



FIGURA 2 – Tema de abertura do segundo movimento, Sinfonia N. 1 (cc. 1 – 4).

O terceiro movimento é um *Scherzo*, escrito à maneira tradicional, em compasso composto (6/8), ritmos vigorosos e caráter leve e divertido. O primeiro tema do *Scherzo* é apresentado pelas flautas e imitado em seguida pelos clarinetes, com acompanhamento melódico dos oboés e, posteriormente, dos primeiros violinos, e um pedal nos violoncelos e violas executando o acorde Ré-Lá-Mi-Sol-Dó-Sol. Os contrabaixos reforçam o pedal na nota Ré nos compassos 1, 5 e 9 (Fig. 3). Assim como nos movimentos anteriores, os temas fornecem o material melódico para o desenvolvimento do movimento.

III – Scherzo

Allegro vivace (♩. = 168)

FIGURA 3 – Primeiro tema do Scherzo, Sinfonia N. 1 (cc. 1 – 7).

O quarto movimento, *Allegro con brio*, conclui a sinfonia apresentando uma orquestração de sonoridade brilhante e vigorosa. O primeiro tema (Fig. 4) é apresentado pelos primeiros violinos, com acompanhamento dos naipes de metais, cordas e um contracanto nos oboés. Enyart observa que as apresentações subsequentes do primeiro tema “revelam a atitude do compositor em relação à reafirmação do material temático” (ENYART, 1984, p. 73). Por outro lado, Villa-Lobos não apenas apresenta novos temas, e os desenvolve ao longo do movimento, como também resgata materiais melódicos das seções anteriores, especialmente do *Adagio* e do *Scherzo*.

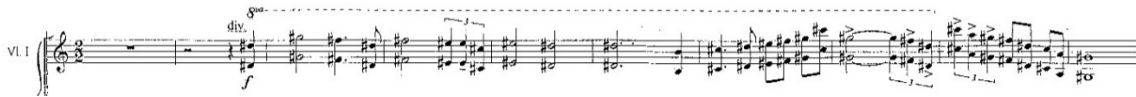


FIGURA 4 – Primeiro tema do quarto movimento, Sinfonia N. 1 (cc. 1 – 10).

De modo geral, é possível observar alguns fatores comuns que modelam e unificam os movimentos da primeira sinfonia de Villa-Lobos, em especial, o tratamento dado aos temas cíclicos e seus desenvolvimentos melódicos, justaposições, sobreposições, imbricações, ritornelos e diversos outros processos composicionais adotados na obra. Cada semifrase ou motivo melódico presentes nos temas principais são explorados com profundidade pelo compositor em todos os movimentos, especialmente no último, onde há uma espécie de recapitulação de tudo o que foi apresentado anteriormente.

No plano formal, Villa-Lobos demonstra conhecimento e controle sobre as estruturas tradicionais e, em grande parte da obra, adota padrões de instrumentação da sinfonia clássica. Por fim, Enyart observa que sua abordagem para a orquestração combina características do impressionismo francês e do romantismo tardio, em seções equilibradas e consistentes (op. cit., p. 79).

Os solos para contrabaixo na *Sinfonia N. 1*

O solo de contrabaixo no segundo movimento da *Sinfonia N. 1* ocorre entre os compassos 64 e 67 e é dobrado em oitava pelo violoncelo, trata-se de uma repetição da melodia que abre o segundo movimento, transposta uma sexta menor abaixo. Os dois instrumentos solistas são acompanhados pelas cordas, harpas, metais e por um contracanto executado pela primeira flauta e primeiro oboé em oitavas (Fig. 5). Grande parte das dificuldades técnicas encontradas nesse solo estão presentes também no solo do quarto movimento e serão discutidas com maior profundidade a seguir.

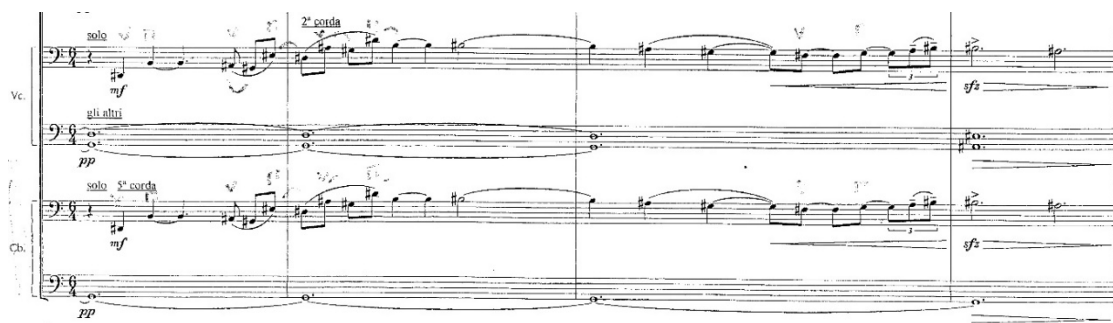


FIGURA 5 – Solo de contrabaixo, Sinfonia N. 1, segundo movimento (cc. 64 – 67).

No quarto movimento, o solo de contrabaixo traz novos desafios, não só pela extensão de 28 compassos (cc. 84 a 111) mas também pela tessitura abrangente, os saltos intervalares, mudanças de registros e soluções técnicas específicas para sua execução¹ (Fig. 6).

6 Calmo e adagio

81

89

97

104

mf misterioso

rall.

FIGURA 6 – Solo de contrabaixo com indicações de arcadas de Ana Valéria Poles, Sinfonia N. 1, quarto movimento (cc. 84 – 111).

O contrabaixo é acompanhado por um breve contracanto nos clarinetes, como resposta à frase inicial do solo, e um pedal nas flautas sobre as notas Fá e Mi bemol, entretanto, o caráter do solo lembra o de um recitativo, uma melodia *alla cantilena*, ao estilo de Villa-Lobos.

Durante as preparações para a execução do solo, foram realizadas algumas adaptações de estudos técnicos de arcadas e golpes de arco que fazem parte da prática diária de um instrumentista. Para definir o dedilhado e a arcada adequada para a execução do solo, foram utilizados os estudos apresentados no *Sistema de arcadas e*

¹ Um dos principais solos para contrabaixo no repertório sinfônico, no início do terceiro movimento da *Sinfonia N.º 1* de Mahler, possui apenas 8 compassos e a tessitura de 1 oitava. O solo escrito por Villa-Lobos no quarto movimento de sua *Sinfonia N.º 1*, possui extensão de 2 oitavas, o que exige a utilização do contrabaixo de 5 cordas. A quinta corda pode ser afinada em Dó ou em Si, e Ana Valéria optou pela afinação em Si.

golpes de arco em escalas e arpejos para contrabaixo, principalmente no que se refere à afinação, comparando as notas do solo com os diferentes recursos técnicos disponíveis, entre eles, os harmônicos, as cordas soltas, os intervalos mais confortáveis, como as terças, sextas e oitavas etc. (POLES, 2016).

São várias as dificuldades que nortearam a gravação do solo de contrabaixo do quarto movimento e cada uma delas exigiu soluções técnicas e expressivas específicas, como, por exemplo:

- Emissão sonora: em função da direção musical da frase, a nota Mi bemol (semibreve) no início do solo deve ser executada na quinta corda com arcada para cima (V) – o que por si só representa uma dificuldade, pois a quinta corda, por ser mais espessa, torna a emissão sonora mais difícil. De qualquer modo, há a possibilidade de adicionar um pequeno acento (sutil) nessa semibreve, mas devido ao caráter *cantabile* deste solo (que traz a indicação de andamento Calmo e adagio) não é adequado dispor desse recurso, em especial durante gravações, pois os microfones captam essa mudança com bastante nitidez.
- Salto entre as cordas: quando se executa um salto entre cordas durante um fraseado de notas longas, é comum haver uma pequena pausa entre as notas, criando uma interrupção no discurso musical. Essa situação ocorre logo no início do solo, entre o Mi bemol, na quinta corda, e o Dó bemol (semibreve ligada a uma semínima no compasso seguinte), na terceira corda. Apesar de ter arcadas separadas, é necessário preparação técnica para evitar a pausa no salto e evitar a interrupção do discurso.
- Ligaduras de frase dentro de mudanças de posição: trata-se de um dos grandes desafios deste solo, manter a intensão do fraseado apesar das trocas de posições. No terceiro compasso do solo há três semínimas ligadas e no quarto compasso, quatro semínimas ligadas, antes da finalização da frase no Dó bemol (semibreve). A solução encontrada para esse trecho foi realizar as ligaduras a cada duas semínimas, otimizando as mudanças de posição, e ligar a última semínima ao Dó bemol.
- Sequência de notas longas ligadas: entre o compasso 89 e o começo do compasso 92, o contrabaixo executa quatro notas longas ligadas, três semibreves e uma mínima pontuada, enquanto os clarinetes tocam o contracanto em resposta à frase inicial do solo. Para evitar um som “apertado”, relacionado à velocidade das arcadas, a solução encontrada

foi realizar a troca de arcada a cada nota, o que possibilita a liberdade na velocidade do arco. Durante as gravações realizadas em 2017 pela Osesp, foi solicitado que o contrabaixo diminuísse a dinâmica nesse trecho de notas longas, para que os clarinetes se sobressaíssem no contracanto. Para atender tal indicação, a melhor opção foi realizar as notas entre os compassos 91 e 93 (Si bemol, Lá bemol, Sol, Lá bemol) na corda Ré, retornando à corda Sol apenas no final do compasso 93, para executar as notas Si bemol – Dó ligadas.

- Salto para o Lá bemol da posição avançada (compasso 94): novamente uma nota longa (semibreve ligada a uma mínima), além da troca de posição. Nesse trecho, a solução encontrada foi a troca de arco: iniciando o Lá bemol com o arco para baixo, trocando o arco para cima (na mínima) e executando o Sol natural com arco para baixo novamente. A partir do compasso 96, um arco para cada mínima até o *sforzato* na nota Ré bemol do compasso 98.
- Salto entre o Ré bemol (na primeira corda) e o Mi bemol (na primeira meia posição da segunda corda): durante as gravações, foi solicitado um vibrato mais contínuo no grave. A opção adotada foi permanecer na corda Ré durante os 4 compassos seguintes, mantendo a coloração da corda em favor do fraseado.
- Emissão sonora na quinta corda entre os compassos 105 e 111: esse trecho contém um agravante, além da dificuldade de emissão de som na quinta corda do contrabaixo, a nota Ré bemol, no compasso 106, é executada com o arco para cima, com sonoridade naturalmente mais fraca. Essa dificuldade do contrabaixo é atenuada na orquestração pelo ataque do acorde nas flautas, como acompanhamento do solo.

As soluções técnicas e expressivas examinadas neste artigo foram adotadas para a gravação dos solos de contrabaixo da *Sinfonia N. 1*, de Villa-Lobos, pela contrabaixista Ana Valéria Poles junto com a Osesp, em 2017. Entretanto, outras soluções podem ser adotadas e, inclusive, foram testadas pela própria intérprete em diferentes ocasiões. Para a gravação, foram realizados três *takes* dessa seção – da cifra 5 (c. 58) até a cifra 7 (c. 112) do quarto movimento.

É notável que Villa-Lobos tenha incluído dois solos para contrabaixo em sua primeira sinfonia, algo incomum para a época, especialmente com alto grau de

dificuldade e expressividade. Fica evidente, ao se debruçar sobre a partitura e realizar os estudos técnicos necessários para a interpretação dos solos, que o compositor conhecia em detalhes os recursos técnicos e expressivos do instrumento.

Referências

ENYART, John William. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Cincinnati: Tese de Doutorado, University of Cincinnati, 1984.

POLES, Ana Valéria. *Sistema de arcadas e golpes de arco em escalas e arpejos para contrabaixo*. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2016.

ROSA, Alexandre Silva. *O contrabaixo orquestral de Villa-Lobos – contextualização, idiomatismo e seleção de excertos*. São Paulo: Tese de Doutorado, UNESP, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos – o discurso da Besta*. São Paulo: Tese de livre-docência, ECA/USP, 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia N. 1 – Imprévu*. Paris: Max Eschig, 2016.

VILLA-LOBOS, Museu. *Villa-Lobos, sua obra*. Versão 1.0.1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Minc/IBRAM, 2010. Citado como: VL50.

Gravação

VILLA-LOBOS, H. *Sinfonia n.1* - "O Imprevisto" (1916) e *Sinfonia n.2* - "Ascensão" (1917-44). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabitchevsky, regente. Naxos, 2017. 1 CD: digital, estéreo.

Asas do Baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos

Stephen Coffey Bolis
UNICAMP
stephenbolis@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta parte dos resultados obtidos na pesquisa dos autores sobre a obra para violão solo do compositor e violonista Antonio José Madureira, tendo como foco central a obra *Asas do Baião*. Iniciaremos levantando aspectos biográficos, ressaltando sua trajetória artística e formação musical, bem como sua relação com o Movimento Armorial e o violão brasileiro. A segunda parte trata-se de uma análise dos aspectos composicionais da obra. Informações biográficas e sobre o violão na região nordeste do Brasil visam preencher uma lacuna historiográfica evidenciada na bibliografia sobre o instrumento em nosso país.

Palavras-Chave: Violão; Heitor Villa-Lobos; Antonio Madureira; Música brasileira.

Abstract: This article presents partial results of the authors research study on the solo work by composer and guitarist Antonio José Madureira. Focusing on the piece *Asas do Baião*. We will begin by raising biographical aspects, emphasizing his artistic trajectory and musical formation, as well as his relationship with the Armorial Movement and the Brazilian guitar. The second part deals with an analysis of the compositional aspects of the work. By presenting new information regarding the guitar in northeast Brazil we intend to fill a historiographical gap evident in Brazilian bibliography regarding the guitar.

Keywords: Acoustic Guitar; Heitor Villa-Lobos; Antonio Madureira; Brazilian music.

Antonio Madureira, o Movimento Armorial e o violão brasileiro

Antonio José Madureira Ferreira (1949-) - também conhecido como Zoca Madureira e Antonio Madureira - é violonista e compositor, nascido na cidade de Macau/RN. Sua vida e obra musical estão fortemente associadas ao Movimento Armorial e às orientações estéticas de Ariano Suassuna.

Segundo Santos (2009), o Movimento Armorial, lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970, se valia de distintas manifestações artísticas, tais como a literatura, as artes plásticas e a música. O folheto de cordel era modelo e elemento de intersecção entre as várias vertentes artísticas do Movimento. A autora destaca que o Movimento passou por três fases, a saber: (i) *Fase Preparatória*, entre 1946 e 1969; (ii) *Fase Experimental*, entre 1970 e 1975; e (iii) *Fase “Romançal”*, a partir de 1976.

Antonio Madureira exerce um profundo impacto na trajetória musical do Movimento Armorial, tendo em vista que, com apenas 20 anos, propõe a Ariano Suassuna um projeto camerístico que resultou na fundação do Quinteto Armorial. O grupo, que certamente é um dos maiores representantes da estética musical no Movimento Armorial, tinha uma formação instrumental pouco comum para esse tipo de proposta, com violão, violino, flauta, viola e percussão, permitindo assim explorar a sonoridade dos folguedos nordestinos com uma abordagem camerística. Ao longo de sua trajetória vinculada a esse Movimento, Madureira realizou diferentes projetos de

pesquisas acadêmicas, pedagógicas e artísticas, entre eles a fundação do *Quarteto Romancel*.

Após intensa atividade como principal compositor do Quinteto Armorial, Madureira retoma sua carreira de violonista solista, a qual resultaria em um período muito fértil de composições para o instrumento e registros fonográficos, contudo, sua obra para violão solo continua pouco pesquisada no meio acadêmico e pouco tocada no meio artístico. Essa produção tem relevância singular para o violão brasileiro à medida que revela um Brasil ainda pouco explorado na literatura do instrumento: o universo dos folgedos populares nordestinos por meio da estética armorial.

Em 1967, aos 17 anos, ao entrar para estudar violão na escola de música de Natal-RN, Antonio Madureira, que já havia tido contato com o violão por meio de professores particulares, agora dá seus primeiros passos para um ensino formal e tem contato com o professor de violão Fidja Siqueira - violonista de extrema relevância não somente na trajetória de Antônio Madureira, mas também para o desenvolvimento do violão no nordeste. Seu pai, Amaro Siqueira, que também foi um violonista importante na região, começou a lecionar em Natal. Após ele adoecer, a continuidade do curso coube a seu filho, que anos mais tarde se tornaria professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Neste período, Fidja lecionava tanto em Natal quanto em Recife, fazendo uma importante ponte entre as capitais nordestinas.

No final do mesmo ano a família de Antonio Madureira se mudou para a capital pernambucana, fator fundamental para a continuidade da sua formação e para o desenvolvimento de uma personalidade sólida enquanto compositor e violonista. Em Recife, ingressou na Escola de Belas Artes onde passou a ter aulas com o violonista espanhol José Carrión Domingues¹, e um maior contato com matérias teóricas como harmonia, contraponto e, de forma autodidata, com a composição.

Devido ao seu importante papel como professor, formando inúmeros violonistas profissionais e divulgando o instrumento e seu repertório, José Carrión se tornou uma figura ímpar para o desenvolvimento do violão de concerto em Recife. Antonio Madureira o considera seu grande mestre, pois, com ele estudou por cinco anos, sendo que três foram vinculados às Belas Artes de Recife e dois sem vínculo com a instituição.

Por meio desse contato com Carrión, Madureira, que já havia tido um contato inicial com o violão popular brasileiro e uma introdução às tradições do violão de

¹ José Carrión Dominguez nasceu em 1924, em Valladolid - Espanha e faleceu em 1987 em Recife – Brasil. Músico de sólida formação, Carrión estudou violão com Rosa Loret (discípula de Miguel Llobet) e vihuela com Emilio Pujol (1886 - 1980), que foi um dos grandes propagadores da metodologia do seu mestre, Francisco Tárrega (1852- 1909).

concerto com Fidja Siqueira, agora passa a se aperfeiçoar tendo contato com uma tradição de repertório e metodologia que nos remete diretamente aos fundamentos do violão moderno, a “Escola de Tárrega”.

Paralelamente aos seus estudos de violão, estudou composição de forma autodidata, obtendo valiosas orientações com o Padre Jaime Diniz (1924-1989)² com quem também estudou harmonia e contraponto.

A esta altura, apesar de um direcionamento nos estudos do violão de concerto, suas relações com a composição e a pesquisa da música popular nordestina foram se estreitando, tendo em vista que quando ingressou na Escola de Belas Artes do Recife, Madureira já estava paralelamente ligado ao grupo “Teatro Popular do Nordeste”, liderado pelo escritor e teatrólogo Hermilo Borba Filho. Neste convívio, conheceu o sociólogo e músico Sebastião Villa Nova que lhe apresentou o *Ensaio da música brasileira* (1928) de Mario de Andrade, que teve profundo impacto em seu pensamento musical. Percebe-se que já havia uma preocupação estética que o levou a deixar de lado a possibilidade de uma carreira como concertista e a ingressar no Movimento Armorial.

Após o fim das atividades do Quinteto Armorial, Antonio Madureira deu sequência à sua carreira como violonista solista, paralelamente às suas atividades como líder e integrante do Quarteto Romançal, regente da Orquestra Romançal, diretor musical do Grupo Arraial e formando duos com contrabaixo e violino, nos deixando uma discografia tão relevante quanto a do Quinteto Armorial, conforme tabelas abaixo:

QUARTETO ROMANÇAL
Romançal (1997)
Lancinante
Aralume
Repente
Romaria
Nau
Suíte Retreta: Maxixe
Suíte Retreta: Valsa
Suíte Retreta: Polca
Suíte Retreta: Mazurca
Suíte Retreta: Dobrado
Toré
Tradicional

Tabela 1 - Discografia do Quarteto Romançal. Fonte: Elaborado pelo autor.

² Musicólogo, compositor, regente e professor pernambucano. Tem grande importância na restauração da música barroca colonial de Pernambuco.

Duo com Rodolfo Stroeter (1996) (Violão e Baixo)	Duo com Sérgio Ferraz (2010) (Violão e Violino)
ROMANÇÁRIO	SEGUNDO ROMANÇÁRIO
Romançário	Romançário
Valsa de Fim de Tarde	Festa na Aldeia
Valsa de Salão	Campanário
Acalanto	Armoriando
Cantiga	Rugendas
Estrela Brilhante	Lamento
Ecos	Cecília
Solidão	Sonata Romanesca
Rugendas	Fandango
Vaga Música	Canto do Mangue
Alma	Mestre Salu
Mira	Vaga Música
Aiuasca	

Tabela 2 – Discografia de música de câmara de Antonio José Madureira. Fonte: Elaborado pelo autor.

1º (1982)	2º (1986)
Valsa de Fim de Tarde	Solidão
Rugendas	Prelúdio Chorado
Valsas para Atahualpa	Pirilampos
Choro Azul	Romançário
Cantiga de Amigo	Batucada
Aralume	Valsa de Salão
Estrela Brilhante	Saturno
Acalanto	Maracatu
Asas do Baião	Frevo para Satie
Zangado	Ecos
Seresta	
Ponteado	

Tabela 3 – Discografia solo de Antonio José Madureira. Fonte: Elaborado pelo autor.

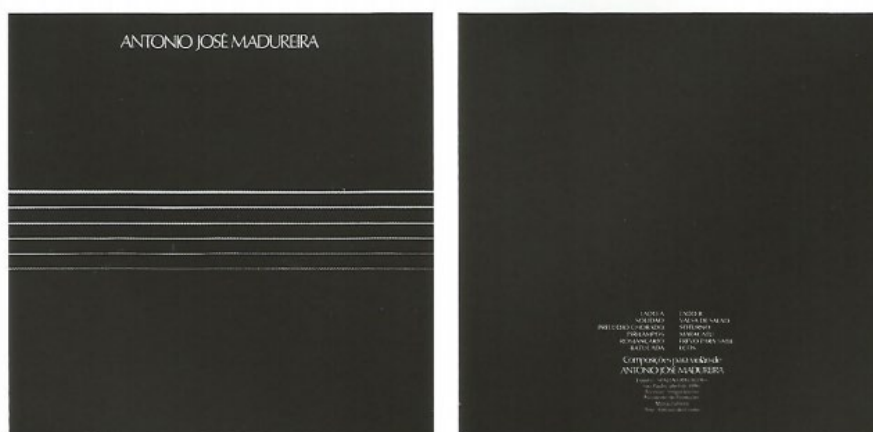
Segundo Lia Madureira³, o primeiro disco lançado em 1982 ficou conhecido como disco “Branco” e o segundo, lançado em 1986, como “Preto”. Isto por conta das suas capas.

³ Filha de Antonio Madureira. “Apresentação”, in: MADUREIRA, 2016.



Gravado no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música, em julho de 1982, Recife/PE.
Prensado na fábrica de discos Rozemblit, Recife/PE.
Registro fonográfico com o violão Shiguemitsu Suguiyama/1980.

Figura 1 - Capa do Primeiro disco de Antonio José Madureira. Fonte: MADUREIRA, 2016.



Gravado no estúdio Spalla Gravações, em abril de 1986, São Paulo/SP.
Prensado na fábrica Gravações Elétricas S/A, Rio de Janeiro/RJ.
Registro fonográfico com o violão Shiguemitsu Suguiyama/1980.

Figura 2 - Capa do Primeiro disco de Antonio José Madureira. Fonte: MADUREIRA, 2016.

No ano de 2016, Antonio Madureira publicou um livro intitulado: *Antonio Madureira Composições para violão Vol. 1*, que serviu de referência para as análises propostas pela pesquisa que dá embasamento para este artigo (BOLIS, 2017). Trata-se de uma publicação que reúne a edição em partitura das vinte e duas obras gravadas até o momento pelo compositor, tendo em vista que até então, o compositor só havia publicado somente seis obras pela editora norte-americana GSP, (Guitar Solo Publications), em São Francisco-Califórnia.

OBRAS PUBLICADAS PELA GSP - 1995
Cecília
Maracatu
Rugendas
Ponteado
Romançário
Valsa de fim de tarde

Tabela 4 – Obras publicadas pelo GSP-1995. Fonte: Elaborado pelo autor.

Antonio Madureira foi o principal compositor do Quinteto Armorial e do Quarteto Romançal. Contudo, ao observarmos sua trajetória e produção artística, fica evidente que suas atividades não se limitam ao universo do Movimento Armorial, tampouco ao universo do violão brasileiro, fazendo com que sua produção para violão solo seja uma síntese de diferentes influências estéticas absorvidas pelo compositor. Por esse motivo, muitas de suas obras carregam em si uma conotação pedagógica, de forma a apresentar e a introduzir estes elementos à linguagem do violão, caráter que demonstra certo pioneirismo de Madureira.

Os aspectos estéticos e musicais no Movimento Armorial já foram amplamente pesquisados e certamente tem um valor indiscutível para a história da música brasileira. Contudo, o foco deste artigo recai sobre a influência da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos na obra para violão solo de Antonio Madureira, em especial na peça *Asas do Baião*, assim, destacamos a relevância desta obra diante da literatura do instrumento.

Heitor Villa-Lobos certamente é um dos compositores mais importantes para o desenvolvimento do violão de concerto no século XX. Suas obras foram executadas pelos maiores intérpretes do instrumento - como Andrés Segovia e Julian Bream - além de ser um paradigma para o desenvolvimento técnico e interpretativo do violão, sobretudo para os compositores brasileiros (Zanon, 2006).

O compositor tinha um amplo conhecimento do violão. Conforme vemos em Fraga (2007), Villa-Lobos relata em entrevista para a *Guitar Review* em 1957, que estudou pelos métodos disponíveis, entre eles o de Carcassi, Carulli e Sor. Esse domínio da linguagem do instrumento, aliado à sua capacidade criativa e de improvisação, fazem com que sua obra seja tão original.

A vivência de Villa-Lobos na música popular brasileira e a influência dos gêneros populares já são amplamente divulgadas. Fraga (2007) também afirma que o

compositor cresceu ouvindo serestas e choro e que, entre as influências a que esteve sujeito, estão os músicos Quincas Laranjeiras e João Pernambuco. Para Amorim (2009) há influências diretas da obra *Sonho de Magia* de João Pernambuco no *Prelúdio n.5* de H. Villa-Lobos, obras que possuem uma proximidade no tema inicial. O autor relata um depoimento de H. Villa-Lobos a Hermínio Carvalho em 1957, no qual o compositor diz: “Ah! Pernambuco” ‘o próprio Bach não se envergonharia de assinar seus estudos’ – e referia-se ao grande músico popular com uma ternura imensa” (Carvalho, *apud* Amorim, 2009, p. 165).

Certamente essas influências ocorrem por meio de uma via de mão dupla, onde não somente Villa-Lobos buscou inspiração na música popular, mas também os músicos populares buscaram, e continuam a buscar, inspiração em suas obras de concerto. Antonio Madureira, que segundo Zanon é um compositor de “música erudita de berço local” se inspira em Villa-Lobos e utiliza-se dos recursos idiomáticos utilizados pelo compositor (ZANON, in: MADUREIRA, 2016, p. 13).

Humberto Amorim destaca uma série de recursos idiomáticos encontrados na obra violonística de Villa-Lobos, nas palavras do autor são “sínteses dos elementos que caracterizam a escrita de Villa-Lobos para violão”. Algumas delas são: (i) o uso extensivo dos paralelismos horizontais e verticais; (ii) uso de cordas soltas com efeito pedal; e (iii) uso recorrente das tonalidades que privilegiam as cordas sotras, entre outros aspectos (AMORIM, 2009, pp. 167- 172).

Alguns destes recursos são encontrados na obra para violão solo de Antonio Madureira e a seguir apontaremos alguns encontrados na obra *Asas do Baião*, na qual o compositor faz uma citação direta da harmonia do *Estudo n.12* de Villa Lobos.

Asas do Baião

O gênero Baião⁴ é um dos maiores representantes daquilo que consideramos uma sonoridade regional e nordestina, isso certamente devido à sua proximidade com a música urbana e à grande projeção nas rádios, desfrutando de vasta popularidade através de figuras como Luiz Gonzaga, o grande nome desse gênero.

O baião passa a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940. Desde o seu advento, ele tem sido um dos mais

⁴ Na cultura nordestina outras danças e gêneros derivam-se do baião como o xote: gênero que possui a mesma instrumentação do baião, no entanto, é mais lento e notado em compasso quaternário; e o xaxado: dança tipicamente masculina no seu início, e conhecida no agreste e sertão pernambucano desde a segunda metade do séc. XX. Possivelmente se originou do “parraxaxá”, que era o grito de guerra dos cangaceiros. O vocábulo usado para o nome desse gênero parece uma onomatopeia do arrastado das sandálias no chão. Apesar de existir o xaxado composto pelo trio de forró, o tradicional nesse ritmo é apenas vocal, tendo uma acentuação no tempo forte, executado pela batida do rifle no chão (SOUTO MAIOR; FORNARI, 2014, p. 46).

fortes representantes da chamada 'sonoridade nordestina', assim como, um gênero expressivo dentro do que se convencionou denominar como música 'regional'. O baião será representado aqui principalmente por composições do sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) e seus parceiros (CORTÊS, 2012, p. 54).

Com Luiz Gonzaga, padronizou-se a sonoridade do gênero com o uso do conjunto típico, formado por zabumba, triângulo e acordeom, ao invés do original - viola, tamborim, botijão e rabeca.

Como enfatizado por Cortês (2012), o baião passa a ter características urbanas e uma formatação condicionada às necessidades do circuito de rádio e disco, exercendo grande influência na produção da música popular brasileira. Pereira (2007) ressalta que após o movimento da Bossa Nova, a linguagem do baião foi associada ao jazz por músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Diante disso, encontramos uma vasta literatura deste gênero adaptada ao violão solista, diferente de gêneros como o frevo e o maracatu.

Tinhorão (1978) evidencia um baião mais profundo e enraizado nas tradições populares nordestinas, à medida que nos revela que o gênero "tem origem num tipo de batida à viola denominada exatamente de baião". Guerra-Peixe⁵ refere-se como baião-de-viola⁶. O ritmo tem ligação direta com as tradições dos violeiros e dos cantadores nordestinos.

No ambiente rural o baião era o momento onde dois violeiros cantavam como que digladiando um contra o outro, fazendo o que eles chamam de 'canto de desafio' (MARCONDES, *apud* SOUTO MAIOR; FORNARI, 2014, p. 42).

Segundo a folclorista Marisa Lira:

[...] o baião é de um modo geral o ritmo da viola sertaneja tanto no Ceará, Pernambuco e Paraíba, tocar um baião significa marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou pelejas. (TINHORÃO, 1978, p. 217)

Veremos que as características marcantes desse gênero estarão presentes na obra para violão solo de Antonio Madureira, em especial em *Asas do Baião*, *Ponteados*, *Rugendas e Aralume*. No presente artigo, daremos ênfase à obra *Asas do Baião*, na qual, além de explorar um gênero musical tipicamente nordestino, o compositor cita trechos do *Estudo n.12* de Villa-Lobos. Faremos considerações a respeito de elementos técnicos de execução, interpretativos e comparações entre a

⁵ GUERRA-PEIXE, 1954.

⁶ Segundo Dourado (2004), baião de viola é a maneira de pontear a viola de arame, no Nordeste brasileiro, com fortes acentos e batidas dos dedos sobre o tampo do instrumento.

versão em partitura editada 2016, e a gravação realizada pelo próprio compositor na década de 1980.

Consideramos que essa obra possui somente uma seção, “A”, pois não há temas contrastantes e, sim, o emprego do mesmo motivo rítmico ao longo de toda a obra, mantendo de forma bem evidente os planos da melodia, do preenchimento rítmico e harmônico e do baixo *ostinato*.

A (1-57)	
a1	a2
(1-44)	(45-57)

Tabela 5 – Forma musical de Asas do Baião.

Os planos precisam ficar evidentes na interpretação da obra, dando destaque para melodia com o dedo anelar (a), o equilíbrio do preenchimento rítmico e harmônico com os dedos indicador (i) e médio (m), e a independência e articulação dos baixos com o polegar (p). Esses elementos podem ser estudados de forma isolada da obra para uma melhor execução.



Figura 3 - Asas do Baião. Compasso 1.

No primeiro compasso da obra há uma pequena diferença entre a partitura editada e a gravação de *Asas do Baião* feita por Madureira em seu primeiro disco (1982). Está faltando uma frase nos baixos, conforme figura 4. Encontramos a mesma frase no compasso 54.



Figura 4 - Asas do Baião. Anacruse nos baixos.

A obra se inicia com a citação do primeiro compasso do *Estudo n. 12* de Heitor Villa-Lobos, utilizando os mesmos recursos técnicos e harmônicos.

Asas do Baião

Citação do primeiro compasso do
Estudo nº12 de Heitor Villa-Lobos

Antonio Madureira



Figura rítmica da zabumba

Figura 5 - Asas do Baião. Compassos 1 a 5.

à André SEGÓVIA

Etude N°12

Compasso citado em
Asas do Baião

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1929)



Animé

Figura 6 - Estudo n.12 de Heitor Villa-Lobos. Compassos 1 e 2.

Orlando Fraga afirma que:

A importância dos 12 *Estudos* para violão de Villa-Lobos não pode ser subestimada, seja do ponto de vista musical ou do ponto de vista técnico. De fato, eles foram as primeiras obras modernas de concerto significantes, antecedidas apenas pela *Homenagem para o Túmulo de Debussy* de Manuel de Falla (1920), e se mantém desde então como repertório obrigatório tanto pelo seu valor técnico quanto estético. Os 12 *Estudos* também representam uma síntese do pensamento estético de Villa-Lobos (FRAGA, 2007).

Os 12 *Estudos* para violão foram revolucionários para o seu tempo e continuam sendo referência no estudo de técnica do instrumento, presentes tanto no repertório de grandes concertistas como dos estudantes. Neste sentido, percebe-se a importância da obra para violão de Villa-Lobos e como ela tornou-se uma referência para compositores brasileiros, sejam eles de música de concerto ou popular.

Segundo Amorim (2009), o *Estudo n. 12* de Heitor Villa-Lobos é um estudo de *glissandos* em acordes paralelos. Pereira (1984) afirma que:

Este *Estudo* não se sujeita a uma análise harmônica, pois seus acordes, movimentando-se paralelamente não sugerem nenhum encadeamento harmônico tradicional. Pode-se dizer até que Villa-Lobos concebeu

este *Estudo* através da digitação e em seguida escreveu as notas que daí resultaram (PEREIRA, *apud* AMORIM, 2009, p. 144).

Villa-Lobos utiliza recurso semelhante no *Estudo n. 1* a partir do compasso 12, em que o compositor realiza um paralelismo horizontal com o acorde de 7^a diminuta. Madureira, conhecendo profundamente esse repertório, compartilha do mesmo pensamento de usar os recursos idiomáticos do instrumento, ou conforme suas palavras: “essa música dentro do violão”⁷. “Era mais como manter a fórmula do *Asas do Baião*, como criar acordes onde eu pudesse manter essa fórmula e de certa forma, por trás esteja aquele famoso *Estudo n. 23* do Coste”.⁸

Antonio Madureira refere-se ao *Estudo n. 23, Op. 38* do compositor francês Napoleon Coste, no qual desenvolve uma melodia mantendo sempre uma linha de baixo *ostinato*. Transferindo essa mesma técnica composicional para o contexto do baião, Madureira mantém ao longo de toda essa obra uma linha de baixo *ostinato* com a rítmica da zabumba, que juntamente com o triângulo formam a principal linha de condução rítmica do baião, conforme figura 8. Com isso, é possível observar mais uma vez como Madureira utiliza um processo de adaptação das técnicas composicionais de compositores do universo da música de concerto aplicado aos gêneros da música brasileira.



Figura 7 - Estudo n. 23, Op. 38 de Napoleon Coste. Compassos 1 a 3.



Figura 8 - condução rítmica do baião com zabumba e triângulo.

Cortês (2012) afirma que uma das características do baião é a fricção modal/tonal, havendo contornos melódicos modais combinados com cadências tonais.

⁷ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas-SP.

⁸ Ibid.

Esta característica é observada em músicas de Luiz Gonzaga. O baião-de-viola, executado pelos cantadores nordestinos, em geral tem característica modais tanto na melodia quanto na harmonia.

Nos primeiros três compassos de *Asas do Baião* não há um caráter tonal, devido ao uso das formas (*shapes*)⁹ - recurso que será explorado pelo compositor em outro trecho desta obra. No entanto, a obra como um todo possui um contorno melódico traçado pelo uso das dominantes secundárias, como veremos pela sequência harmônica encontrada entre os compassos 1 e 32: |Am B7 D#° E7 A7 Dm Dm7M Dm7 D#° Am F/A F7M E7 A7|.

Entre os compassos 17 e 19, dá-se pela primeira vez o uso de uma voz interna que desce cromaticamente pelas notas Ré, Dó# e Dó, como visto na figura 9.



Figura 9 - *Asas do Baião*. Compassos 16 a 20.

Entre os compassos 45 e 53, mais uma vez Madureira utiliza-se do recurso idiomático do instrumento com as formas em quartas paralelas horizontais entre a 4ª e 3ª corda, finalizando a música em Lá menor (Am), para retornar *da capo* (D.C.). Após sua repetição na íntegra, a obra é finalizada com um acorde de Lá menor com sexta (Am6).

⁹ *Shape* é o nome dado às formas mais usuais de digitação para acordes no braço do instrumento.

41

46

51

D.C.

Am6

Uso de 4ª paralelas

Figura 10 - Asas do Baião. Compassos 41 a 57.

Curiosamente, Madureira afirma ter composto uma segunda parte para essa obra em Lá maior, além de revelar a existência de uma letra feita por Antônio Nóbrega.

[...] não publiquei porque não foi gravado, mas o *Asas do Baião* tem uma segunda parte em Lá maior. Fiz a música para um espetáculo e usei o *Asas do Baião*. Naquele momento surgiu a segunda parte depois de muitos anos. Gravei esta versão com o Romançário. Estaria no terceiro disco, mas não o concluímos, ficaram só algumas partes gravadas. [...] Na época que eu compus *Asas do Baião*, (Antônio) Nóbrega fez uma letra. Não sei se chegou a gravar, mas cantou muito.¹⁰

Em muitos aspectos, *Asas do Baião* não se trata de um baião tradicional, porém o aspecto rítmico, que é a questão primordial para o compositor, está em primeiro plan. Do mesmo modo, apresenta algumas das influências do universo do violão erudito, como a de Heitor Villa-Lobos e de Napoleon Coste, revelando um pouco do seu processo criativo ao adaptar estas referências à realidade dos gêneros da música brasileira.

Considerações finais

A obra para violão solo de Antonio Madureira possui caráter híbrido¹¹, o que certamente é reflexo da sua formação musical e atividade artística variada, representando assim uma intersecção entre as tradições da música armorial e da música tradicional nordestina com as tradições do violão brasileiro. Há nesta obra uma

¹⁰ Entrevista concedida por Antonio José Madureira a Stephen Coffey Bolis no dia 17/11/2016, no Hotel IBIS em Campinas/SP.

¹¹ Ver PIEDADE, 2011.

síntese de todas as “culturas do violão”¹² vivenciadas pelo compositor, bem como uma considerável contribuição ao incorporar em suas composições elementos da música armorial e da cultura tradicional nordestina.

Destacamos que há de se explorar o valor pedagógico desta obra como forma de absorção e continuidade de uma tradição de interpretação da música brasileira, seja ela erudita ou popular. Esta faceta foi muito bem observada e enfatizada pelo violonista Fabio Zanon.

Nesta qualidade de música erudita de berço local, a obra para violão de Madureira me parece digna de ser colocada ao lado de nomes como Matteo Carcassi ou Leo Brouwer, autores consagrados cuja música para violão, por sua profundidade e representatividade cultural, é adotada como material de ensino em todo o mundo e constante fonte de aprendizado e inspiração (ZANON, “Prefácio”, in: MADUREIRA, 2016, p. 13).

Os compositores citados acima são de fundamental importância para o ensino da técnica e da interpretação musical do violão. Obras como *25 Etudes, Op. 60*, de Matteo Carcassi, e os *10 Études Simples*, de Leo Brouwer, têm lugar cativo nas estantes de partitura de professores e estudantes do instrumento. Com este artigo, percebemos também influências vindas de Heitor Villa-Lobos, não somente em elementos de escrita musical ou citações diretas, mas em especial na forma de se pensar a escrita para o violão. Por isso, acreditamos que a obra de Madureira pode proporcionar fundamentos interpretativos e técnicos semelhantes no que tange a música brasileira, em especial da música nordestina.

Tendo em vista que o atual cenário acadêmico em torno do violão no Brasil carece de pesquisas e documentação em torno de compositores e intérpretes em muitas regiões do país, damos destaque para a atuação de Antonio Madureira como compositor e intérprete do violão na região nordeste do Brasil, visando assim auxiliar na performance de sua obra e preencher uma lacuna historiográfica evidenciada na bibliografia sobre o instrumento em nosso país.

¹² As “culturas do violão” estão relacionadas a vários fatores adjacentes e não somente ao repertório, instrumentistas e compositores. Como é observado por alguns estudiosos (DAWE; BENNETT, 2001) o violão foi um dos instrumentos que se expandiu em diversas culturas. Para falar do violão em cada lugar, os autores criaram o termo ‘*guitar cultures*’, o qual pode ser explicado como um conjunto de elementos (instrumentistas, ouvintes, colecionadores, luthiers e outros) que formam as várias relações em torno do cultivo e da prática do instrumento. Estes mesmos autores observam que o violão/guitarra, apesar de ter se expandido, de forma geral, com a mesma afinação e formato, gerou ‘culturas das guitarras’ distintas. Contudo, estas culturas foram ou são constituídas a partir de um processo de negociação e troca de forças locais e globais. Cabe ressaltar que mesmo os valores globais foram tratados como constituídos por diferentes arranjos históricos, culturais e musicais (PEREIRA, 2007, p. 99).

Referências

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: ECA/USP, 2002
- BOLIS, Stephen Coffey. Entrevista com Antonio José Madureira, em 17/11/2016, Campinas/SP. Áudio e vídeo. Hotel Ibis.
- _____. *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial*. (Dissertação de mestrado). Unicamp, 2017.
- _____. Antonio Madureira e o violão no nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, 2017.
- CORTÊS, Almir. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Tese (Doutorado), Campinas: UNICAMP, 2012.
- FRAGA, Orlando. Os 12 Estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação. *Anais do I Simpósio Acadêmico de violão da EMBAP*, 2007.
- GUERRA-PEIXE, César. *Variações sobre o Baião, 1954*. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/textos/texto15.html>>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- MADUREIRA, Antonio José: *Antonio Madureira Composições para violão Vol. 1* (partituras). Recife: Ed. do Autor, 2016.
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A Música no Movimento Armorial. *Anais do XVII Congresso da Anppom*, São Paulo, 2007.
- _____. *A Música no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias*. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- PIEDEDE, Acácio. Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Revista Per Musi*, v.23, pp. 103-112, 2011.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da Poética musical: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SOUTO MAIOR, Gilber C. e FORNARI, José. A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial. *Revista NICS Reports – Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora*, n.8, 2014.
- TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ZANON, Fabio. O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Revista Textos do Brasil*, n.12. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2006.

Aproximação e confluências: um estudo¹ sobre os reflexos da obra villalobiana no jazz estadunidense nas décadas de 1950/60

José de Carvalho Oliveira
Universidade de São Paulo (ECA/USP)
josedecarvalhosax@gmail.com

Resumo: A partir do interesse de alguns músicos de *jazz* das décadas de 1950/60 (*cool jazz*), por música erudita em busca por uma "linguagem mais camerística" (Berendt, 1987, p. 330), este estudo busca verificar, identificar e discutir a aproximação e confluências como forma de relação mútua de elementos em torno de eixos comuns, nas obras, *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra*, de Villa-Lobos (1948) e *Blue Rondo A La Turk*, de David Brubeck (1959). À luz das ferramentas de análise musical, propõe-se evidenciar na obra de Brubeck, elementos confluentes à *Fantasia para saxofone* de Villa-Lobos. No que tange a elementos como inter-relação entre conjuntos, assimetria rítmica, polarização sobre determinadas classes de altura, simetria intervalar, semelhança de desenho rítmico, material escalar, inter-relação entre conjuntos, invariâncias de classe de altura, utilizaremos como base referencial os estudos de Forte (1973), Straus (2013) e Salles (2009). No que se refere à gestualidade musical, os estudos de Dudeque (2013, 2017) e, para a compreensão do processo de aproximação e apropriação dos elementos da música clássica, por compositores do *jazz*, utilizaremos como referência os estudos de Pinto (2011), Calado (1990), Carneiro (1986), Berendt (1987), Ramsey (1989), Race (1962), Schuller (1986, 1989) e Vanderheyden (2010).

Palavras-chave: Villa-Lobos. Jazz. Confluências. Saxofone. Aproximação.

Na primeira metade do século XX, pode-se afirmar que a apropriação de elementos do *jazz* (linguagem, gestos, improvisação e rítmica), por compositores da chamada música de tradição clássica, foi bastante comum (PINTO, 2011, p. 39).

No tocante ao uso de elementos da música de tradição clássica por compositores do *jazz*, como instrumentação (orquestra, quarteto de cordas, etc.), formas (fuga, suíte, concerto, etc.) e técnicas de composição, essa aproximação se fortaleceu significativamente a partir do interesse de alguns músicos de *jazz* das décadas de 1950/60 (*cool jazz*), por música erudita em uma espécie de busca por uma "linguagem mais camerística" (BERENDT, 1987, p. 330).

Segundo Calado (1990, p. 161), a atitude *cool* introduzida pelo *bebop* nos anos 40, foi o responsável pelo nascimento do *jazz* moderno, se estabelecendo posteriormente com o surgimento de novas correntes, alcançando o ápice com o *cool jazz* no início dos anos 50. Com o *cool jazz*, de música utilizada para dança, o *jazz* deixa de ser apenas ouvido para ser escutado atentamente alcançando dessa forma, um novo patamar. Como resultado, “trouxe não apenas mudanças estilísticas, mas também uma nova relação entre músico e plateia, aproximando a exibição musical do concerto propriamente dito (CALADO, 1990, p.160)”. Calado também comenta, que, a partir disso, as diferenças entre um concerto de música clássica e um de *jazz*, eram quase

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES). Orientador: Dr. Paulo de Tarso Salles.

inexistentes, passando o músico e a música a assumirem o centro das atenções e não mais a dança.

Nos clubes noturnos, as próprias plateias parecem conhecer nossa música como um tipo de música de câmara. Todos ficam quietos, e se alguém faz qualquer barulho, é colocado para fora rapidamente pelas pessoas do local (SHAPIRO, 1966, p. 399).

A partir da segunda metade da década de 50, fortalecido com a adesão de novos seguidores, em 1957, o compositor estadunidense Gunther Schuller batiza essa segmentação com a alcunha de *Third Stream*², um estilo que é uma síntese de música clássica e *jazz* (SCHULLER, 1999).

Apesar da notoriedade, essa fusão entre música clássica e *jazz*, devido ao seu caráter híbrido, foi muito criticada pelos puristas, que viam nesse movimento uma ameaça tanto à tradição clássica quanto ao *jazz*.

Em meados da década de 60, o movimento é enfraquecido pela alta popularidade do fenômeno do *rock*, que ofuscou tanto a música clássica quanto o *jazz*, minimizando as consequências e a importância dos esforços para a junção das duas tradições (PINTO, 2011, p. 23). Mesmo assim, os vestígios dessa corrente podem ser percebidos na obra de diversos artistas, dentre os quais destacam-se John Lewis (The Modern Jazz Quartet), Stan Kenton, Jimmy Giuffre, J. J. Johnson, Charles Mingus, George Russel, Blake, Schuller, David Brubeck e Paul Desmond (The Dave Brubeck Quartet).

Contendo as faixas, de um lado *Take Five* e, do outro, *Blue Rondo A La Turk*, o compacto *Time Out* de 1959 (Figura 1), produzido pela gravadora CBS (137255), foi o primeiro disco de *jazz* instrumental a vender um milhão de cópias (CARNEIRO, 1986, p. 120).



Figura 1 – The Dave Brubeck Quartet. Capa do álbum *Time Out* de 1959. Fonte: <http://www.birdhouse-books.com/2015/01/music-monday-blue-rondo-la-turk-by-dave.html>.

² Disponível em: <<http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/StyleSheets/17>>. Acessado em 27/01/2018.

Não muito raramente, nas obras de Brubeck, além das confluências com a música de tradição clássica, há também propensão por fazer citações a outros compositores, como no caso de *Curtain Music* (1946), quando invoca o neoclassicismo stravinskiano com uma notável citação da *Suite Pulcinella* (1920), obra cuja inspiração também serviu de base para outros trabalhos do compositor (MCFARLAND, 2009, p. 159).

Brubeck compôs e executou também obras originárias de influências fora da tradição musical europeia. Uma mostra dessa faceta é o disco lançado nos Estados Unidos no início da década de 1960, o qual faz referência à música brasileira com o álbum intitulado, *Bossa Nova USA*, gravado em 1961 e lançado em 1962.

Sobre uma possível influência, é difícil mensurar o apreço de Brubeck pela música brasileira. No entanto, é possível considerar também, um interesse motivado meramente por questões comerciais, tendo em vista a alta popularidade da bossa nova no início dos anos 60. Entretanto, não desqualifica e nem desmerece o significativo fato de Brubeck dedicar o título de um disco ao gênero musical brasileiro.

Outros registros significativos foram as gravações de “Desafinado”, pelo guitarrista Charlie Byrd e o saxofonista Stan Getz, do álbum *Jazz Samba*, a qual permaneceu setenta semanas nas paradas da Billboard em 1962, e “The Girl From Ipanema”, do álbum *Getz/Gilberto*, a qual também permaneceu entre as mais tocadas nas rádios populares dos EUA, em 1964 (SCARABELOTTI, 2005).

O interesse dos músicos de *jazz* pela música brasileira, antecede o advento da bossa nova. Há de se considerar, além do grande sucesso de *Aquarela do Brasil* (1939) de Ari Barroso, na década de 1940 nos Estados Unidos (VELOSO; SENHORAS, 2014, p. 137), a notória gravação de *Tico-Tico no Fubá* de Zequinha de Abreu (1917), por Charlie Parker no ano de 1951³. Inclui-se também, o sucesso de Carmen Miranda, a partir do musical “Banana da Terra” (1939), cuja a repercussão lhe rendeu a participação em 14 filmes produzidos em Hollywood⁴, além de participação nos mais importantes programas de rádio, TV e teatros dos Estados Unidos entre os anos de 1940 e 1953 (GARCIA, 2004). Há de se considerar também o interesse despertado pela música de Villa-Lobos junto à comunidade musical norte-americana na década de 1950, o que de certa maneira é demonstrado pela boa aceitação da *Fantasia* por saxofonistas estadunidenses. Villa-Lobos viajou muitas vezes aos Estados Unidos, onde recebeu

³ Charlie Parker's Jazzers - New York, 13/3/1951 - <https://www.youtube.com/watch?v=JLLc7TdwVRc>
Acesso em 25/10/2018.

⁴ Cf. <https://seuhistory.com/biografias/carmen-miranda> - Acessado em 26/10/2018.

inúmeros títulos⁵ e estreou muitas obras, a ponto de Nova York se transformar em uma espécie de centro de suas atividades musicais no ano de 1957 (MARIZ, 1989, pp. 69-119).

Outros músicos de *jazz* também se dedicaram à música de Villa-Lobos. Destaca-se, o álbum *The Sheriff* (1964) do grupo The Modern Jazz Quartet com uma versão da *Bachianas Brasileiras n.5* (1938-45). Mais recentemente, o saxofonista Wayne Shorter, regravou essa mesma obra no álbum *Alegria* (2003), obtendo o Grammy Awards de melhor álbum instrumental de *jazz* e melhor composição instrumental para "*Sacajawea*".

Sobre o interesse dos músicos de *jazz* pela música brasileira, sobretudo a obra de Villa-Lobos, o pesquisador, observador e cronista do *jazz* e de seus músicos, o estadunidense Ramsey, no seu livro *Jazz Matters - Reflections on the Music & Some of its Makers* (1989), traz uma coleção de ensaios, perfis, resenhas e insights. A partir dos relatos de sessões de gravação e performances ao vivo, Ramsey promove um passeio pela história do *jazz* e de seus músicos. Em uma espécie de paralelo, não somente musical, mas, referenciando toda atmosfera cultural e a representatividade dos compositores para as suas respectivas culturas nativas, Ramsey (1989), de maneira especulativa, porém muito sóbria, compara a música de John Coltrane (1926-1967) à obra de Villa-Lobos (1887-1959):

(...) à medida que eu mergulhava nas gravações de Coltrane de meados dos anos 60, ocorreu-me que ele pode ter conseguido no *jazz* algo muito semelhante à música do grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. A comparação vai além do fato de que algumas das composições posteriores de Coltrane soarem como se pudessem ter sido escritas por Villa-Lobos, além da similaridade no tom do pistão de Coltrane aos saxofones em muitas das obras do Brasileiro (RAMSEY, 1989, p. 60, tradução nossa).⁶

Sobre influências jazzísticas na música brasileira de concerto, não pudemos encontrar uma bibliografia consistente. No âmbito da música popular, sabe-se que Pixinguinha travou contato direto com o *jazz* durante a turnê dos 8 Batutas em Paris (1922). Essa influência é exteriorizada em algumas de suas composições, como o célebre choro *Carinhoso*, conforme afirma o próprio compositor:

⁵ Lista de títulos e homenagens recebidas por Villa-Lobos nos Estados Unidos (MARIZ, 1989, p. 173): Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova York, Doutor em leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles, Membro Honorário da Academia Americana de Artes e Letras de Nova York, "Citação por Serviços Meritórios e Excepcionais" pela municipalidade de Nova York, Doutor de Música da Universidade de Miami, Membro Honorário da Sociedade Americana "The Bohemians" (New York Musicians CLUB).

⁶ "(...) as I immersed myself in the music of his mid-sixties recordings it occurred to me that Coltrane may have been achieving in jazz something very like the music of the great Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. The comparison goes beyond the fact that some of Coltrane's later compositions sound as if they could have been written by Villa-Lobos and beyond the similarity in tone of Coltrane's horn to the saxophones in many of the Brazilian's works" (RAMSEY, 1989, p. 60).

Quando me homenagearam, aqui na Cadeira Cativa, tocaram o *Carinhoso*. Deve ser a minha marca registrada. Compus o *Carinhoso* mais ou menos em 1929. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano. Em 1934, o diretor da gravadora, um americano alto, me disse com aquele sotaque: “Pixinguinha, quer gravar o *Carinhoso*?”. Concordei e comecei o trabalho para adaptá-lo na linha de samba-canção (PEREIRA, 1983 *apud* CALADO, 1990, p. 238).

Calado também afirma que “as primeiras evidências da penetração do jazz no Brasil surgem no início do século XX, ao que parece simultaneamente em várias regiões do país (CALADO, 1990, p. 234)”.

No que diz respeito à aproximação da obra de Villa-Lobos ao jazz, “ele jamais admitiu influências jazzísticas, nem são elas comuns nos estudos sobre o compositor”⁷. Entretanto, a motivação e o interesse pelo tema surgiram inicialmente por meio da escuta⁸, indicando similaridades na assimetria rítmica e na gestualidade musical das obras. As análises aqui apresentadas se desenvolveram em torno dos pontos em comum entre ouvidos na *Fantasia para saxofone* (1948) e no *Blue Rondo a La Turk* (1959), apesar do intervalo de onze anos entre as composições (1948-1959), e das diferenças significativas entre esses compositores e seus campos de atuação em gêneros musicais diferentes.

A ausência de uma bibliografia específica sobre essa questão promoveu uma busca por um melhor entendimento do contexto e sobre o período de Villa-Lobos nos Estados Unidos, como também a repercussão da *Fantasia* para saxofone junto à comunidade musical norte-americana ligada à música de tradição clássica (música de concerto) e à música popular, sobretudo do jazz. Isso, em nosso entendimento, pode justificar o interesse em comparar o estilo villalobiano na *Fantasia* com um *standard* jazzístico com características tomadas de empréstimo à música de câmara de concerto.⁹

A partir da popularidade da *Fantasia* entre os estadunidenses e a aproximação estilísticas entre certos estilos de música de concerto e jazz, apresentaremos elementos confluentes, os quais destacamos como: assimetria rítmica, interrelação entre conjuntos, polarização, semelhança de desenho rítmico, material escalar, invariâncias de classe de altura e simetria intervalar. As analogias encontradas na análise podem se

⁷ Comentário de Paulo de Tarso Salles em comunicação pessoal feita ao autor em 02/05/2018.

⁸ *Blue Rondo A La Turk*, Dave Brubeck (1959), álbum *Time Out* (1959), The Dave Brubeck Quartet. <https://www.youtube.com/watch?v=vKNZqMod-xo> – Acessado em 26/10/2018. *Fantasia para saxofone e pequena orquestra*, Villa-Lobos (1948), <https://www.youtube.com/watch?v=JlQ9bG8oT1g> – Acessado em 26/10/2018.

⁹ Pode-se mencionar ainda o fato de Dave Brubeck ter estudado com Darius Milhaud no Mills College, no final dos anos 1940 como um fator importante para o entendimento do interesse do jazz *West Coast* pela música de concerto de estilo neoclássico do início do séc. XX (ver o blog de John de Lucia, 2017).

estender a todo um estilo de *jazz*, visto que as obras de Brubeck, são muito representativas do estilo *Third Stream* (ou *Cool Jazz*).

Prestígio e reconhecimento da *Fantasia para saxofone e orquestra* (1948), por pesquisadores e saxofonistas estadunidenses

No que tange à produção musical villalobiana, em especial à obra objeto desta pesquisa, o critério que adotamos para medir o impacto da música de Villa-Lobos nos Estados Unidos parte de sua repercussão crítica acadêmica e/ou jornalística. No que diz respeito à *Fantasia para saxofone*, pode-se encontrar diversos trabalhos acadêmicos nos quais a *Fantasia* é enfocada como assunto principal, ou mencionada significativamente em pesquisas sobre o repertório do saxofone. Por exemplo, dos 18 trabalhos acadêmicos (teses, dissertações e artigos) encontrados especificamente sobre a *Fantasia*, 7 são oriundos de pesquisadores estadunidenses (3 doutorados, 1 mestrado e 3 artigos). Isso já revela que, em alguma medida, a *Fantasia* para saxofone de Villa-Lobos tem considerável relevância nos estudos desse instrumento nos Estados Unidos e em outros países.

De acordo com o pesquisador Tomas Lilley, a *Fantasia* é a peça mais importante para o repertório do saxofone soprano:

De 1948 é, sem dúvida, o trabalho mais importante para o instrumento, saxofone soprano. Escrito para saxofone soprano, três trompas e cordas, a *Fantasia* contém muitas das características mais famosas do compositor brasileiro - ritmos nativos vigorosos, longas melodias lânguidas e o contraponto bachiano. Embora o trabalho tenha sido dedicado a Mule, ele nunca o realizou (LILLEY, 1998, p. 58, tradução nossa).

O compositor estadunidense Paul Harvey destaca a importância para o repertório e o seu apreço por este trabalho de Villa-Lobos ao comparar a *Fantasia* com três obras importantes dedicadas ao saxofone por compositores como Claude Debussy (*Rapsódia para saxofone alto e orquestra*, 1903), Alexander Glazounov e A. Petiot (*Concerto Op. 109* em Mi, para saxofone alto e orquestra de cordas, 1934) e Jaques Ibert (*Concertino da Câmara para saxofone alto e onze instrumentos*, 1935):

[Sobre a *Fantasia para saxofone soprano* de Heitor Villa-Lobos] este é um trabalho maravilhoso escrito para cordas e trompas. Se fosse para o saxofone alto ao invés de soprano, seria um dos clássicos. Pessoalmente, eu gosto mais do que qualquer um dos três grandes trabalhos para saxofone alto (HARVEY, 1995, p. 78, tradução nossa).

Roland Dowdy em sua tese de doutoramento *The Saxophone Music of Heitor Villa-Lobos: The Restoration of the Fantasia and the Discovery of "A Roseira"*, afirma:

[Sobre as obras de Villa-Lobos que contêm o saxofone na instrumentação]: O carinho pelo instrumento é exibido nessas obras, e no fato dele optar por incluir o instrumento em mais de sessenta de suas composições: um número que supera em muito o uso do saxofone nas obras de seus contemporâneos e da maioria dos compositores atuais. É o saxofonista que colhe a recompensa de seus esforços. As obras de Villa-Lobos, especialmente a *Fantasia para saxofone*, são continuamente destacados na lista de obras-primas do repertório de saxofone. Por isso, devemos agradecer ao grande compositor do Brasil pela sua visão e honrá-lo através de nossas performances de suas obras (DOWDY, 2007, p. 372, tradução nossa).

A saxofonista e pesquisadora estadunidense Paula J. Van Regenmorter, em sua tese de doutoramento *Brazilian Music For Saxophone: A Survey Of Solo And Small Chamber Works*, apresenta a *Fantasia* como um dos principais trabalhos escritos para o instrumento:

O tema música brasileira comumente traz à mente os gêneros do Samba e Bossa Nova; no entanto, no campo da música de concerto, Heitor Villa-Lobos é mais comumente identificado como o principal representante do Brasil. Enquanto a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra* de Villa-Lobos é uma pedra angular no repertório do saxofone (REGENMORTER, 2009, p.1, tradução nossa).

[...] Apesar do uso substancial do saxofone em suas composições, Villa-Lobos escreveu apenas um trabalho para saxofone solo, a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra*, composta em 1948. Este trabalho é a composição mais famosa para o saxofone, considerado como um dos principais concertos do repertório de saxofone. Baseia-se nas melodias populares urbanas da música brasileira com inspiração no ritmo da modinha (REGENMORTER, 2009, p. 49, tradução nossa).

O saxofonista estadunidense Steven Mauk¹⁰ ressalta a importância da *Fantasia*:

Quando se pensa em saxofone soprano, a primeira peça clássica que vem à mente é a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra de câmara* do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Este concerto, escrito em 1948, para o virtuoso francês Marcel Mule, é a pedra angular do limitado repertório para sax soprano. É sem dúvida a peça mais popular para este membro da família saxofonista (MAUK, s/d, p. 1, tradução nossa).

Aproximação e confluências

Além de ambas as obras possuírem o saxofone como instrumento solista (*Blue Rondo A La Turk* e *Fantasia*), entre os elementos de aproximação, destaca-se a sonoridade particular do saxofone, fato marcante na obra de Brubeck, não só em *Blue Rondo A La Turk*, mas, em toda sua produção desde 1951, ano do início da parceria de

¹⁰ Dr. Steven Mauk é professor de *Performance Studies* no Ithaca College. Ao longo da carreira gravou 22 álbuns e escreveu mais de 100 artigos e quatro livros sobre técnica do saxofone. Fonte: <<https://faculty.ithaca.edu/mauk/>>. Acessado em 15/12/2017.

Brubeck com o saxofonista Paul Desmond¹¹ na formação do grupo The Dave Brubeck Quartet, até a saída de Desmond em 1967 (CARNEIRO, 1986, pp. 117-121).

As características sonoras do saxofone de ícones do *jazz* como Paul Desmond e Joe Henderson, se comparado a outros, possui um som bem mais escuro e suave, muito mais próximo do ideal clássico do que do *jazz*, que de acordo com Vanderheyden, tais características decorrem da utilização de boquilhas¹² com padrões semelhantes aos modelos usados pelos grandes artistas clássicos como Marcel Mule, a quem Villa-Lobos dedicou a *Fantasia para saxofone* (VANDERHEYDEN, 2010, p.108).

Ao que se refere as influências de Brubeck no tocante aos estudos da linguagem musical clássica (entre seus professores estão Arnold Schoenberg e Darius Milhaud) e *jazz*, fizeram com que ele fosse considerado muitas vezes como o primeiro músico a fundir com sucesso a espontaneidade do *jazz* e o rigor da música erudita (CARNEIRO, 1986, p. 119). Dentre suas características composicionais, está o uso da politonalidade, presente em algumas de suas obras, como bem exemplificada em *Curtain Music*, de 1946 (MCFARLAND, 2009, p. 156).



Figura 2 - Dave Brubeck com Milhaud no Mills College. Fonte:
http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/milhaud_em_mills.htm.

¹¹ Paul Desmond (1924-1977), autor de *Take Five* (do álbum *Time Out* de 1959), um dos clássicos do *jazz* moderno (CARNEIRO, 1986, p.120). Paralelamente ao seu trabalho com Brubeck, tocou com Gerry Mulligan, Chet Baker, Jim Hall e com o grupo Modern Jazz Quartet

¹² No saxofone, os fatores responsáveis pelo timbre são, além da experiência do instrumentista, a *boquilha* e a *palheta*. As combinações possíveis envolvem diferentes materiais, desde boquilhas fabricadas em metal (maioria destinadas a música popular/*jazz*) ou massa com diferentes aberturas (números). Desmond usava uma boquilha de massa.



Figura 3 - Festa do aniversário de 60 anos de Milhaud no Mills, 1952. Em pé, da esquerda para a direita: Dave Brubeck é o quinto. Sentados: Milhaud é o terceiro. Fonte: http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/milhaud_em_mills.htm

No que se refere a fórmulas de compassos, segundo Steve Race, na nota do encarte do álbum *Time Further Out* de 1961, “Brubeck foi o primeiro a explorar os mares da fórmula de compasso composto no jazz”; Brubeck emprega compassos de 3/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/8 e 9/8, “mostrando a mistura de três culturas: o formalismo da música ocidental clássica, a liberdade de improvisação do jazz e o pulso frequentemente complexo da música folclórica francesa” (RACE, 1961, p. 2).

No catálogo da editora *Budde Music France* publicado pela *Derry Music Company* (S/D), consta a informação de que “a inspiração para a composição de *Blue Rondo a La Turk*, aconteceu no momento de uma estada de Brubeck em Istambul - Turquia, enquanto ouvia músicos de rua tocando um ritmo surpreendente”. Embora a obra pouco se relacione com *Rondo Alla Turca* de Mozart (1783), a construção da peça respeita a forma clássica do rondó.

Além do álbum *Bossa Nova USA* (1961), não há outro registro conhecido de Brubeck com referência direta à música brasileira ou especificamente a Villa-Lobos. Entretanto, em *Blue Rondo a La Turk*, encontramos elementos composicionais análogos aos que Villa-Lobos utilizou na *Fantasia para saxofone*. A comparação dá-se a partir de procedimentos composicionais como: assimetria rítmica e polirritmia, desenho rítmico, material escalar semelhante, invariâncias de classes de altura, simetria intervalar, interrelação por conjuntos de classes de alturas, polarização em torno do trítone e direcionalidade das frases.

Assimetria rítmica e polirritmia

Blue Rondo a La Turk possui um padrão pouco usual para a fórmula de compasso 9/8. Normalmente, nesta fórmula de compasso, as figuras são divididas e agrupadas simetricamente em três grupos de três, com padrão de “um dois três, um dois três, um dois três” (3+3+3). No entanto, ao invés da forma ternária proposta em

9/8, Brubeck opta por um agrupamento quaternário com um padrão de “um dois, um dois, um dois, um dois três” (2+2+2+3), causando uma espécie de polirritmia implícita ao sugerir auditivamente para o ouvinte uma sensação quaternária assimétrica.

No contexto da música pós-tonal, o conceito de polirritmia implícita já foi expresso por diferentes autores, como Stefan Kostka (1990), Joel Lester (1986) e Olivier Messiaen (1992). Para eles, a utilização desse recurso viria resolver dificuldades de execução em estruturas polirrítmicas (BUTLER *apud* SOARES, 2001, p. 134). Essa mesma polirritmia consta nos compassos introdutórios do primeiro movimento da *Fantasia para saxofone* de Villa-Lobos (c. 1-36). Villa-Lobos proporciona ao ouvinte, uma sensação de pulso quaternário composto, em 12/8, dentro de um compasso ternário simples (3/2), sem alterar a fórmula de compasso. O resultado sonoro sugere uma polirritmia implícita, resultante da simultaneidade dos compassos 3/2 e 12/8 entre solista e orquestra (redução para piano), demonstradas na figura 4.

Fantasia para saxofone - Villa-Lobos (1948)
(c.1-3)

Sax sop.

Piano

Piano

Blue Rondo A La Turk - D. Brubeck (1959)
(c.1-2)

Figura 4 - Assimetria Rítmica e polirritmia implícita. Redução para piano da *Fantasia* (acima, c. 1-3) e de *Blue Rondo a La Turk* (c. 1-2). Edição do autor.

Desenho rítmico

Na *Fantasia* destacam-se também aspectos do desenho rítmico a partir da alternância de compassos 3/2 e 2/2. Mesmo possuindo fórmulas de compasso diferente, o desenho rítmico de *Blue Rondo a La Turk* (c. 5-8), aproxima-se muito ao desenho rítmico da *Fantasia* (c. 5-11). Em alguns casos, a similaridade está na recorrência das figuras rítmicas, relacionadas por aumento dos valores proporcionais ou por subdivisão das figuras e por diminuição, como demonstram as figuras 5 e 6.

Material escalar, interrelação entre conjuntos de classes de altura, invariâncias e simetria intervalar

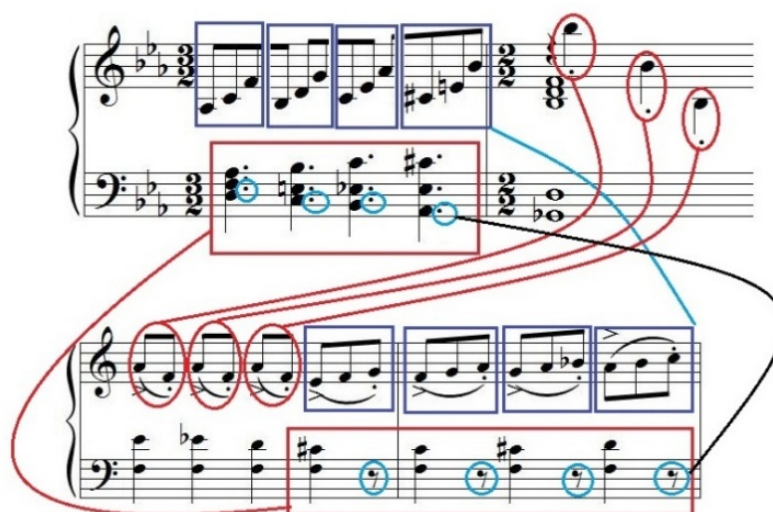
No tocante à organização escalar, *Blue Rondo a La Turk* e a *Fantasia*, se interrelacionam de forma muito próxima. As classes de altura na melodia de *Blue Rondo a La Turk*, do início até o compasso oito, formam uma coleção de nove sons, o CCA 9-7 (01234578A). A mesma coleção é encontrada no acompanhamento da *Fantasia para saxofone* (c. 9). Ambas passagens contêm oito invariâncias de classe de altura, conforme demonstra a figura 7, diferenciando-se apenas entre Lá e Lá $\flat$.

As similaridades estão presentes também com relação a ocorrências de simetrias. Em *Blue Rondo a La Turk* (c. 1-8) pode-se observar simetrias por translação na pauta superior (c. 1-4), simultaneamente ao palíndromo na pauta inferior (c. 1-2); essa mesma figuração em palíndromo se estabelece com o hexacorde cromático 6-1, coleção claramente simétrica (figura 8).

The image displays a musical score comparison between two pieces. The top section, titled 'Fantasia - Villa-Lobos (c. 5 - 11)', shows staves for Saxophone (Sax sop.) and Piano (Pno.). The bottom section, titled 'Blue Rondo a La Turk - D. Brubeck (c. 5 - 8)', shows staves for Piano (Pno.). Red and blue boxes highlight specific musical phrases in both pieces, and red and blue lines connect these phrases between the two pieces, illustrating similarities in their musical structure and phrasing.

Figura 5 – Semelhança de desenho entre a *Fantasia* para saxofone (acima, c. 5-11) e *Blue Rondo a La Turk* (c. 5-8). Edição do autor.

Fantasia para saxofone (c.9-10)



Blue Rondo A La Turk - (c.3-4)

Figura 6 – Semelhanças de desenho rítmico e equivalência de figuras de duração. Fantasia para saxofone (redução para piano, c. 9-10) e Blue Rondo a La Turk (c. 3-4). Edição do autor.

Figura 7 – Invariâncias de classe de altura e organicidade escalar. Redução para piano da Fantasia para saxofone (acima, c. 9) e Blue Rondo a La Turk (c. 1-4). Edição do autor.

Simetria por Translação

Palíndromo de classe de alturas

Simetria intervalar
C C A 6-1 (012345)

11	0	1
10		2
9		3
8		4
7	6	5

Forma Prima

Figura 8 – Simetrias em *Blue Rondo a La Turk* (c. 1-4). Edição do autor.

Padrões simétricos são frequentes na música da primeira metade do século XX. Villa-Lobos adotou a simetria como um procedimento composicional com diversas funcionalidades estruturantes (SALLES, 2009, p. 45). Na *Fantasia para saxofone*, além da simetria por translação (na pauta superior da redução para piano), é possível observar o eixo que estabelece um equilíbrio entre as figuras rítmicas entre compassos 5 a 9, resultando quase em um palíndromo perfeito (figura 9).

Polarização em torno do trítono

A exploração do trítono é percebida em vários momentos. Algumas dessas ocorrências estão destacadas nos compassos de 1 a 5 em *Blue Rondo a La Turk* e na *Fantasia para saxofone* (c. 5-9 e c. 11) (Figura 10) e analisadas à figura 11.

Figura 9 – Simetrias na *Fantasia para saxofone e pequena orquestra* (c. 5-9). Edição do autor.



Figura 10 – Presença do trítono em Blue Rondo a La Turk (acima) e na Fantasia. Edição do autor.

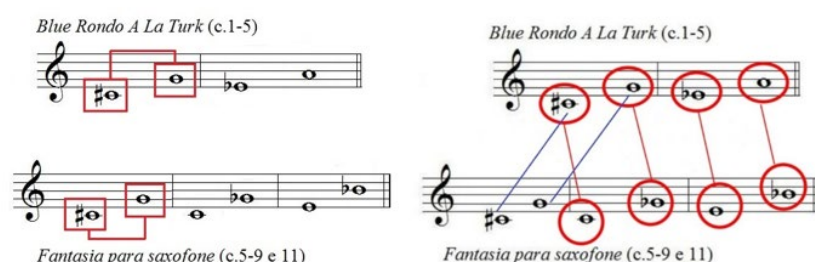


Figura 11 – Análise das ocorrências de trítono destacadas na Fig. 10.

Gestualidade

O despertamento para uma indagação quanto à evidência de possíveis relações mútuas entre as obras, diz respeito, inicialmente, à gestualidade musical percebida a partir de uma escuta desprestenciosa.

Chamaremos de “gestos musicais” as particularidades salientadas em uma primeira escuta. O segundo momento, ocorre a partir da leitura da notação musical, apreciando aspectos como mudanças de direção de frases, rítmica assimétrica e repetição de figuras motívicas.

O conceito de “gestualidade” em música pode receber diversas definições. De acordo com Dudeque (2017), a gestualidade musical pode estar associada a gestos físicos, relativos à *performance* musical e a elementos composicionais, como concepção temática, motívica, textural e cadencial. Devido ao escopo deste trabalho, adotaremos a definição oferecida por Norton Dudeque:

Gestos motívicos/temáticos: figuras motívicas/temáticas que podem ser repetidas com ou sem variação. O desenvolvimento pode ser através de variação ou até mesmo extrapolar o âmbito de variação progressiva. Apresentam o direcionamento necessário para gerar novas ideias musicais (DUDEQUE, 2017, p. 255).

A gestualidade das frases como elementos de aproximação entre as obras *Blue Rondo a La Turk* (c.1-8) e *Fantasia para saxofone* (c.5-36), podem ser observadas em parâmetros distintos, isolados ou em combinação na estrutura das frases em questão.

A assimetria rítmica é o primeiro aspecto a chamar a atenção, no primeiro momento (escuta) e no segundo (leitura). Na *Fantasia* (c. 5-36) a quebra de frase é proporcionada pela mudança da fórmula de compasso (3/2 para 2/2), e acentuada pela mudança da figuração rítmica. Em *Blue Rondo A La Turk* (c. 1-8), embora não haja mudança de fórmula de compasso, acontece a quebra de uma sequência rítmica passando de uma subdivisão binária para subdivisão ternária (Figura 12).

A gestualidade pode ser percebida também como repetição motivica/temática. Nas obras citadas, essa repetição ocorre de forma bastante enfática, representada como uma espécie de variação temática/motívica, por aumentação e também por diminuição dos valores das figuras de duração. Essas ocorrências são verificadas na figuração rítmica e temática, apresentadas na clave de Sol e na clave de Fá de ambas as obras (Figura 13).

Fantasia para saxofone e pequena orquestra (c. 5-8)

Blue Rondo A La Turk (c. 1-4)

Figura 12 – Gestos semelhantes demarcando mudança de direção e quebra da sequência de figuração rítmica. *Fantasia para saxofone* (acima, c. 5-8) e *Blue Rondo a La Turk* (c. 1-4).
Edição do autor.

The image displays two musical staves. The top staff is for 'Blue Rondo A La Turk (c. 1-3)' in 8/8 time, featuring a piano accompaniment with chords and a saxophone melody. The bottom staff is for 'Fantasia para saxofone e pequena orquestra (c. 5-8)' in 2/2 time, also with piano accompaniment and saxophone. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the piano parts of both pieces. Blue circles highlight specific notes in the saxophone parts. Red lines connect these highlighted elements between the two pieces, illustrating the author's analysis of rhythmic motifs and their variations.

Figura 13 – Gestos: repetição motivica/temática, variação temática/motívica, por aumento e por diminuição de valores das figuras rítmicas. *Blue Rondo a La Turk* (acima, c. 1-3) e *Fantasia para saxofone e pequena orquestra* (c. 5-8). Edição do autor.

Considerações finais

Apesar dos obstáculos relatados, não há dúvida de que os resultados foram surpreendentes, pois explicitaram a importância da análise musical como ferramenta de pesquisa proporcionando, dessa forma, um olhar sobre o todo, no que diz respeito à obra musical e seus componentes estruturais.

No âmbito composicional, a fusão descrita neste trabalho, proposta por alguns músicos de *jazz* das décadas de 1950/60 (*cool jazz*), entre música de tradição clássica e o *jazz* estadunidense, como também, a apropriação de elementos da música popular pelos compositores da chamada música clássica, contribuíram para o surgimento e fomento de uma nova sintaxe musical do referido período.

A contribuição dessa música confluyente, não se limitou apenas ao arejamento e fornecimento de novas ideias aos compositores, consequentemente, expandiu-se para o âmbito interpretativo, produzindo uma geração de instrumentistas abertos a experimentações, sobretudo no que diz respeito a transitar entre a música de tradição clássica e o *jazz* com espontaneidade.

No que tange o transitar entre a música de tradição clássica e outras linguagens, Villa-Lobos foi, a representação da figura do compositor multifacetado. Sua obra

dialogou com o indianismo, o folclore e a música popular urbana brasileira, além do diálogo direto com a vanguarda do início da primeira metade do séc. XX, como bem representam Bela Bartók, Edgard Varèse, Darius Milhaud e Silvestre Revueltas. Compositores que por sua vez traziam, assim como ele, muito da força musical dos seus povos e de seus países (FERRAZ, 2009, pp. 9-10).

Referências

- BERENDT, Joachim E. *O Jazz, do Rag ao Rock*. Trad. de Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRUBECK, David. *Blue Rondo a La Turk*. Derry Music Company – 1960 (Partitura).
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CARNEIRO, Luiz O. *Obras-Primas do Jazz*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- DOWDY III, Roland D. *The Saxophone Music of Heitor Villa-Lobos: The Restoration of the Fantasia and the Discovery of "A Roseira"*. Northwestern University. Evanston, Illinois, 2007.
- DUDEQUE, Norton. Gestos musicais no 1º movimento do Trio para cordas (1945) de Villa-Lobos. In: *Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, São Paulo: ECA-USP, 2013.
- _____, Norton. Gestualidade no *Trio para cordas* (1945) de Heitor Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso & DUDEQUE, Norton. *Villa-Lobos, um Compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017, pp. 249-272.
- FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.
- FRATANGELI, Amanda. *Investigation of Score Omissions and Conflicting Performance Decisions Pertaining to Heitor Villa-Lobos's Fantasia, for Soprano Saxophone and Chamber Orchestra*. Thesis (M. M.), Ball State University Muncie, Indiana, 2012.
- GARCIA, Tânia da C. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- LERMAN, Fernando. *Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX*. Buenos Aires, ARG. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Cuyo, 2007.
- LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.
- LYLEY, Thomas. Invention and development. In: INGHAM, Richard (ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998a, pp. 1-19.
- _____. The repertoire heritage. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998b, pp. 52-64.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MAUK, Steven. Villa-Lobos' Fantasia for Soprano Saxophone. *Saxophone Journal*, v.21, n.1, pp. 61-64, 1996. <https://www.dornpub.com/saxophonejournal.html>.
- MCFARLAND, Mark. Dave Brubeck and Polytonal Jazz. *Jazz Perspectives*, v. 3, n. 2, 2009, pp. 153-176.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc, volume I, 1949-1992.
- NERY FILHO, Walter. *Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê N.2 de Villa-Lobos*. São Paulo, SP. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2017.

OLIVEIRA, José de Carvalho. Centricidade e Simetria: Elementos de articulação melódica, harmônica e cadencial na música pós-tonal. Contrastes e significados na *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra* de Villa-Lobos (1948). *Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM*. Manaus: UFAM, 2018.

_____. 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). In: *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

_____. Simetria, invariâncias e organicidade escalar, um estudo sobre padrões e similaridades em Villa-Lobos e Debussy. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017, pp. 304-318.

PINTO, Marco Túlio de P. A execução da *Fantasia para saxofone soprano e orquestra* de Heitor Villa-Lobos em sua tonalidade original, utilizando um instrumento Selmer Mark VI. In: *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: UDESC, 2010, pp. 1576-1581.

_____. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, UNIRIO, 2011.

RACE, Steve. Notas de encarte. *Time Out e Time Further Out*. The Dave Brubeck Quartet. Derry Music Co. San Francisco, Califórnia, 1962.

RAMSEY, Douglas A. *Jazz Matters. Reflections on the Music & Some of its Makers*. Arkansas: University of Arkansas Press, 1989.

REGENMORTER, Paula J. Van. *Brazilian music for saxophone: a Survey of solo and small chamber Works*. Dissertation (Doctor), University of Maryland, College Park. Musical Arts, 2009.

ROUSSEAU, Eugene. *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*. Russel: Etoile, 1982.

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

SCHULLER, Gunther. *Early jazz: its roots and musical development* (The History of Jazz). New York: Oxford University Press, 1986.

_____. *The Swing Era: The development of jazz, 1930-1945* (The History of Jazz). New York: Oxford University Press, 1989.

_____. Third stream. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27850>>. Acesso em: 15/04/2018.

_____. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press, 1999.

SENHORAS, Elói M. & VELOSO, Lucas B (orgs.). *Cultura artística e relações internacionais: reflexões a partir da obra V de Vingança*. Boa Vista: Ed. UFRR, 2014.

SHAPIRO, Nat & HENTOFF, Nat. *Hear me Talkin' to Ya*. New York: Dover, 1966.

SILVA, José Ivo. *Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período – análise da Fantasia em três movimentos em forma de choros* (1958). São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

SOARES, Carlos. *O saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2001

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. 3.ed. Trad. Ricardo Bordini. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Ed. UNESP, 2013.

VANDERHEYDEN, Joel Patrick. *Approaching the classical style: a resource for jazz saxophonists*. Iowa: University of Iowa, 2010.

VIANA, Rosane. *Um compositor brasileiro na Broadway: a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical americano*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, UFMG, 2007.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Fantasia for Saxophone and Small Orchestra*. Southern Music Publishing Co.: New York, 1963. – Partitura.

Sites e Revistas eletrônicas

ADOLPHESAX. Artículo – Arno bornkamp – Villalobos. Disponível em: <<http://www.adolphesax.com/index.php/es/component/content/article?id=244:articulo-arno-bornkamp-villalobos>>. Acessado em 10/12/2017.

JEANNE-INC. The Saxophone Symposium, vol 23 (1998). Disponível em: <<http://www.jeanne-inc.com/product/NASA-v23.html>>. Acessado em 16/12/2017.

DE LUCIA, John. Bach and the intervallic sequences of Paul Desmond, blog, 25 de maio de 2017. <http://www.jondelucia.com/bach-intervallic-sequences-paul-desmond/>. Acesso em 18/10/2018.

NEC MUSIC. Gunther Schuller. Disponível em: <<https://necmusic.edu/archives/gunther-schuller>>. Acessado em 29/01/2018.

SCARABELOT, André Luis. Música brasileira e jazz - o outro lado da história. Entrevistas com músicos jazzistas. Revista Digital Art &, n. 03 - Abril 2005. http://www.revista.art.br/site-numero-03/trabalhos/07.htm#_ftn18. Acessado em 6/10/2018.

As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões

Juliana Ripke*
Universidade de São Paulo
juripke@hotmail.com

Resumo: O presente artigo traz uma análise comparativa entre duas canções de nomes e temas semelhantes estreadas no ano de 1958: “Canção de amor” (Heitor Villa-Lobos e Dora Vasconcellos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). A primeira faz parte de uma das últimas obras de Villa-Lobos – *Floresta do Amazonas* – composta numa época em que o compositor estava consolidando todo o legado que construiu desde o começo do século XX. A segunda faz parte do disco *Canção do amor demais* (Elizete Cardoso), com composições e arranjos de Tom Jobim – que está no começo de sua carreira, consolidando a canção a brasileira nesse disco que marca o início do movimento da Bossa Nova. Através dos resultados obtidos pelas análises pretendemos demonstrar com maior profundidade um assunto já bastante comentado e que vem sendo recentemente estudado: as possíveis semelhanças e conexões entre as obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim (RIPKE, 2017, 2018b). Para tais análises procuraremos também relacionar semelhanças de superfície com procedimentos técnico-musicais, empregando ferramentas analíticas utilizadas para o repertório da música tonal e também para música pós-tonal (como a teoria dos conjuntos).

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Tom Jobim. Bossa Nova. Música erudita. Música popular. Canção brasileira.

A suíte *Floresta do Amazonas* e o álbum *Canção do Amor Demais*

Heitor Villa-Lobos concluiu a suíte *Floresta do Amazonas* (1958) (suíte que contém a canção “Canção de amor”), uma de suas últimas criações, em um momento de muitos acontecimento musicais significativos no Brasil. Tal data coincide, por exemplo, com o surgimento da Bossa Nova, marcada pelo lançamento dos discos *Canção do amor demais* (1958), de Elizete Cardoso e *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto.

Podemos considerar, também, um fato importante: nessa mesma época, por volta de 1958, Tom Jobim visitou Villa-Lobos e relata tê-lo visto escrevendo uma partitura orquestral “do piccolo ao contrabaixo” (FEITH; RAMOS, 1987, 00:10min). Além disso, o compositor Roberto Menescal declara, em entrevista que nos concedeu, ter estado com Tom Jobim na casa de Villa-Lobos por volta dessa mesma época, quando também testemunhou uma cena semelhante, ao ver o compositor escrevendo uma obra sinfônica encomendada pelos Estados Unidos (RIPKE, 2018a, p. 247). Cabe ainda lembrar que *Floresta do Amazonas* é uma adaptação da partitura originalmente escrita por Villa-Lobos como trilha sonora para o filme norte-americano *Green Mansions*¹ (1959). Há, portanto, boas razões para supor que tanto Jobim quanto Menescal estejam falando da mesma visita a Villa-Lobos, e que ambos os relatos provavelmente se refiram à *Floresta do Amazonas*, obra composta em 1958, e gravada no Brasil pela soprano Bidu Sayão no ano seguinte, com regência do próprio

* Bolsista FAPESP.

¹ *Green Mansions* (1959) é um filme norte-americano dirigido por Mel Ferrer, para o qual Villa-Lobos compôs a trilha que se tornaria, em 1959, a suíte *Floresta do Amazonas*.

compositor. Ambos os relatos mostram o contato de Tom Jobim com Villa-Lobos e com a obra em questão ainda durante o seu estágio de composição.

Sobre *Floresta do Amazonas*, Tom Jobim ainda diz

Sempre tive enorme admiração pelo Villa-Lobos. [...] Você imagina o Teatro Municipal tocando ópera e o Villa escrevendo a *Floresta Amazônica*... O público muito acostumado com aquelas óperas italianas e o Villa aparece com uma composição brasileira sobre a *Floresta Amazônica*. O Villa era uma inovação completa! (VENTURA, 1993, p. 178).

Baseando-nos na edição feita pela Academia Brasileira de Música (VILLA-LOBOS, 2007), mostramos a seguir uma estruturação da suíte *Floresta do Amazonas* em 21 movimentos (exceto a *Ouverture* e o *Epílogo*). Para tal edição foram utilizadas 4 fontes principais: 1) O manuscrito do autor da partitura de orquestra 2) o manuscrito do autor para canto e piano 3) as partes de orquestra do material 4) a gravação sob regência do autor. O texto da edição também observa que, embora não formalmente dividida em partes, a obra possui subtítulos colocados pelo compositor, alguns na partitura e outros na redução para piano. Dentro desses 21 movimentos, ainda, temos 4 canções, salientadas a seguir com a cor vermelha (Tabela 1):

Ouverture	8. Conspiração e dança guerreira	16. Interlúdio e acalanto
1. A floresta	9. Veleiros	17. Canto na floresta (2)
2. Dança dos Índios	10. Em caminhos para a caçada	18. Caçadores de cabeça
3. Em plena floresta	11. Pássaro da floresta – Canto III	19. Canção do (de) amor
4. Pássaro da floresta – Canto I	12. Cair da Tarde	20. Melodia sentimental
5. Dança da natureza	13. Os índios em busca da moça	21. O fogo na floresta
6. Pássaro da floresta – Canto II	14. Pássaro da floresta – Canto IV	Epílogo
7. Canto na Floresta (1)	15. Dança guerreira (repetição)	

Tabela 1: Movimentos da suíte *Floresta do Amazonas* (Heitor Villa-Lobos).

Dentre estas quatro canções, iremos analisar “Canção de Amor”. Vale salientar que, nas duas versões (orquestra e redução para piano) da Academia Brasileira de Letras, temos o título “Canção do amor”, e ainda no índice e no topo da página da versão para orquestra temos também o título “Canção de amor”, trazendo dúvidas quanto ao título original da canção.

Já a canção “Canção do amor demais” está presente no disco *Canção do amor demais* (1958) (como já dito, considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova), da cantora brasileira Elizete Cardoso. O álbum (cuja capa está à Fig. 1) possui a seguinte ficha técnica: Elizete Cardoso (voz), Tom Jobim (arranjos, regência, piano e coro), João Gilberto (violão e coro), Walter Santos (coro), Copinha (flauta), Irany Pinto (violino), Gaúcho (trombone), Maciel (trombone), Herbert (trompa), Nídia Soledade (violoncelo), Vidal (contrabaixo), Juca Stockler (bateria).



Fig. 1: Capa do disco *Canção do amor demais* (Elizete Cardoso, 1958).

As canções deste disco foram compostas por Antônio Carlos Jobim, com letras de Vinícius de Moraes (exceto quando indicado a seguir por apenas um dos dois compositores). O disco foi dividido da seguinte maneira (Tabela 2):

Lado A	Lado B
1. Chega de Saudade	1. Eu não existo sem você
2. Serenata do Adeus (Vinícius de Moraes)	2. Outra vez (Tom Jobim)
3. As praias Desertas (Tom Jobim)	3. Medo de amar (Vinícius de Moraes)
4. Caminho de Pedra	4. Estrada branca
5. Luciana	5. Vida Bela (Praia branca)
6. Janelas Abertas	6. Modinha
	7. <i>Canção do amor demais</i>

Tabela 2: Canções do disco *Canção do amor demais* (Elizete Cardoso, 1958).

Com todas as informações dadas até aqui surgem-nos, então, alguns questionamentos a respeito de possíveis conexões musicais (além de temporais) entre as duas obras, visto que, além de tudo já foi mencionado, os títulos de duas canções presentes em ambas as obras são semelhantes acerca dos nomes e dos temas a que se referem: “Canção de (do) amor” (Villa-Lobos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Levando-se em consideração, então, que a escuta comparativa entre as duas canções nos aponta conexões de aspectos imediatos, quais os possíveis elementos estruturantes que estabelecem tais semelhanças musicais?

Algumas conexões entre Villa-Lobos, Tom Jobim, Elizete Cardoso e a Bossa Nova

Segundo depoimento do próprio Tom Jobim, Villa-Lobos confidenciou ao compositor Claudio Santoro que considerava Jobim e Santoro os seus herdeiros musicais (JOBIM, *apud* SALGADO, 2010, p. 93). O próprio Tom Jobim assumiu, diversas vezes, sua influência musical de Villa-Lobos, seja em depoimentos ou mesmo em entrevistas que concedeu ao longo de sua carreira (JOBIM, 1993). O compositor diz

em entrevista, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14). Em outra entrevista, concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), Jobim ainda fala da influência que recebeu de Villa-Lobos, ilustrando-a com sua canção “Modinha”. Logo depois, ainda na Rádio Cultura, são apresentadas duas modinhas: primeiro a de Villa-Lobos e logo após a de Tom Jobim, mostrando mais claramente as semelhanças entre ambas. Em outra ocasião 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 vermelhinha (JOBIM, 1987).

Além da influência musical, Jobim demonstrava sua ascendência de Villa-Lobos mediante a própria construção e divulgação de sua imagem a partir de um espelhamento no compositor, propagando imagens e discursos durante sua vida, tratando vida e obra como um fenômeno em conjunto. Sobre este assunto, fizemos uma análise em um artigo publicado recentemente (RIPKE, 2018b), comentando também sobre um outro aspecto (além da influência de Villa-Lobos sobre Tom Jobim) que é a influência de Tom Jobim sobre Villa-Lobos. Agora porém, tal assunto foi abordado com enfoque mudança da recepção e apropriação da obra – e mesmo da imagem – de Villa-Lobos a partir, principalmente, das declarações e depoimentos dados por Jobim a respeito de Villa-Lobos, ou mesmo da construção da imagem – além, é claro, da música – que Tom Jobim criou de si mediante seu espelhamento em Villa-Lobos. Isto influenciou e abriu um caminho, por meio também de outros músicos posteriores a Tom Jobim, para que a obra de Villa-Lobos passasse a ser lida, nas últimas décadas e até os dias de hoje, como tendo um viés de música popular.

Acrescentando Elizete Cardoso a este círculo de conexões, além dos diversos aspectos que abrangem Villa-Lobos e Tom Jobim, vale lembrar que Tom Jobim e Elizete Cardoso estavam juntos – Elizete como cantora e Jobim como compositor, arranjador e pianista – no disco (já mencionado) que foi considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova: *Canção do amor demais*. Um fato curioso foi que, após ouvir tal disco, o maestro Diogo Pacheco idealizou um recital para a cantora, argumentando que tal álbum tinha uma estreita relação com a música de câmara. O recital se concretizou

em 1964 com a execução da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5*, de Villa-Lobos, no Theatro Municipal de São Paulo, dentre outros lugares.

Cabral (2010) comenta que, quando Diogo Pacheco convidou Elizete Cardoso para interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n. 5*, o maestro também já sonhava em abrir, com isso, as portas para que se ouvisse, por exemplo, Agostinho dos Santos interpretando músicas clássicas, Baden Powell tocando Vivaldi no violão, João Gilberto interpretando peças da Idade Média, ou mesmo a própria Elizete cantando obras de Schubert. Isso realmente começou a acontecer, dando o impulso inicial para que até hoje a obra de Villa-Lobos seja lida e reinterpretada através de novas abordagens e arranjos feitos por músicos e grupos de música popular. Nassif ainda explica que o famoso recital mudou os rumos e a nova maneira de recepção da música de Villa-Lobos pelo viés da música popular: “foi como se tivesse sido firmado o pacto final, a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro” (NASSIF, 2001).

Assim, sabemos da influência assumida de Villa-Lobos sobre Tom Jobim, e vemos também que, não só com as declarações de Tom Jobim, mas igualmente com a interpretação da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5* feita pela cantora popular Elizete Cardoso, a mudança na recepção da obra de Villa-Lobos começou já no final dos anos 1950, e principalmente nos anos 1960-70. De certo modo, mostra-se aqui a figura de Elizete conectada não só com Tom Jobim mas também com Villa-Lobos, visto que a cantora também teve parte nos impulsos iniciais que mudaram a recepção da obra de Villa-Lobos, influenciando, portanto, a maneira como a obra de Villa-Lobos passava a ser recebida e relida a partir de então. Conectamos, assim, as figuras de Villa-Lobos, Tom Jobim e Elizete Cardoso através de suas trajetórias musicais e também de vida.

Semelhanças e conexões entre “Canção de/do amor” (Villa-Lobos/Dora Vasconcellos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)

Além da data de composição/estreia (1958), um primeiro aspecto que nos chama a atenção na semelhança entre as duas canções é a temática da letra (Tabela 3): o amor perdido, a tristeza, a ausência, o choro, a saudade.

CANÇÃO DE/DO AMOR (VILLA-LOBOS/ DORA VASCONCELLOS)	CANÇÃO DO AMOR DEMAIS (TOM JOBIM/ VINÍCIUS DE MORAES)
Sonhar na tarde azul Do teu amor ausente Suportar a dor cruel Com esta mágoa crescente O tempo em mim agrava O meu tormento, amor!	Quero chorar Porque te amei demais Quero morrer Porque me deste a vida
Tão longe assim de ti Vencida pela dor Na triste solidão Procuro ainda te encontrar Amor, meu amor!	Ai, meu amor Será que eu nunca hei de ter paz? Será que tudo que há em mim Só quer sentir saudade?
Tão bom é saber calar E deixar-se vencer pela realidade Vivo triste a soluçar Quando, quando virás enfim?	Eu já nem sei O que vai ser de mim Tudo me diz Que amar será meu fim
Sinto o ardor dos beijos teus Em mim. Ah! Qualquer pequeno sinal E fremente surpresa Vem me amargurar	Que desespero traz o amor Eu nem sabia o que era o amor Agora eu sei Porque não sou feliz
Tão doce aquela hora Em que de amor sonhei Infeliz, a sós, agora Apaixonada fiquei Sentindo aqui fremente O teu reclamo amor!	
Tão longe assim de ti Ausente ao teu calor Meu pobre coração Anseia sempre a suplicar Amor, meu amor!	

Tabela 3: Letras das canções “Canção de amor” (Heitor Villa-Lobos/Dora Vasconcellos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Musicalmente falando, ao ouvir as duas canções podemos perceber, de imediato, semelhanças de superfície. Mas quais são os possíveis elementos estruturais-musicais que conectam as duas peças? Como isso pode ser analisado e demonstrado estruturalmente na música?

Para começar podemos salientar a escolha da instrumentação. Na introdução Villa-Lobos faz as seguintes escolhas: corne-inglês, clarinetes, saxofone e fagotes (madeiras), trompa e violão. De maneira semelhante, Jobim escolhe: flauta (madeiras), trompa e violoncelo. Ambos, portanto, começam com a melodia da introdução nas madeiras (embora Villa-Lobos faça uma dobra com o violão), utilizam trompas, e também um instrumento de cordas cumprindo uma função melódica/dedilhada (Villa-Lobos utiliza o violão, Jobim o violoncelo).

Agora, para as análises de caráter mais estrutural abordaremos e utilizaremos, além de ferramentas analíticas da música tonal, uma ferramenta comum aplicada em repertórios mais recentes da música do século XX: a teoria dos conjuntos, especialmente a tabela proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, pp. 281-287), e conceitos relacionados a essa teoria (STRAUS, 2013).

A teoria dos conjuntos tem sido utilizada como procedimento metodológico eficaz para a análise de certos procedimentos harmônicos adotados na música pós-tonal. Para tais análises, adotam-se agrupamentos de notas não-ordenados². Tal teoria ainda oferece uma gama de operadores (transposição, inversão, vetor intervalar) que servem como alternativa à ausência de certas hierarquias tradicionais do sistema tonal (como os conceitos de tríade, campo harmônico, modulação, consonância e dissonância). Assim, inicialmente, devemos saber que tais análises utilizarão o conceito de “classe de alturas” [*pitch class*, ou *pc*], que se refere a um grupo de notas com o mesmo nome (diferente do conceito de “nota”, que é um som com determinada frequência). Além disso, para tais classes de alturas, é utilizada a numeração de 0 a 11 para as notas da escala cromática (sendo Dó o número 0 e assim por diante), com equivalência de oitavas. Disso, temos também o conceito de “classes de intervalos”, que representa os intervalos pela distância entre semitons, como veremos nas análises adiante. Ainda podemos pensar no conceito de “conjuntos de classes de notas”, que é uma coleção não ordenada de classes de notas. Esta coleção também pode ser entendida como um motivo no qual muitas características identificadoras – registro, ritmo, ordem – foram ignoradas. O que permanece nele é simplesmente a identidade básica de classes de notas e de classes de intervalos de uma ideia musical (STRAUS, 2013, p. 35).

Para começar tais análises podemos ressaltar que ambas as peças são escritas em modo menor. *Floresta do Amazonas* essencialmente em Mi menor (embora a armadura de clave seja de Lá menor), e a gravação de Elizete Cardoso de 1958 em Dó menor (veremos mais adiante que as partituras disponibilizadas em *songbooks* normalmente trazem esta canção na tonalidade de Mi menor). Analisando e comparando, então, o motivo³ inicial da introdução das duas peças, temos o seguinte (Fig. 2):

² Essa técnica analítica foi pensada inicialmente para a música dodecafônica, onde se trabalha com conjuntos ordenados (séries).

³ Segundo Schoenberg, o motivo é algo que aparece logo no começo da peça de maneira marcante, e suas características principais são seus intervalos e ritmos, combinados de modo que produzem um contorno que possui uma harmonia inerente. Ele é o germe de uma ideia que é repetida e também variada ao longo da peça (SCHOENBERG, 1996, p. 35).



Fig. 2: Comparação entre os motivos iniciais da introdução das canções “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Nesta comparação, portanto, vemos que ambas as peças iniciam (exceto a primeira altura, considerada como uma *anacruse*, não pertencendo ao conjunto segmentado) com o conjunto 3-5, além da escolha do movimento descendente do motivo. Analisando ainda mais de perto os dois motivos, podemos verificar que, além de ambos os perfis melódicos serem descendentes e pertencerem a mesma classe de conjuntos 3-5, é possível ainda identificar procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos) (classificações *a* na tabela) ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações *b* na tabela) (Tabela 4). Além de tudo isso, o primeiro salto que antecede o primeiro motivo (*anacruse*) também é semelhante nas duas introduções: 3m ascendente ou +3 (salto de 3 semitons ascendente).

RELAÇÕES INTERVALARES		
Villa-Lobos (<i>Canção de Amor</i>)		Tom Jobim (<i>Canção do amor demais</i>)
a	(+3), -5, -1	(+3), -1, -5
b	(3m↑), 4J↓, 2m↓	(3m↑), 2m↓, 4J↓

Tabela 4: Relações intervalares dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Se ainda colocarmos lado a lado os conjuntos (em suas formas normais) dos motivos aqui analisados no trecho inicial das duas obras, obtemos as relações intervalares (classes de intervalos, por contagem de semitons) mostradas na figura 3, trazendo então mais semelhanças entre as duas obras: um espelhamento de intervalos

(simetria bilateral⁴) (ALBUQUERQUE, 2014, p. 52) entre os conjuntos utilizados em cada obra. A simetria é tão importante no repertório do século XX e, principalmente, na obra de Villa-Lobos, que Salles explica que “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana” (SALLES, 2009, p. 45).

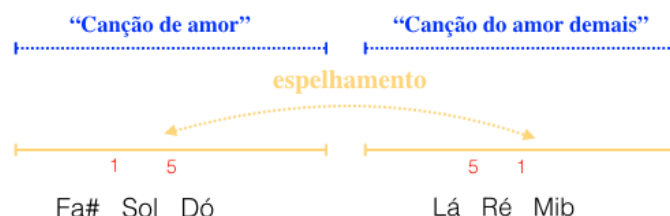


Fig. 3: Simetria bilateral (espelhamento) entre os motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Ainda, se unirmos esses dois conjuntos em um relógio circular (muito utilizado na teoria dos conjuntos para ilustrar operações em Mod. 12), vemos de maneira mais clara como eles formam, juntos, um novo conjunto inversamente simétrico (Fig. 4):

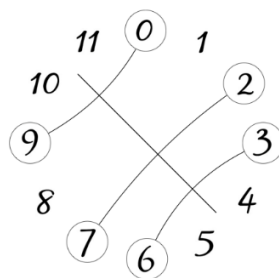


Fig. 4: Simetria na sobreposição dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Durante a introdução, Villa-Lobos ainda segue desenvolvendo o motivo inicial, alternando entre os conjuntos 3-5 e 3-9. Mediante isso, podemos também verificar as semelhanças entre a introdução da canção de Villa-Lobos com a melodia inicial do tema de Jobim. É como se o motivo desenvolvido na introdução de Villa-Lobos projetasse a melodia do tema principal/inicial da canção de Jobim, da seguinte maneira (Fig. 5):

⁴ 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.



Fig. 5: Comparação entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”.

Observando ainda mais de perto, vemos como os conjuntos se projetam da seguinte maneira (Fig. 6):



Fig. 6: Comparação mais detalhada entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”.

Observando estes dois últimos exemplos verificamos novamente relações semelhantes de intervalos, tanto pela contagem de semitons através de intervalos ordenados ou mesmo pela análise de intervalos utilizados em procedimentos tonais. Predominam, assim, $4J\downarrow(-5)$ e $2m\downarrow(-1)$ no primeiro motivo selecionado, e $4A\downarrow(-6)$ e $2m\downarrow(-1)$ no segundo motivo. Inclusive o salto da primeira altura para o primeiro motivo é de $3m\uparrow(+3)$ nas duas canções.

Podemos comparar também trechos iniciais das melodias das duas canções, verificando semelhanças entre os intervalos e as classes de conjuntos utilizados em duas possíveis segmentações diferentes dos motivos a seguir (destacadas nas cores vermelho e azul na figura 7):

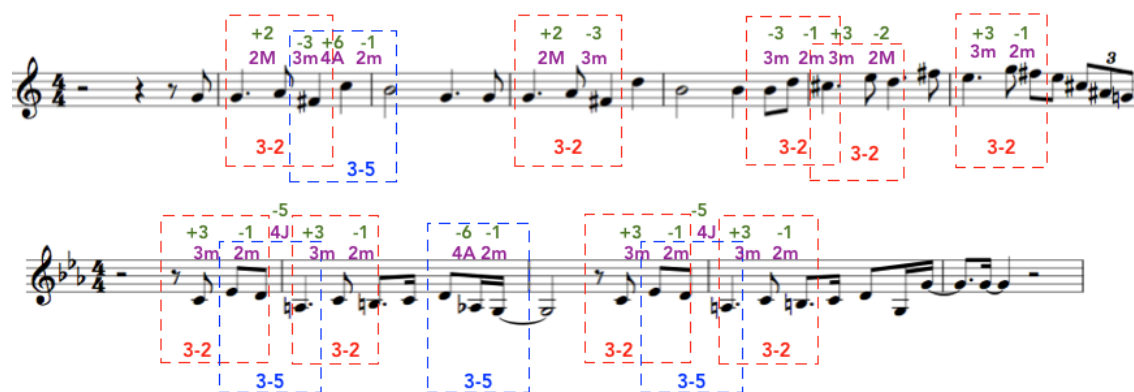


Fig. 7: Comparação entre as classes de conjuntos do início das melodias de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”.

Harmonicamente falando, podemos considerar os primeiros acordes que harmonizam as melodias de cada peça. Ambas começam com um acorde de base diminuta. Ainda, uma tríade diminuta também aparece na melodia do primeiro compasso de “Canção de amor” (figura 8).



Fig. 8: Comparação entre as classes de conjuntos da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Geramos, assim (Fig. 9), as seguintes tríades (já colocadas em sobreposição de terças e enarmonizadas):

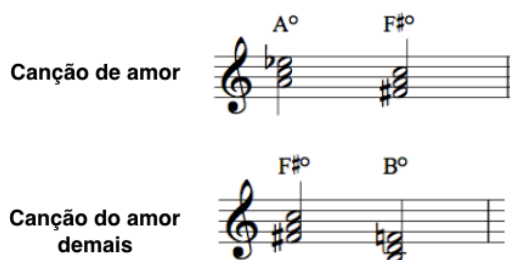


Fig. 9: Comparação entre as tríades da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

A tríade diminuta também apresenta eixo de simetria, como veremos agora ao colocarmos, por exemplo, as tríades acima em relógios circulares (Fig. 10):

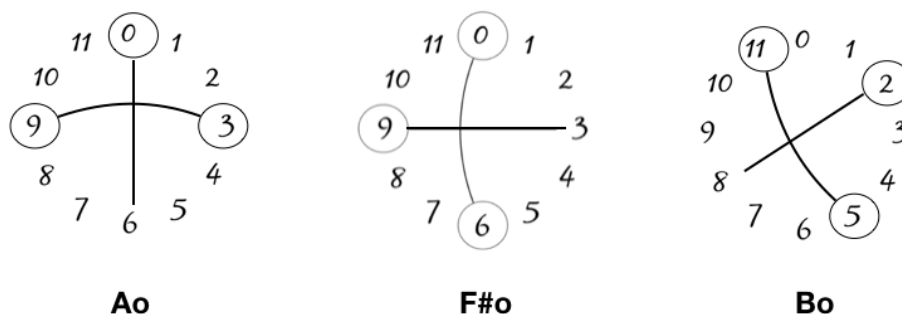


Fig. 10: Simetria nas tríades diminutas do início da harmonia de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Ainda, logo após este primeiro compasso de cada canção, que sugere tríades diminutas em vários níveis (melodia, ou harmonia, etc.), temos as resoluções no 2º compasso das melodias. Em ambas as peças, tal compasso é harmonizado com o III grau com 6ª (ou I grau na primeira inversão), como vemos na figura 11 (embora no segundo exemplo a nota Dó não apareça no arranjo do CD, no *songbook*⁵ disponibilizado por Paulo Jobim temos a cifra que nos esclarece qual acorde está sendo utilizado, mesmo que na 1ª inversão):

⁵ Songbook disponibilizado no site <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4757>>.

The figure displays two musical staves. The top staff, titled 'Canção de amor', features a vocal line (voz) and a guitar line (violão) in 4/4 time. The guitar line shows a sequence of chords: Aø, F#ø, G6, and Em. A blue dashed box highlights the Em chord, with an arrow pointing to it labeled 'primeira inversão'. The bottom staff, titled 'Canção do amor demais', shows a vocal line (voz) and a piano reduction (redução) in 4/4 time. The piano reduction shows a sequence of chords: D7, G7, and Cm. A blue dashed box highlights the Cm chord, with an arrow pointing to it labeled 'primeira inversão'.

Fig. 11: Comparação harmônica do segundo compasso das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

É possível também colocar as tríades diminutas analisadas há pouco dentro um contexto cadencial, observando então como o movimento de ambos os compassos gera uma cadência II – V – I, como mostrado a seguir na figura 12:

The figure displays two musical staves. The top staff, titled 'Canção de amor', features a vocal line (voz) and a guitar line (violão) in 4/4 time. The guitar line shows a sequence of chords: Aø, F#ø, G6, and Em. Above the G6 and Em chords are boxes containing 'ou D7/9 sem a tônica' and 'ou Em/G' respectively. Below the guitar line, a bracket labeled 'de Sol' spans the F#ø and G6 chords. The bottom staff, titled 'Canção do amor demais', shows a vocal line (voz) and a piano reduction (redução) in 4/4 time. The piano reduction shows a sequence of chords: D7, G7, and Cm. Below the piano reduction, a bracket labeled 'de Sol' spans the D7 and G7 chords. The piano reduction also includes the text 'Cifras songbook Almir Chediak:'.

Fig. 12: Cadência II-V-I nos compassos iniciais de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Para melhor compreensão a respeito deste gesto cadencial deve-se lembrar que, há pouco, ainda, analisamos as tríades do primeiro compasso da melodia de “Canção do amor demais” como sendo diminutas: F#º e Bº. Dentro das possibilidades de um arranjo, como é o caso aqui, ou mesmo de uma reharmonização, tais tríades diminutas estão inseridas dentro da interpretação analítica de um acorde dominante, da seguinte maneira (Fig. 13):

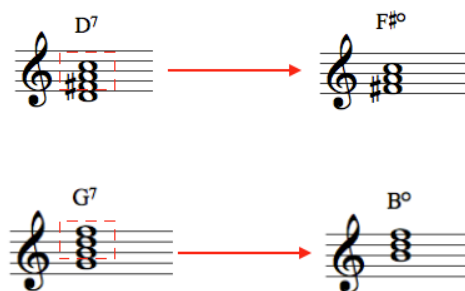


Fig. 13: Tríades diminutas como parte dos acordes dominantes.

Com relação à estrutura formal, podemos analisar e comparar inicialmente as introduções de ambas as peças (Fig. 14), verificando como ambas são estruturadas em três compassos cada, seguidas de um acorde com função de dominante com duração longa (no caso de “Canção de amor”, o último acorde pode ser considerado um SubV):



Fig. 14: Comparação entre a quantidade de compassos das introduções de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Além disso, podemos comparar a seção dos compassos 4 a 21 (melodia principal) de “Canção de Amor” (sem considerar a seção dos compassos 22 a 37, em que o caráter da canção muda radicalmente), e a forma inteira da melodia “Canção do

amor demais” (em ambas as canções desconsiderando as introduções). Assim, veremos que as duas obras possuem seus temas construídos sobre dois grandes períodos de frases da seguinte forma (cada divisão abaixo demonstra a contagem do número de compassos) (Fig. 15):

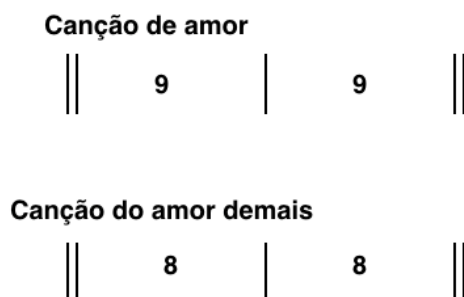


Fig. 15: Comparação entre a quantidade de compassos das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Podemos visualizar tal divisão de maneira mais detalhada nas análises a seguir. Embora a gravação original de “Canção do amor demais” (Elizete Cardoso, 1958) esteja na tonalidade de Dó menor, os dois principais *songbooks*⁶ utilizados como referência trazem-na na tonalidade de Mi menor. A nível de ampliar os materiais utilizados para a presente análise – bem como abrir a possibilidade de elaboração de algumas análises a partir de um *songbook* feito pelo filho do próprio compositor Tom Jobim (além do que, neste caso, tal partitura iguala as tonalidades das duas obras aqui analisadas) – iremos utilizar, para “Canção do amor demais” (Fig. 16), a partitura do *songbook* Cancioneiro Tom Jobim (Fig. 17):

⁶ O primeiro foi organizado por Almir Chediak (1990) e o segundo por Paulo Jobim, com partitura disponibilizada no site <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4757>>.



Fig. 16: Análise das seções e números de compassos da melodia de “Canção de amor”.

Que-ro cho - rar por - que te_a - mei de - mais Que-ro mor - rer por - que me des - te_a

vida Ai, meu a - mor Se - rá que nun - ca hei de ter paz Se - rá que

tu - do que_há em mim só quer sen - tir sau - da - de E já nem sei o que vai ser de

mim Tu - do me diz que_a-mar se - rá meu fim Que de-ses - pe-ro traz o_a - mor Eu nem sa -

bi - a_o que_é o_a - mor A - go - ra sei por - que não sou fe - liz

Fig. 17: Análise das seções e números de compassos da melodia de “Canção do amor demais”.

Ainda, se compararmos as duas melodias nestas versões mostradas há pouco, percebemos que ambas utilizam exatamente as mesmas alterações em relação à tonalidade (considerando, através destas partituras, ambas na tonalidade de Mi

menor): Dó#, Ré# (Mi_b) e Lá# (Si_b) (exceto um Lá, utilizado de passagem em “Canção do amor demais”).

Outro ponto a observamos na estrutura das duas melodias é a questão fraseológica. Podemos analisar e comparar as seções iniciais de cada peça de maneira a mostrar a semelhança organizacional nos processos composicionais de Villa-Lobos (Fig. 17) e Jobim (Fig. 18):

Canção de amor

So - nhar na tar-de a - zul Do teu a - mor au - sen - te Su - por
tar a dor cru - el com es - ta má - goa cres - cen - te O tem - po em mim a - gra - va o meu tor
men - to a - mor Tão lon - ge as - sim de ti, Ven - ci - da pe - la dor, Na tris - te so - li -

Fig. 17: Análise fraseológica da primeira seção da melodia de “Canção de amor”.

Canção do amor demais

Que - ro cho - rar por - que te_a - mei de - mais Que - ro mor - rer por - que me des - te_a
vida Ai, meu a - mor Se - rá que nun - ca hei de ter paz Se - rá que
tu - do que há em mim só quer sen - tir sau - da - de E já nem sei o que vai ser de -

Fig. 18: Análise fraseológica da primeira seção da melodia de “Canção do amor demais”.

Na próxima seção, a estrutura fraseológica segue o mesmo padrão em ambas as peças, mas ainda com a retomada da frase (a) no final, da seguinte maneira (Fig. 19 e Fig. 20):

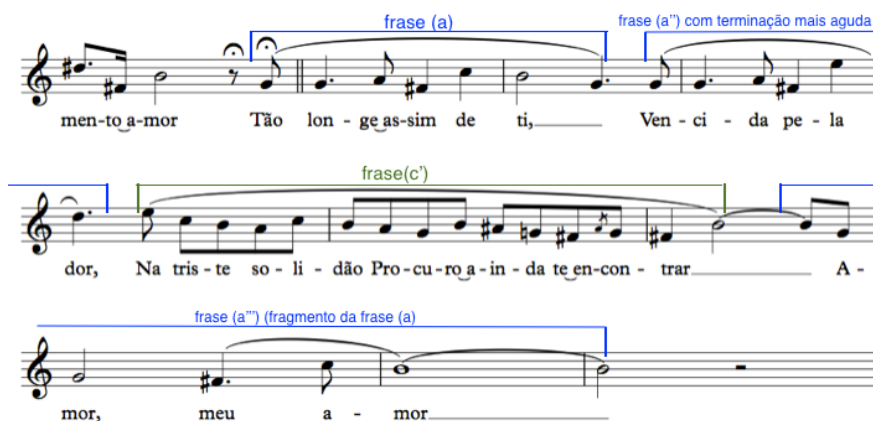


Fig. 19: Análise fraseológica da segunda seção da melodia de “Canção de amor”.

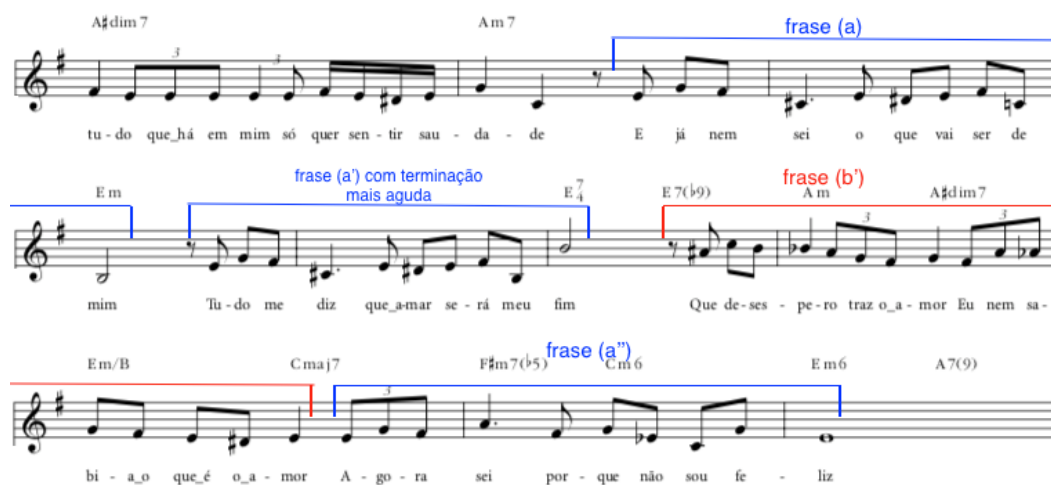


Fig. 20: Análise fraseológica da segunda seção da melodia de “Canção do amor demais”.

A partir de todas as informações recolhidas até aqui, portanto, podemos montar o seguinte quadro sinótico (Tabela 5), com semelhanças e conexões entre as duas canções:

RESUMO DE SEMELHANÇAS				
Título da canção	Canção de (do) amor (Villa-Lobos/Dora Vasconcellos)		Canção do amor demais (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)	
Ano de estreia / composição	1958			
Temática da letra	O amor perdido, a tristeza, a ausência, o choro, a saudade			
Tonalidade	Mi menor		- Na gravação original: Dó menor - Nos <i>songbooks</i> disponibilizados por Chediak (1990) e Paulo Jobim: Mi menor	
Modo	Menor			
Direção da melodia da introdução	Descendente			
Relações intervalares do motivo inicial da introdução	(+3), -5, -1 ou (3m↑), 4J↓, 2m↓		(+3), -1, -5 ou (3m↑), 2m↓, 4J↓	
Número de compassos da introdução	3			
Instrumentos escolhidos na introdução	corne-inglês, clarinetes, saxofone e fagotes (madeiras)		flauta (madeiras)	
	trompas		trompas	
	violão		violoncelo	
Primeiro acorde que harmoniza a melodia	Aº		F#º	
	Diminuto = opção pela simetria			
Estrutura formal/ Estrutura fraseológica	9c. + (a)+(a')+(b)+(c)	9.c (a)+(a'')+(c')+(a''')	8c. + (a)+(a')+(b)+(c)	8.c (a)+(a')+(b')+(a'')

Tabela 5: Resumo de semelhanças e conexões entre “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Conclusão

Através das análises aqui realizadas pudemos verificar a utilização, pelos dois compositores, de processos composicionais semelhantes (seja melódicos, harmônicos, fraseológicos, formais, dentre outros), bem como outros procedimentos típicos de obras de compositores da vanguarda do início do século XX, como simetrias intervalares e acordes simétricos. Cabe ainda ressaltar que em ambas as obras estes acordes simétricos são utilizados, dentre outros lugares, como o primeiro acorde que harmoniza a melodia, dando assim um papel de destaque para a simetria.

Além disso, através de algumas informações e fatos mostrados aqui, como os diversos relatos de Tom Jobim acerca de sua influência de Villa-Lobos, sua admiração pela obra *Floresta do Amazonas*, sua visita a Villa-Lobos quando o mesmo estava possivelmente escrevendo a obra (tendo assim algum contato com a obra), o mesmo ano de composição/estreia das duas obras aqui analisadas, a semelhança temática (do

título das canções) e auditiva e as análises estruturais-musicais, pudemos verificar algumas semelhanças e conexões entre as duas obras. Ou seja, as análises aqui mostradas confirmaram e demonstraram de maneira mais aprofundada algumas semelhanças auditivas, temáticas e temporais de superfície.

Algumas análises recentes já comentam e demonstram algumas conexões musicais entre obra de Villa-Lobos e Tom Jobim, por vezes falando também sobre a influência do primeiro sobre o segundo (ALBUQUERQUE, 2017; RIPKE, 2017, 2018b; SALLES, 2014;), principalmente no que diz respeito à influência de Villa-Lobos na canção popular brasileira. Através de análises entre obras dos dois compositores, ou mesmo de outros da canção popular brasileira, vemos que, aos poucos a canção brasileira foi se estruturando – especialmente em Tom Jobim – (SALLES, 2014, p. 79; WOLFF, 2007) a partir de alguns moldes villalobianos (em diversos parâmetros que vêm sendo estudados, pesquisados e analisados). Mais do que isso, sabendo que Tom Jobim assumiu por diversas vezes sua influência de Villa-Lobos, as análises das semelhanças entre as duas obras aqui selecionadas contribuíram para demonstrar que o legado de Villa-Lobos para a música brasileira se dá por tudo que ele construiu e deixou desde o começo do século XX, criando um ambiente estético que abriu as portas e conduziu, dentre outras coisas, para o desenvolvimento da canção brasileira, até os dias de hoje.

Referências

ADNET, Mário. *Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea*: Depoimento. 12/nov/2012. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. Disponível em: <<https://bit.ly/2zUbJcM>>. Acesso em 5 out. 2018.

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

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

FEITH, Roberto. RAMOS, Álvaro. *Villa-Lobos - O índio de casaca*. Direção: Roberto Feith. Roteiro e texto: Álvaro Ramos. Apresentação: Paulo José. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WN Df03560c>>. Acesso em: 24/out/2017.

JOBIM, Antonio Carlos. *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>. Acesso em: 02/nov/2018.

_____. *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>>. Acesso em: 02/nov/2018.

_____. Crônica. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7793>. Acesso em: 02/nov/2018.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo. Entrevista concedida à *Folha de São Paulo*. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/considerado-prologo-da-bossa-nova-cancao-do-amor-demaais-completa-60-anos.shtml>>. Acesso em: 2/nov/2018.

NASSIF, Luís. Villa-Lobos e a alma brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2E5Z76n>>. Acesso em: 8/out/2018.

RIPKE, Juliana. Entrevista com Roberto Menescal. *Revista Música*, v. 18, n. 1, 2018(a).

_____. Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, FFLRP-USP, v.4, n.1, pp. 35-68, 2018(b).

_____. Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA-USP, 2017. v. 1. pp. 1-20.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de amor de Cláudio Santoro, análise e contextualização da obra*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da *Seresta n.9 (Abril)* de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, pp. 79-96, 2014.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. SP: Edusp, 1996.^[1]_{SEP}

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

VILLA-LOBOS, Heitor. *Floresta do Amazonas (Suíte)* [Poesias de Dora Vasconcellos]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2007.

WOLFF, Daniel. Tênuas 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*, n. 73, Recife, 2007. Disponível em <<http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm>>. Acesso em: 2/nov/2018.

El indigenismo musical en el contexto académico de Colombia: el caso del compositor Manuel José Benavides

Juan Francisco Arboleda Obando
Universidad Nacional de Colombia
jfarboledao@unal.edu.co

Resumen: En el contexto de la música académica o erudita colombiana el indigenismo se presenta como un movimiento pequeño, pero representativo. Este trabajo, centrado en el caso de Benavides, surge como resultado de una investigación en curso que pretende presentar una caracterización del indigenismo en Colombia a partir de los análisis de la obra de tres compositores: Jesús Pinzón Urrea, Raúl Mojica Mesa y el ya referido Manuel Benavides. En el caso de este último, la temática indígena forma solamente una parte de su producción, como es el caso de *Yagé*, obra para orquesta de cuerdas, y las obras *Lamento indio* (ambas del mismo nombre, una para guitarra solista, y la otra para voz y piano acompañante, esta última incluida como parte del tríptico *Trietnia coral*). En este texto se evalúa la disímil relación entre el contenido musical y extra musical en la obra *Yagé*, tomando como referentes del contenido musical el análisis formal y estructural de la obra, y del extra musical la divergencia que surge de las notas que acompañan el contenido programático asociado a la obra y la información suministrada por el compositor en entrevista. Asimismo, teniendo en cuenta que el análisis estructural señala un parecido en la forma y la articulación con el contenido extra musical con el modelo de poema sinfónico propuesto por Liszt, se establece un breve paralelo sobre la base de la información que las investigaciones han arrojado sobre la relación del contenido programático y del musical en el famoso poema sinfónico *Les Préludes* de Franz Liszt.

Palabras clave: Indigenismo, *Yagé*, poema sinfónico, Manuel Benavides.

Resumo: No contexto da música acadêmica ou erudita colombiana, o indianismo se apresenta como um movimento pequeno, porém representativo. Este trabalho, focado no caso de Benavides, surge como resultado de uma pesquisa em andamento que pretende apresentar uma caracterização do indianismo na Colômbia a partir da análise da obra de três compositores: Jesús Pinzón Urrea, Raúl Mojica Mesa e o já referido Manuel Benavides. No caso deste último, a temática indígena representa apenas parte de sua produção, como no caso de *Yagé*, obra para orquestra de cordas, e as obras *Lamento indio* (ambas com o mesmo título, uma para violão solo, a outra para voz e piano, esta última incluída como parte do tríptico *Trietnia coral*). Neste texto se avalia a relação dissimilar entre conteúdo musical e extramusical na obra *Yagé*, tomando como referência do conteúdo musical a análise formal e estrutural da peça; e no campo extramusical a divergência que surge das notas que acompanham o conteúdo programático associado com a obra e a informação oferecida pelo compositor em entrevista. Ainda assim, levando em consideração que a análise estrutural assinala semelhanças entre forma e articulação com o conteúdo extramusical com o modelo de poema sinfônico proposto por Liszt, se estabelece um breve paralelo sobre a base de informação que as investigações têm levantado sobre a relação do conteúdo programático e musical no famoso poema sinfônico *Les Préludes*, de Franz Liszt.

Palavras-chave: Indianismo, *Yagé*, poema sinfônico, Manuel Benavides.

El indigenismo dentro del contexto de la música académica es un fenómeno pequeño en Colombia si se lo compara con el caso de México o Perú; sin embargo, el impacto de algunas de estas obras ha llegado a ser lo suficientemente importante en el medio académico y orquestal colombiano como para considerar un estudio musicológico serio, el cual no había sido llevado a cabo aún. Este estudio debe ser considerado un primer intento de caracterización, al cual posteriormente deberán sumársele estudios de más compositores, obras, investigaciones etnomusicológicas, revisionismo historiográfico, etc., con el objetivo de llegar a plantear un panorama general más completo de esta manifestación en el país y en todo el continente.

Desde la primera mitad del siglo XX se pueden nombrar algunos precedentes de los autores a tratar, destacan especialmente algunas composiciones de Guillermo Uribe

Holguín (1880-1971) y Antonio María Valencia (1902-1952), y un poco posteriormente obras escritas por compositores como Santiago Velasco Llanos (1915-1996) y Luis Carlos Espinosa (1917-1990). Por su parte, durante la segunda mitad del siglo XX destacan las obras indigenistas para medios acústicos (especialmente de cámara y orquestal) de los compositores Jesús Pinzón Urrea, Raúl Mojica Mesa, Manuel Benavides, Guillermo Rendón, Alfonso Dávila Ribeiro; y de medios electroacústicos destacan las obras de Jacqueline Nova. Vale la pena resaltar que si bien estos compositores colombianos se involucraron con el indigenismo en sus obras, trabajaron en estas como una apuesta estética entre varias que iban desarrollando en paralelo.

Este trabajo centrado en el caso de Benavides surge como resultado de una investigación en curso que pretende presentar una caracterización del indigenismo en Colombia a partir de los análisis de la obra de tres compositores: Jesús Pinzón Urrea, Raúl Mojica Mesa y Manuel Benavides.

Perfil profesional de Manuel Benavides

Manuel José Benavides (1931-) se formó como músico instrumentista (intérprete de viola) en Popayán (Conservatorio de música de la Universidad del Cauca), además estuvo durante algún tiempo en Cali, y luego pasó a continuar sus estudios en Madrid (Real Conservatorio de Música de Madrid). Posteriormente, profundizó sus estudios en composición en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde más tarde se desempeñó como docente de solfeo y teoría, además de violista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Mientras trabajaba en el Conservatorio, realizó una especialización en etnomusicología y folklore, que fue financiada por la OEA, en el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) en Caracas. Fruto de esta especialización fue una monografía sobre los Koguis¹, la cual realizó con base en un trabajo de campo.

El caso de Benavides es bastante interesante, porque a pesar de su perfil -que haría pensar en un cierto nivel de conocimiento sobre la música de algunos grupos indígenas-, sus consideraciones sobre la música indígena resultaron bastante imprecisas y ambiguas. Como ejemplo se puede mencionar que su monografía sobre los koguis trata aspectos muy generales, y al aludir a los aspectos musicales no se apoya en las herramientas propias de la etnomusicología (grabaciones de campo, transcripciones, etc.); sino que se sirve del enfoque descriptivo propio de la etnografía,

¹ Manuel José Benavides Cúellar, *Aspectos culturales de los Koguis* (Colombia: Editorial Centro Don Bosco, 2003).

a lo que se suma una caracterización superficial de los instrumentos². Por otra parte, en sus obras de carácter académico la inclusión de elementos musicales indígenas es asimismo aparente. Este “espejismo indigenista” es notorio en el caso de su obra *Yagé* - que además fue compuesta con mucha anterioridad a su época de estudios en Caracas-, pues no incorpora ningún elemento musical indígena como tal, sino que desarrolla un discurso alrededor de este tema.

La disimilitud entre contenido musical y extra musical en *Yagé*

Yagé fue compuesta para el formato de orquesta de cuerdas en 1964 en Popayán³. En esta obra, la idea externa que aporta el carácter programático está ligada al nombre y a los textos que le asocia el compositor. Este texto se encontró en dos fuentes: un librito interno de CD y un programa de mano. En el primero se puede leer el siguiente fragmento: “La obra *Yagé* recrea diferentes estados de ánimo originado por el alucinógeno del mismo nombre en los indígenas del Putumayo”⁴.

Por otra parte, el autor escribió para el programa de mano lo siguiente:

Por su temática, la obra hace alusión a los ritos del Yagé, la corteza de una planta sagrada utilizada por las comunidades indígenas de la Orinoquía y la Amazonía. En el repertorio sinfónico nacional es esta la única partitura que se refiere de manera directa al simbolismo ritual del Yagé⁵.

Estos fragmentos permiten distinguir ya en la obra un contenido programático concreto. Para evaluar cómo se presenta la incongruencia entre contenido musical y extra musical se presentará a continuación un reporte diacrónico de la composición, con énfasis en dos puntos: primero la forma, sobre la cual se buscará comprobar si la estructura se relaciona con la forma sonata; y por el otro verificar si las secciones, en comparación con una sinfonía convencional, siguen el orden de los movimientos y su función de una manera ortodoxa. Por otra parte, como segunda medida, respecto al

² Benavides, cuando ahonda en los aspectos musicales de los koguis, se centra primero en describir tanto la función social como la importancia para la comunidad de la música y los músicos en una fiesta en el municipio de San Francisco (Guajira); después, realiza el informe de los instrumentos utilizados en esta fiesta. Para más información véase Benavides Cúellar, *Aspectos culturales*, pp.115-22. Por otra parte, sobre el estudio de los instrumentos, Benavides disculpa la poca profundidad en este fragmento: “El estudio organológico no se pudo hacer (...) porque los koguis no dejaban que uno se acercara a los instrumentos, menos podía tomar medidas de sus dimensiones ni preguntar por los materiales utilizados. No obstante, ofrecemos un informe superficial sobre los instrumentos.” Benavides Cúellar, *Aspectos culturales*, p.118.

³ Notas al CD *Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia* (Bogotá: Acmé, 2008), 11-12. En entrevista con Benavides, realizada el 10 de mayo del 2018, el autor manifestó no recordar la fecha exacta de la composición de la obra, pero sí recordó haberla compuesto en Popayán; por este motivo, la fecha se insertó según las notas de este CD, pues fue el único dato concreto encontrado.

⁴ Notas al CD *Desde Rusia*, 11-12. Muy probablemente estas notas fueron escritas por Carlos Barreiro, sin embargo no se puede asegurar porque las notas no lo especifican.

⁵ Manuel Benavides et al., “Programa de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia,” *Concierto N. 24*, Temporada 2000. Según este programa, cada compositor envió una reseña de la obra que iba a ser interpretada en este concierto.

material temático, se examinará la incidencia de la variación motivica a lo largo de la composición, destacando que Benavides utilizó como elemento estructural de *Yagé* tres motivos⁶.

Yagé es una obra estructurada en un único movimiento en cuatro secciones o movimientos sucesivos (*Allegro-Moderato-Andante-Allegro Final*). El primer allegro se puede separar en dos grandes partes, la primera presentando el material temático (cc. 1-52), y la segunda desarrollando el material anteriormente presentado (cc. 53-121). En el inicio de la obra se establece, en el transcurso de un periodo (cc. 1-11) y muy especialmente con una cadencia final, la centralidad de la tonalidad do mayor. Esto se consolida por medio de un acorde siempre construido por todos los instrumentos, y que es un elemento estructural que aparece en puntos cadenciales importantes a lo largo de la obra. Primero se muestra un do mayor con sexta y novena en el compás 6 (que estructura la primera frase del periodo), y en la cadencia un do mayor con séptima mayor y novena en el compás 11. Adicionalmente, el primer motivo (M1) se expone en unísono por todos los instrumentos (cc. 1-2) (fig. 1), e incluso hay una variación melódica en los violines 1 y 2 (cc. 8-9). Luego de la cadencia, el segundo motivo (M2) aparece en violas, violoncelos y contrabajos (cc.12-3) (fig. 2), y a partir de él se construye una secuencia ascendente por segundas mayores (cc. 12-26). Posterior a estas secuencias aparece un puente modulante, que culmina en una cadencia en la dominante en el compás 37 donde de nuevo suena el acorde ya referido, es este caso un sol mayor con novena. Después de esta cadencia, y hasta el final de esta primera sección, se produce un episodio de tipo pregunta-respuesta entre una variación de M1 y M1 propiamente dicho (cc. 38-50) (fig. 3); hasta terminar con todos los instrumentos en un unísono de do en tres octavas en los compases 51-2.

La siguiente sección inicia contrastando con una síncopa en las violas, al cual posteriormente se superpone una variación de M2 realizada a través de acciaturas en violoncellos y contrabajos. Con estos dos elementos, sumado a la reutilización en

⁶ Se prefirió el término «motivo» a «tema» tomando como referencia las definiciones respectivas dadas por Schönberg. Sobre «motivo» escribe: “El «motivo» generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza, Los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente.” Arnold Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, trad. A. Santos (Madrid: Real Musical, 2000), p. 19. Por el contrario, sobre «tema» escribe: “Una idea musical completa o tema está articulada generalmente como un período o una frase. (...) Hay muchos tipos distintos que se parecen en dos aspectos: giran en torno a una tónica y tienen un final definido.” Schönberg, *Fundamentos*, p. 33. Si bien en la obra se construyen lo que según esta definición se podría considerar periodos y frases, se consideraron motivos los elementos constitutivos porque se configuran rítmica e interválicamente para producir un contorno reconocible que tiene asociada una armonía determinada, más no necesariamente están asociados a una tónica ni tienen un final bien definido. Esto porque, aunque ciertamente se articulan frases, estos motivos son presentados por toda la obra de manera independiente a las frases a las cuales se asocian al momento de su primera exposición; siendo además transpuestos, presentados en secuencias, y variados para construir desde puentes hasta las zonas de mayor inestabilidad armónica de la obra.

violíns 1 y 2 de material procedente del primer periodo y de la secuencia de M2, se construye una nueva secuencia (cc. 55-62) (fig. 4), que no dejan claro a qué centro tonal conducen – y que es sucedida por un puente modulante construido sobre la base de las acciacaturas, que aquí ganan preeminencia –, hasta que resuelve en la tonalidad de mi mayor (cc. 63-79) (fig. 5). La llegada a mi mayor es de sumo interés porque Benavides presenta lo que parece ser una alusión del tercer motivo (cc. 80-4) que desplegará luego en el andante. Este corto inciso de tan solo cuatro compases suena bastante distinto, debido a que el material no deriva de los dos motivos ya presentados, pero tampoco es una presentación exacta del motivo 3 como será presentado en el andante (fig. 6). Inmediatamente después vuelven las variaciones a M1 e incluso hace una corta sección imitativa (cc. 89-91), sin embargo, esta sección es bastante inestable. M2 es reintroducido en el compás 103, y a partir de él se construye un puente modulante sobre la base de acordes disminuidos, hasta que finalmente se fija la tonalidad predominante con una cadencia, la cual concluye con el acorde ya referido de los compases 6, 11 y 37; que en este caso termina en Mi mayor con séptima (cc. 116). Por último, también es importante resaltar que en *Yagé* cada parte está articulada por una breve transición caracterizada por su inestabilidad; por esta razón esta sección termina con un pedal sobre la nota sol sostenido en unísono entre violoncelos y contrabajos.

En la siguiente sección o movimiento, moderato, la tonalidad no se hace explícita y cumple esencialmente una función transicional. Primero, sobre el pedal en el que terminó la sección anterior se construye una breve progresión de cuatro compases que demarca el inicio de algo nuevo. Luego se presenta una larga secuencia descendente (cc. 126-37), seguidamente aparece de nuevo M1, pero esta vez aumentado y re armonizado en un ambiguo do menor-mayor (cc. 138-44) (fig. 7). Esta ambigüedad se presenta aunque la tonalidad menor predomina inicialmente, ya que el acorde de la cadencia final tiene una tercera de picardía. Podría parecer una nimiedad, pero en esta cadencia reaparece el acorde de todos los instrumentos que venía determinando puntos estructurales importantes desde el allegro, en este caso representado por un do mayor con novena (c. 144). Esta sección se cierra, finalmente, con un puente modulante que resuelve en mi mayor, la dominante de la tonalidad del andante. Esta secuencia de eventos deja el centro tonal de esta sección en entredicho, y subraya el sentido transicional del moderato, de principio a fin, entre el allegro y el andante.

Por su parte, el andante se caracteriza por mantenerse mucho más estable en la tonalidad de la menor, y por contener referencias al pasillo. El material temático con el

cual se construye el andante es el tercer motivo (M₃)⁷ (fig. 8). Se presenta primero en violas y violoncelos (cc. 153-63) con breves episodios intermedios; se vuelve a presentar en unísono por violines 1, 2, violas y violoncelos (cc. 166-70). Luego, un episodio un poco más largo conduce al clímax de esta sección, donde M₃ vuelve a ser presentado en violines 1 con doblajes en violines 2 y violas, pero esta vez empezando sobre la dominante doble. Podría hacer una modulación más lejana, pero una cadencia rota nos devuelve la centralidad en la menor (cc. 174-78), sobre cuya tonalidad termina explícitamente esta sección, haciendo pequeñas variaciones melódicas sobre M₃ (cc. 178-85).

Por último, en el allegro final se presenta el material del allegro inicial, con algunas variaciones, pero sin cambio del centro tonal. Por ende, a pesar de las sutiles transformaciones y de ser bastante más corto, este allegro final se escucha como una reexposición. Asimismo, el último de los acordes estructurantes de cadencias importantes que aparecieron a lo largo de la obra aparece en el penúltimo compás como un do mayor con novena (c. 226).

Este reporte permite concluir que la estructura de la obra se relaciona con el modelo de la forma sonata, y que sus secciones o movimientos se relacionan en efecto con el orden y carácter de los movimientos característicos de la sonata y la sinfonía clásicas. En la siguiente tabla se establece un paralelo entre las secciones o movimientos, la función que cumplen en la obra y la función convencional de cada movimiento en una sonata clásica.

SECCIONES O MOVIMIENTOS DE YAGÉ	<i>Allegro</i>	<i>Moderato</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro final</i>
FUNCIÓN EN LA OBRA	Exposición	Transición	(Alusión al pasillo).	Reexposición
FUNCIÓN CONVENCIONAL DE CADA MOVIMIENTO EN UNA SONATA CLÁSICA.	<i>Allegro</i> de sonata.	Movimiento lento, cantáble.	Movimiento en forma de danza.	<i>Allegro</i> formalmente menos estructurado.

Tabla 1 Comparación estructura de la obra Yagé con la forma del ciclo del poema sinfónico.

Por otra parte, con relación al tratamiento del material temático se puede mencionar que el autor presenta los motivos por repetición exacta (la más normal), aumentado (M₁), variado, y en forma de alusión (M₃). Asimismo, una característica importante presente en los tres motivos es el predominio del intervalo de quinta disminuida, ya sea directamente en un salto entre dos notas (como en M₂ y M₃), o coloreando más indirecta y sutilmente la sonoridad del intervalo en el motivo a través de una nota de paso (M₁). La siguiente tabla ilustra la manera como se distribuyen los

⁷ Este motivo, de los tres, es el que más se asemeja a un tema, y podría incluso considerárselo como tal siguiendo las pautas de Schönberg.

tres motivos en cada una de las partes, y las tonalidades por las cuales cada parte transita.

PARTES	A	B	C	A'
MOTIVO DOMINANTE	M1, M2 (Do mayor); alusión a M3 (La mayor).	M1	M3	M1, M2.
GRADOS EN LOS QUE HAY CADENCIAS	(I V I) – (III#- vi-III#)	III# - (i- I)	Vi	I
CENTROS TONALES	Do Mayor – Mi mayor	Secuencia – (Do menor-mayor).	La menor	Do mayor

Tabla 2 Distribución de los motivos en la obra.

Teniendo esta información, el resultado final del análisis debería articular programa y contenido, para lo cual indudablemente la mejor herramienta sería la teoría tónica. Sin embargo, la información sobre la obra conseguida en la entrevista con el compositor evidenció que había una historia distinta entre la composición de la obra y su posterior asociación programática con el tema del yagé. El punto de partida que apoya este sentido programático son las dos fuentes que aportan versiones coherentes entre sí; y resultan, además, conforme a una idea preconcebida: la presencia de un “carácter indígena” idóneo para su presentación en una sala de conciertos. Sin embargo, cuando se le preguntó al compositor acerca de la obra, se fueron desentrañando algunos puntos que demostraban lo contradictoria que resultaba esta lectura de la obra. Como primera medida, Benavides relató lo siguiente sobre el nombre de la obra:

Y si supiera usted cómo conseguí el nombre. Yo la hice escuchar de Luis Carlos Espinosa, el director del Conservatorio (de Popayán) en esa época; el hermano de él, pintor, Jesús; y no recuerdo quienes más escucharon la obra. Y quien sugirió el título fue Jesús María Espinosa, el pintor. Yo lo acepté, sin problemas, y tomé riendas, tomé vida con ese nombre, y la interpretaron indefinidamente, Medellín, Bogotá, Cali, mi tierra Popayán, y después salió. Esas cosas no se pueden frenar, hay que dejar que lleguen, que lleguen como tomarse un vaso de café⁸.

Indudablemente este apartado de la entrevista arroja muchas luces sobre el proceso de construcción de la obra y su artificiosa relación con la temática indígena. Asimismo, al preguntarle por las razones o referencias que podrían haber inducido al pintor Jesús María Espinosa a recomendar este título, esto fue lo que Benavides respondió:

Pues, lo de Yagé era porque el título que tenía no era el más indicado, entonces ellos, al oírlo, al oír la obra, a Jesús María Espinosa se le

⁸ Manuel José Benavides, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 10 de mayo de 2018.

ocurrió que era un carácter indígena, y que, de ser, sería Yagé, referente a los indígenas del sur. Hasta ahí llegamos⁹.

Esto demuestra que la selección final del título y la relación del contenido externo con el interno son bastante arbitrarias. Por este motivo, no es de extrañar que surgieran comentarios del compositor en este sentido como el siguiente: “En todo caso, se oye más moderna que indígena”¹⁰. Se puede concluir, a través del caso de la obra *Yagé*, que la definición del concepto “indigenismo”, aplicado específicamente al caso de la música académica o erudita, no es estático e inmóvil. Por ende, no implica obligatoriamente el tratamiento compositivo de música creada por las comunidades indígenas, sino que es un constructo que se va transformando alrededor de los paradigmas que al respecto se van estableciendo con el tiempo; en última instancia, estos paradigmas podrían tener o no relación con lo considerado “realmente indígena”. Entonces, ¿se podría decir que sí se estableció una relación en algún punto con algo relativo a la cultura de algún grupo indígena? Como dijo Benavides sobre la conexión de la estructura temática y formal en la obra, podría decirse que: “En realidad no, le da importancia al acercamiento del indígena; pero, no le da personalidad de algo propio del indígena. No”¹¹.

Yagé: ¿un poema sinfónico?

Ya con esta información y llegados aquí, se pretenden ahora demostrar las similitudes entre la estructura y el contenido extra musical de esta obra con el modelo de poema sinfónico planteado por Franz Liszt (1811-1886) en algunas sus composiciones. El poema sinfónico es un género inventado por Liszt en el siglo XIX, la definición consignada en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* describe el poema sinfónico en estos términos:

An orchestral form in which a poem or programme provides a narrative or illustrative basis.

The form flourished in the second half of the 19th century and in the early part of the 20th and was generally in one movement; (...). Although some piano and chamber works are effectively symphonic poems, the form is almost exclusively orchestral. (...). It is thus typical of its period in a way that opera and symphony, for example, cannot claim to be, and it satisfied three of the principal aspirations of the 19th century: to relate music to the world outside, to integrate multi-movement forms (often by welding them into a single

⁹ Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018.

¹⁰ Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018. El compositor comentó adicionalmente que la obra fue compuesta luego del regreso de sus estudios en Madrid, en donde tuvo contacto con la música modernista de compositores europeos. Por este motivo se pueden reconocer rasgos armónicos propias del impresionismo y modernismo, como acordes con notas agregadas, pero siempre dentro de un plan tonal básico claro.

¹¹ Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018.

*movement) and to elevate instrumental programme music to a level higher than that of opera, the genre previously regarded as the highest mode of musical expression. By fulfilling such needs it played a major role in the advanced music of its time, and was a vehicle for some of the most important works of the period*¹².

Por su parte, la entrada de Liszt en el mismo diccionario señala lo siguiente sobre su modelo de poema sinfónico:

Around 1853 Liszt introduced the term “Symphonische Dichtung” (“symphonic poem”) to describe a growing body of one-movement orchestral compositions, programmatically conceived. (...) In the symphonic poems there are shifts in structural emphasis: recapitulations are foreshortened while codas assume developmental proportions and themes are reshuffled into new and unexpected chronologies, with contrasting subjects integrated by means of thematic metamorphosis. (...).

*Several of the symphonic poems deal with exceptional heroes – Hamlet, Mazeppa, Orpheus, Tasso, Prometheus – characters who confront overwhelming odds or find themselves in an impossible dilemma. Liszt identified with such protagonists throughout his life. Each symphonic poem was published with a preface which discloses the source of its extra-musical inspiration: Kaulbach’s painting Hunnenschlacht, Victor Hugo’s poem “Mazeppa”, the Etruscan vase in the Louvre on which was depicted Orpheus playing his lyre, and so forth*¹³.

De esta información se pueden extraer las siguientes conclusiones: los poemas sinfónicos eran generalmente obras orquestales pero también podían ser obras de cámara (como *Yagé*) o para piano; compuestas adaptando los caracteres contrastantes de varios movimientos pero integrados en uno solo; también resalta la “transformación o metamorfosis temática”¹⁴ con la que Liszt experimentó al inventar este género; y por último y muy importante, que tenía como base asociado algo extra musical (una obra literaria, artística o un programa). El reporte diacrónico y las notas asociadas a *Yagé* permiten determinar que la obra cumple estas condiciones, por lo tanto, fuera consciente o inconscientemente, se podría etiquetar esta obra como un poema sinfónico.

Por otra parte, es muy interesante cuán parecido es el caso de *Yagé*, en cuanto a la disimilitud entre contenido musical y extra musical, con el del famoso poema sinfónico *Les Préludes* de Liszt. Liszt compuso en total trece poemas sinfónicos, y vale la pena destacar que esta divergencia entre el programa y la descripción musical no es

¹² Hugh MacDonald, “Symphonic poem”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.24, editado por Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), p. 802.

¹³ Alan Walker, “Franz Liszt”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, editado por Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), p. 772.

¹⁴ Walker, “Franz Liszt”, p. 755. “he also evolved the method of “transformation of themes” as part of his revolution in form, made radical experiments in harmony and invented the symphonic poem for orchestra.

el caso de todos estos. Por este motivo, establecer este paralelo permite caracterizar las obras musicales indigenistas en Colombia no solo desde el punto de vista del discurso que crea la temática indígena, sino también relacionarlo con ciertos atributos históricos propios de los géneros musicales europeos utilizados, en este caso el poema sinfónico.

El poema sinfónico *Les Préludes* en su primera edición estaba acompañado de un prefacio o programa¹⁵. Este prefacio, que se relacionaba con el poema del mismo nombre escrito por Alphonse de Lamartine (1790-1869) contenido en *Les Nouvelles Méditations poétiques* (1823), fue diseñado para lucir como un resumen del poema¹⁶. Sin embargo, la investigación de archivo ha permitido determinar que este poema sinfónico fue concebido originalmente como una obertura para el grupo de cuatro coros titulados *Les Quatre Éléments*, basándose para ello en cuatro poemas del escritor Joseph Autran (1813-1877)¹⁷. Posteriormente Liszt adaptó la obra lo mejor que pudo al contenido del poema de Lamartine para su estreno y edición, pero como apunta Taruskin: "(...) *the music only follows that content in the most general way, and the program's all-important motivating Question nowhere occurs in Lamartine's poem*"¹⁸. Fue este motivo, y teniendo en cuenta las exaltadas afirmaciones hechas a su favor y el clima crítico polémico alrededor de la obra, el que llevó a Liszt incluso a destruir la página original de la obertura para suprimir la historia anterior de la composición¹⁹; o como concluyó Bonner: "*Liszt's probable embarrassment that the program had not in this case determined the music might explain what seems to be a total suppression on his part of the early history of the piece*"²⁰.

Aunque la evidencia histórica haya revelado que el contexto poético general en el que había sido concebida la obra era otro²¹, el análisis musical de la obra

¹⁵ En el prefacio de la partitura se puede leer: "Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note? – L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui au sortir d'une de ses tempêtes ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque «la trompette a jeté le signal des alarmes», il court au poste périlleux quelque soit la guerre qui appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces". Franz Liszt, *Les Préludes d'après Lamartine* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856).

¹⁶ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, (New York: Oxford University Press, 2005): 423.

¹⁷ Andrew Bonner, "Liszt's *Les Préludes* and *Les Quatre Éléments*: A Reinvestigation", *19th-Century Music* X (1986-7): 95-107.

¹⁸ Taruskin, *The Oxford History*, 425.

¹⁹ Taruskin, *The Oxford History*, 425.

²⁰ Bonner, "Liszt's *Les Préludes*", 107.

²¹ Taruskin, *The Oxford History*, 426.

tradicionalmente se ha adaptado al programa basado en el poema de Lamartine²². Por medio de este programa se han establecido asociaciones de ideas extra musicales a un conjunto de temas presentados a lo largo de la obra, y sus variaciones (transformación temática), surgidos del motivo principal de tres notas en la introducción. En consecuencia, esta descripción inicia con una invocación de la pregunta (cc. 1-46) que comprime cuatro episodios; otro motivo representando el amor (cc.47-108); la tormenta (cc. 109-181); la calma bucólica (cc. 182-344), la batalla y la victoria (cc.345 al final, con una recapitulación de la pregunta en el c. 405)²³. Estos temas a su vez, según Taruskin, están estructurados en los movimientos de una “*conventional symphony if not in the most conventional order (yet ending very conventionally with Kampf und Sieg*”²⁴. Finalmente resalta sobre la relación con la forma sonata: “*At the global level, the level of overall shape rather than the moment-by-moment unfolding, traces of the standard inherited form-that of the lyricalized or Schubertian sonata-can be most clearly observed*”²⁵.

Conclusiones

Este tipo de planteamientos musicales indigenistas o indianistas (caracterizados por la creación musical sin inclusión de ninguna melodía o característica distintiva de la música propiamente de las comunidades indígenas, pero desarrollando paradigmas musicales para identificarlos como tales) se dieron a lo largo de todo el continente. Este caso se ha dado principalmente cuando no había investigaciones etnomusicológicas sistemáticas de estas culturas, y no es sino dentro de este contexto que estas consideraciones pueden ser valoradas. Sin embargo, llama la atención que este caso se diera, teniendo en cuenta los estudios de Benavides en el INIDEF.

Por otra parte, también es de destacar el uso, consciente o inconsciente, del modelo de Liszt de poema sinfónico en *Yagé* como medio expresivo para representar una temática indígena ligándolo a un contenido programático. Este caso no es extraño al indigenismo, ni al indianismo del siglo XIX; solo por nombrar un ejemplo, este género ya se había presentado en Brasil desde finales del siglo XIX, como señala Volpe: “*Indianismo also penetrated the symphonic genre with Braga’s Marabá (1894), and*

²² Véase por ejemplo: Keith Thomas Johns, “A structural analysis of the relationship between programme, harmony and form in the symphonic poems of Franz Liszt”, (Tesis de doctorado, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1986). <http://ro.uow.edu.au/theses/1927>.

²³ Taruskin, *The Oxford History*, 423.

²⁴ Taruskin, *The Oxford History*, 423.

²⁵ Taruskin, *The Oxford History*, 427.

continued in the twentieth century under a new guise with Villa-Lobos' Uirapuru and Amazonas (1917)"²⁶.

El análisis de *Yagé* nos permite llegar a varias conclusiones. Primero que todo, que la forma, los criterios estéticos y el material temático interno que estructuran la obra son tratados de una manera totalmente convencional siguiendo los criterios de la tradición musical clásica de occidente. Esto no es de extrañar, teniendo en cuenta que el caso de Benavides corresponde con la definición del indigenismo en el siglo XX, que lo caracteriza como un intento por representar una realidad indígena por parte de no indígenas; y por lo tanto, intrínsecamente tiene muchas implicaciones. A pesar de las conclusiones que arroja el análisis, sería muy interesante tener conocimiento de la percepción de los oyentes sobre la obra, como por ejemplo, si creyeron o creen el contenido extra musical propuesto por Benavides en las notas del programa de conciertos, pues si así lo fuera podría considerarse este como un hecho estético; sin embargo, la limitada existencia de crítica musical en el país hace imposible poder llegar a una valoración al respecto.

Todo lo anterior lleva a plantear preguntas no exentas de subjetividad como: ¿puede el título ser el único vehículo –y no el contenido–, el que conduzca a los oyentes a realizar las relaciones pertinentes para escuchar una obra como indigenista? Aunque al examinar desde este punto de vista el caso de *Yagé*, se pueda establecer un paralelo con lo expuesto sobre *Les Préludes*; sin embargo, la diferencia radica en el compromiso que asumen Liszt y Benavides en sus respectivos programas. Al respecto del caso de *Les Préludes* señala Taruskin:

*The claim was never made, after all, that the music explicitly paraphrased the poetic content and conveyed its emotional impact to the listener. The means of embodiment and conveyance was and remain symbolic, hence conventional, no matter what the content. The content, therefore, can be viewed as a particular interpretation of the music, just as any symbolic representation has to be interpreted (even one consisting of words, such as an allegory or a parable). The association of the music with the choruses of Les quatre éléments was one such interpretation; the ex post facto association with Lamartine was another, just as plausible or appropriate, but no more demonstrably "true"*²⁷.

Benavides, por otra parte, se compromete más directamente en el programa con una alusión a los ritos del *Yagé* y con una recreación de los estados alterados producidos por esta. Por este motivo, aunque este compromiso cambie en apariencia la relación del programa con el contenido, también se puede establecer que este es

²⁶ Maria Alice Volpe, "Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s", (Tesis de doctorado, University of Texas at Austin, 2001), 169.

²⁷ Taruskin, *The Oxford History*, 425-6.

mantiene en un plano simbólico, sensible a una u otra interpretación; o, debido a esta artificialidad, incluso se abre a la opción de una hipotética tercera interpretación, como remarca Taruskin sobre el caso de Liszt:

A third program, if advanced authoritatively in the absence of other alternatives, might be just as convincing, hence just as “true”. This relativism need trouble us only if we resist the notion that associative meanings of all kinds, however compelling and however necessary, are virtually by definition conventional, hence artificial²⁸.

Esto conduce, finalmente, para el caso del indigenismo, al planteamiento de una pregunta más general ¿es necesaria y deseable, o apenas más atractiva para el público, una referencia extra musical para caracterizar la temática indígena que conduzca a una interpretación alegórica de la misma?

Finalmente, también llama la atención la falta de interés en el discurso de Benavides por representar musicalmente el entorno que rodea al indígena (selvas tropicales, montañas, etc.). En consecuencia, la representación se centra en el carácter de los indígenas. Es este el motivo por el cual toma tanta preeminencia para Benavides la inestabilidad como paradigma, que el asocia al carácter del indígena. La discusión que finalmente queda abierta concierne a la interpretación que se puede dar a este tipo de composiciones, y la manera como los paradigmas que se han establecido en la música académica y popular, frente a la tradicional indígena, se articulan alrededor del discurso que soporta este tipo de manifestaciones.

²⁸ Taruskin, *The Oxford History*, p. 426.

Referencias

BENAVIDES CÚELLAR, Manuel José. *Aspectos culturales de los Koguis*. Colombia: Editorial Centro Don Bosco, 2003.

Notas al CD *Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia* (Bogotá: Acmé, 2008).

BENAVIDES CUELLAR, Manuel José et al. Programa de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, *Concierto N. 24*, Temporada 2000.

BONNER, Andrew, Liszt's *Les Préludes* and *Les Quatre Éléments*: A Reinvestigation, *19th-Century Music X* (1986-7): 95-107.

JOHNS, Keith Thomas. *A structural analysis of the relationship between programme, harmony and form in the symphonic poems of Franz Liszt*, (Tesis de doctorado, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1986). <http://ro.uow.edu.au/theses/1927>.

LISZT, Franz. *Les Préludes d'après Lamartine*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856.

MACDONALD, Hugh. Symphonic poem. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.24, editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*, trad. A. Santos. Madrid: Real Musical, 2000.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*, vol. 3. New York: Oxford University Press, 2005.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tesis de doctorado, University of Texas at Austin, 2001.

WALKER, Alan. Franz Liszt. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.



Figura 1. Motivo 1 (Allegro cc.1-2). El primer motivo se encuentra distribuido a lo largo de toda la obra, es un elemento estructural fundamental. Inicia con un contratiempo breve irregular, en el cual la primera semicorchea le confiere al motivo un carácter energético.

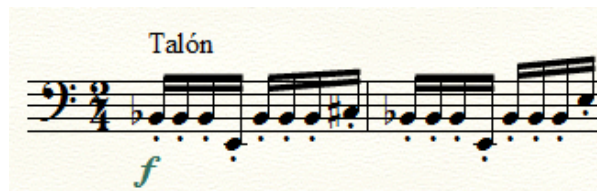


Figura 2. Motivo 2 (Allegro cc.12-13). El segundo motivo se caracteriza por estar estructurado a partir del tritono y por construir un acorde disminuido con o sin séptima disminuida dependiendo del número de superposiciones.

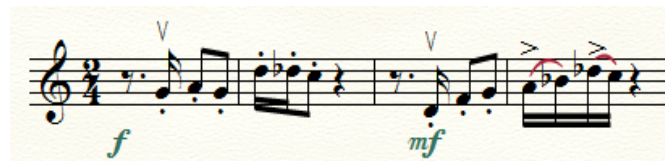


Figura 3. Ejemplo de presentación exacta del motivo y de variación (cc.40-3).

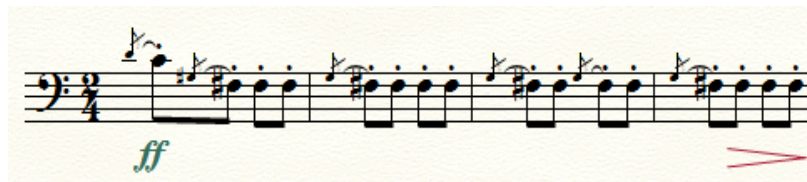


Figura 4. Variación del motivo 2 (cc.55-58). El caso de la sección con las acciacaturas se toma como variación de este motivo porque interválicamente su estructura es similar, y funcionalmente también se desarrolla a través de superposiciones y secuencias.

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is organized into three systems, each separated by a double bar line.

System 1: The first system shows the initial entry. Violin I and II enter with a melody marked *ff* (fortissimo). Viola, Cello, and Contrabass enter with a rhythmic accompaniment marked *f* (forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

System 2: The second system continues the music. The Violin I and II parts are marked *Stringendo*, indicating a gradual increase in tempo. The Viola, Cello, and Contrabass parts also show a *Stringendo* marking. The dynamics remain *f*.

System 3: The third system begins with an *Allargando* marking, indicating a gradual decrease in tempo. The Violin I and II parts continue their melodic lines, while the Viola, Cello, and Contrabass parts provide a steady accompaniment. The dynamics remain *f*.

Figura 5. Puente modulante en el primer allegro. (cc. 63-79).



Figura 6. Alusión al motivo 3. (Allegro cc. 80-3). Es muy interesante señalar, como primera medida, la relación que se establece entre las tonalidades de la alusión (mi mayor), y la presentación del motivo (la menor).



Figura 7. Aumentación en el moderato del motivo 1 en violines 1 y 2 (cc.138-41).



Figura 8. Motivo 3 (Andante cc.153-57). Otro aspecto a destacar es la importancia de la sonoridad del tritono, tanto en la secuencia en que se estructura la alusión, como en el motivo presentado ya en el andante.

O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características

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

Resumo: Este artigo tem como objetivo fazer uma revisão sobre a questão do indianismo na carreira de Villa-Lobos. Inicia-se discutindo as características de sua primeira obra indianista, *Danças Características Africanas* e apresenta-se uma compilação de todas as suas obras que fazem referência programática ao indianismo. Em seguida discute-se a posição dessas obras dentro da carreira do compositor e os motivos que o levaram a adotar esta temática com um protagonismo sem precedentes. Por fim são abordadas as fontes usadas por Villa-Lobos para coletar material indígena e criar a sua obra.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Indianismo. Revisão.

Introdução

O advento do modernismo provocou uma renovação na relação entre a arte ocidental e a de outras culturas: os artistas passaram a procurar novas formas de representação do outro e de integrar seus elementos de uma maneira inovadora (BORN, 2000, p. 12). As duas principais tendências de representação do outro são a referência aos princípios da música do passado como forma de renovar o presente, como no neoclassicismo de Stravinski e Hindemith, e o recurso às músicas populares e folclóricas ocidentais e não-ocidentais como fontes de renovação da linguagem musical (BORN, 2000, p. 13). Representantes dessa segunda vertente, na Europa surgem movimentos como o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo, cujos paralelos musicais podem ser encontrados na inspiração javanesa de Debussy, nas músicas folclóricas húngaras utilizadas por Bartók e na música popular incorporada do Ives, para citar apenas alguns exemplos. Para os artistas do centro cultural do mundo, Paris, o recurso ao outro assumiria um contorno de interesse pela alteridade, de acesso ao exótico, mas para os artistas de países periféricos o primitivismo adquiriria outros significados.

Villa-Lobos foi um representante deste segundo grupo, pois se apropriou em sua música de elementos das culturas populares e primitivas para operar uma renovação da sua linguagem musical. No entanto o compositor foi além da apropriação dos elementos artísticos, tomando emprestado também a representação do indígena na elaboração da imagem de sua própria figura. Essa associação tem início nos anos 1920, com a virada nacionalista do modernismo brasileiro da qual Villa-Lobos fez parte. Em meados daquela década, a escritora Lucie Mardrus publica uma história, bastante comentada na literatura sobre Villa-Lobos posteriormente, de que nas supostas viagens do compositor pela região amazônica ele teria sido capturado por uma tribo indígena para ser o objeto de um ritual de antropofagia, um episódio bem conhecido do livro de Hans Staden, viajante do século XVI. O compositor mais tarde negaria ser o autor desta

história, alguns anos depois ironizada por Mário de Andrade (GUÉRIOS, 2009, p. 179), mas ela teve um grande impacto, juntamente com sua música, na associação entre a figura de Villa-Lobos e o indígena. Sua imagem seria associada a nomes como Índio de Casaca, subtítulo do documentário de Roberto Feith estreado em 1987, ano do centenário de nascimento do compositor, ou *l'indien blanc* (o índio branco), parte do subtítulo do livro de memórias da pianista Anna-Stella Schic, de 1993. Em diversas declarações o próprio Villa-Lobos se colocou em relação de identidade com o indígena:

Deve-se ensinar música a maneira de seu país, dos seus costumes, do seu clima. Eu sou brasileiro, descendente de índios do Brasil e nunca tive professores [sic] estrangeiros. O que estudei foi nos nossos rios, nas nossas florestas, e nas nossas árias folclóricas (VILLA-LOBOS apud CARLERS, 1951, p. 2).

Do seu lado paterno, Villa-Lobos era neto de imigrantes espanhóis e seu pai não fazia parte da elite carioca de seu tempo (GUÉRIOS, 2009, p. 61). Béhague (1994, p. 3) classifica a família do compositor como de classe média pequeno burguesa. Raul Villa-Lobos, pai do compositor, teve sua educação infantil em uma escola simples e só teve educação secundária devido à ajuda de um mecenas. Essa oportunidade de estudos permitiu o seu acesso à uma formação erudita compatível com a dos membros da elite carioca, ainda que o sustento da família fosse decorrente do seu emprego de remuneração modesta na Biblioteca Nacional. A erudição de Raul, no entanto, permitia que este circulasse entre os membros das classes mais altas, inclusive promovendo sessões de música em sua casa, frequentando óperas e o Clube Sinfônico, do qual era sócio (GUÉRIOS, 2003, p. 62). As biografias costumam apontar a influência da figura paterna na orientação do filho para a música (BÉHAGUE, 1994, p. 3), o que é bastante coerente, mas cujas especificidades são difíceis de recuperar. Raul Villa-Lobos morreu bastante cedo, com apenas 37 anos de idade, o que agravou sensivelmente a situação financeira da família. Com a morte de Raul, a responsabilidade pelo sustento da família passou para as mãos de Noêmia Villa-Lobos, a mãe do compositor, que conseguiu um emprego como lavadeira para a famosa confeitaria Colombo (GUÉRIOS, 2009, p. 63). Pelo lado materno, de ascendência portuguesa (BÉHAGUE, 1994, p. 3), também não é possível afirmar que tivesse havido alguma ancestralidade indígena próxima do compositor.

As origens de Villa-Lobos e sua vida familiar não permitem associá-lo economicamente à elite carioca; neste quesito ele estava mais próximo dos chorões, que eram em grande parte “funcionários públicos de baixo escalão” (GUÉRIOS, 2009, p. 66). Ao mesmo tempo, seu pai havia deixado um legado de capital cultural compatível com aquele das classes dominantes, portanto, se Villa-Lobos não poderia ter acesso ao

mundo da elite pela via econômica ele poderia fazê-lo pela via cultural, e a música foi seu veículo principal.

Os músicos populares não tinham um acesso frequente aos locais da cultura erudita da elite no Rio de Janeiro do começo do século (GUÉRIOS, 2009, p. 68). No entanto, como demonstra Hermano Vianna (2002) ao analisar o “mistério” da metamorfose do samba de música proibida em símbolo de nacionalidade, os diferentes atores sociais se cruzavam e criavam coletivamente, de modo que haviam contatos e trocas entre as diferentes classes sociais. Em vários relatos, e também nas biografias sobre o compositor, Villa-Lobos falou que “frequentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão” (VILLA-LOBOS *apud* ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 66). De fato, como analisa Arcanjo Júnior (2013), durante sua juventude Villa-Lobos vai transitar principalmente entre duas identidades, a do músico informal e autodidata associada ao universo dos chorões, e a do músico sério, herdeiro da tradição erudita da elite, que inclusive chegou a matricular-se no Instituto Nacional de Música para ter aulas formais. Em sua carreira Villa-Lobos vai seguir o caminho do músico erudito, ainda assim o universo da música popular urbana carioca vai integrar uma parcela significativa da sua obra na sua primeira fase composicional com obras como a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912) e o *Choros n. 1* (1920) para violão.

Em 1915, na cidade de Friburgo, Villa-Lobos fez sua primeira apresentação como compositor, acompanhado de sua esposa Lucília (WRIGHT, 1992, p. 6). No programa deste concerto constou, dentre outras obras, *Farrapos, op. 47*, para piano solo, que nos anos seguintes viria a ser renomeada *Farrapós* e se tornaria um dos três movimentos das *Danças Características Africanas* (1914-1915), juntamente com *Kankukus* e *Kankikis*, estreadas respectivamente em 1917 e 1919 (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009). Esta é a primeira peça em que a temática indianista aparece na obra do compositor.

Danças Características Africanas é uma obra composta inicialmente para piano solo, em três movimentos, com duração total de cerca de dez minutos. Seu primeiro movimento, *Farrapós*, foi composto em 1914 e, como comentado acima, estreado em 1915 por Lucília Villa-Lobos no concerto de Friburgo. As outras duas peças, segundo o catálogo de obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), foram compostas em 1915, sendo que o segundo movimento, *Kankukus*, foi estreado em 1917 por Ernani Braga e o terceiro, *Kankikis*, em 1919 por Nininha Veloso Guerra, ambos no Rio de Janeiro. Esses dois últimos movimentos são dedicados na partitura aos pianistas que os estrearam. O catálogo mostra também indicações de subtítulos para os movimentos e

número de *opus* para cada um, sendo eles respectivamente: Dança Indígena n. 1, Dança dos Moços – op. 47; Dança Indígena n. 2, Dança dos Velhos – op. 57; e Dança Indígena n. 3, Dança dos Meninos – op. 65. No campo das observações, o catálogo também dá a informação de que a obra foi “desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009).

A obra possui uma versão para octeto, estreada em 1920, cujos nomes dos movimentos, segundo o catálogo de obras, teriam sido alterados para *Dança dos Moços*, *Dança dos Velhos* e *Dança dos Meninos*, respectivamente. A data de composição do terceiro movimento nesta versão aparece alterada para 1916. É também com esta data de composição que aparece no catálogo a transcrição desta obra para orquestra, sob o nome de *Danses Africaines* (Danças Africanas, em francês), que deveria ter sido estreada em um concerto de 1922. A peça aparece no programa do concerto, mas ele acabou não se concretizando. O catálogo de obras apresenta uma variedade de nomes associados à essa obra: no concerto não realizado em 1922 a obra seria apresentada sob o título “*Danças Características de Índios Africanos*” e no seu programa os subtítulos originais seriam acrescidos dos subtítulos da versão para octeto, *Farrapós* (*Dança dos Moços*), *Kankukus* (*Dança dos Velhos*) e *Kankikis* (*Dança dos Meninos*), e na partitura teria a indicação “*Danses des indiens métis du Brésil*” (danças dos índios mestiços do Brasil, em francês).

A inspiração programática dessa obra é explicada pelo próprio compositor em um manuscrito sem data disponível no Museu Villa-Lobos:

Danças Africanas: As danças características africanas são inspiradas dos temas e das danças dos índios Caripuna que vivem até hoje nas margens do Rio da madeira em Mato grosso, estado do Brasil. É uma tribo que tendo sido cruzada com os negros da África, que para aquelas florestas fugirão das barbaridades da escravidão nos tempos coloniais, apareceu uma nova raça mestiça de selvagens que os brasileiros civilizados denominavam de ‘Índios africanos’ por serem de cor mais escura que os índios e terem os cabelos iguais aos dos negros africanos. Os seus temas e as suas danças tem [sic] um pouco de ritmo bárbaro das áfrias com uma melopeia original de aspecto rude e primitivo (VILLA-LOBOS *apud* MOREIRA, 2010, pp. 132-133).

Segundo o próprio compositor, em um programa de concerto de 1930, o modo formado por alguns fragmentos melódicos seria derivado de uma marimba tocada pelos índios Caripunas, o que confere um aspecto de falta de centro tonal para a melodia (WRIGHT, 1992, p. 10). Se esta declaração de Villa-Lobos for verdadeira, esta música conteria o primeiro exemplo de material musical indígena utilizado pelo compositor, antes de sua viagem para Paris em 1923. A bibliografia, no entanto, não revela a fonte consultada pelo compositor ou se teria utilizado material recolhido por ele próprio. Wisnik (1983, p. 146) declara que “as próprias alusões folclóricas [das Danças

Características Africanas] são dúbias, já que as peças apareceram inicialmente como danças africanas, e mais tarde foram editadas como danças indígenas”. Entretanto, o autor não especifica a fonte que permitiu sua conclusão de que a alusão ao indígena na obra em questão tenha sido feita em momento posterior à sua composição.

Uma característica distintiva da obra é a utilização extensiva de síncopas em todos os movimentos. As síncopas utilizadas por Villa-Lobos com o que Sandroni (2012, p. 32) chamou de “paradigma do *tresillo*”. Este ritmo, presente em músicas tradicionais de praticamente todos os países da América para os quais foram trazidos escravos africanos, é caracterizado por ser um ciclo de oito pulsações agrupadas da maneira 3+3+2, que pode ser representado graficamente da seguinte maneira:



Figura 1 - Representação do ritmo básico do *tresillo*. Fonte: Produção do autor

O que o torna um “paradigma”, como explica Sandroni, é que existem uma série de variantes do ritmo básico supracitado que aparecem em diversos gêneros musicais. Dentre estas variantes está o principal ritmo utilizado por Villa-Lobos nas *Danças*, que consiste na subdivisão das duas primeiras figuras em grupos de 1+2:



Figura 2 - Síncopa principal das *Danças Características Africanas*. Fonte: produção do autor

Essa rítmica, assim como as demais variações do paradigma do *tresillo*, aparecia na música impressa do Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do XX em peças de diversos gêneros musicais, como o lundu, o cateretê, a chula e o fado, gêneros estes que estavam ligados a uma “certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro” (SANDRONI, 2012, pp. 33-34).

O ritmo sincopado não é um dos elementos da linguagem tipicamente indianista de Villa-Lobos. Dentre eles estão, segundo Moreira (2010), a construção de melodias de âmbito estreito (até uma quinta justa) e em graus conjuntos sobre um modo diatônico, com figuras rítmicas sobre o pulso ou suas subdivisões simples; a utilização de estruturas em quartas e quintas; construção de estruturas harmônicas e melódicas em paralelismos; e uso extensivo de *ostinati*. Alguns destes elementos estão presentes nas *Danças Características Africanas*, como o uso de paralelismos (ver MOREIRA, 2010, pp. 186-187) e *ostinati* rítmicos (MOREIRA, 2010, pp. 196-197). Já a característica sincopada da peça é considerada por Moreira (2010, p. 146) como um elemento de

contraste entre as *Danças Características Africanas* e as obras de temática indianista de Villa-Lobos subsequentes. Esse elemento, ausente em obras representativas do indianismo villalobiano como *Uirapuru* e *Amazonas*, é atribuído por Moreira à duplicidade referencial do tema programático da peça, que trata de índios mestiços com negros. Neste sentido, as síncopas seriam a referência ao universo afro-brasileiro. Além disso, o tratamento da melodia, que nas obras indianistas posteriores é um elemento protagonista, também é diferenciado nas *Danças* em dois pontos cruciais: no tratamento textural, que confere pouco destaque à melodia, e na construção melódica, majoritariamente caracterizada pelo ritmo sincopado, âmbito extenso e diatonismo ao invés do modalismo (MOREIRA, 2010, p. 133; 151).

A linguagem harmônica e melódica recorre em grande parte às características do impressionismo francês, uma influência forte na primeira fase do compositor (SALLES, 2009). Como comenta Wisnik (1983, p. 146), o debussysmo das *Danças* se apresenta nos dispositivos de suspensão da tonalidade, como as alterações modais, acordes não-resolutivos e a escala de tons inteiros. Essa relação com o impressionismo, inclusive, era uma marca que diferenciava Villa-Lobos dos músicos das gerações anteriores, associando o compositor às tendências mais modernas de composição (GUÉRIOS, 2009, p. 128), característica que o levou a ser o único músico brasileiro na Semana de Arte Moderna de 1922, na qual as *Danças* foram tocadas na sua versão para octeto.

O quadro abaixo apresenta uma pesquisa feita no catálogo de obras de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009) com a busca por referências programáticas ao indianismo nas músicas do compositor. Foram encontradas trinta e cinco referências ao indianismo no catálogo e foi adicionada a obra *Pedra Bonita*, na qual apenas o argumento trata da temática, totalizando trinta e seis obras. Na primeira coluna encontra-se o nome da peça, sendo que foi colocada no quadro apenas uma das versões quando a obra tem, por exemplo, uma versão para piano e outra para orquestra. Neste caso foi considerada apenas a mais versão mais antiga. A última coluna apresenta a citação da referência sobre o indianismo que consta no catálogo, que aparece entre aspas.

NOME DA OBRA	DATA DE COMPOSIÇÃO	DATA DE ESTREIA	REFERÊNCIA PROGRAMÁTICA AO INDIANISMO
Danças Características Africanas	1914-1915	1915	"Desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso".
Amazonas	1917	1929	"Poema sinfônico e bailado indígena brasileiro".
Iara	1917	Sem partitura	Título.
Uirapuru	1917	1935	"baseado em lenda indígena que considera o uirapuru, um pássaro encantado".
Canções Típicas Brasileiras	1919-1935	1929	Em duas canções, Mokocê Cê-maká (Dorme na Rede) e Nozani-Ná, aparece material recolhido por Roquette-Pinto publicado em Rondônia.
Choros n. 3	1925	1925	"composta sobre uma canção dos índios Parecis (Nozani-Ná), recolhida por Roquete Pinto".
Choros n. 10	1926	1926	"Autor utiliza, na segunda parte da obra, a canção "Rasga o Coração" - com melodia de Anacleto de Medeiros e letra de Catullo da Paixão Cearense -, além de texto onomatopaico de caráter indígena".
Três Poemas Indígenas	1926	1926	Título.
Saudades das Selvas Brasileiras	1927	1930	"composta sob influência dos índios do Pará".
Suíte Sugestiva	1929	1929	Título do sexto movimento: "L'Enfant et le Youroupari (tragédie)".
Canções Indígenas	1930	Não consta	"Pai do Mato - com a indicação: "poema ameríndio"; "Ualalocê" - lenda dos índios Parecis, cantada e dançada para festejar a caça. Recolhida por Edgard Roquette Pinto, em 1908. Versão para canto e orquestra. Vide B.III.3; "Kamalalô" - lenda dos índios Parecis. Partitura não localizada. Informação retirada do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2a edição".
Pedra Bonita	1933	1953	Argumento - mamelucos de origem indígena.
O Canto do Pajé	1933	1934	"Baseada na música primitiva do aborígene brasileiro, com fragmentos rítmicos da música popular espanhola".
Aboios	1935	Não consta	"O autor utiliza material musical ameríndio da região do Amazonas".
Argentina	1935	1935	"tema de dança indígena, recolhido por Isabel Etchensary. Esta informação, bem como a referente à data, foi retirada do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2a edição".
Ciclo Brasileiro	1936-1937	1938	Subtítulo: Dança do Índio Branco.
Curupira	1937	Sem partitura	Título.
Descobrimento do Brasil - 1a. Suíte	1937	1939	Título.
Descobrimento do Brasil - 2a. Suíte	1937	1946	Título.
Descobrimento do Brasil - 3a. Suíte	1937	1942	Título.
Descobrimento do Brasil - 4a. Suíte	1937	1952	Título.
Regozijo de uma Raça	1937	1937	"O autor utiliza três temas melódicos, por ele identificados na versão para coro a capela (Vide B.IV.1) como "canto indígena", "canto africano" e "canto mestiço", sendo que estes dois últimos se encontram publicados sob o título "Regozijo de uma Raça" em "Canto Orfeônico - 1o Volume". Vide C".
Mandú-Çarárá	1940	1946	"texto em Nheengatu (uma das línguas indígenas do Brasil); argumento baseado em lendas ameríndias dos aborígenes do rio Solimões do estado do Amazonas, recolhidas por Barbosa Rodrigues".

Cantos de Çairé n. 1	1941	Não consta	"O autor utiliza material musical do folclore amazônico".
Cantos de Çairé n. 2	S.D. (data provável 1941, com as outras do ciclo)	1941	"O autor utiliza material musical do folclore amazônico".
Cantos de Çairé n. 3	1941	1941	Título.
Evocação	1941	Não consta	"O autor utiliza material musical indígena da região do Amazonas".
Erosão	1950	1951	"Poema sinfônico inspirado na lenda ameríndia "O Sol e a Lua", recolhida por Barbosa Rodrigues e "que representa o cataclismo do vale do Amazonas e a elevação dos Andes".
Rudá	1951	1954	"Bailado ameríndio".
Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu	1952	1967	Título e subtítulos: O Iurupari e o Menino (Iurupari Curumi Irumo) O Iurupari e o Caçador (Iurupari Camunduçara Irumo).
Sinfonia n. 10	1952-1953	1957	"Subtítulo: "Sumé Pater Patrium". Com a indicação: "Sinfonia ameríndia com coros" (Oratório)".
Alvorada na Floresta Tropical	1953	1953	Título.
Floresta do Amazonas	1958	1959	Subtítulos.
Cântico do Pará	S.D.	1941	"Com a indicação: "Tema do Uirapuru".
Izi	S.D.	Sem partitura	"Baseado numa lenda ameríndia recolhida por Barbosa Rodrigues".
Canto Guerreiro do Amazonas	S.D.	Não consta	Título.

Quadro 1 - obras de Villa-Lobos com referências programáticas ao indianismo. Fonte: produção do autor.

O quadro mostra cinco obras indianistas com data de composição anterior ao ano da primeira viagem de Villa-Lobos para Paris, 1923. Uma delas, *Iara*, não se sabe se realmente existiu, já que ela não tem partitura e nenhuma outra fonte documental fora as versões anteriores do catálogo de obras. *Amazonas*, *Uirapuru* e *Canções Típicas Brasileiras* são obras que muito provavelmente foram datadas posteriormente pelo compositor para constarem na década de 1910. Dentre as evidências de que essas obras ainda não existiam nas suas supostas datas de composição está um programa de concerto de 1923, comentado por Guérios, no qual constam as obras compostas por Villa-Lobos até o momento:

[...] há um documento importante que não é referido por nenhum estudioso do compositor: o programa do concerto realizado em 21 de abril de 1923 em São Paulo, dois meses antes de sua partida para a Europa. Esse programa é extremamente interessante por conter um catálogo das composições que Villa-Lobos tinha produzido até então - catálogo que só poderia ter sido elaborado pelo próprio compositor. O catálogo interessa mais pelas obras que *não* estão ali presentes do que pelas que estão relacionadas. Entre as músicas de câmara, por exemplo, não constam o *Trio para oboé, clarinete e fagote*, o *Nonetto*, as *Canções típicas brasileiras* (atribuídas a 1919), nas quais Villa-Lobos utiliza cantos indígenas, nem *Uirapuru* e *Amazonas* - constam, no entanto, o *Tédio de alvorada* e *Myremis*, que foram inclusive executados nesse dia (GUÉRIOS, 2009, p. 163).

Uirapuru é uma revisão ampliação de uma obra anterior, *Tédio de Alvorada*, composta em 1916, estreada em 1918 e constante no catálogo de obras de 1923 supracitado. Como afirma Salles (2005), a existência de *Tédio de Alvorada* e suas execuções após 1917 colocam em suspeição a data de composição de *Uirapuru*. A principal hipótese sobre a data real de composição de *Uirapuru* se apoia em uma dica do próprio compositor registrada ao final do manuscrito da partitura, na qual ele coloca a seguinte inscrição: “Fim, Rio 1917. Reformado em 1934”. É provável que Villa-Lobos tenha transformado *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru* em 1934, quando estava trabalhando em colaboração com o bailarino ucraniano Serge Lifar na montagem do balé *Jurupari*, que utilizava a música do *Choros n. 10*. Inclusive, foi a Serge Lifar que Villa-Lobos dedicou *Uirapuru*, provavelmente em demonstração de apreciação ao colega e na tentativa de estender a colaboração artística. *Amazonas*, por sua vez, foi estreada somente doze anos depois da data oficial de composição, tendo sido uma reescrita de *Myremis* que provavelmente ocorreu em uma das estadas de Villa-Lobos em Paris na década de 1920 (SALLES, 2009, p. 25). Deste modo, o indianismo de Villa-Lobos até 1923 resume-se apenas às *Danças Características Africanas*, que como vimos tem uma linguagem que não é típica da obra indianista do compositor.

Como é difícil precisar a data correta de composição de *Uirapuru*, *Amazonas* e *Canções Típicas Brasileiras*, a obra que se pode ter segurança de afirmar que seja a primeira do indianismo típico villalobiano é o *Choros n. 3*, composto e estreado em 1925, portanto, após a viagem e ao retorno de Villa-Lobos de Paris. Nesta obra o compositor utiliza um dos cantos Parecis, *Nozani-Ná*, publicados por Roquette-Pinto no livro e nos fonogramas de *Rondônia*. Se concordarmos com Salles (2009, p.25) que *Amazonas* é uma obra da segunda metade da década de 1920 e com Guérios (2009, p. 279) de que *Canções Típicas Brasileiras* é do mesmo período, entre sua volta de Paris e o ano de 1929, Villa-Lobos compôs seis obras indianistas, duas delas dentro de seu mais importante ciclo de obras do período, os *Choros*. Na década seguinte este número aumenta para nove se considerarmos as quatro suítes do *Descobrimento do Brasil* como um único ciclo e chega a dez se incluirmos *Uirapuru* no ano de 1934. A década de 1940 é a que tem menos obras com esta temática, pois se consideramos os três *Cantos de Çairé* como um único ciclo teremos somente três obras, todas compostas entre 1940 e 1941. Depois de nove anos Villa-Lobos retoma seu indianismo em *Erosão* e durante a década de 1950 compõe mais cinco obras com a temática.

Rodrigues (2017, pp. 179-180) mostra que o argumento de Guérios (2009) de que Villa-Lobos teria “descoberto o Brasil” ao morar em Paris teve início em um artigo de Lisa Peppercorn de 1976, mas que não teve muito impacto no Brasil por causa de sua pouca difusão no país. Um segundo texto a citar este tema foi publicado na série

Presença de Villa-Lobos por Eero Tarasti em 1980 e combatido logo no ano seguinte por Bruno Kiefer em seu livro *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*, no qual o autor argumenta que Villa-Lobos já compunha obras com características nacionais antes da sua viagem à Paris. Como argumenta Lago (2010, p. 239), Villa-Lobos realmente havia composto algumas obras com temática nacional na década de 1910, precedendo inclusive à chegada de Darius Milhaud ao Brasil em 1917, como as duas coleções para piano baseadas em temas folclóricos *Petizada* e *Brinquedo de Roda*, ambas de 1912. Em obras que não fazem referência programática a uma temática nacional o autor também já havia utilizado recursos musicais com características locais, como no terceiro movimento de seu *Quarteto de Cordas n. 3* (1916) e no terceiro movimento da *Sinfonia n. 1* (1916). Sobre estas obras Lago comenta:

[...] mais do que o eventual recurso à citação de temas folclóricos, impressiona a adoção de processos rítmicos inspirados na música popular brasileira mais sofisticados (na polirritmia e no recurso a imparidades rítmicas como o “3-3-2”), que aqueles utilizados por Milhaud, mais próximos de Nepomuceno e Levy do que Villa-Lobos (LAGO, 2010, p. 239).

Foge ao escopo deste trabalho analisar o modo como a temática nacional de um modo geral e os respectivos recursos musicais empregados por Villa-Lobos aparecem em sua obra da década de 1910, mas é perceptível que as temáticas nacionais já se faziam presentes em diversas de suas obras anteriores a 1923, ainda que não fossem predominantes, do mesmo modo que outros compositores o fizeram até o início da década de 1920. No entanto, ao se vislumbrar sua obra como um todo pode-se perceber que o nacionalismo aguerrido é realmente inserido em sua obra a partir de 1923, o que ocorreu paralelamente aos outros artistas modernistas de sua geração, e isso ocorreu também com o indianismo, que foi parte integrante de seu modernismo-nacionalista. Neste sentido, vejo argumento de Guérios (2003) de que o compositor se converteu em um músico brasileiro apenas em sua estadia em Paris um pouco exagerado, mas concordo que o ambiente artístico da capital francesa foi fundamental para que Villa-Lobos pudesse se voltar à temática nacional e especialmente ao indianismo.

O principal objetivo para Villa-Lobos ir à Paris era mostrar as suas obras e as de outros compositores brasileiros, além de buscar editar as partituras de suas obras (BUSCACIO; BUARQUE, 2017, p. 32). No Brasil ele era um dos poucos compositores que se utilizava com vigor da estética mais moderna em voga no país, o impressionismo debussysta, o que o associava aos compositores mais modernos. Desde a proclamação da república até os primeiros anos da década de 1920 o nacionalismo musical brasileiro esteve ligado à renovação e atualização da linguagem artística nacional de modo que o Brasil pudesse participar do concerto das nações, mas a utilização da temática nacional

não era considerada uma prática necessária a esse processo. Villa-Lobos, inclusive, era reconhecido como um dos maiores compositores nacionais jovens e considerado moderno no país mais pela sua linguagem impressionista do que pelo nacionalismo temático. Ao chegar à capital francesa o compositor se deparou com um cenário no qual sua linguagem já estava defasada em relação ao que se considerava moderno (GUÉRIOS, 2009, p. 153). Os círculos musicais parisienses esperavam dos compositores estrangeiros que o modelo de modernidade musical estivesse calcado no primitivismo, este derivado do Stravinski da fase russa, através da utilização de elementos populares de seus países (GUÉRIOS, 2009, p. 157).

A bibliografia sobre Villa-Lobos produzida principalmente após a virada para o século XXI demonstra que é muito provável que o compositor brasileiro tenha tido algum tipo de contato com a música de Stravinski antes de sua primeira viagem à Paris, contrariando o que parte da bibliografia mais antiga havia propagado. Dentre as fontes nas quais Villa-Lobos pode ter tido informações sobre a obra do compositor russo estão sua convivência com artistas estrangeiros como o pianista polonês Arthur Rubinstein e o compositor francês Darius Milhaud, que conheciam muito bem esse repertório, os contatos de Villa-Lobos com o círculo Veloso-Guerra, o qual era bastante atualizado sobre a música moderna que se fazia na França, assim como a cópia feita por Villa-Lobos de uma obra de Stravinski para a cantora Vera Janacopoulos em 1920 (LAGO, 2010, p. 82). Apesar da música do compositor russo ter sido difundida de maneira bastante tardia no Rio de Janeiro por meio de concertos, o que ocorreu basicamente a partir da década de 1930 (ver LAGO, 2010, pp. 65-67), seu nome já era comentando nos círculos artísticos como índice de modernidade, como exemplifica a conferência de abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, proferida por Graça Aranha:

Este subjetivismo é tão livre que pela vontade independente do artista se torna no mais desinteressado objetivismo, em que desaparece a determinação psicológica. Seria a pintura de Cézanne, a música de Stravinsky reagindo contra o lirismo psicológico de Debussy procurando, como já se observou, manifestar a própria vida do objeto no mais rico dinamismo, que se passa nas coisas e na emoção do artista (ARANHA, 1925, pp. 16-17).

Ao comparar as partituras de *Tédio de Alvorada*, composta em 1917, e *Uirapuru*, ampliação de *Tédio* que foi realizada provavelmente em 1934, Salles (2005, p. 9) demonstra que alguns elementos da linguagem da obra de 1917, como certas passagens politonais que soam stravinskianas, já se faziam presentes na obra de Villa-Lobos antes de sua ida à Paris. O autor argumenta que essa característica pode ter sido um resultado do contato com Darius Milhaud em 1917. Uma outra possibilidade é o contato do compositor com o círculo Veloso-Guerra durante o mesmo período.

A sua inserção no meio artístico parisiense se deu através de uma rede de sociabilidades que contava com os modernistas brasileiros que já estavam na capital francesa, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, assim como os principais expoentes da arte moderna francesa, como Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Erik Satie e Darius Milhaud (GUÉRIOS, 2009, p. 158). O episódio relatado por Tarsila sobre o contato de Cocteau com Villa-Lobos em sua casa é ilustrativo desse momento:

Entre os brasileiros. Villa-Lobos improvisava no [piano] Erard de concerto, submetendo-se à crítica de Cocteau, que uma vez por blague, sentou-se debaixo do piano para ouvir melhor. Cocteau não gostou da música de Villa-Lobos daquele tempo: achava nela um parentesco com Debussy e Ravel. O nosso grande maestro, recém-chegado a Paris, improvisava outra coisa, mas Cocteau continuava intransigente e por pouco não brigaram (AMARAL *apud* GUÉRIOS, 2009, p. 158).

A transformação da linguagem musical de Villa-Lobos a partir desse momento é bastante conhecida e discutida na literatura, exemplificada por obras como o *Noneto* (1923) e o *Choros n. 2* (1924). Dentre os elementos que foram trazidos para o protagonismo da sua escrita está o primitivismo, que no caso da música tinha como expoente máximo a estética stravinskiana.

Se até 1923 Villa-Lobos havia utilizado elementos da temática nacional, como a música folclórica e canções infantis, a partir de então ele iria inserir a temática indígena em sua obra com um protagonismo inédito para os compositores brasileiros. Em consonância com as propostas dos modernistas brasileiros, o indianismo de Villa-Lobos se diferencia do indianismo romântico em um aspecto crucial, as fontes de referência. Para os românticos, como Carlos Gomes, ou os primeiros modernistas, como Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez, as fontes indianistas se resumiram à parte programática de suas composições através da utilização da literatura romântica, como as obras de José de Alencar, ou dos poemas épicos dos arcadistas Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Como comenta o próprio Nepomuceno em entrevista de 1917, ainda não haviam pesquisas no Brasil capazes de fornecer material para os compositores buscarem referências culturais diretamente no material indígena e folclórico: “Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto” (NEPOMUCENO *apud* GUÉRIOS, 2009, p. 112).

Ao contrário de seus antecessores, Villa-Lobos vai passar a utilizar, a partir de seu retorno ao Brasil em 1924, uma série de fontes antropológicas de material musical indígena. Como destaca Moreira (2010, p. 127), o uso de melodias indígenas

“originais”¹ foi um dos principais elementos do indianismo villalobiano. A primeira fonte a aparecer em sua obra é o material publicado em 1917 por Edgar Roquette-Pinto intitulado *Rondonia: Anthropologia – Ethnografia*. O estudo sobre os índios da Serra do Norte, estado do Mato Grosso, traz uma extensa descrição da vida dos indígenas da região, abrangendo seus costumes e inclui uma abundante quantidade de ilustrações e fotografias. Além do livro publicado por Roquette-Pinto, a expedição também trouxe uma série de fonogramas de cilindros de cera gravados nas aldeias. Esse material foi especialmente importante para Villa-Lobos, pois foi consultado pelo compositor durante a década de 1920 e algumas das canções gravadas aparecem citadas na obra do compositor. Segundo uma das biógrafas de Villa-Lobos, Lisa Peppercorn, o compositor “havia mostrado um grande interesse” nesse material já na década de 1910, quando teria ido ao Museu Nacional com sua esposa Lucília para ouvir e guardar de memória as melodias escutadas, ainda que não tenha lhe ocorrido utilizá-las em suas composições (PEPPERCORN *apud* MOREIRA, 2010, p. 40). Essa explicação tenta justificar um interesse de Villa-Lobos pela música indígena anterior à sua ida à Paris, algo que pode ter sido inclusive criado pelo próprio compositor, mas não encontra muito suporte nas evidências documentais. A explicação de que ao voltar da capital francesa ele tenha buscado esse material para utilizá-lo em suas composições, que efetivamente aparecem a partir de meados da década de 1920, parece muito mais plausível.

Assim como o *Macunaíma* de Mário de Andrade é baseado na obra do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872/1924), o indianismo de Villa-Lobos é bastante inspirado nas pesquisas de Roquette-Pinto, especialmente na sua consulta ao livro e fonogramas de *Rondônia*. Tanto Mário quanto Villa-Lobos, portanto, irão utilizar fontes produzidas de acordo com a tradição alemã de etnografia para criar suas obras indianistas modernistas. A primeira obra em que aparece esse material é o *Choros n. 3* (1925), na qual é citada a canção *Nozani-Ná*, transcrita na página 85 de *Rondonia* e gravada no fonograma número 14.597 catalogado no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

¹ O grau de originalidade atribuído às melodias transcritas nas obras consultadas por Villa-Lobos é um ponto de discussão. As transcrições realizadas nestes materiais têm pouca semelhança com as melodias realmente cantadas pelas populações indígenas, como pode-se depreender através de uma comparação entre as gravações dos fonogramas de Roquette-Pinto com as transcrições disponíveis no livro. A novidade trazida por Villa-Lobos é inserir essas transcrições em suas composições, ainda que fossem bastante diferentes das melodias originais efetivamente cantadas pelos índios.

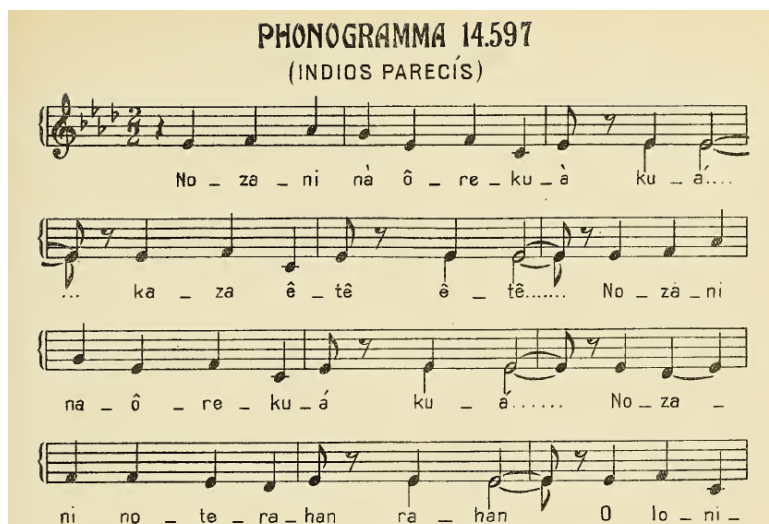


Figura 3 - trecho da partitura de Nozani-Ná. Fonte: Roquette-Pinto (1917, p. 85).

A partitura é uma transcrição do fonograma realizada pelo regente baiano João Astolpho de Souza Tavares (1852-1932), que colaborou também em outras questões musicais do livro (SALLES, 2017, p. 45). O compositor utilizou a citação desse tema com algumas poucas variações em pelo menos sete obras: *Choros n. 7* (1924), *Choros n. 3* (1925), *Rudepoema* (1921-1926), *Canções Típicas Brasileiras – N.2* (1919, estreada em 1929), *Introdução aos Choros* (1929), na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Regozijo de uma Raça* (1937).

Além de *Nozani-Ná*, Villa-Lobos utilizou mais três canções publicadas por Roquette-Pinto, se valendo para isso tanto das partituras do livro quanto dos fonogramas:

Acredita-se, mesmo, que ele tenha escutado alguns dos fonogramas originais, o que se conclui pelo fato de que sua partitura do acalanto paresi “Mokocê-cê-maká” revela detalhes que só existem na gravação, inclusive uma “aceleração desafinante”, resultado de alguma falha mecânica do fonógrafo no momento da gravação (SALLES, 2017, p. 47).

O tema *Ená-Môkôcê cê-maká* não está transcrito no livro *Rondonia*, mas está gravado no fonograma 14.601. Ele aparece em pelo menos sete obras do compositor: *Choros n. 7* (1924), *Rudepoema* (1921-1926), *Choros n. 10* (1926); *Introdução aos Choros* (1929); *Canções Típicas Brasileiras – N.2* (1919, estreada em 1929), como uma das peças da *Coleção Escolar* (1934) e *Erosão* (1950). *Teirú*, por sua vez, aparece transcrito na página 87 do livro, mas não tem indicação de fonograma nem em *Rondonia* nem nas obras de Villa-Lobos. Esta melodia aparece em pelo menos duas obras do compositor: *Três Poemas Indígenas* (1926) e como uma das peças da *Coleção Escolar* (1934).



Figura 4 - Transcrição de Teirú em Rondonia. Fonte: Roquette-Pinto (1917, p. 87).

A última canção de *Rondonia* utilizada por Villa-Lobos foi *Ualalocê*, que consta no fonograma 14.595 mas, a exemplo de *Ená-Môkôcê cê-maká*, não tem partitura transcrita no livro. O tema foi utilizado em pelo menos três obras do compositor: *Canções Indígenas – N.2* (1930), *Ualalocê* (1930) (apresentada em 1930 como parte das *Canções Típicas Brasileiras*) e na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937). Uma última referência às canções de *Rondonia* aparece no título do terceiro movimento das *Canções Indígenas*, *Kamalalô*. Não há nenhuma canção no livro nem nos fonogramas de Roquette-Pinto com o nome *Kamalalô*, mas esse é o nome da personagem da letra de *Ualalocê*:

O ualalocê narra episódio [sic] da vida da índia Kamalalô. Indo passear á [sic] floresta viu um homem trepado num pé de tarumã; suppondo [sic] que fosse um Índio, disse-lhe : — Arítí, dá-me uma fructa [sic] de tarumã? E o homem respondeu: — Kamalalô pensa que eu sou Arítí. Eu sou «pai do mato»... (ROQUETTE-PINTO, 1917, p. 84)

A informação sobre esta obra aparece no catálogo de obras de Villa-Lobos, que diz que não existe partitura localizada para ela e que as informações foram retiradas da versão anterior do próprio catálogo. Isto impossibilita saber se a obra realmente existiu e quais seriam as suas características.

Um segundo material importante de fonte de elementos indígenas para Villa-Lobos foi o livro do viajante Jean de Léry, intitulado *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*, publicado pela primeira vez em 1578. Esta obra é um diário das viagens que o autor fez pela França Antártica, território sob domínio francês durante do século XVI que atualmente corresponde à baía de

Guanabara no Rio de Janeiro, tendo obtido grande êxito popular na Europa até o século XVIII como literatura sobre uma terra exótica e nova (MILLIET, 1961, s/n). Nesta obra, segundo Melo (1947, p. 11), o autor teria transcrito para partitura dois cantos indígenas observados por ele na região visitada, um primeiro chamado *Canide ioune*, que significaria “ave amarela”, e um segundo intitulado *Sabath*, uma canção elegíaca. A primeira tradução da obra de Lery para o português foi feita por Tristão de Alencar Araripe, publicada em 1889 na edição n. 52, tomo II, da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mas ela não traz nenhuma partitura das canções.

A fonte consultada por Villa-Lobos foi, provavelmente, o livro de Guilherme de Melo intitulado *A música no Brasil*, publicado em 1908. O autor traz no começo deste que é o primeiro livro sobre a história da música brasileira, na parte em que fala da influência indígena, as transcrições das duas canções publicadas por Lery com uma breve explicação de sua tradução e do contexto descrito pelo viajante francês:

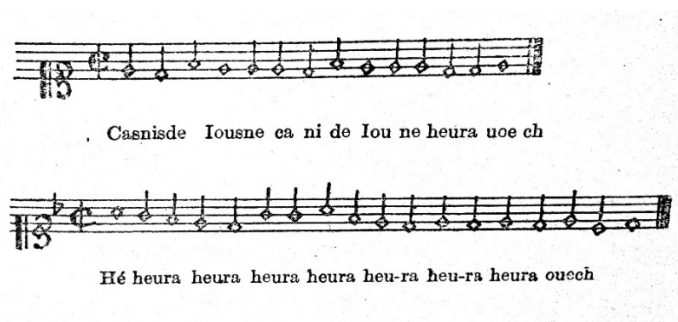


Figura 5 - Transcrições de *Canide Ioune* e *Sabath* atribuídas por Melo à Jean de Lery. Fonte: Melo (1946, p. 11).

Estes dois temas foram utilizados conjuntamente em forma de citação em pelo menos três obras do compositor: *Três Poemas Indígenas* (1926) e nas versões dessa obra para a *Coleção Escolar* (1934) e para o segundo volume do *Canto Orfeônico* (1950). O compositor também usa esse material nas suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937), especialmente na terceira. Em um texto anexo à partitura da obra presente no acervo do Museu Villa-Lobos, o compositor descreve esse uso:

O ambiente da 2a parte, é baseado em temas ameríndios pré-colombianos colhidos por Jean de Lery e outros historiadores estrangeiros e nacionais, alguns imaginados à maneira melódica dos temas citados com esse material e as observações colhidas in loco, pessoalmente, pelo autor ou por intermédio de fonogramas de temas autoctonos [sic] brasileiros, foram criados vários gêneros de canções e dansas (sic) primitivas (VILLA-LOBOS *apud* JACQUES, 2014, p. 319).

Nesta citação o compositor afirma que utilizou na obra melodias colhidas por ele mesmo “in loco”. As supostas viagens de Villa-Lobos pelo interior do Brasil durante a juventude são bastante conhecidas pela bibliografia, assim como as dúvidas se elas realmente ocorreram. O que se pode assegurar é que até o presente não foi encontrada

nenhuma evidência material dessas viagens e nem a citação de melodias colhidas por ele próprio em suas obras.

O indianismo musical de Villa-Lobos vai além da citação dessas melodias, pois o compositor elabora toda uma linguagem musical indianista baseada nas características do material supracitado. Além de citar melodias de maneira literal ou quase literal e com a referência ao original descrita na partitura, o compositor utiliza fragmentos dessas melodias com algumas alterações em obras geralmente instrumentais e também cria novas melodias baseadas em graus conjuntos, modalismos, rítmicas regulares sobre um pulso constante, todas estas características das melodias pesquisadas pelo compositor (ver MOREIRA, 2010).

Na parte programática das obras o compositor também opera uma mudança de paradigma. Assim como ele procurou fontes etnográficas para criar sua linguagem musical indianista, o seu indianismo programático se baseia em lendas indígenas recolhidas e/ou compiladas por pesquisadores ou criações originais baseadas em lendas indígenas. Uma das principais fontes de conteúdo programático para suas obras indianistas foi o livro *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub*, 1872-1887, do naturalista brasileiro João Barbosa Rodrigues (1842-1909), publicado em 1890. O livro é uma compilação de lendas ameríndias principalmente amazônicas, dentre as quais muitas são amplamente conhecidas, como o Curupira, o Saci-Pererê e o Jurupari. O autor discute a língua Nheengatu, as origens das lendas, sua transmissão, a bibliografia sobre o assunto e apresenta algumas lendas tanto em Nheengatu como sua tradução para o português.

Villa-Lobos utilizou material programático de *Poranduba* em pelo menos três obras: os poemas sinfônicos *Erosão* (1950) e *Mandú-Çárará* (1940) e nas *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu* (1952). No caso desta última, as letras das canções, na língua Nheengatu, foram retiradas integralmente do livro de Barbosa Rodrigues, nas páginas 133 e 135, respectivamente. No catálogo de obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009) existe a menção da utilização de uma lenda recolhida por Barbosa Rodrigues numa obra chamada *Izi* (s.d.), mas que não tem partitura e, portanto, não pode ter sua existência confirmada.

Poranduba ainda forneceu à Villa-Lobos, além de material programático, as melodias dos *Cantos de Çairé n. 1* (1941) e *n. 2* (s.d.), provavelmente composto no mesmo an. Diferentemente das melodias de *Rondonia* e do *Histoire* de Jean de Léry, nos *Cantos de Çairé* o compositor não coloca a referência à fonte das melodias citadas.



Figura 6 - Melodias de *Çairé* publicadas por Barbosa Rodrigues e utilizadas por Villa-Lobos nos Cantos de *Çairé* N. 1 e N. 2. Fonte: Rodrigues (1890, p. 335).

A utilização de obras literárias é uma característica do indianismo musical romântico. Villa-Lobos também faz uso de material literário em sua obra indianista, mas diferente dos seus antecessores, o compositor recusa toda a literatura do romantismo em detrimento dos autores modernistas de seu tempo, principalmente Mário de Andrade. Esta atitude de negação do romantismo literário é compartilhada por todos os membros do grupo de modernistas da Semana de 22. De Mário de Andrade, Villa-Lobos utilizou poemas em duas obras indianistas: no terceiro do *Três Poemas Indígenas* (1926), intitulado *Iara*, e na primeira das *Canções Indígenas* (1930), intitulada *Pai do Mato*. Outro autor modernista do qual o compositor utilizou fonte literária programática indianista foi Manuel Bandeira, na sexta peça da *Suíte Sugestiva* (1929), intitulada *L'Enfant et le Youroupari (tragédie)* (A criança e o Jurupari (tragédia)). Além dos poemas dos dois escritores, Villa-Lobos também utilizou material literário baseado em lendas indígenas produzido por ele próprio, em *Uirapuru*, e por seu pai, Raul Villa-Lobos, em *Amazonas*.

Este modo de Villa-Lobos desenvolver o seu indianismo está relacionado aos procedimentos característicos do primitivismo musical internacional. Gorge (2000, p. 22) recupera uma discussão de George Boas e Athur Lovejoy da década de 1930, na

qual os autores diferenciam dois tipos de primitivismo, um “brando” e outro “estrito” (“*soft*” e “*hard*” no original). O primitivismo brando seria aquele ligado às questões de adaptação formal e estética, no qual o artista se apropria de elementos materiais da cultura do outro com o objetivo de renovar a estética da sua obra, uma atitude característica do período moderno. O primitivismo estrito, que tem início no período pós-moderno, se refere à tendência de apropriação dos rituais e saberes étnicos, o que promoveria uma aproximação entre as alteridades. Neste contexto, a maneira de identificar uma prática como primitivismo brando ou estrito consiste em identificar “o nível de apreensão dos mitos e signos primitivos” e “os conteúdos semânticos e ideológicos veiculados pelas obras” (GORGE, 2000, p. 23).

Estes dois tipos de primitivismo estão ligados à maneira como os compositores, a partir do século XX, abordaram a música primitiva. Alguns artistas optaram por abordar a arte primitiva pela via teórica, utilizando-se para isso geralmente de estudos etnológicos. Outros optaram pela via prática, visitando as comunidades exóticas para aprender suas técnicas artísticas e compreender sua cultura (GORGE, 2000, p. 46).

Neste sentido, entendo que Villa-Lobos optou pela via teórica, pois partiu das transcrições e gravações das músicas indígenas para criar a sua própria música e não das teorias étnicas dos povos nativos apreendidas através da imersão cultural. É importante enfatizar que em sua época os indígenas não gozavam do status de cidadãos brasileiros, como Roquette-Pinto afirma em um artigo no qual faz uma catalogação dos “tipos” raciais brasileiros. Considerava-se que seu papel na formação da nação era o de participar da miscigenação que ocorreu no período colonial. Podemos identificar esse pensamento na própria fala do compositor:

Quanto aos povos que, através da história, colaboraram para o surgimento da música no Brasil, estes foram o ameríndio, português, espanhol, francês, negro-africano, italiano, saxônio (alemão e austríaco) eslavo e norte-americano. [...] Os vestígios do ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 539).

Esta ideia de afastamento temporal do índio em relação à sociedade nacional influencia os significados colocados em ação pelo indianismo de Villa-Lobos. Segundo Gorge:

No plano da ética, os temas do exotismo e da alteridade geraram duas formas de primitivismo: uma de ordem “cultural” e outra de ordem “cronológica”. Enquanto a forma “cultural” implica numa distância das normas sociais impostas pela sociedade ocidental, resultando em uma identificação mais profunda com as culturas primitivas, a forma “cronológica” procura interpretar civilizações extra-europeias como imagens do passado, sem questionar os fundamentos socioculturais do Ocidente (GORGE, 2000, p. 20).

A associação das populações indígenas com o passado distante é exemplificada pela adaptação do poema sinfônico *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru*. A primeira obra, composta em 1917, trata em seu argumento de uma história da Grécia antiga, uma sociedade considerada um “outro” dentro da tradição da música de concerto ocidental (BASTOS, 2013, p. 79), a exemplo das culturas indígenas. Villa-Lobos utiliza a mesma música, com algumas inserções de material novo e ajustes de orquestração, para representar um argumento totalmente diferente em *Uirapuru*, que fala de uma lenda indígena amazônica. O nexos semântico que permite essa adaptação é a associação das duas tradições, a grega e a indígena, com a infância da humanidade, a primeira como origem da tradição ocidental e a segunda da nação brasileira (SANTOS, 2015, p. 164). Em uma crítica de Mário Nunes para o Jornal do Brasil de 21 de maio de 1943 o autor comenta o significado ancestral dessa obra composta com uma técnica musical moderna: “[*Uirapuru*] nos acorda nalma [sic] ecos que tanto podem ser de eras ancestrais como de futuras eras” (NUNES, 1943).

Referências

- ARANHA, Graça. *Espírito Moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.
- ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- BÉHAGUE, Gerard. Brazil. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>>. Acesso em: 14 fev. 2018.
- BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 29-49, mai./ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v8n2p29-49>>. Acesso em: set. 2018.
- CARLERS, Anita de. Heitor Vila Lobos expõe suas idéias sobre a música moderna. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 24 jan. 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/14480>. Acesso em: set. 2018.
- GORGE, Emmanuel. *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba, 2009.
- _____. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reller, 2010.
- MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- MILLIET, Sérgio. Jean de Léry. In: LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército, 1961.

- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.
- NUNES, Mário. Teatros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 21 mai. 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/22284>. Acesso em: set. 2018.
- RODRIGUES, Lutero. Villa-Lobos e a “Descoberta do Brasil”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017, pp. 179-191.
- RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Rondonia: anthropologia-ethnographia*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1917.
- 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, p. 2-9, mai. 2005.
- _____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: 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; DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017, p. 41-125.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- JACQUES, Tatyana Alencar. *O descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo*. Tese (Doutorado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2002.
- VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. *Boletín Latino Americano de Música*, Rio de Janeiro, ano VI, tomo VI, p. 495-593, 1946.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Alusões, gestualidade e tópicos musicais no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos

Adailton Sergio Pupia
Universidade Federal do Paraná - UFPR
adailtonpupia@yahoo.com.br

Resumo: Este texto consiste em algumas reflexões analíticas referentes ao *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Observa-se por meio da análise musical a ocorrência de gestos cadenciais, herdados pela influência de obras precursoras; alusões temáticas, como o intertexto com a *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert; tópicos musicais, que representam a música indígena; e procedimentos criativos adotados pelo compositor na obra em questão. Este tipo de investigação incide na compreensão dos processos composicionais de Heitor Villa-Lobos.

Palavras-chave: Intertextualidade na música. Tópicos musicais. Gestos musicais. Sinfonias. Heitor Villa-Lobos.

Introdução

Neste presente texto apresento algumas discussões analíticas referentes ao primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Por meio da análise musical, observamos a ocorrência de intertextos em diversos níveis, investigando as possíveis alusões, gestos musicais, tópicos musicais, e procedimentos criativos adotados pelo compositor.

Villa-Lobos transformou-se em símbolo nacional, onde principalmente após sua morte, ocorreu um processo de solidificação, na qual sua vida e obra vêm sendo investigadas. Sua bibliografia é ampla e crescente, englobando diversas pesquisas biográficas, análises de documentos, investigação dos procedimentos composicionais, dentre outros aspectos pertinentes. Apesar da afirmação do próprio Villa-Lobos: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (KIEFER, 1986, p. 34), diversos pesquisadores observam a influência de processos composicionais inspirados na obra de compositores como Claude Debussy, Igor Stravinsky, Richard Wagner, Johann Sebastian Bach, Darius Milhaud, César Franck, dentre outros. Aliado as influências exercidas por estes compositores, também constatamos em sua obra técnicas herdadas do romantismo, adquiridas através do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia¹, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil (SALLES, 2009, p. 19), assim como a marcante presença da música popular brasileira e folclórica.

¹ Cito aqui o tratado de Vincent d'Indy: *Cours de Composition Musicale* (1912), adotado no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, onde Villa-Lobos foi aluno entre 1905 e 1906, na classe de harmonia e violoncelo do professor Frederico Nascimento. Villa-Lobos teria ganhado uma cópia do livro do Dr. Leão Veloso, trazido da Europa, “ao qual Villa-Lobos atribuía tanta importância em sua formação e cujo o estudo aprofundado situava em 1914” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 80).

Villa-Lobos é dono de um extenso catálogo de obras onde se destacam principalmente aquelas que possuem exaltação à música brasileira, evidenciando uma identidade nacional, como é o caso do ciclo dos *Choros* e das *Bachianas Brasileiras*. Mesmo após 59 anos do seu falecimento, notamos alguns resquícios de uma imagem estereotipada do compositor, conhecido pelo seu exotismo, considerado muitas vezes um compositor “intuitivo”, onde suas obras apresentam a junção da música estrangeira associada com elementos da música popular brasileira, folclórica e com temáticas indígenas, relegando obras que não possuem (ou pouco possuem) uma temática de caráter nacionalista. Essa imagem de representatividade nacionalista, segundo Mário de Andrade, ocorreu após a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922 (ANDRADE, 1991, p. 25). Guérios (2003) atribui essa representação nacionalista após as viagens a Paris em 1923 e 1927, mas elementos de caráter nacionalista já estão presentes mesmo em obras anteriores a 1920. O que fica evidente de fato é a valorização de obras que contenham elementos populares, por parte de interpretes e ouvintes.

Muitas obras do repertório villalobiano não são amplamente conhecidas, em boa parte por julgamento precipitado da crítica. Flávia Camargo Toni observa que Villa-Lobos “era um compositor célebre e tudo o que produzia era recebido com grande expectativa. Assim que compostas, suas músicas eram rapidamente executadas por alguma orquestra e a crítica se apressava em analisá-las” (QUEIROZ, p. 87, 2018). Porém o ciclo das *Sinfonias* não se enquadra nessa categoria. As *Sinfonias* aludem essencialmente ao diálogo com a tradição europeia, não apresentando em primeiro plano elementos de “brasilidade”, e no julgamento da crítica, foram consideradas de menor importância em seu repertório. Assim como em Igor Stravinsky, após alterar determinadas diretrizes estéticas pelas quais se consagrou, “as pessoas esperavam que ele compusesse uma nova *Sagração da Primavera*” (QUEIROZ, p. 87, 2018).

A presença de elementos exóticos ou folclóricos é apontada por Villa-Lobos como elementos não condizentes com a concepção de o que é uma sinfonia, conforme palestra proferida em Paris, em 1958, onde o compositor considera a sinfonia uma composição musical superior.

O que é uma sinfonia, em meu ponto de vista, no ponto de vista de todas as pessoas que escrevem sinfonias? É uma música pela música. Música superior, música intelectual, não é música para ser assobiada por todo mundo. Bem, quando há uma sinfonia, se alguém tenta empregar efeitos especiais, de tipo exótico, folclore ou algo parecido, eu não acho correto chamá-la de sinfonia [...] (GUÉRIOS, 2009, p. 167).

Villa-Lobos compôs 12 *Sinfonias*², sendo as quatro primeiras escritas no período de 1916 até 1919. Depois de 25 anos, Villa-Lobos retoma o ciclo compondo mais sete sinfonias no período de 1944 a 1957. Compostas em um modelo formal que se assemelha aos modelos tradicionais, sendo dispostas em quatro movimentos, destacam-se principalmente por sua orquestração.

De acordo com Tarasti (1995), Villa-Lobos possuía uma visão contraditória da sinfonia, desde o começo. Em grande parte, suas sete primeiras sinfonias tinham origem em um programa extramusical³, que segundo Tarasti, Villa-Lobos não conseguiu contrabalançar estruturalmente. As sinfonias compostas na década de 1950 são resultado do contato com orquestras norte-americanas, que o compositor regeu nesse período (TARASTI, 1995, p. 373).

Disponho o texto que segue analisando alguns excertos do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos, discutindo brevemente os conceitos de intertextualidade, gestualidade, variação progressiva e tópicos musicais, visando corroborar na compreensão dos procedimentos criativos de Villa-Lobos.

Sinfonia n. 8

A *Sinfonia n. 8* foi composta em 1950 no Rio de Janeiro, dedicada ao crítico musical Olin Downes⁴, e foi estreada pela Orquestra da Filadélfia no Carnegie Hall em Nova York em 1955, sob a regência do próprio Villa-Lobos. A *Sinfonia n. 8* é dividida em quatro movimentos, sendo: *Andante*, *Lento assai*, *Allegretto scherzando* e *Allegro giusto*⁵. Essa *Sinfonia* possui rica instrumentação, conforme a tabela 1 apresenta.

² A Quinta Sinfonia, composta em 1920, é dada como perdida. Intitulada “A Paz”, essa sinfonia faz parte do ciclo das cinco sinfonias escritas ao estilo do compositor francês Vincent d’Indy.

³ As cinco primeiras sinfonias possuem um subtítulo: *Sinfonia n. 1* “O Imprevisto”, *Sinfonia n. 2* “Ascensão”, *Sinfonia n. 3* “A Guerra”, *Sinfonia n. 4* “Vitória”, *Sinfonia n. 5* “A Paz”. Já na *Sinfonia n. 6*, o tema principal é baseado na linha melódica extraída pelo autor do contorno das montanhas do Brasil, através do processo por ele criado e denominado “Melodia das Montanhas”. Este mesmo processo foi utilizado na composição de “New York Skyline Melody”. A *Sinfonia n. 7* foi escrita para concurso em Detroit (USA) e assinada pelo autor sob o pseudônimo de A. Caramuru (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 41-45).

⁴ Olin Downes era engajado na descoberta e militância pela música de grandes compositores fora da Europa Central e dos Estados Unidos, como o finlandês Jean Sibelius e Heitor Villa-Lobos. Ele divulgou esses dois compositores nos Estados Unidos, ajudando a torná-los menos “exóticos” aos olhos e ouvidos do grande público.

⁵ Em gravações e programas de concerto o título do primeiro movimento é variável em *Andante*, ou *Andante-Allegro*, ou mesmo *Andante-Allegro-Tempo 1^a*. No catálogo *Villa-Lobos Sua Obra* de 2009, consta apenas a denominação de *Andante*. Neste texto será utilizado *Andante* para referência ao primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*.

2 Flautins	Tímpanos
2 Flautas Transversais	Pratos
2 Oboés	Tam-Tam
1 Corne Inglês	Xilofone
2 Clarinetes em Si,	Celesta
1 Clarinete Baixo em Si,	2 Harpas
2 Fagotes	Piano
1 Contra Fagote	Primeiros Violinos
4 Trompas em Fá	Segundos Violinos
4 Trompetes	Violas
4 Trombones	Violoncelos
1 Tuba	Contrabaixos

Tabela 1. Instrumentação do Andante da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos.

Olin Downes define essa *Sinfonia* como uma “cadeia de invenção, e estrutura ao invés da ênfase do drama através de toda a partitura” (TARASTI, 1995, p. 377). De fato, observamos essa inventividade através do desenvolvimento motivico, como iremos observar no primeiro movimento desta *Sinfonia*. Tarasti (1995) comenta que a *Sinfonia n.8* já representa um estilo orquestral compacto, apontando que a unidade temática é maior do que em suas primeiras obras, mas que ainda carece de vitalidade e invenção (TARASTI, 1995, p. 377). Essa afirmação de Tarasti (1995), referente a pouca inventividade, aparentemente não se confirma, se observamos os procedimentos de desenvolvimento temático. Na tabela 2, verificamos de forma concisa a estrutura formal do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*. Analisamos em um primeiro momento o atrelamento das seções realizadas através da conexão do tema e suas variantes.

COMPASSOS	ANDAMENTO	DESCRIÇÃO
1-2	Introdução	Arpejo de um acorde formado por quartas justas sobrepostas (5 x 4 em Ré) ⁶ .
3-6	Andante	Tema principal (iniciado na nota Mi): acorde de quartas justas sobrepostas (5 x 4 em Ré); centro tonal de Ré menor; gestualidade motivica (Schubert); tópica “indígena”.
7-12		Tema principal (iniciado na nota Lá#): acorde de quartas justas sobrepostas (5 x 4 em Ré); centro tonal de Ré# menor; gestualidade motivica (Schubert); tópica “indígena”; “eco” do tema principal (comp. 11-12) (iniciado na nota Mi).
13-18		Tema principal (iniciado na nota Lá); centro tonal de Ré menor; gestualidade motivica (Schubert); mudança de textura.
19-24		Transição; liquidação motivica.
25-33		Tema de transição; construído em uma progressão de dominantes secundárias para chegar ao centro tonal de Ré menor.
34-38		Encerramento da seção; gesto cadencial de encerramento.
39-46	Allegro	Tema principal (iniciado na nota Mi) (1ª variação).
47-54		Tema principal (iniciado na nota Si) (1ª variação); contraponto sobreposto realizado com material do motivo c (3ª variação); tópica “indígena”.
55-60		Tema principal (iniciado na nota Mi) (1ª variação); mudança de textura.
61-72		Transição.
73-104		Coda (fechamento da seção); “eco” do tema principal (comp. 91-92) (iniciado na nota Lá#); textura densa; gesto cadencial de encerramento (finalização wagneriana).
105-127	Piu Mosso	Tema principal (iniciado na nota Ré) (2ª variação); caráter de <i>Scherzo</i> ; textura contrapontística;

⁶ Descrevo os acordes compostos pela sobreposição de quartas ou quintas utilizando a nomenclatura apresentada por Kostka (2006). Exemplo: “5 x 4 em Ré”, que significa 5 classes de notas dispostas em intervalos de quartas, sendo iniciada na nota Ré (Ré-Sol-Dó-Fá-Si).

128-136	Tempo 1º	Tema de transição.
137-144		Tema principal (iniciado na nota Ré) (2ª variação); gesto cadencial de encerramento da seção.
145-152		Tema principal (iniciado na nota Lá) (3ª variação); tema já apresentado (comp. 47) construído com material do motivo c.
153-159		Sobreposição do tema principal (iniciado na nota Ré) (1ª variação) com o tema principal (iniciado na nota Mi) (3ª variação), similar ao comp. 47.
160-172		Transição; Aceleração rítmica.
173-191		Coda; <i>crescendo</i> orquestral; gesto cadencial de encerramento.

Tabela 2. Estrutura formal detalhada do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Este primeiro movimento é dividido em quatro seções que são conectadas através da variação dos motivos apresentados no tema do *Andante* (comp. 3 a 6). Podemos relacionar essa estrutura formal à forma cíclica, onde a transformação motívica ganha maior importância do que a polarização entre áreas tonais; a ideia de variação contínua prevalece e faz com que a textura se torne mais unificada do que no estilo clássico; e o deslocamento do clímax, geralmente ocorrente no final do desenvolvimento (típico do Classicismo), é deslocado para coda (SALLES, 2012, p. 25-26).

Tarasti (1995) considera o primeiro movimento desta *Sinfonia* monotemático, que consiste em uma introdução, sendo o *Andante*, e uma seção principal em *Allegro* (TARASTI, 1995, p. 377). Conforme a tabela 2, podemos refletir sobre uma elaboração estrutural mais ampla, com uma variação contínua do conteúdo temático. Ainda segundo o autor, o tema principal é uma aparente citação do início da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert. Investigaremos este elemento por meio da intertextualidade.

Alusão temática

De acordo com Cano (2007), a citação de um motivo é o caso mais evidente de intertextualidade, ocorrendo quando o compositor se refere a um trabalho específico. Cano (2007) menciona que a citação envolve quatro condições:

1. A referência intertextual deve ser forte e clara (na maior parte do tempo, a citação contrasta com o restante da música);
2. Deve ser realizada sobre uma obra específica e reconhecível, embora o seu nome ou autor seja desconhecido;
3. Tem que ser intencional, reconhecida, e dosada, pois ao contrário se incidiria plágio;
4. Deve existir certa “literalidade” entre a obra original e sua citação, pois a forte transformação de um original torna-se outro caso de intertextualidade (CANO, 2007, p. 31).

As quatro condições dispostas por Cano (2007), ao que aparenta, estão presentes no tema inicial do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, fazendo alusão ao tema inicial da *Sinfonia n. 9* de Schubert. A referência do gestual temático é clara, contrastada pela textura de acordes quartais e uma possível representação indígena que discutiremos adiante.

A *Sinfonia n. 9* de Schubert ocupa uma estratégica posição histórica, possuindo grande importância no repertório sinfônico⁷. Na figura 1, observamos o tema exposto pelas trompas sem acompanhamento no primeiro movimento, o *Andante-Allegro ma non troppo-Più Moto* da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert.



Figura 1. Tema do primeiro movimento *Andante-Allegro ma non troppo-Più Moto* da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert. Compassos 1 e 2.

Este tema percorre toda a primeira seção, derivando os conteúdos temáticos apresentados no *Allegro ma non troppo* e no *Più Moto*. Podemos também observar a similaridade estrutural do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos com o primeiro movimento da *Sinfonia n. 9* de Schubert. Com exceção do *Tempo 1º*, presente na *Sinfonia* de Villa-Lobos, as demais seções possuem andamentos muito similares, contribuindo para a associação do gesto temático a seguir.

<i>SINFONIA N. 9 - SCHUBERT</i> (1º MOVIMENTO)	<i>SINFONIA N. 8 - VILLA-LOBOS</i> (1º MOVIMENTO)
<i>Andante</i>	<i>Andante</i>
<i>Allegro, ma non troppo</i>	<i>Allegro</i>
<i>Più Moto</i>	<i>Più Mosso</i>
-----	<i>Tempo 1º</i>

Tabela 3. Quadro comparativo entre os primeiros movimentos da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert e da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos.

Esta gestualidade temática está presente de forma marcante em todo o primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. De acordo com Dudeque (2017), o gesto musical⁸ pode ser resumido a “uma noção genérica passiva de diferentes usos, que depende da argumentação analítica, assim como depende do estilo da obra e dos elementos constituintes de sua gestualidade” (DUDEQUE, 2017, p. 253). Relacionado à gestualidade motívica/temática, Dudeque (2017) aponta que estas figuras podem ser repetidas com ou sem variação, seu “desenvolvimento pode se dar através da variação ou até mesmo extrapolar o âmbito da variação progressiva. Apresentam o direcionamento necessário para gerar novas ideias musicais” (DUDEQUE, 2017, p. 255). Mesmo que a sequência dos intervalos do tema exposto por Schubert não serem

⁷ A *Sinfonia n. 9* de Schubert apresenta referências a *Sinfonia n. 9* de Ludwig Van Beethoven, em especial no último movimento, o *Allegro Vivace*, onde são apresentadas nítidas citações da *Ode à Alegria* de Beethoven, possuindo um caráter de homenagem póstuma a Beethoven.

⁸ Dudeque (2017) define o gesto musical sendo constituído por uma ou mais figuras iguais ou distintas, onde um gesto cadencial, por exemplo, “pode ser constituído por uma figura de liquidação motívica e de modificação textural, ambas as figuras resultam em um gesto cadencial, ou seja, o gesto, como define o encerramento, a função e a significação, neste caso, é cadencial” (DUDEQUE, 2017, p. 254).

similares aos de Villa-Lobos, as figurações rítmicas, juntamente com o gestual ascendente por graus conjuntos, posteriormente o salto descendente por grau disjunto, ascendendo novamente por graus conjuntos, corroboram para a alusão entre esses temas.

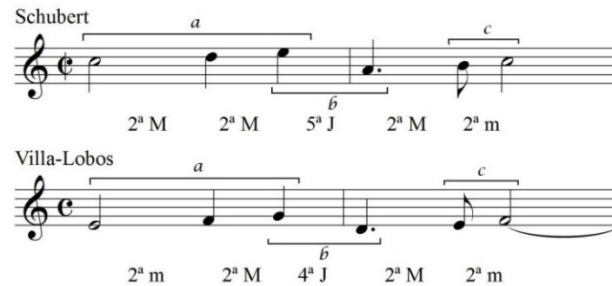


Figura 2. Comparativo intervalar e gestual entre os temas iniciais do primeiro movimento da Sinfonia n. 9 de Franz Schubert e da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos.

Na figura 3 observamos a recorrência deste gesto temático transposto em diversos momentos na primeira seção do *Andante* da *Sinfonia n. 8*.



Figura 3. Temas apresentados na primeira seção (*Andante*) do primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos.

Este tema pode ser dividido em três motivos geradores, utilizados para as variações temáticas apresentadas nas seções deste primeiro movimento. O *motivo a* é caracterizado pela ascensão de três notas em graus conjuntos. O *motivo b* incide em um intervalo de quarta descendente. Já o *motivo c* é composto pelo intervalo ascendente realizado por graus conjuntos.

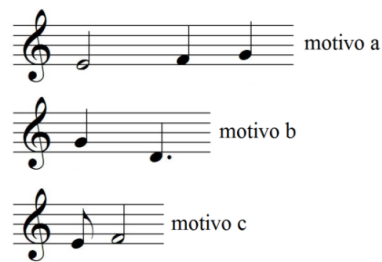


Figura 4. Motivos do tema do Andante, primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos.

A conexão destes motivos e suas variantes geram novos materiais temáticos, como iremos observar através do conceito de variação progressiva.

Variação progressiva

Para Arnold Schoenberg, o motivo é o princípio mais importante para lógica e coerência em uma obra musical. Essa coerência e compreensão dependem de um princípio de semelhança e reconhecimento deste motivo musical. Schoenberg define estes conceitos através da *Grundgestalt*, sendo definida como “*gestaltes* que (possivelmente) ocorrem repetidamente dentro de uma peça inteira e às quais *gestaltes* derivadas podem ser relacionadas”. A interação do conceito da *Grundgestalt* com conceitos de continuidade musical e de conexão de ideias musicais são entendidas como parte de um procedimento maior de desenvolvimento do motivo, chamado de variação progressiva (SCHOENBERG, 1995, p. 169, *apud* DUDEQUE, 2003, p. 42).

Na figura 5 apresento as nove variações temáticas geradas através dos três motivos que constituem o tema. Essas variações mantêm a gestualidade do tema gerador por meio da relação intervalar e da figuração rítmica.

Figura 5. Variações temáticas presentes no primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos.

Em todas as variações observamos a presença dos três motivos apresentados pelo tema. Essa relação motivica é o que nos dá a coerência e conectividade das seções neste primeiro movimento.

Tópica “indígena”

As alusões ao índio e ao seu ambiente estão presentes em diversas obras do repertório villalobiano. Múltiplos elementos compõem a representação simbólica do indígena. Essas “figurações musicais” foram construídas através de complexos processos históricos e culturais de natureza regional, nacional e internacional. São mais do que “clichês ou maneirismos, [...] são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos, etc.) que portam significados e que constituem o texto musical” (PIEADADE, 2009, p. 127). Leonard Ratner define estas “figurações musicais” como tópicos musicais, sendo os sujeitos para o discurso musical (RATNER, 1980, p. 9). Segundo Cano (2007), as tópicos 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).

Moreira (2013) apresenta um referencial de elementos para a construção da tópica indígena, relacionando os aspectos simbólicos que construíram a “percepção europeia do índio, os procedimentos musicais utilizados por Villa-Lobos para evocar essas ideias e a relação desses procedimentos com a sensibilidade musical da audiência, fruto da construção histórica dessas sonoridades particulares” (MOREIRA, 2013, p.

36). A representatividade do indígena é dada pelo uso de estruturas de quartas e quintas, *ostinatos*, paralelismo, melodias baseadas em transcrições, texturas e orquestração.

Em alguns excertos do primeiro movimento da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, constatamos a alusão ao índio ou ao seu ambiente. O tema exposto nos compassos introdutórios, que é o tema gerador de todo o movimento, possui características temáticas indígenas. Essa relação se dá ao conceito de estaticidade, monotonia e simplicidade no contorno melódico, que são construídos sobre pulsos e/ou suas subdivisões binárias em figuras rítmicas simples, sendo inspiradas nas melodias das transcrições tanto dos temas literais indígenas, quanto em motivos e intervalos, apropriados por Villa-Lobos, criando seus próprios “temas indígenas” (MOREIRA, 2013, p. 34).



Figura 6. Tema “indígena” do Andante, primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. Tópica “indígena”. Compassos 2 a 4.

Agregados a temática indígena já mencionada, podemos observar no mesmo excerto (figura 7), uma sobreposição de elementos característicos que constroem a representatividade indígena. O paralelismo, estabelecido por meio de acordes quartais, apresentado pelo flautim, flauta, oboé, clarinete, celesta e piano, evocam o ambiente indígena, possivelmente com a intenção de retratar a floresta. Neste excerto podemos associar essa figuração de fusas em intervalos de quartas das madeiras com a sonoridade de pássaros. Villa-Lobos utiliza os instrumentos de sopro em suas orquestrações, em especial as flautas, para obter essa textura, sendo um elemento importantíssimo na elaboração da música de caráter indígena (MOREIRA, 2013, p. 34). Outro fator importante que auxilia na representação do indígena é a presença do *ostinato*, exposto pelos violinos, em acordes quartais. Villa-Lobos emprega abundantemente *ostinatos* em sua música, possivelmente inspirado nos compositores da primeira metade do século XX, como Stravinsky, sendo o *ostinato* “um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao bárbaro e exótico” (MOREIRA, 2013, p. 31).

Figura 7. Representação do indígena. Tópica “indígena”. Andante, primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 2 e 3.

Observamos um procedimento similar nos compassos 47 a 52, onde além do tema exposto pelos contrabaixos, violoncelos, clarone, fagote e contrafagote, sobreposto pelo contraponto realizado por meio da variação temática, apresentado pelos violinos, violas e trompas, possuímos um *ostinato* realizado pela flauta, oboé e clarinete, em sua maioria em intervalos de quartas e quintas, trazendo a alusão ao som de pássaros, referindo-se ao ambiente da floresta.

Figura 8. Representatividade indígena. Tópica “indígena”. Andante, primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 47 e 52.

Na figura 9 apresento outro excerto que pode ser associado a uma tópica “indígena”. Este fragmento encerra a seção do *Andante* nos compassos 37 e 38, para a entrada da primeira variação temática presente no *Allegro*, no compasso 39. Observamos a presença do *ostinato* nas figurações de semicolcheias em intervalos de quintas, ocorrentes no oboé, corne inglês e clarinete, e os acordes quartais, apresentados nas cordas.



Figura 9. Representação indígena. Tópica “indígena”. Andante, primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 37 e 38.

Nestes excertos averiguamos a sobreposição dos diversos elementos que caracterizam a representatividade indígena e o seu ambiente, justificando assim a associação com a tópica “indígena”.

Gestos cadenciais

Villa-Lobos apresenta alguns gestos cadenciais em sua obra, que segundo Salles (2009), são inspirados basicamente em duas fórmulas, designando-as de cadências⁹ do tipo “wagneriana” e “varèsianas” (SALLES, 2009, p. 144). A finalização “wagneriana” é derivada do *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*, onde a oscilação harmônica da obra conclui em oitavas paralelas na região grave, “como se esse final, harmonicamente “puro”, nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante” (SALLES, 2009, p. 144), conforme ilustra a figura 10.

⁹ Salles (2009) apresenta os termos “cadência wagneriana” e “cadência varèsianas”, aqui definidos pelo termo “finalização”, com o intuito de melhorar a compreensão. Diferente da “cadência”, a “finalização” não está associada a progressões tonais específicas, como cadências perfeitas, plagais, de engano, a dominante, etc. O termo é relacionado com os procedimentos de encerramento, sejam estes elementos gestuais, texturais, timbrísticos, rítmicos, melódicos, etc.



Figura 10. Final do Prelúdio de Tristão e Isolde de Richard Wagner. Redução, c. 105-111.

Notamos um procedimento similar na seção de encerramento do *Allegro* para o *Piu Mosso* do primeiro movimento da *Sinfonia n.8* de Villa-Lobos. Nos compassos 101 a 104 constatamos a textura e instrumentação análoga ao processo empregado por Wagner. Observamos a presença das oitavas paralelas no contrabaixo em *pizzicato*, a liquidação da textura e da instrumentação densa para uma textura tênue, abrandando as ressonâncias apresentadas pelos acordes antecessores, como verificamos na figura 11.

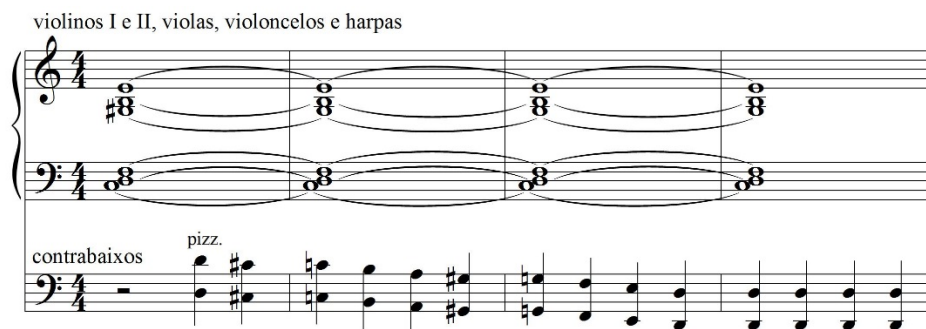


Figura 11. Finalização “wagneriana”. Andante, primeiro movimento da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 101 a 104.

O último compasso do excerto apresentado por Wagner tem a função de conexão com a primeira cena da ópera. Essa conclusão insatisfatória apontada por Salles (2009) incide pela não resolução do acorde de Sol Maior, possivelmente a dominante de Dó Menor, de acordo com a progressão estabelecida no excerto. Este Sol Maior não é concluído na tônica implícita, Dó Menor, sendo a nota Sol utilizada como nota comum para a introdução da nova tonalidade na primeira cena da ópera, em Sol Menor. Procedimento equivalente ocorre nos compassos finais do *Allegro* para a conexão com o *Piu Mosso* na *Sinfonia* de Villa-Lobos. A nota Ré apresentada no compasso 104 tem a função de dominante, sendo resolvida na nota Sol no compasso seguinte. Porém essa finalização realizada no contrabaixo (Ré-Sol) é sobreposta pelo início da próxima variação temática presente no *Piu Mosso*, em torno do centro tonal de Mi Menor. A nota Sol neste excerto (a terça de Mi Menor) possui característica de conexão das seções por nota comum, similar ao procedimento utilizado por Wagner.

Comentários finais

Ao analisar este primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, verificamos que ao contrário das afirmações de Tarasti (1995), para quem a obra carece de vitalidade e invenção, ou das objeções do próprio compositor, que não se devem empregar efeitos exóticos ou conter elementos da música folclórica ou popular em uma sinfonia, constatamos a sobreposição de diversos elementos que envolvem um elaborado atrelamento temático; a representatividade de brasilidade por meio do tema, texturas e orquestração; e a influência de procedimentos composicionais herdados de compositores precursores a Villa-Lobos.

As alusões temáticas são frequentemente utilizadas por diversos compositores, seja em forma de homenagem, paródia ou mesmo de forma inconsciente. Villa-Lobos utiliza esse recurso em diversas obras, sendo realizado por meio de transcrições de temas folclóricos ou indígenas, da referência temática de obras de compositores precursores (como a marcante presença da música de Wagner¹⁰), assim como a autocitação, procedimento intratextual bastante frequente no repertório villalobiano. No *Andante* da *Sinfonia n. 8* esse procedimento ocorre de duas formas: a possível alusão à gestualidade do tema do primeiro movimento da *Sinfonia n. 9* de Franz Schubert; e a concepção do seu próprio tema indígena por meio da utilização de elementos musicais característicos que representam as melodias indígenas.

Também verificamos o desenvolvimento temático por meio da variação progressiva dos motivos presentes no tema inicial. As nove variações temáticas apresentadas no decorrer das quatro seções do movimento criam uma conexão entre as partes, já que essa conexão não é estabelecida por meio da relação tonal, muitas vezes sendo imprecisa de se definir.

A tópica “indígena” é afirmada pela recorrência e sobreposição de elementos que aludem a representação do índio ou do seu ambiente, por meio do contorno melódico, inspirado em melodias indígenas, da instrumentação e orquestração, fazendo referência aos sons da floresta, do *ostinato*, e da textura rítmica e intervalar, sobrepondo intervalos de quartas, que são associados à representação do primitivo e exótico.

¹⁰ O motivo *Tristão* é caracterizado pela sexta menor ascendente (notas Lá e Fá) com sua resolução cromática descendente (notas Mi, Ré# e Ré#), recorrente em diversos momentos da ópera *Tristão e Isolda*. Piedade (2015) menciona a presença frequente do motivo *Tristão* na obra de Villa-Lobos, assinalando que “este motivo, parte importante deste início da ópera, largamente debatido, é claramente uma alusão, um intertexto muito comum em diversas obras” (PIEADADE, 2015, p. 10).

Por fim, dentre os variados encerramentos das seções presentes neste movimento, a que mais se destaca está relacionada a um procedimento característico na música wagneriana, em especial ocorrente no *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*. A finalização “wagneriana”, descrita por Salles (2009), exhibe a liquidação da textura por meio de sequência de oitavas paralelas realizadas por um único naipe de instrumentos, como neste caso o naipe dos contrabaixos, resolvendo a seção de maneira insatisfatória, deixando em aberto para a conexão com a próxima seção.

As *Sinfonias* de Villa-Lobos, em uma primeira análise, apontam um diálogo mais evidente com a música europeia. Entretanto, conforme constatamos no *Andante* da *Sinfonia n. 8*, observamos a presença de elementos vinculados à música brasileira e folclórica, mesclada com estilizações herdadas de compositores europeus. Essas influências e linguagens são filtradas por Villa-Lobos, transformando-as em uma linguagem particular, exibindo um apuro técnico na manipulação das técnicas e dos procedimentos composicionais.

Referências

- ANDRADE, Mário. A evolução social da música no Brasil. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villarica, 1991.
- CANO, Rúben L. Música e intertextualidad. *Cuadernos de teoria y crítica musical* 104, pp. 30-36. Habana: 2007.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- DUDEQUE, Norton. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto A Dissonância, K. 465, de Mozart. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.8, pp. 41-56, 2003.
- GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* (v.9, n. 1). Rio de Janeiro: 2003, pp. 81-108.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Ed. do autor, 2009.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- MOREIRA, Gabriel F. O Estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II). *Per Musi*, Belo Horizonte, n.27, pp. 29-38, 2013.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.
- PIECADE, Acácio T. de C. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*, v. 11, pp. 127-147. São Paulo, ECA/USP: 2009.
- PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo. Musical topics, intertextuality and rhetoricity in Heitor Villa-Lobos *Bachianas Brasileiras Nr.2. Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*. Oxford, 2015.
- QUEIROZ, Christina. Villa-Lobos (quase) desconhecido. *Revista Pesquisa FAPESP* 267, pp. 82-87, maio de 2018.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980.

SALLES, P. T. Quarteto de Cordas n. 2 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, pp. 25-43, 2012.

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

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

SCHUBERT, Franz. *Symphonien n. 9*. Ed. Johannes Brahms. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1987-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n. 8*. Rio de Janeiro: s.n., 1950. 1 Partitura. Orquestra. Manuscrito.

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860.

Uma proposta interpretativa da forma sonata no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas N.3* de Heitor Villa-Lobos

Regina Rocha
ECA/USP
reginarocha@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta uma possibilidade interpretativa da estrutura da forma sonata no primeiro movimento do Quarteto de cordas n. 3 de Heitor Villa-Lobos. Embora Villa-Lobos tenha sido o compositor brasileiro que mais escreveu quartetos de cordas no século XX, alguns analistas defendem a ideia de que ele não utiliza a forma sonata em seus quartetos de cordas. Porém, a partir das análises realizadas por Salles (2008, 2010b, 2012a, 2012b, 2017, 2017b), verifica-se que, assim como outros compositores vanguardistas, Villa-Lobos reinterpreta a forma sonata num contexto não tonal. No caso do primeiro movimento do Quarteto de cordas n. 3 é possível notar a manipulação das classes de alturas que demarcam as entradas das seções, em substituição as relações tonais da forma sonata clássica e/ou romântica. Sendo assim, torna-se patente a proficiência composicional de Villa-Lobos, ao manusear um dos gêneros mais consagrados da música de câmara europeia (quarteto de cordas) e uma das estruturas formais mais significativas da música ocidental (forma sonata).

Palavras-chave: Villa-Lobos, Quartetos de cordas, Forma sonata.

Introdução

A forma sonata¹ foi uma grande revolução na esfera musical, pois possibilitou a emancipação da música instrumental, que há séculos estava vinculada à palavra². Esta nova práxis foi aplicada numa extensa possibilidade de formação instrumental, tais como: sinfonias, concertos, trios, sonatas para instrumentos solos e quartetos de cordas³.

De acordo com o musicólogo Bernard Fournier (2000, p. 11) dentre todos os demais gêneros da música de câmara, o quarteto de cordas foi o que mais excedeu em quantidade e

¹ Para o início desta discussão é importante salientar a diferença entre sonata e forma sonata. De acordo com o musicólogo Douglas Green (1926-1999) “a forma sonata é uma forma que no percurso da história exerceu um papel tão importante nos vários movimentos da sonata que o nome foi associado a ela” (GREEN, 1979, p.182). A palavra sonata tem origem no latim *sonare* (soar) e indica que a composição é designada para música instrumental, ou seja, o título demarca que a execução não é vocal, como no caso da cantata. Via de regra, os primeiros movimentos das sonatas tinham uma organização estrutural em três partes, que posteriormente foi denominada de “forma sonata”. De acordo com Charles Rosen (1927-2012) foi o compositor alemão Adolph Bernhard Marx (1795-1866) quem batizou o termo forma sonata em *Die Lehre von der musikalischen Komposition* - III volume (1845). No entanto, Rosen (1998, p. 3, 15) cita outros registros pioneiros que descreveram o gênero. São eles: *La Scuola della Musica* (1800) de Carlo Gervasoni (1762-1819); *Traité de haute composition musicale* - II volume (1826) de Antonin Reicha (1770-1836) e *School of Practical Composition* (1848) de Carl Czerny (1791-1857). No relato dos musicólogos Jean e Brigitte Massin (1997, p. 549) encontra-se a informação de um registro ainda mais antigo, que descreve a forma sonata, porém sem designar o termo. Trata-se do *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793) de Heinrich Koch (1749-1826). Hepokoski e Darcy (2006, p. 14) comentam que Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827) desconheciam esta terminologia. Green (1979, p.178) comenta que “a história da sonata é complexa, pois a História do termo não coincide com a História do gênero”.

² Um exemplo da ancestralidade dessa subordinação da música ao texto pode ser observado no comentário do filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831): “A tragédia antiga já era musical, mas a música não desempenhava nela papel dominante, pois nas obras poéticas propriamente ditas o primeiro lugar pertence à expressão verbal das ideias e dos sentimentos, e a música que atingira entre os antigos o grande desenvolvimento melódico e harmônico da música da época cristã não podia servir senão para animar, ritmando-as, as palavras poéticas, para assim as tornar mais acessíveis ao sentimento” (HEGEL, 2010, pp. 349-350).

³ Não é possível atestar com exatidão a data de nascimento do quarteto de cordas, porém de acordo com Candè, foi com Haydn que este gênero musical ganhou grande destaque. “Haydn proporcionou o modelo perfeito da sinfonia e da sonata para piano clássicas. Mas é no quarteto de cordas que se revela plenamente seu gênio. Ele não ‘inventou’ o gênero, mas levou-o a uma perfeição de que seus predecessores não se aproximaram” (CANDÈ, 1994, p. 612).

qualidade. Embora seu apogeu tenha sido no século XVIII, este gênero ocupou uma significativa posição na obra dos mais renomados compositores ao longo da História⁴. É plausível que esta “significativa posição” da qual Fournier menciona, esteja relacionada ao colossal desafio que este gênero impõe aos compositores⁵.

É no quarteto de cordas que a realização suprema da profissão do compositor se consolida, pois é necessário dizer muito com poucos meios sabendo que toda fraqueza é impiedosamente destacada⁶ (FOURNIER, 2000, pp. 11-33).

Em relação ao fator quantitativo, é provável que Fournier esteja se referindo somente até a época áurea do gênero, pois é perceptível que após o Classicismo a quantidade de quartetos de cordas vem sendo subtraída. Para uma reflexão destas colocações, foi elaborada uma tabela com alguns compositores que criaram músicas para quarteto de cordas entre os séculos XVIII e XX (Tabela 1).

⁴ Fournier (2010) menciona que no período romântico e pós-romântico, apenas grandes pianistas e sinfonistas, tais como Chopin e Liszt, Berlioz e Mahler não elaboraram composições para quartetos de cordas. No entanto, Berlioz e Mahler testemunharam interesse no gênero “[...] quanto a Liszt, foi ele quem aconselhou Brahms a escrever quartetos”.

“Dans les périodes et romantiques et postromantiques par exemple, on ne peut guère citer que de grands pianistes, Chopin ou Liszt, et de grands symphonistes, Berlioz ou Mahler, qui n’aient pas composés de quatuors, ces deux derniers ayant d’ailleurs néanmoins témoigné de leur intérêt pour le genre [...] quant à Liszt, c’est lui qui conseilla à Brahms d’écrire des quatuors”.

⁵ Fournier (2010) menciona que no quarteto de cordas o compositor está nu, pois este gênero musical oferece um discurso com apenas quatro vozes e com uma instrumentação homogênea - fatores que contribuem para evidenciar toda a capacidade técnica do compositor.

⁶ *À aucun moment de son histoire le quatuor à cordes n’a cessé d’être considéré par la plupart des compositeurs, même parfois ceux qui ne l’ont pas abordé (Liszt) ou ne l’ont qu’effleuré, comme le genre où s’exprime l’achèvement suprême du « métier » de compositeur. Son économie, sa concentration ne laissent place ni à l’à-peu-près, ni à la facilité, ni aux effets ; il faut être capable de beaucoup dire avec peu de moyens en sachant que toute faiblesse est impitoyablement mise en relief par cette sorte de lecture analytique que donne de l’œuvre la nécessaire répartition du discours en quatre parties égales et homogènes : avec le quatuor à cordes, le compositeur-roi est nu.* [Todas as traduções deste artigo são de livre interpretação da autora].

Boccherini (1743-1805)	90	Sciarrino (1904-)	7	Henrique Oswald (1852-1931)	4	Rachmaninoff (1873-1943)	2
Ignas Pleyel (1757-1831)	70	Hindemith (1895-1963)	7	Ligeti (1923-2006)	4	Charles Ives (1874-1954)	2
Haydn (1732-1809)	68	Claudio Santoro (1919-1989)	7	Brahms (1833-1897)	3	Guerra-Peixe (1914-1993)	2
Anton Reicha (1770-1836)	37	Bartók (1881-1945)	6	Stravinsky (1882-1971)	3	Carlos Gomes (1836-1896)	1
Mozart (1756-1791)	23	Ferneyhough (1943-)	6	Nepomuceno (1864-1920)	3	Debussy (1862-1918)	1
Milhaud (1892-1974)	18	Tchaikovsky (1840-1893)	6	Guarnieri (1907-1993)	3	Maurice Ravel (1875-1937)	1
Villa-Lobos (1887-1959)	17	Milton Babbitt (1916-2011)	5	Saint-Saëns (1835-1921)	2	Cesar Frank (1822-1890)	1
Beethoven (1770-1827)	16	Elliott Carter (1908-2012)	5	Webern (1883-1945)	2	Glauco Velasquez (1884-1914)	1
Schubert (1797-1828)	15	Scelsi (1905-1988)	5	Kabalevsky (1904-1987)	2	Oswaldo Lacerda (1927-2011)	1
Shostakovitch (1906-1975)	15	Schoenberg (1874-1951)	5	Prokofieff (1954-2014)	2	Alexandre Levy (1864-1892)	1
Dvorak (1841-1949)	14	Schnittke (1934-1998)	4	Mignone (1897-1986)	2	Samuel Barber (1910-1981)	1

Tabela 1 - Alguns compositores que criaram músicas para quarteto de cordas. Os números à direita indicam a quantidade de quartetos de cordas de cada compositor mencionado. Fonte: a autora.

Ao observar a Tabela 1, é possível perceber que, nenhum outro compositor brasileiro, mesmo com formação musical na Europa, tais como: Alexandre Levy, Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno, ousou compor o número de quartetos de cordas que Villa-Lobos produziu⁷. Este fato demonstra a competência de Villa-Lobos como compositor, ao empreender no suprasumo do classicismo⁸ musical europeu (quarteto de cordas) e em uma das estruturas formais de maior relevância da música instrumental (forma sonata).

No entanto, o pianista brasileiro Arnaldo Estrella (1908-1980), ao escrever um livro integralmente dedicado aos quartetos de cordas de Villa-Lobos, afirma que o compositor não utilizou a forma sonata em seus quartetos de cordas. Eis sua declaração: “[...] O mesmo não acontece com a forma sonata. Nos seus quartetos Villa-Lobos não a utiliza, não procura utilizá-la. Ignora-a completamente. O molde não lhe convinha, não o seduz” (ESTRELLA, 1970, p. 11). Apesar do trabalho de Estrella (1970) ter trazido uma importante contribuição para o mapeamento da obra de Villa-Lobos, esta negação contundente de que Villa-Lobos não utilizou a forma sonata em seus quartetos, não reflete os resultados das pesquisas mais recentes sobre o assunto. A priori seria possível supor que Estrella estivesse se referindo ao

⁷ Villa-Lobos iniciou o ciclo de quartetos de cordas em 1915, aos 28 anos de idade e este ciclo perdurou até 1957, dois anos antes de sua morte. Foram 17 composições neste gênero e no cenário da música do século XX, esta quantidade só está abaixo da do compositor francês Darius Milhaud, que compôs 18 quartetos de cordas.

⁸ O compositor Douglas Moore (1893-1969) considera que: “a forma sonata é a grande obra arquitetônica do Classicismo” (MOORE, 2001, p. 80).

uso da forma-sonata em obras não tonais⁹. Porém, dando continuidade à leitura, percebe-se que Estrella fez esta declaração, provavelmente focado na ideologia das primeiras biografias de Villa-Lobos, que adotavam um olhar ufanista e romântico do compositor¹⁰. Uma espécie de “gênio espontâneo da raça” que compunha por intuição e desprovido de técnica composicional¹¹.

Nos últimos anos, com auxílio de ferramentas analíticas diversas (tanto da prática comum como da música do século XX), têm surgido novas elucidações sobre a obra de Villa-Lobos. Quanto ao ciclo dos quartetos de cordas, Salles¹² faz a seguinte declaração:

Dentre os dezessete quartetos de corda de Villa-Lobos, quinze deles têm pelo menos um movimento estruturado em forma de sonata, dialogando com as tradições clássica e/ou romântica – manifestando graus variados de intertextualidade com obras de Haydn, Beethoven, Franck e d’Indy. Nesses quartetos Villa-Lobos reinterpreta a dicotomia tonal entre tônica e dominante através de sua linguagem harmônica peculiar, com elementos pós-tonais relacionados com unidades formais como: tema (ou grupo de temas) principal e secundário; transições e desenvolvimentos; exposição e recapitulação, etc. (SALLES, 2017, p. 419).

A partir das análises realizadas por Salles¹³, será apresentada uma possível interpretação da forma sonata no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 3*¹⁴ de Villa-Lobos.

Estrutura formal

Salles (2017, p. 70) classifica o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 3* de Villa-Lobos como uma sonata tipo 3, com base na tipologia¹⁵ de Hepokoski e Darcy (2006).

⁹ Existem divergências entre alguns analistas em relação ao uso da forma sonata em contextos não tonais. Salles (2017, pp. 419-423) cita alguns exemplos sobre esta discussão.

¹⁰ O próprio Villa-Lobos contribui para criar esta espécie de mito em relação ao seu desempenho como compositor, ao declarar “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora!” (MARIZ, 1989, p. 45).

¹¹ Segundo Salles (2017, p. 420), a pesquisadora Lisa Peppercorn teria afirmado que Villa-Lobos era desprovido de conhecimento técnico para ter êxito no manuseio da forma sonata. O estigma de ser um compositor intuitivo sem bases sólidas de composição musical pode ter origem no fato de Villa-Lobos não ter tido uma formação musical institucionalizada. Até o presente momento, não existe documento para comprovar que Villa-Lobos tenha se formado em algum Conservatório. Guérios (2003, p. 86) cita que em 1904, Villa-Lobos se matriculou no Instituto Nacional de Música para estudar violoncelo, porém este curso noturno foi extinto. Só existe documentação indicando a matrícula de Villa-Lobos, após 1904 não existe registro de Villa-Lobos como aluno do Instituto.

¹² Paulo de Tarso Salles é professor livre docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e coordena o grupo de pesquisas PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos). Desde 2003 Salles tem desenvolvido pesquisas no campo da Teoria e Análise Musical sobre a obra de Villa-Lobos. Como parte desta pesquisa analisou os 17 quartetos de cordas de Villa-Lobos. O resultado deste trabalho de Salles estará disponível num livro que será lançado pela Editora EDUSP no início de 2019.

¹³ Salles (2008, 2010b, 2012a, 2012b, 2017, 2017b).

¹⁴ O *Quarteto de Cordas n.3* de Villa-Lobos foi escrito em 1916 e está inserido no grupo de quartetos que sofrem a influência dos temas cíclicos de Cesar Franck e D’Indy (Grupo II), de acordo com a classificação realizada por Salles (2017a, p. 71).

¹⁵ Hepokoski e Darcy (2006) classificam a forma sonata em cinco diferentes tipos: tipo 1 (sem desenvolvimento), tipo 2 (a recapitulação ocorre somente a partir do grupo de temas secundários e pode não ocorrer a recapitulação), tipo 3 (exposição, desenvolvimento e recapitulação), tipo 4 (sonata rondó, com a ausência do desenvolvimento),

Este movimento possui três temas¹⁶ que conduzem o discurso musical deste quarteto, reiterados de forma literal ou com variações. Os temas cíclicos (a) e (b) são expostos logo nos primeiros dez compassos. Entre os compassos 1 e 4 encontramos o tema cíclico (a), com uma textura homofônica, na região médio grave. Conectado à última nota deste tema (c. 4), surge o tema cíclico (b), com uma textura polifônica, numa região mais aguda do que o tema anterior (Figura 1).

The image displays a musical score for the String Quartet No. 3 by Villa-Lobos, specifically the exposition of two cyclic themes. The score is arranged for four parts: Violino I, Violino II, Alto, and Violoncello. The first system shows the beginning of the piece, marked 'C.1'. Above the staves, two themes are identified: 'Tema cíclico a 5-35 escala pentatônica' and 'Tema cíclico b 6-32'. Theme a is a pentatonic scale, and Theme b is a more complex, polyphonic theme. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando), as well as articulation like accents and slurs. The second system continues the exposition of Theme b, showing its development across the four parts.

Figura 1 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Exposição. Tema cíclico a (c. 1-4). Tema cíclico b (c. 4-10). Fonte: a autora.

Entre estes dois temas há algo interessante. O tema cíclico (b) é derivado do tema cíclico (a). As cinco primeiras notas possuem os mesmos intervalos e pertencem ao conjunto de classe de alturas¹⁷ 4-26 (Figura 2).

tipo 5 (concerto. via de regra na exposição os temas são expostos inicialmente pela orquestra e permanecem na tônica. Apenas na entrada dos solistas é que os temas saem da tônica ainda na exposição).

¹⁶ Salles (2017, p. 426) informa que o *Quarteto de Cordas n. 3* de Villa-Lobos está organizado como uma forma sonata cíclica, ou seja, os temas contidos neste movimento estão presentes nos demais movimentos desta peça. Portanto, apesar deste artigo abordar apenas o primeiro movimento, os temas serão denominados de temas cíclicos. Um fato interessante é que além de Salles (2017c) demonstrar que Villa-Lobos utilizou a forma-sonata em seus quartetos, todos os movimentos do *Quarteto de Cordas n. 3* enquadram-se na estrutura da forma-sonata (SALLES, 2017, p. 432).

¹⁷ Neste artigo para identificar o conjunto de classe de alturas será adotada a sigla CCA.

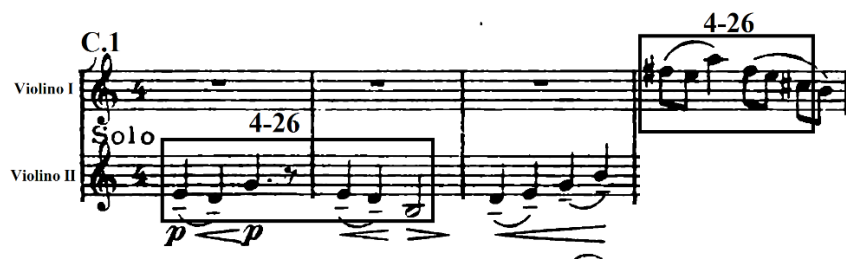


Figura 2 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Exposição. Primeiras quatro notas do tema cíclico (a) e (b) que pertencem ao CCA 4-26. Fonte: a autora.

Sendo assim, o tema cíclico (b) poderia ser interpretado como parte do tema cíclico (a). No entanto, a autora deste artigo considera os compassos 1 a 10 como dois temas distintos, pois na exposição o tema cíclico (a) permanece sempre inserido no CCA 5-35 (escala pentatônica), ao contrário do tema cíclico (b) que surge com o CCA 6-32 e no decorrer da exposição surge em outros referenciais escalares. Outro aspecto que reforça a ideia de dois temas é a diferença de textura já citada (Figura 1).

No compasso 11 o tema cíclico (b) surge no violoncelo, ou seja, num instrumento de sonoridade bem mais grave em relação à primeira eclosão que foi no violino I no compasso 4 (Figura 1). Este processo oferece um jogo de cores sonoras logo no início da exposição. O referencial escalar muda para o CCA 7-23, pois a penúltima nota desliza um semitom abaixo (Figura 3).

No compasso 13, de forma imbricada, o tema cíclico (b) é apresentado pela viola e é formado pela escala diatônica CCA 7-35 (Figura 3).



Figura 3 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Exposição. Tema cíclico (b) no violoncelo (c. 11) e na viola (c. 13). Obs.: os demais instrumentos foram omitidos. Fonte: a autora.

Quanto a esta sobreposição, há uma passagem semelhante no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 2* de Villa-Lobos, como demonstrado por Salles (2012, p. 29). Entre os compassos 5, 6 e 7, o tema (a) transforma-se em um contraponto do tema (b), por estarem sobrepostos com uma pequena defasagem de tempo (Figura 4).

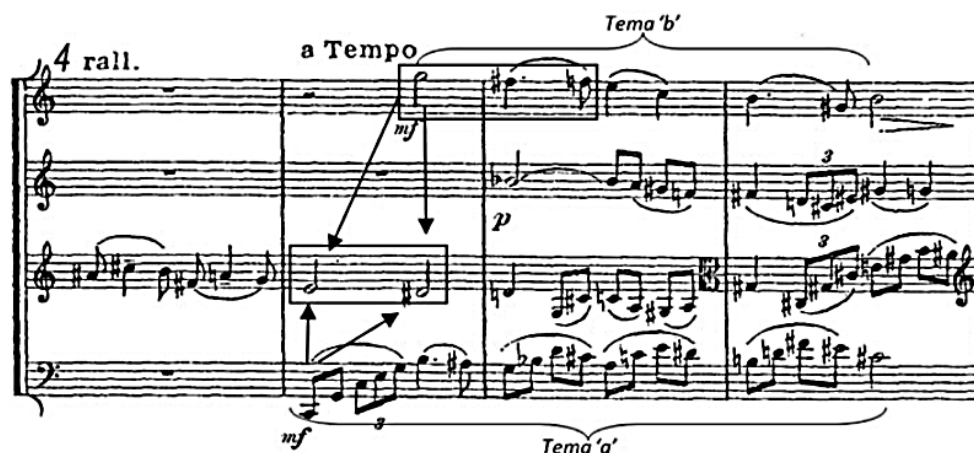


Figura 4 - Quarteto de Cordas n. 2 de Villa-Lobos. I movimento, c 4-7. Fonte: SALLES (2012, p. 29).

Há um evento semelhante em Haydn. Rosen (1998, p. 116) ao comentar sobre o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas op. 33 n.1* de Haydn classificou como “um estilo totalmente novo e especial” e denominou como contraponto clássico, o procedimento onde a integração do tema com o acompanhamento torna-se quase inidentificável (Figura 5).

Ninguém pode dizer exatamente em que ponto nos compassos 3 e 4 o violino deve ser julgado como a principal voz melódica, e onde o violoncelo muda para uma posição subordinada, já que a passagem não é divisível. Tudo o que se sabe é que o violino começa no compasso 3 como acompanhamento e termina no compasso 4 como melodia.

Esta é a verdadeira invenção do contraponto clássico. Não representa de forma alguma um renascimento da técnica barroca, onde o ideal (nunca, é claro, a realidade) era a igualdade e a independência das vozes. [...] O contraponto clássico geralmente abandona até mesmo a pretensão de igualdade. A página de abertura deste quarteto, por exemplo, afirma a distinção entre melodia e acompanhamento. Mas então transforma um no outro (ROSEN, 1998, pp. 116-117).



Figura 5 - Quarteto op. 33 n.1 de Haydn - I movimento, c. 1-4. Fonte: a autora.

Retornando à análise do *Quarteto de Cordas n. 3* de Villa-Lobos (Figura 6), entre os compassos 17 e 20 o tema cíclico (a) reaparece na escala pentatônica CCA 5-35, seguido de uma variação do tema cíclico (b) no violoncelo com o CCA 7-27 (c. 20).

No compasso 22 (violino I), por meio de um fragmento motivico, verifica-se um preâmbulo do tema cíclico (c) que surgirá na seção seguinte.

Entre a segunda parte do compasso 24 até o compasso 29 há uma transição que conduz o discurso musical para a seção B (Figura 6).

C.17 a Tempo

1

pp p

pp p

pp p

Solo

PREÂMBULO DO TEMA CÍCLICO C

C. 22

p

TRANSIÇÃO

C.26

1ª Corda

(vibrato)

C.29

Figura 6 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Exposição. Tema cíclico a (c. 17-20). Tema cíclico b (c. 20-24). Transição (c. 24-29). Fonte: a autora.

A seção B (desenvolvimento) traz um procedimento alusivo à seção de desenvolvimento da forma sonata clássica e/ou romântica. Villa-Lobos insere o tema cíclico (a) num referencial escalar distinto da seção A. Isto sugere uma sensação auditiva de modulação, pois na exposição este tema estava sempre inserido na escala pentatônica (CCA 5-35). Na entrada do desenvolvimento o tema cíclico (a) aparece com o CCA 7-27 (Figura 7).

O tema cíclico (b) tem o seu debute no desenvolvimento com as primeiras seis notas do tema cíclico (a) na exposição: Mi-Ré-Sol-Mi-Ré-Si (Figura 7). Assim sendo, o desenvolvimento é inaugurado pela técnica da inversão (notas e referenciais escalares).

SEÇÃO B
Tema cíclico a (violino I)

Tema cíclico b (violino I) 5-35

Tema cíclico b (violino II) 5-35

SEÇÃO A
Tema cíclico a (violino II)
C.1

Figura 7 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Inversão do CCA dos temas cíclicos (a) e (b) em relação à Seção A. Fonte: a autora.

Logo após (c. 38-41), mantendo o mesmo CCA 5-35, observa-se uma variação do tema cíclico (b) por meio da mudança de articulação (de *legato* para *staccato*) e de uma pequena diferença rítmica e intervalar (Figura 8).

Violoncelo

C.38 Solo

Figura 8 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Variação do tema cíclico b (c. 38-41). Fonte: a autora.

Na sequência constata-se outra variação do tema cíclico (b) que será denominado de tema b.1, pois, diferente da variação anterior (c. 38-41), não é uma ocorrência isolada. Ela surge entre os compassos 41 e 48 (violino I) e de imediato segue para o violino II (c.49-53) (Figura 9).

Tema b.1 (violino I)
C.41
mf

violino I
C.45
p harm.

Tema b.1 (violino II) →

violino II
C.50
cresc.

Figura 9 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Tema b.1 = violino I (c. 41-49) e violino II (c. 49-52). Fonte: a autora.

A partir do compasso 50 temos o tema cíclico (c). Este tema é construído de forma distinta dos demais, pois ele vai sendo propagado de forma paulatina. Na exposição (c.22) houve um inciso motivico deste tema e a primeira manifestação com o motivo completo ocorre no compasso 50 na viola (Figura 10).

SEÇÃO A
EXPOSIÇÃO
Inciso motivico do tema cíclico c
Violino I
C.22

SEÇÃO B
DESENVOLVIMENTO
Motivo do tema cíclico c
Viola
C.50
p

Figura 10 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Tema cíclico c na exposição e desenvolvimento. Fonte: a autora.

A partir do compasso 50 o tema cíclico (c) aparece inteiro seguido de variações até o compasso 82. Entre os compassos 51 e 55 há uma espécie de contraponto temático entre o tema cíclico (c) e o tema cíclico (a) no violoncelo (Figura 11).

Tema cíclico c (viola) Tema cíclico c (violino I)

C.50

Tema cíclico a → (violoncelo)

C.54

C.57

Tema cíclico c (violino I)

C.61

Figura 11 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Tema cíclico (c). Fonte: a autora.

Entre os compassos 73 e 78 o tema cíclico (c) surge com uma figuração de maior valor (mínimas) dando a impressão de que andamento ficou mais lento. Este fato, somado à rarefação entre os compassos 79 e 82, sugere a pontuação do término da primeira seção do desenvolvimento, pois a seguir teremos os mesmos temas dispostos em outras texturas. No compasso 82 surge um fragmento do tema cíclico (a) no violoncelo, seguido de uma pausa e com a utilização de harmônicos. Desse modo, Villa-Lobos prepara o ouvinte para a sonoridade da próxima subseção (Figura 12).

The image displays a musical score for the String Quartet No. 3 by Villa-Lobos, specifically the development section. It is divided into two systems of staves. The first system, starting at measure 72, shows the 'Tema cíclico c' in the viola and violin II parts. The viola part has a 'cresc.' marking, and the violin II part has a 'Solo' marking. The second system, starting at measure 78, shows the 'Tema cíclico c' in the viola part and a 'Fragmento motivico do tema cíclico a' in the cello part. The viola part has a 'dim.' marking, and the cello part has a 'harm.' marking. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., dim., ff, f, p), articulation (accents), and performance instructions (Solo, harm.).

Figura 12 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Tema cíclico c. Fonte: a autora.

A partir do c. 83 a nova subseção do desenvolvimento nasce com o tema cíclico (a) disposto entre diferentes vozes¹⁸ (Figura 13). Essa movimentação do tema entre diferentes vozes pode ser considerada análoga ao procedimento de Haydn no *Quarteto de cordas n. 1 op. 33*, da qual Rosen denominou de contraponto clássico (Figura 5). A única diferença é que Villa-Lobos não transforma o acompanhamento em tema e vice-versa. Aliás, esta ausência de acompanhamento reforça a hipótese de que o foco principal desta passagem é a exploração tímbrica (Figura 13).

¹⁸ Tanto Estrella (1970) como Salles (2017) comentam que, em certos momentos, Villa-Lobos dispõe oito vozes no *quarteto de cordas*. Este caso é observado entre os c. 84-88, com exceção do c. 86, onde com o recurso dos harmônicos surgem oito vozes numa escrita para quarteto de cordas (Figura 13).

The image displays two staves of musical notation for a string quartet. The top staff, labeled 'C.78' and '6', shows a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking and a '3' (triple) marking. The bottom staff, labeled 'C.84', shows a more complex texture with multiple voices. It includes a 'Tema b.1 (violino I e II)' section. The notation features various dynamics like 'f' (forte), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte), as well as 'harm.' (harmonics) and 'sons naturels' (natural sounds). Specific notes are labeled with their pitch names in parentheses: (Si), (Ré), (Mi), (Sol), (La), and (Si). The score illustrates the fragmentation of a cyclic theme across different string timbres.

Figura 13 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Fragmentação do tema cíclico (c) em diferentes timbres. Fonte: a autora.

Esta construção temática fracionada entre diferentes timbres é uma conduta composicional realizada por Villa-Lobos em 1916 que antecede o procedimento utilizado por Anton Webern (1883-1945). Ao orquestrar a *Fuga Ricercata* (1934-5) de Johann Sebastian Bach, Webern estiliza o *thema regium* entre diferentes instrumentos (Figura 14).

The image displays two staves of musical notation for the Fuga Ricercata by Johann Sebastian Bach, as orchestrated by Anton Webern. The first staff, labeled 'C.1', shows the Trombone (C.1) playing a half note with 'mit Dämpfer' and 'pp'. The Trompa em Fá (C.1) and Trompete em Dó (C.1) play half notes with 'mit Dämpfer' and 'p'. The Harpa enters in the next measure with a half note and 'p'. The second staff, labeled 'C.6', shows the Trompa em Fá (C.6) playing a half note with 'p'. The Trombone (C.6) plays a half note with 'p'. The Trompete em Dó (C.6) plays a half note with 'pp'.

Figura 14 - Fuga Ricercata de Johann Sebastian Bach, orquestração de Anton Webern. Thema regium fracionado entre diferentes instrumentos. Fonte: a autora.

Entre os compassos 93 a 124, o tema b.1 aparece de forma sucessiva, começando pelo instrumento mais grave até ao mais agudo (Figura 15). A partir deste momento até o final deste movimento, apresenta-se a “figuração de *ostinato* como fundo textural”, que Salles (2009, p. 78) considera ser uma prática recorrente da música de Villa-Lobos.

Obs. Tema b.1
derivado do tema cíclico b

C.93 7

Tema b.1
Violoncelo

mf cantabile

C.96

C.99

"Gesto cíclico"

Tema b.1 (viola) 8

ff cantabile

p

C.102

Tema b.1 (violino II)

Solo

C.108

Violino II

Tema b.1

C.117 10

Violino I

f bien chanté

Figura 15 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Tema b.1 a partir do compasso 93. Fonte: a autora.

Como já observado por Salles (2017, p. 433), no compasso 133 existe a superposição de temas nas vozes extremas, enquanto nas vozes intermediárias estão dispostas em *ostinato* (Figura 16).

Figura 16 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Superposição de temas, c. 133.
Fonte: a autora.

Entre os compassos 141 e 148 os temas continuam superpostos nas vozes extremas, porém ocorre uma inversão quanto aos instrumentos. O tema cíclico (c) passa a ser tocado pelo violino I e o tema cíclico (a) é disposto em quintas e tocado pelo violoncelo. Esta variação temática no tema cíclico (a) em quintas paralelas sugere uma sonoridade medieval (*organum paralelo*) (Figura 17).

Tema cíclico c (violino I)

C.141

Tema cíclico a (violoncelo)

organum paralelo *f* (legato e vibrato)

C.144

p

C.147

pp

p

Figura 17 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Desenvolvimento. Superposição de temas. Fonte: a autora.

Entre os compassos 153 e 171 o tema cíclico (c) reaparece com uma célula motívica ambígua, que tanto pode ser uma reminiscência do tema (a) como do tema (b), pois como já comentado, estes dois temas possuem os mesmos intervalos iniciais: 2ª maior e 3ª menor (Figura 18).



Figura 18 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Intervalos dos motivos dos temas (a) e (b). Fonte: a autora.

A recapitulação tem início no compasso 172 com o retorno do tema cíclico (a) e com a mesma textura homofônica do primeiro compasso da exposição (Figura 19).

SEÇÃO A'
RECAPITULAÇÃO
Tema cíclico a



Figura 19 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Recapitulação. Fonte: a autora.

O tema cíclico (b) não é reexposto de forma literal, porém é possível considerar que ele está implícito no tema cíclico (a) que, apesar de estar construído sobre a escala pentatônica CCA 5-35, está disposto com as mesmas primeiras seis notas do tema cíclico (b) da exposição e não apenas pelos mesmos intervalos como ocorreu anteriormente. Isto significa que o ritmo e a textura caracterizam explicitamente o tema cíclico (a), porém o tema cíclico (b) pode ser subentendido neste contexto por meio das notas idênticas ao primeiro pronunciamento realizado na exposição (Figura 20).

REEXPOSIÇÃO Tema cíclico b (violino I)
Tema cíclico a (violino I)

C.172

EXPOSIÇÃO
Tema cíclico b (violino I)
C.1

Solo

mf

Figura 20 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Tema cíclico (a) e (b). Recapitulação e exposição.
Fonte: a autora.

Este movimento é finalizado com o motivo principal do tema cíclico (c) no violoncelo (a partir do c. 182) e no violino I (a partir do c. 186) (Figura 21).

C.181 **14** Motivo inicial do Tema cíclico c (violoncelo)

p *cresc.* *allarg.*

C.186

poco a poco *p* *harm.*

poco a poco *p* *sfp*

Figura 21 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Tema cíclico (c). Recapitulação. Fonte: a autora.

Considerações finais

Villa-Lobos foi o compositor brasileiro que mais escreveu quartetos de cordas e no cenário da música do século XX, em termos quantitativos, só está abaixo do compositor francês Darius Milhaud (Tabela 1). Este fato demonstra a versatilidade e autoconfiança de Villa-Lobos como compositor, ao apropriar-se de um dos gêneros mais consagrados da música de câmara europeia.

Por meio das análises demonstradas neste artigo, constatou-se que Villa-Lobos organizou este primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 3* em três seções conforme a estrutura da forma sonata (exposição, desenvolvimento e recapitulação). Para organizar esta estrutura num contexto não tonal, Villa-Lobos utiliza a manipulação dos conjuntos de classes de alturas (CCA) como referência às modulações do sistema tonal, inerentes à forma sonata clássica-romântica. Sendo assim, os inícios das seções são marcados por meio da inversão do referencial escalar, como é possível rememorar na tabela abaixo (Tabela 2).

EXPOSIÇÃO	O tema cíclico (a) permanece construído sobre o CCA 5-35, enquanto o tema cíclico (b) movimenta-se em outros referenciais escalares.
DESENVOLVIMENTO	O tema cíclico (a) que durante a exposição sempre permaneceu estruturado no CCA 5-35, abre a seção do desenvolvimento elaborado pelo CCA 7-27. E o tema cíclico (b) passa a ser construído pelo CCA 5-35 e possui as mesmas primeiras seis notas da primeira instauração do tema cíclico (a) na exposição: Mi-Re-Sol-Mi-Re-Si. Sendo assim, o desenvolvimento é inaugurado com a inversão CCA nos temas cíclicos (a) e (b) em relação à seção anterior (Figura 7).
RECAPITULAÇÃO	Na recapitulação, as primeiras seis notas do tema cíclico (a) são literalmente as mesmas primeiras seis notas do tema cíclico (b) da exposição (Fa#-Mi-Lá-Fa#-Mi-Do#), porém edificado por meio da textura homofônica do tema cíclico (a). Desta forma, o início da recapitulação é marcado pela inversão textural dos temas cíclicos (a) e (b). (Figura 20).

Tabela 2 - Quarteto de Cordas n. 3 de Villa-Lobos. Entrada das seções. Fonte: a autora.

No discurso musical deste movimento, mediante a utilização da escala pentatônica, do *ostinato* como fundo textural e estruturação dos temas fragmentados entre timbres diferentes, Villa-Lobos insere a sonoridade do século XX no quarteto de cordas, ou seja, no suprasumo do gênero do Classicismo musical europeu.

De acordo com os musicólogos Jean e Brigitte Massin (1997, p. 548), a forma sonata é a estrutura central da música ocidental desde a Primeira Escola de Viena (Haydn, Mozart e Beethoven) até a Segunda Escola (Schoenberg, Berg e Webern). Portanto, esta breve análise sobre a releitura da forma sonata no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 3*, contribui para atestar a proficiência composicional e estética de Villa-Lobos, que reinterpreta um dos requintes formais da música ocidental.

Referências

- CANDÈ, Roland. *História universal da música*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1970.
- FOURNIER, Bernard. *Histoire du Quatuor à Cordes: de Haydn a Brahms*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000. 1 v. p. 11-33. Disponível em: <<http://www.bernard-fournier-quatuor.com/extraits/HdQ1Introduction-octobre2011.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2018.
- GREEN, Douglass. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Schirmer G books, 1979.
- HEGEL, Georg. *Curso de estética: o sistema das artes*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 11ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MOORE, Douglas. *Guia dos estilos musicais: do madrigal à música moderna*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1998.
- _____. *Sonata forms*. New York: Norton, 1988.
- SALLES, Paulo de Tarso. Organização harmônica no movimento final do Quarteto de Cordas no. 15 de Villa-Lobos. *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. Salvador: UFBA, pp. 98-103, 2008.
- _____. Quarteto de Cordas n. 10 de Villa-Lobos: Densidade Temática e Releitura da Forma-Sonata. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: UDESC, pp. 1608-1615, 2010b.
- _____. Haydn, segundo Villa-Lobos: uma Análise do Primeiro Movimento do Quarteto de Cordas n.7 de Villa-Lobos. *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*, n. 25, jan-jun. Belo Horizonte: UFMG, pp. 27-38, 2012a.
- _____. “Quarteto de Cordas n. 2 de Villa-Lobos: Diálogo com a Forma Cíclica de Franck, Debussy e Ravel.”. *Música Hodie*, v.12 n. 1. Goiânia: UFG, pp. 25-43, 2012b.
- _____. O Quarteto de Cordas n.8 (1944) de Villa-Lobos: neoclassicismo e invenção. *Revista Orfeu*, v. 2 n.1. UDESC, pp. 68-97, 2017a.
- _____. Inventando uma tradição: os quartetos de Villa-Lobos. Libreto do Box com os CDs “Villa-Lobos – Quartetos de Cordas – Quarteto Bessler-Reis e Quarteto Amazônia”, São Paulo: Selo SESC, CDSS 0091/17, 92p, 2017b.
- _____. A forma sonata nos quartetos de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (Org.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017c.

Elementos e processos composicionais: o tratamento motivico no *Quarteto de Cordas N. 3* de Villa-Lobos e a conexão com outras obras

Gabriel Duarte da Silva
Universidade de São Paulo (USP)
clarinetesoueu@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar a elasticidade dos elementos composicionais presentes no *Quarteto de Cordas N. 3*, apresentando a partir de uma análise dos 16 compassos iniciais, a relação do tratamento motivico e a reutilização e reinterpretação de fragmentos composicionais com outras composições posteriores.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Composição Musical, Quarteto de Cordas, Análise Musical.

Mapeando um território: o motivo como meio de desenvolvimento

Diferentemente da harmonia tonal onde os acordes adquirem determinada funcionalidade diante dos encadeamentos na qual está inserido, Villa-Lobos em seu *Quarteto de Cordas N. 3* (1916) faz uso dos arquétipos da harmonia tonal (acordes de sobreposição de terças) de forma diferenciada, desvinculando-se então de uma música guiada por funções harmônicas pré-estabelecidas, buscando uma gênese própria a partir uso de tais arquétipos, onde, implicitamente, o motivo a ser desenvolvido já está inserido dentro de determinados arquétipos.

A repetição vista como *diferença* acarreta questões tais como a pluralidade de formas de manipulação motivica, do acompanhamento do motivo, de harmonização e dos processos de mutação na qual o motivo inicial está intrinsecamente ligado.

Os acordes iniciais (Figura 1), que não estabelecem “relações tonais” entre si, apresentam os motivos sobre os quais a obra é desenvolvida. Villa-Lobos apresenta os seguintes acordes: c. 1: Fmaj7 – Em7 – Am7; c. 2: Fmaj7 – Em7 – Cmaj7; O ponto de observação para estas entidades é o contorno intervalar que as mesmas delineiam, sendo estes: c. 1: $2^{\text{a}}\text{M} + 4^{\text{a}}\text{J}$; c. 2: $2^{\text{a}}\text{M} + 3^{\text{a}}\text{m}$.

Figura 1 – Quarteto N. 3 de Villa-Lobos, 1º movimento, c. 1-5.

Isso gera um dos aspectos composicionais comumente usados por Villa-Lobos: o paralelismo entre os acordes. Outra questão colocada “em cheque” na composição da obra é o parâmetro da *dinâmica*, que neste trecho em específico, parte sempre do *piano* em *crescendo* e repousa em *piano* novamente. Tal observação se relaciona com outro aspecto composicional muito presente na obra de Villa-Lobos: a densidade de elementos. A dinâmica e suas alterações são usadas como forma de aliviar a ‘tensão’ e ‘peso’ resultante do paralelismo, não ocultando assim, a melodia pentatônica que terá entrada no c. 4 (Figura 2), sobre um acorde de Bm⁷¹:



Figura 2 – Escala pentatônica usada na melodia do vl. 1 (c. 4-5).

Uma característica composicional usada por compositores como Haydn entre tantos outros, é trazer um elemento que era plano de frente para ocupar um papel secundário na textura como plano de fundo² para a composição e ambientação musical. Villa-Lobos entre os compassos 6 e 10 (Figura 3) aproveita as relações intervalares do material inicial para a criação de um *background* como forma de apoiar a melodia do primeiro violino, estabelecendo assim um contraponto direto entre duas partes (melodia *versus* acompanhamento):



Figura 3 – Background formado por elementos intervalares do motivo inicial (2^aM + 4^aJ), acrescido de um novo elemento muito usado por Villa-Lobos: o cromatismo, c. 6-10.

A composição desse plano de fundo embora tenha como nova aparição o cromatismo, preserva nele uma relação intervalar e motívica com o material inicial, na qual o contorno intervalar está evidenciado no quadro vermelho executado pelo segundo violino por aumentação, tendo o *si* como retardo para a nota *lá* para a complementação do motivo inicial: 2^aM + 4^aJ. A densidade dos acordes é mantida, tendo como fio condutor as cordas

¹ Observar o acorde anterior e o movimento de sensíveis para uma sensação resolutiva aos acordes dos primeiros quatro compassos da peça.

² Estabelecerei também o termo “background” como sinônimo para “plano de fundo”.

duplas da viola e violoncelo. As relações intervalares que inicialmente apareceram de forma horizontal e paralela em cada instrumento gerando os acordes não funcionais no início da peça agora aparecem de forma vertical na resolução do trecho (Figura 4):



Figura 4 – Acorde de resolução do primeiro trecho da melodia apresentada no quarteto (quadro azul).

No quadro azul está presente a relação intervalar de forma vertical do motivo inicial: 4^{as}: Violas – 2^{as}: violinos 1 e 2 em relação contrapontística, gerando também o intervalo de 3^a presente verticalmente entre as notas lá – dó# e violoncelos com a abertura em 5^{as}, presente desde o início da peça em cordas dupla.

Nos demais compassos que se seguem (Figura 5), Villa-Lobos apresenta o motivo no violoncelo, tendo como *background* as notas sol# na viola e si no violino; o solo é passado para a viola com repetição literal de altura cadenciando então os últimos compassos com os acordes: C(#11) (omitindo a quinta) – C(#5), C(#5)(9) e C(#5)(9), sendo este último tendo a nona bemol como suspensão³:



Figura 5 – cadência final em dó (pedal) no violoncelo com movimentação contrapontística entre as demais vozes: observar o tratamento do solo – violoncelo e viola em relação ao background.

³ É dado um tratamento contrapontístico que Villa-Lobos já explorou em outros quartetos, como por exemplo, a cadência final do 1º movimento do *Quarteto de Cordas N. 1*.

Nos 16 primeiros compassos do 1º movimento é possível identificar:

- O uso de coleções pentatônicas para a construção melódica, acordes construídos com elementos intervalares do motivo inicial (2ªM + 4ªJ), gerando então, acordes do sistema tonal da harmonia (sobreposição de terças), porém, encadeados sem uma funcionalidade harmônica aparente;
- A presença de paralelismos e cromatismos entre as vozes além da presença e tratamento contrapontístico (característico da obra villalobiana, assim como a densidade harmônica);
- Concentração da ideia inicial e diversas formas de manipulação do material – tais formas de manipulação geram ‘células’ recorrentes em todo o resto do quarteto, tanto como plano de frente como plano de fundo.

A elasticidade dos elementos composicionais: a conexão com outras obras

Direcionar a escuta para o desenvolvimento motivico leva para o estudo de análise musical o desafio e busca de prever e identificar uma determinada exaustão de aparições e modificações que o material que está sendo trabalhado sofre. Salles, em seu artigo sobre o *Quarteto N. 3* de Villa-Lobos, afirma: “(...) O motivo principal permeia exclusivamente não só a exposição como todo o movimento, em processo de variação contínua” (SALLES, 2012, p. 85).

Em paralelo a isso, a variação contínua do motivo e do material usado por Villa-Lobos dialoga diretamente com práticas composicionais de outros períodos históricos, como a da tradição romântica da Escola de Franck, bem como a reinterpretação de Beethoven acrescida de inovações harmônicas de Debussy (SALLES, 2017, p. 427). O estabelecimento de uma continuidade composicional se vale da repetição, seja ela literal, modificada ou desenvolvida, tendo nestas forças de variação o cuidado necessário de não obscurecer a lógica ou a compreensibilidade de apreensão do discurso musical. Dentro dessas premissas acerca do tratamento e variação do motivo, é possível identificar na obra de Villa-Lobos traços que confirmem a consciência que este tinha ao desenvolver a obra composicionalmente, desmistificando o mito do compositor que compunha desenfreadamente sem determinado domínio técnico. Sobre o material composicional em geral, Lima diz:

(...) O ofício de compor é um ato de descoberta. Há no processo uma constante necessidade de interpretar os materiais, pois há neles uma força natural intrínseca. Uma plasticidade imensurável. E um dos papéis do compositor é revelar exatamente isso. (LIMA, 2017, p. 6).

Extraíndo a força intrínseca do seu material composicional, Villa-Lobos cria um tecido extenso onde ao longo dos quatro movimentos do quarteto. A apreensão motívica é claramente reconhecível, mesmo quando acompanhada de diversas camadas de figuras heterogêneas que atuam como plano de fundo na composição. É possível ainda estabelecer uma reinterpretação e reutilização de algumas figuras composicionais presentes no *Quarteto N. 3* com outras obras do ciclo de quartetos do compositor. Villa-Lobos, em seu *Quarteto de Cordas N. 15* (1954), nos c. 6-8 do primeiro movimento atribui ao violoncelo uma figura de acompanhamento (tercina de semínima em salto de quintas, tanto verticalmente quanto horizontalmente), já usada em seu *Quarteto N. 3*:



Figura 6 – Acompanhamento do violoncelo no fim do 1º mov. do Quarteto N. 3 de Villa Lobos.



Figura 7 – Acompanhamento do violoncelo no c. 6 do Quarteto N. 15 de Villa Lobos (1954). A mesma figura é usada em outras partes do quarteto como acompanhamento mudando somente as alturas de notas.

Na seção 5 de ensaio do *Quarteto de Cordas N. 11* (1947), é possível presenciar uma sequência de acordes (B $\flat$ maj7 – Am7 – Gm7(9) – B $\flat$ maj7/F – Am7 – B $\flat$ maj7 – C7(9)), sob um pedal em ré, sendo estes regidos pela condução intervalar das notas da ponta dos acordes, formando intervalos semelhantes ao motivo do *Quarteto N. 3* (2ªM e 4ªJ):

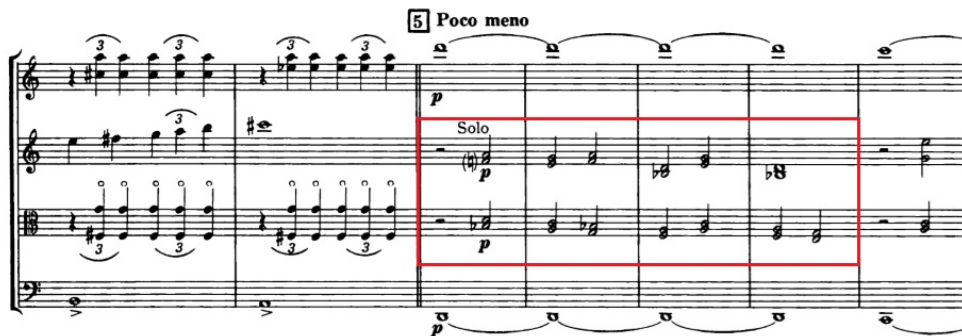


Figura 8 – Sequência de acordes regida pelas notas da ponta: lá – sol – lá, ré – sol – ré, tendo como relações intervalares a 2ª M (lá – sol) e 4ª J (ré – sol) – eixo e ligação: 5º J (ré – lá).

Outra relação possível acerca da reinterpretação e reutilização de materiais presentes no *Quarteto de Cordas N. 3* é a do tema do *Quarteto de Cordas N. 8* (1944). Segundo Salles:

(...) Esse motivo de pássaro é a representação notacional que Villa comumente empregou para o canto do “sabiá da mata”, presente também nos *Quartetos n. 4 e n. 8* e devidamente identificado no Martelo da *Bachiana n. 5* ao sublinhar o texto de Manuel Bandeira: “La! liá! liá! liá! liá! liá! liá!/Eh! Sabiá da mata cantadô!/Liá! liá! liá! liá!/Lá! liá! liá! liá! liá! liá!/Eh! Sabiá da mata sofredô!”. Pode-se atribuir valor de tópica à essa inserção em momento tão significativo do movimento, talvez sugerindo algum tipo de caráter nacional por tratar-se da evocação de espécie tipicamente brasileira. (SALLES, 2012, p. 87).

Allegro

VIOLINO I.

VIOLINO II.

VIOLA

VIOLONCELLO

p

p

Figura 9 – Sequência de intervalos de 2^a m descendentes no quadro vermelho representando o motivo do “sabiá da mata; Quadro azul representando um acorde formado a partir do movimento de 2^a s menores.



Figura 10 – Aparição do motivo do “sabiá da mata” na recapitulação do 1º movimento do Quarteto N. 3.

A reutilização e conexão de materiais composicionais em outras obras podem ser relacionadas com a ideia de uma composição musical permeada de fragmentos, de elementos postos a memória do compositor como elementos funcionais. Os materiais composicionais estão constantemente num processo de modificação ao longo do ofício de compor. Nos exemplos acima, os Quartetos mencionados (n. 8, n. 11, n. 15) foram compostos entre 1944 e 1954, enquanto o *Quarteto N. 3*, composto em 1916. Acerca disso, a manipulação melódica, variações de apresentação do motivo e plasticidade de elementos composicionais tornam-se ferramentas técnicas e estratégicas para o desenvolvimento destas composições. Em um hiato de tempo entre as obras aqui citadas, onde Villa-Lobos produziu outras peças, a elasticidade de seus elementos composicionais pode ser vista como uma visita constante em sua própria obra, sendo assim, o cerne de criação de um compositor rigoroso com seu trabalho.

Considerações finais

Através das análises comparativas aqui presentes entre composições de Villa-Lobos e da análise dos elementos composicionais dos 16 primeiros compassos do *Quarteto de Cordas N. 3*, é possível estabelecer uma conexão direta ao ato de compor: visitar a própria obra é parte de um processo de composição, sendo a reinterpretação e reutilização de materiais elementos desse processo.

A preocupação de Villa-Lobos em revelar o que o material harmônico, rítmico e melódico tem de força intrínseca extrapola limites, passando então ao patamar de fazer tal processo de compor uma conexão entre obras distintas, de forma análoga a um “leque de tintas e materiais coloridos” que estão disponíveis para o uso do compositor. Ao visitarmos a obra de Villa-Lobos, podemos esperar encontrar recursos e ferramentas características de sua maneira de compor, podendo estabelecer quando possível, conexões que se validam de comparações.

Referências

FERRAZ, Silvío. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

_____. *Notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho*. Tese de Livre-Docência, Campinas: Unicamp, 2007.

LIMA, Rodrigo da S. *Da nota ao som: Explorando territórios harmônicos*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo, 2009.

_____. Compor é um ato de descoberta. Entrevista a Arrigo Barnabé, Programa “Supertônica”, Rádio Cultura, São Paulo, 24 de maio 2017. <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/rodrigo-lima-composicao-e-descoberta>, acesso em 18/11/2018.

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

_____. Villa-Lobos, desafiando a teoria e a análise. *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto: Intersecções da teoria e análise*.

_____. Quarteto de cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. In: *Música Hodie*, Goiânia: UFG, 2012b (no prelo).

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. 1ªed. Curitiba. Ed. UFPR, 2017.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.

Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico

Cleisson Melo
Universidade Federal de Campina Grande/PB (UFCG)

Resumo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) produziu uma quantidade generosa de músicas repletas de simbolismos e significações. Decifrá-las é uma tarefa árdua. Baseado nisso, este trabalho apresentará apenas um recorte de pesquisa a respeito de algumas de suas obras pelo viés da semiótica. Para tanto, pretendo mostrar exemplos do uso da representação simbólica, bem como as possíveis interpretações, apontando um possível caminho para uma abordagem com base na narrativa e discurso musical. Assim, com base em duas das modalidades greimasianas (querer e poder), fomentarei nesse trabalho uma discussão sobre o simbólico e o semiótico em Villa-Lobos.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Semiótica; Processos Musicais.

Introdução

Heitor Villa-Lobos, nascido em 5 de março de 1887, filho de Noemia Monteiro e Raul Villa-Lobos, é um dos personagens fundamentais da história da música brasileira, com obras que figuram em grande parte dos estudos sobre o nacionalismo musical brasileiro, ou na busca por elementos que corroborem com tal empreitada. Isso pode estar no fato de que, no processo de construção de nossas memórias musicais, Villa-Lobos e sua multifacetada brasilidade é sempre uma personalidade constante.

Com sua formação e sensibilidade, soube usar e ousar o universo musical à sua volta, especialmente no que compete a construção de uma obra repleta de significados, significantes, enredos dramáticos, simbologias e personagens que refletem o seu ímpeto e orgulho desta *terra brasilis*.

As múltiplas expressões na formação desta nação enquanto povo, com construções históricas ligadas ao sentimento de pertencimento à uma comunidade de língua portuguesa, trazem a tona sentimentos muitas vezes subjetivado (nostalgia, saudosismo, perda, etc.) como expressão consciente de valores compartilhados. Estes sentimentos ou emoções podem ser evocados por meio de categorias que permitem a articulação destes com diferentes significados ou até mesmo simbolismos. Este sentir-se brasileiro em Villa-Lobos se apresenta como atitudes fundamentadas neste pertencimento no processo de construção de seu discurso.

As estratégias de conexão entre o intra e o extramusical identificam singularidades específicas de um compositor. Neste sentido, Villa-Lobos foi muito eficiente na construção de uma sonoridade bastante particular, desenvolvendo uma identidade sonora com base para a identidade de uma sociedade. Ou seja, se apropriar de elementos imanentes do imaginário brasileiro, foi fundamental na representatividade de elementos culturais que refletem diretamente nos seus processos composicionais. Isso pode ser apontado como o desejo de construir um Brasil sonoro, simbolicamente imergido na essência da dialética da multiplicidade brasileira. Ao mesmo tempo devemos considerar a dualidade de criar algo

singularmente “seu”, mas, ao mesmo tempo, universal. Esse desejo presente na apropriação de elementos culturais e folclóricos traduz-se como o desejo de reconstruir uma nação sonora, uma identidade. Essas rememorações da saudade de outrora, de representar uma diversidade de miscigenação, estão enraizadas numa coletividade saudosa como elemento de distinção destes povos; representação das influências africana, portuguesa e indígena, por exemplo.

Simbólico e semiótico

Villa-Lobos dedicou-se à construção de uma identidade musical, o que pode ser visto em suas falas, discursos e trajetória de vida. Darcy Ribeiro (1995) já dizia que é preciso construir o Brasil que queremos. Isso está refletido nas andanças de Villa-Lobos, bem como em seu ímpeto de reinventar um Brasil.

Sua boêmia vivência nas noites do Rio de Janeiro juntamente com diversos músicos populares é fator preponderantes na consolidação de um compositor envolvido com sua comunidade e seus elementos. Porém, o processo de apropriação em Villa-Lobos vai além do simples uso de melodias e/ou ritmos de origens populares. Este processo representativo e *re-significado* faz com que estes elementos populares-folclóricos assumam um novo sentido em sua obra. Desta forma, cercado por influências externas, realidades distintas de um país de dimensões continentais e suas miscigenações Villa-Lobos se envolve numa síntese de culturas e universos através de uma obra extraordinariamente numerosa e original. Por outro lado, as possibilidades de romper com ideologias e idealismos impulsionaram seu imaginário que, alicerçado pelo folclore/popular, fundamentou uma percepção mais cinética em relação às técnicas formais até então usadas. São suas formas de reler os estilos e técnicas que, filtrados pela sensibilidade brasileira, refletiram diretamente nos seus processos de escolhas.

Ao mesmo tempo em que tudo isso influencia seus processos composicionais, reflete na construção sonora de um “primitivismo” presente no imaginário social como estereótipo. Esta linguagem imagética-simbólica busca contemplar este universo plural existente no Brasil, permitindo identificar alguns elementos de seu discurso como folclóricos.

Estas retóricas representativas sociais são um retrato das atribuições do indivíduo enquanto ser dentro de uma coletividade. Ou seja, em Villa-Lobos isso aparece como um ícone da representação sociocultural deste país. O compositor, então, busca em suas obras, retratar estes indivíduos, personagens e mitos com os quais teve contato.

Esta representação simbólica deste universo de realidades está amplamente presente em sua obra, como uma espécie de voz ativa. Sua linguagem musical passa pelo uso do social, das influências populares e folclóricas, das matrizes culturais, e da predileção pela natureza

do Brasil. Suas narrativas musicais embebidas pelo *ethos* popular/folclórico definem seu personalismo, que são o reflexo dessa natureza do Brasil.

Sua postura e estética, que caminharam num sentido mais vanguardista e explosivo, mais moderno, por assim dizer, são frutos do meio ao qual teve de se adaptar. No contexto de mudanças emergentes na música, que apontavam para o rompimento do sistema tonal da música ocidental combinado a uma proposta rítmica bastante rica, desembocarão em obras como os *Choros* e as *Bachianas Brasileiras*.

Posto todo este cenário, falar de simbolismo em Villa-Lobos, neste caso, é considerar que o simbólico e o semiótico são componentes da significação, como afirmado por Julia Kristeva (1993). Desta forma, o elemento semiótico é o impulso corporal, uma qualidade de fonte das significações; associado ao ritmo, movimento, ou seja, o corpóreo das práticas significantes. O elemento simbólico da significação, por sua vez, está diretamente relacionado à estrutura (e gramática) da significação. Os elementos semióticos são os modos de expressão, enquanto o simbólico a consciência. Porém, fica difícil desassociar um do outro, uma vez que o simbólico necessita do semiótico para transmitir sentido/significado, estando estes interligados dentro do processo de significação que constituem a linguagem.

A semiótica francesa, em especial a semiótica greimasiana, apresentada como um modelo de descrição do sentido, considera a relação entre sujeito e objeto, uma vez que “um sujeito só tem existência na medida em que está em relação com um objeto” (FIORIN 2000a, p. 178), estando o sujeito em conjunção ou disjunção para com o objeto.

Para Greimas, o espaço entre dois sujeitos em diálogo está repleto do que ele chama de modalidades. Ou seja, é neste “ato de linguagem” que surgem as modalidades. Indo direto ao ponto, sua abordagem semiótica trata o sujeito tanto pelo ponto de vista das competências como da existência. “A modalização tem o papel de exprimir a posição do enunciador em relação àquilo que diz” (FIORIN, 2000b, p. 171). Assim, quatro modalidades são apresentadas: querer, poder, saber e dever.

Com base nestes conceitos de modalidades, em alguns pontos, ideias aparentemente fragmentadas podem se apresentar como elementos da narrativa atrelados à forma/estrutura da música e a uma possível produção de valores. O que quero dizer é que as modalidades greimasianas como conceitos processuais são dinâmicas por natureza, o que permite, por exemplo, a intersecção com outras abordagens.

Segundo Eero Tarasti (2012a), valores necessitam da ajuda das modalidades para se tornarem signos. Ou seja, para que estes valores se “concretizem” é necessária a ação/intervenção do sujeito. Desta forma, é possível ao sujeito perceber estes valores como signos. Assim, uma vez que o querer quer dizer o desejo de conectar um a valor x ao

significado da ação x, isso também pode significar o não querer esta ação. É o desejo de realizar algo ou a negação deste. O Saber é o conhecimento da existência deste valor x, sem este conhecimento o sujeito não pode querer concretizá-lo. Poder significa estar apto a conectar um valor x a uma ação x. Finalmente, o dever significa a interiorização dos valores.

Devido a brevidade deste trabalho, atentarei a duas destas modalidades: querer e poder, por serem as “extremidades” desta abordagem, apontando uma possível ponte entre o simbólico e o semiótico. Da mesma forma, não pretendo atentar para os aspectos/processos do percurso gerativo que esta visão pode provocar. Objetivo manter um pensamento gerativo enquanto teoria semiótica, estabelecendo apenas alguns níveis de invariâncias suscetíveis a uma representação.

Villa-Lobos: simbólico-semiótico

Isso tudo deixa evidente que o processo de apropriação villalobiano deste valores, símbolos e imaginário (realidades), passa pelo processo de reinvenção (como veremos no decorrer deste trabalho). Vale ressaltar que em Villa-Lobos os processos de apropriação de elementos populares, folclóricos, eruditos, e assim por diante, passam pelo uso (em termos de apropriação) deste “material” de maneira que, no final, este se cristaliza no processo se apresentando como parte da estética ou identidade do compositor. Ou seja, ele se apropria destes códigos de modo que estes aparecem, mesmo que abstratamente, como originalmente seus.

No caso de Villa-Lobos, o processo de apropriação passa por diferentes aspectos. Ele vai além e estabelece relações com o desenho dramático da obra, orquestração, texturas, etc., os quais têm uma relação metódica com o desmontar para montar um algo novo, “original”, no sentido de posse, transformação, apropriação.

Arminda Villa-Lobos afirma que Villa-Lobos “estava interessado em mostrar o Brasil sonoro através da música dele” (VILLA-LOBOS, A., 2004, s.p.). Ela coloca que “se a gente olhar mesmo para a obra inicial dele, já há um retrato do Brasil ali”¹. Essa construção de um retrato do Brasil com base na sua história, sua experiência, seu desejo, que perpassa pela sensibilidade brasileira, nos possibilita evidenciar a atitude de recompor um Brasil sonoro e seus diversos elementos. Isso fica ainda mais evidente quando Villa-Lobos diz: “escrevo música obedecendo a um imperioso mandato interior. E escrevo música brasileira porque me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cantos, seus filhos e seus sonhos, suas esperanças, e suas realizações” (VILLA-LOBOS, *apud* NEVES, 1977, p. 15).

¹ Ibidem.

É neste ímpeto, lugar de intenção, do *querer* “construir” um Brasil sonoro, onde também pode assumir o *não querer*, que a expressão corpórea villalobiana se exprimirá através de sua intenção de recompor o Brasil (sonoramente) como desejo de desenvolver uma linguagem própria; desenhar um Brasil pelas suas lentes.

Podemos observar nas *Danças Características Africanas*, especialmente no primeiro movimento, o uso da escala de tons inteiros em contraponto com um ritmo obstinado e sedutor. Nesta aparente dualidade, postergar resoluções harmônicas, tirando a atenção do ritmo, demonstra um pouco da personalidade de Villa-Lobos em trazer elementos representativos para sua música no intuito de desenvolver uma linguagem característica que se apresenta como uma negação clara em conjunção com a expectativa de continuidade, forçando uma nova sonoridade harmônica.

No exemplo a seguir (Figura 1) podemos notar dentro de uma espacialidade com tendências atonais e traços de modernismo, agregado a uma linguagem com fins de retratar um determinado aspecto cultural, neste caso as danças de uma comunidade Karipuna, um gesto de três planos aparentes que demonstra uma quebra de expectativa tonal. Neste contexto, é possível notar aspectos de comunalidade e de indicialidade relacionada a uma realidade existente no Brasil. Ao mesmo tempo, este gesto aponta para outros momentos de igual valoração, trazendo esta rede de conexões narrativas através da interoceptividade, como entre os compassos 102 e 105 deste mesmo movimento, por exemplo.



Figura 1: *Danças Características Africanas*, 1º mov., c. 75-78 (redução).

Outro ponto importante é levantado por Muniz Sodré (1988) em seu livro *A Verdade Seduzida*, ao apresentar um estudo a respeito da cultura negra no Brasil em diversos âmbitos. Neste estudo ele sugere que o terreiro seria uma forma de guardar, preservar as heranças; uma espécie de resistência à perda desta herança cultural. Talvez este tenha sido um dos diversos caminhos encontrados pelo povo afro-brasileiro para guardar sua cultura, como uma forma paralela de organização sociocultural. Considerando as mudanças e adaptações sofridas no decorrer dos tempos, talvez possamos pensar nestas misturas e adaptações organizacionais como o que conhecemos hoje por cultura afro-brasileira.

Neste sentido, mesmo que em um caráter epistêmico, quando remetemos a algo relacionado aos rituais de terreiros, etc., pensamos que esta pode ser uma forma de preservação da herança.

Se pensarmos que o *ostinato* rítmico pode ser um elemento móvel dentro de algumas tópicas, este caráter ritual de características afro-brasileiras, presente nesta obra através das repetições e variações de sincopas, dentro do contexto das danças, adquire uma índole ritual no sentido religioso. Isso então remete a uma herança cultural memorável, impulsionada por um ímpeto de preservação nostálgico.

Isto pode ser notado como princípio de comunalidade presente nas estratégias de repetição, refletido no cuidadoso uso do ritmo e suas variações. Estes traços de comunalidade são a personificação cinética e a corporalidade como elementos de um retrato sonoro, bem como traços de sua própria personalidade. Entendemos que essa intenção do uso de repetições rítmicas faz parte da estratégia de construção de um discurso fundamentado num sotaque brasileiro. O ritmo adquire um alto grau de indicialidade interoceptiva, mas também favorece uma imagem singular relacionada a elementos extramusicais; como signos relacionados ao imaginário deste evento (Figura 2).

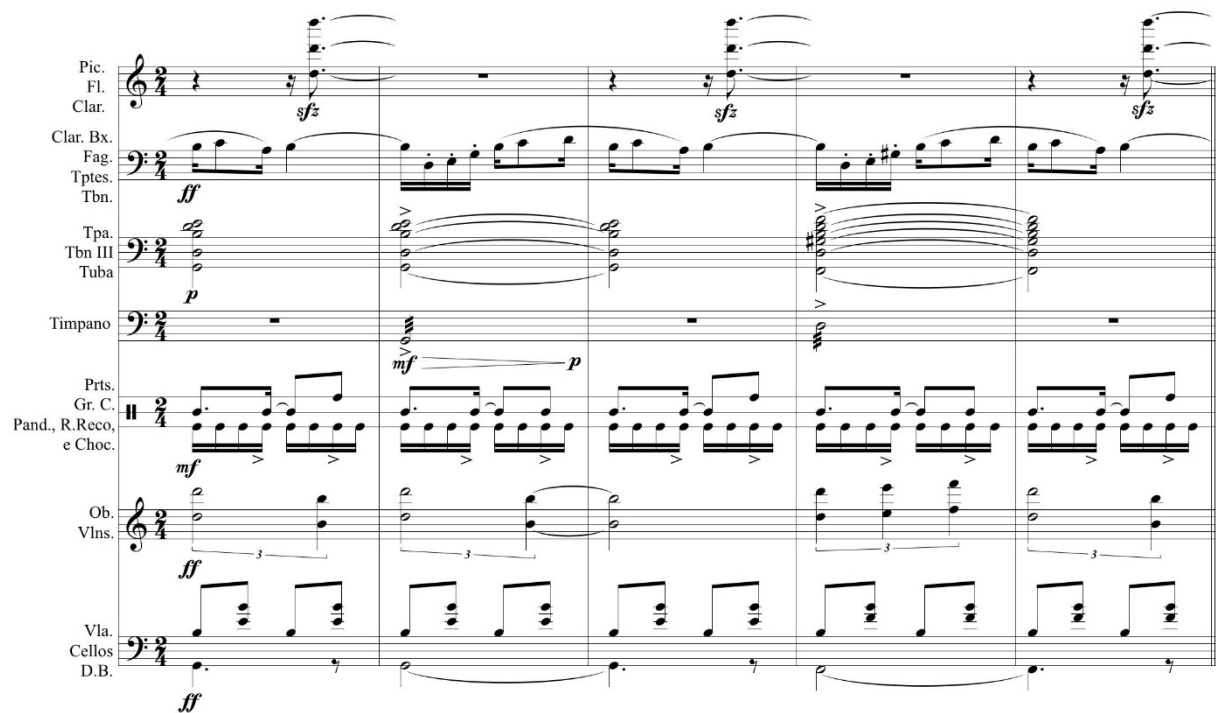


Figura 2: Danças Características Africanas 1º mov., c. 34-38 (redução).

O ritmo, então, funciona como elemento impulsionador do fluxo de linearidade através de suas repetições (*ostinato*), favorecendo ainda mais o caráter de dança e ritualístico desta passagem. Podemos também somar um (não tão explícito) ritmo de três contra dois/quatro com os violinos e oboés, em contraponto com a rítmica deste gesto como um todo. Tudo isso favorecido pela orquestração e textura usadas neste exemplo, nos permite

notar o enredo da representação de um determinado povo, neste caso os *Karipunas* do Mato Grosso na época, e suas danças. Isso evidencia, além do ímpeto villalobiano, a aplicabilidade gestual no sentido processual do compor; a construção de texturas, camadas, ritmos, etc.

O exemplo seguinte, em *Amazonas*, ao sair de um ambiente complexo e com conotações de caos e adentrar na *Dança Sensual da Jovem Índia*, há uma ruptura na densidade orquestral para a entrada solo da viola d'amore (Figura 3). Essa redução da energia dinâmica e temporal representa uma estratégia de pontuação estrutural, ou seja, isso sugere o uso da textura como marcador estrutural. Essa estratégia de esvaziamento orquestral está relacionada ao programa desta peça. Isto revela uma atitude composicional, no sentido de personificar um personagem musicalmente, e estabelece uma conotação da viola d'amore com a Índia Amazonas.



Figura 3: Amazonas – A Dança Sensual da Jovem Índia.

Com a saída do violonofone presente no pentagrama superior, o solo da viola d'amore (pentagrama inferior) começa com um padrão muito usado por Villa-Lobos – a construção de motivos usando notas pretas e brancas (do piano) separadas por uma segunda maior: Sol bemol-Fá; Mi bemol-Ré. A citação da escala de tons inteiros quebra um pouco a expectativa tonal, o que também parece remeter à representação dos passos sensuais da jovem índia a dançar. Não posso afirmar que as representações sonoras em *Amazonas* são exatas, até mesmo porque há uma limitação por parte dos esquemas formais rígidos de notação musical. Mas por outro lado, o projeto desta obra se alicerça na escuta dos significados, onde “a escuta das propostas sonoras revela uma faceta muito mais instigante da peça” (SALLES, 2009, p. 189).

Esta troca brusca de densidade (da orquestra para estes instrumentos solo) promove uma quebra da previsibilidade sonora e tímbrica. Nesta estratégia de indexar significação a este breve gesto através da orquestração, é possível corporificar essa dança solitária pelo ponto de vista da jovem índia. Essa ambientação orquestral considera não só a ideia, mas também os motivos. Ou seja, esse saber composicional, que mesmo não apresentando grande complexidade neste exemplo, está atrelado ao gestual no sentido comunicativo, o que de alguma maneira transparece a capacidade derivativa relacionada à ambientação.

O colorido orquestral e a valorização do timbre, bem como a inter-relação entre as linhas, o que possibilita diferentes texturas musicais, podem ser apontadas como alguns dos pontos fortes desta música. Podemos notar uma manipulação timbrística e textural no sentido de direcionar para uma construção imagética mítica. Podemos perceber o uso de uma textura simples, sem grandes complexidades, com foco em transmitir uma ideia temática, reforçando o contraste com outras mais complexas dentro de um contexto de desenvolvimento.

Essas ambientações “virtuais”, em Villa-Lobos, adquirem ampla dimensão em seu discurso, tornando-se ferramentas no desenvolvimento de sua narrativa que irá sustentar este discurso. Como Villa-Lobos parece estabelecer parâmetros narrativos para a linearidade de suas ideias, esta atitude de ambientações e de possíveis paisagens sonoras pode alcançar o patamar de ferramenta discursiva. Ou seja, suas manipulações do objeto musical passam a figurar intencionalmente na criação de realidades (e mundos) simbólicas e/ou representativas. Em resumo, Villa-Lobos direciona os parâmetros musicais no sentido de que cada situação tem um poder comunicativo, ou melhor, cada evento musical tem uma conotação relacionada a algum conteúdo (objeto).

Em *Lembrança do Sertão* (3º movimento das *Bachianas Brasileiras n.2*), a representação de uma realidade sertaneja permeia todo este movimento. O ostinato rítmico nos violinos e violas, por sua vez, aparece como um elemento de simetria em consequência da sucessão regular do ritmo, proporcionando um movimento sonoro constante, e protagonizando um plano de acompanhamento que permite que a melodia “flutue” por este espaço sonoro. Isso pode ser comparado a uma estampa, como metáfora da ocasião em que Villa-Lobos mandou fazer uma roupa com a mesma estampa da decoração de seu apartamento.

Figura 4: *Bachianas Brasileiras N. 2, 3º mov., Dança (Lembrança do Sertão), c. 15-18.*

Dentro dessa simultaneidade de planos (frente e fundo) que compõem uma ambientação textural representativa, pode-se notar algumas faces do conceito por parte de Villa-Lobos a respeito do universo sertanejo; seja por experiência sociocultural, seja por um pertencimento em diálogo com o imaginário de sua audiência. Essa ideia de compor um Brasil, além da intenção, passa pela expressão, experiência de vida e finalmente personifica, mesmo que metaforicamente, estes elementos normativos de uma cultura.

Essas ambientações ricas e complexas na sua narrativa, perpassa pelo entrelaçamento de experiências, que irá refletir no seu fazer composicional. Simbolicamente funciona como uma desconstrução de paradigmas em favor da multiplicação de vozes. A divisão marcada por camadas de ritmos, fortalecendo a separação de texturas na criação de uma representação de um determinado ambiente/realidade/personagem.

No próximo exemplo (Figura 5), pode-se observar uma clara conotação/representação do elemento indígena, especialmente no uso de colcheias e semicolcheias destacado com *marcato*, figurando um ritmo que remete ao índio (exteroceptivo). É evidente auditivamente o efeito retórico desta passagem, ainda mais se contemplarmos que “no argumento da coreografia idealizada por Villa-Lobos para esta composição, é justamente na parte B deste movimento que um grupo de ‘índios’ ataca os sertanejos que esperam a chegada do trem” (Cherñavsky 2009, p. 442, grifo da autora).

Ao mesmo tempo em que este tipo de representação estabelece uma conexão simbólica representativa, como signo está ligado a elementos intramusicais, revelando os elementos da natureza que estão presentes na primeira parte.

Há de se perceber um exemplo de como os gestos villalobianos que representam sua persona cinética expressam de igual maneira o selvagem e rude, e o macio langor da sensibilidade brasileira. Assim, mesmo havendo em alguns momentos o distanciamento da atmosfera bachiana, a retórica do barroco nas Bachianas se torna um signo tropical. Esse é um reflexo de como, dentro da retórica musical, os elementos folclóricos tornam-se metafóricos. Isso traz um ar de brasilidade para as suas obras, nos permitindo admitir que em justaposição com a diversidade de gestos, o processual de Villa-Lobos considera estes elementos como atores na construção de seu discurso, aqui representados pelo pertencimento. Com isso, podemos notar que ao distanciar-se de Bach, o imaginário e o descritivo emergem no processual de Villa-Lobos. O material/objeto composicional presente nessas imagens e panoramas refletem o uso da apropriação para realçar uma ideia.

Figura 5: *Bachianas Brasileiras N. 2, 3º mov., Dança (Lembrança do Sertão)*, c. 24-29.

Mesmo sabendo que o Brasil não dispõe de uma realidade única, mas de um caleidoscópio de realidades, de encontros e desencontros, esse pertencer se faz presente na junção de elementos constitutivos do panorama brasileiro. O índio e o sertanejo, a natureza e o urbano, são um reflexo do contraste na lógica brasileira. Este contraste pode ser notado entre as partes A e B deste movimento. Da mesma maneira, este movimento apresenta um tom mais agressivo em relação aos demais desta obra.

Considerações finais

Dada a imensidão da obra villalobiana, ainda há muito que se falar e analisar sobre este compositor. Porém, foi possível observar através deste trabalho, alguns pontos sobre aspectos simbólicos do fazer composicional villalobiano por um viés semiótico. É existente

um Villa-Lobos consciente de si mesmo à sua maneira, onde a articulação de sua energia cinética encontra seu estilo.

Villa-Lobos sempre utilizou de diversos simbolismos e signos representativos como forma de trazer uma realidade “externa” para suas obras. Isso permitiu ambientar e produzir entidades virtuais significativas para o desenvolvimento de um Brasil sonoramente possível. Isso quer dizer que Villa-Lobos conseguiu criar uma narrativa com base em signos, mitos, elementos populares/folclorizados como se estes fossem seus originalmente, bem como na produção de material próprio usado como de influência popular ou folclórica.

O ímpeto de Villa-Lobos em criar obras com grande representação e significado, parece ter sido um alvo almejado a todo instante. Estes desdobramentos nos levam ao imaginário sonoro que compõe sua narrativa. O querer como lugar de intenção, vindo do desejo de construir um Brasil sonoro, a natureza, a floresta, está no ímpeto de retratar o Brasil em sua diversidade, o que podemos ver como um modo representativo de sua cinética como estilo – o desejo de desenvolver uma linguagem própria, bem como de desenhar um Brasil em suas bases estéticas.

Ambientações virtuais como ferramenta discursiva e com base em elementos narrativos, trazem à tona o uso do material composicional dentro do âmbito da estética. Assim, destacadas algumas paisagens sonoras e manipulações de aspectos míticos dessas paisagens, é viável entendermos este objeto sonoro na construção da ilusão do objeto ausente.

Assim, concordo com Salles (2009) quando ele afirma que Villa-Lobos usou das representações do nacional para evocar um ambiente sonoro que vai além da simples figuração do ritmo de acompanhamento e do conceito de melodia, estabelecendo uma construção de realidades que lhe são suas.

Referências

- CHERÑAVSKY, Anália. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Fala*. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 8a edição. São Paulo: Contexto, 2000a.
- _____. Modalização: da língua ao discurso. In: *Alfa*, São Paulo, 44, pp. 171-192, 2000b.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- TARASTI, Eero. *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.
- VILLA-LOBOS, Arminda. Entrevista concedida ao Diário do Nordeste em 12 de junho de 2004. 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/pela-musica-brasileira-1.40219>>. Acessado em 02 nov. 2018.

O Dossiê Villa-Lobos e o *Choros n. 10*: modernismo, “plágio” e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54)*

Loque Arcanjo Júnior
Escola de Música da UEMG
Departamento de História do UNIBH
loque.arcanjo@uemg.br

Resumo: A partir do ano de 1952, o jornalista carioca Guimarães Martins moveu uma ação judicial contra Heitor Villa-Lobos alegando perdas e danos. O jornalista, cessionário da obra de Catulo da Paixão Cearense, alegou que Villa-Lobos, no *Choros n. 10*, composto em 1926, teria plagiado a música de Catulo e Anacleto de Medeiros intitulada *Rasga o Coração*. Partindo da documentação coletada no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, este artigo objetiva analisar do ponto de vista historiográfico os múltiplos significados construídos acerca desse evento. A partir do estudo crítico e contextualizado dos periódicos, documentos judiciais, linguagem musical, bem como por meio da análise de outros trabalhos acadêmicos que visitaram o tema, pretende-se demonstrar as diferentes faces desse processo judicial. A construção deste objeto de pesquisa revelou a conexão entre um fato supostamente isolado e as mais diversas temáticas históricas que lançaram luz sobre o mesmo: o modernismo musical dos anos 1920; as atividades de Villa-Lobos junto ao Estado Novo, entre os anos 1937 e 1945; a crise política do segundo governo de Getúlio Vargas, entre os anos de 1951 e 1954; e o lugar da memória arquivística de Francisco Curt Lange. Assim, ao seguir os rastros oferecidos pelo cruzamento de fontes e ao compreender os diversos silêncios da memória foi possível estabelecer uma interpretação que trouxe sentidos históricos a um tema até então obscuro na trajetória do compositor brasileiro mais visitado pela historiografia.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Choros n. 10*; opinião pública.

Abstract: As of 1952, the journalist Guimarães Martins from Rio de Janeiro filed a lawsuit against Heitor Villa-Lobos alleging losses and damages. The journalist, transferee of Catulo da Paixão Cearense, claimed that Villa-Lobos, in his *Choros n. 10*, composed in 1926, would have plagiarized the music of Catulo da Paixão Cearense and Anacleto de Medeiros entitled *Rasga o Coração*. Based on the documentation collected in the Acervo Curt Lange, located in the Central Library of the Federal University of Minas Gerais, this article aims to analyze from the historiographic point of view the multiple meanings built about this event. From the critical and contextualized study of the periodicals, judicial documents, musical language, as well as through the analysis of other academic works that have visited the theme, it is tried to demonstrate the different faces of this judicial process. The construction of this object of research revealed the connection between a supposedly isolated fact and the most diverse historical themes that shed light on it: the musical modernism of the 1920s; the activities of Villa-Lobos with the Estado Novo between 1937 and 1945; the political crisis of the second Getúlio Vargas government, between 1951 and 1954; and the place of the archival memory of Francisco Curt Lange. Thus, by following the traces offered by the crossing of sources and by understanding the various silences of memory, it was possible to establish an interpretation that brought historical meanings to an obscure theme in the trajectory of the Brazilian composer most visited by historiography.

Keywords: Villa-Lobos; *Choros n. 10*; public opinion.

O dossiê

Em 1952, Guimarães Martins, jornalista carioca membro da Associação Brasileira de Imprensa, residente em Copacabana, apresentou uma petição contra o compositor Heitor Villa-Lobos alegando perdas e danos. O jornalista, cessionário das obras de Catulo da Paixão Cearense, alegou que Villa-Lobos teria plagiado a música de autoria de Catulo e Anacleto de Medeiros, intitulada *Rasga o Coração*. O plágio teria ocorrido na composição do *Choros n. 10*, intitulado de forma homônima, escrito por Villa-Lobos em 1926. Na partitura, publicada pela editora francesa Max Eschig, aparecia somente o nome de Villa-Lobos. De acordo com a petição ajuizada na 4ª Vara Cível da Justiça do Rio de Janeiro, em 16 de junho de 1954, a peça foi “desautorizadamente harmonizada pelo Sr. Heitor Villa-Lobos e ilicitamente vendida

sua propriedade comercial à mesma editora”.¹ Além disso, o texto da petição alegava que “o ‘Copyright’ que foi cedido àquela editora em 1930” teria sido em completo desrespeito ao artigo 663 do Código Civil Brasileiro, referente aos direitos autorais.

A briga pelos direitos sobre a obra *Rasga o Coração* já se encontrava referida em outros periódicos quando o jornalista Guimarães Martins denunciou em diversos jornais brasileiros o suposto plágio de Villa-Lobos. De acordo com Martins, Catulo e ele eram amigos. O jornalista teria acompanhado o compositor em sua velhice e “por amizade e admiração” comprou-lhe os direitos autorais de sua obra.²

De acordo com o jornalista, Villa-Lobos, na publicação do referido *Choros*, feriu o Código Civil Brasileiro ao “reproduzir obra que não tenha caído no domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la, ou melhorá-la, sem permissão do autor ou suplicante”.³

No jornal maranhense *O Combate*, Guimarães Martins deixou pública sua acusação a Villa-Lobos, dizendo que o compositor era “usurpador, sem imaginação, e que vem usufruindo gíria e fortuna à custa da inspiração alheia”. Ainda nas palavras do jornalista, o músico seria um “aproveitador de melodias de compositores conhecidos, que omite a fonte para passar, notadamente no estrangeiro, como autor destes temas”. Martins atribui a fama de Villa-Lobos no exterior ao desconhecimento, por parte da crítica internacional, da música “folclórica” brasileira:

As músicas da ‘autoria’ do Sr. Heitor Vila-Lobos, quem já não as cantou ou ouviu cantar na infância de várias gerações?! É claro que pelas diversidades rítmicas e melódicas, as composições apresentadas pelo Sr. Heitor Vila-Lobos, ao público estrangeiro que desconhece inteiramente a música folclórica, popular e erudita do Brasil, com muita justiça teria de apontar o Sr. Heitor Vila Lobos como glória nacional.⁴ (sic).

Das mais variadas maneiras, alguns jornais reverberaram essa indignação de Guimarães Martins. O Jornal *A Situação* apresentou uma caricatura de Villa-Lobos (FIGURA 1) carregando as partituras de *Rasga o Coração* e de outras peças de sua autoria que, de acordo com Martins, não possuíam a originalidade que o maestro lhes atribuía. De acordo com a charge, além do referido *Choros*, Villa-Lobos teria cometido também plágio ao escrever as *Cirandas*. A caricatura estava acompanhada da curiosa manchete: “Vila-Lobos é

* Este trabalho consiste numa apresentação dos resultados parciais da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG e da pesquisa desenvolvida na Escola de Música da UEMG/PIBIC/FAPEMIG.

¹ Diário da Justiça. *Juízo de Direito da Quarta Vara Cível*. Número 16.585. 16-06-54. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

² Todos os documentos tais como a partitura referente à publicação do *Choros n. 10*, os documentos referentes aos direitos autorais cedidos ao jornalista Guimarães Martins, bem como os artigos do Código Civil referentes aos direitos autorais estão anexados ao texto do Juízo de Direito.

³ Jornal Vanguarda. *Villa-Lobos usurpador*. Rio de Janeiro 05-08-1952. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098

⁴ O Combate. *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão 22-11-1952. Publicado também na *Gazeta de Notícias* 18-09-1952. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

um talento-fêmea: ou alguém o fecunda ou nada produz” (sic), destacando a infertilidade do compositor como criador de peças originais.

De acordo com outro jornal, que também discutia a polêmica, o trecho de *Rasga o Coração* plagiado por Villa-Lobos, se referia à parte musical que acompanha a seguinte letra escrita por Catulo da Paixão Cearense: “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar / refletindo a prismação da luz solar / rasga o Coração / vem te debruçar / sobre a vastidão do meu penar...”⁵ (sic).

Em 18 de janeiro de 1954, o deputado Oswaldo Orico enviou à Câmara Federal dos Deputados um projeto de lei que visava autorizar os órgãos federais e estaduais a desapropriar a obra literária e artística de Catulo da Paixão Cearense. O projeto de número 4.003, de 1954, propunha ainda que o Ministério da Educação e Cultura se responsabilizasse pelo pagamento referente à aquisição dos direitos sobre as obras.⁶



Figura 1 – Caricatura de Villa-Lobos carregando as partituras de *Rasga o Coração* e de outras peças de sua autoria.⁷ Fonte: Jornal *A Situação*. “Villa-Lobos é um talento-fêmea ou alguém o fecunda ou nada produz”. (sic). s/d. Recorte UFMG/ACL 2.2S15.1098.

Caso aprovado, o projeto beneficiaria Villa-Lobos ao livrá-lo da acusação de plágio. Apesar disso, as justificativas dadas pelo deputado autor do projeto não tocavam nesse ponto. Em sua justificativa, ele alegava:

Considerando que Catulo da Paixão Cearense foi, antes de tudo, um artista e um escritor do povo; considerando que sua obra está presa aos direitos autorais, e como tal impedida de ser apreciada na sua totalidade por um sistema de exploração comercial que furta aos leitores a oportunidade de conhecê-la; considerando que seus poemas e suas músicas vêm sendo objeto de injustificável descaso por parte de terceiros, o que impede sua maior divulgação; considerando que sua obra não tem amparado viúvas ou

⁵ Recado Carioca. Villa-Lobos é um talento-fêmea, não original, não criador. Ou alguém o fecunda ou nada produz. s/d de publicação. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

⁶ Comentários ao Projeto de Lei nº 4.003. Recorte assinado por Guimarães Marins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. ACL/UFMG 2.2S15.1098.

⁷ De acordo com o jornalista Guimarães Martins, não possuíam a originalidade que o maestro lhes atribuíra.

descendentes, mas apenas intermediários que abusaram da pobreza do autor desaparecido, pagando-lhe insignificantes quantias e condenando sua produção ao esquecimento pela ausência de edições adequadas.⁸

O projeto foi levado a plenário e considerado inconstitucional pelo Congresso. Mas o mesmo serviu como munição para Guimarães Martins demonstrar sua indignação frente ao episódio. De acordo com ele, “o estranho projeto do deputado Osvaldo Orico só visa um fim – salvar o seu amigo incondicional, o usurpador Vila-Lôbos do processo infalível”.⁹ (sic)

Guimarães Martins continua com seu argumento dizendo que:

É também claro, é claríssimo, o desejo intencional do ex-deputado Osvaldo Orico, vindo em socorro do seu amigo incondicional, o conhecidíssimo usurpador Heitor Vila-Lôbos, quando redigiu o projeto 4.003, acima citado, pois o seu artigo 3º é insofismável quando diz que será lícito o aproveitamento sinfônico de temas lítero-musicais da autoria de Catullo... por parte do conhecidíssimo usurpador Heitor Vila-Lôbos, já se vê.¹⁰ (sic)

Em uníssono, outro jornal explicitou espanto frente ao projeto que, de acordo com o texto do periódico, era “um dos mais curiosos projetos de lei oferecidos ao Poder Legislativo”. Este artigo, de autoria do jornalista Carlos Maúl, apresentou aos leitores uma severa crítica ao projeto, questionando a legalidade da desapropriação das obras de Catulo. Segundo o texto de Maúl:

Como justificar, honestamente, esta desapropriação, se lhe falta, para ser decretada, a base legal que seria o desrespeito ao estabelecido no Código Civil? Mas temos ainda um outro aspecto que convém focalizar, para que se saiba não ser tão inocente assim o projeto em referência. Com ele o que se quer é abrir ao músico Heitor Vila-Lôbos, uma fonte para dela tirar o que lhe aprouver para suas composições ditas ‘folclóricas’, admitindo-se arbitrariamente, que a poesia de Catulo é de gênero popular e folclórico [...] o que não compreende é que o poder legislativo saia de seus cuidados para desrespeitar o direito de propriedade e dar o título de ‘desapropriação’ ao que não passa, na verdade, de expropriação para atividade privada...¹¹

Este caso do plágio de Villa-Lobos, bem como os problemas enfrentados por ele na Justiça a partir de 1952, foi narrado a partir da coletânea de documentos feita pelo musicólogo Francisco Curt Lange em seu arquivo pessoal, numa perspectiva “clara e objetiva”. O plágio pôde ser reconstruído a partir de um conjunto de recortes de jornais coletados e reunidos no Dossiê 2.2S15.1098, do Arquivo Curt Lange.

⁸ Projeto de Lei encaminhado à Câmara dos Deputados por Osvaldo Orico, em 18-01-1954. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. UFMG/ACL 2.2S15.1098.

⁹ Comentários ao Projeto de Lei nº 4.003. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. UFMG/ACL 2.2S15.1098.

¹⁰ Id.

¹¹ Jornal O Dia. *Desapropriação não; Expropriação*. Rio de Janeiro: 7-5-1954. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

Americanismo musical, crise política e opinião pública

A reconstrução do evento, realizada a partir da documentação, se apresenta, aparentemente, óbvia e clara.¹² Porém, ao ler esses documentos de forma historiográfica, dois elementos se evidenciam: a necessidade de se pensar a memória arquivista de Francisco Curt Lange e a análise do contexto de produção das fontes jornalísticas e judiciais.¹³

Apesar da memória arquivística de Curt Lange e da sua correspondência não ser o objeto deste texto, é importante afirmar que, no caso de seu arquivo particular, “a conservação de séries inteiras por escritores, políticos, artistas e outros nos faz pensar em um ato de memória consciente e, por isto, torna-se necessário sondar sua possível interferência sobre a espontaneidade dos escritos”.¹⁴ Desta forma, compreender as subjetividades da memória arquivística de Curt Lange é tarefa fulcral.

O musicólogo nasceu na Alemanha, em 1903. Desenvolveu uma trajetória muito importante na América Latina. Estabeleceu-se em Montevideu em 1930, a convite do governo uruguaio, dirigindo a seção musical do *Instituto de Estudos Superiores* do Uruguai. Foi criador do chamado *Americanismo Musical* e do *Boletim Latino Americano de Música* (1935-1946), além de autor de diversos ensaios que tratam da música colonial latino-americana.¹⁵

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; e a adesão ao Pan-Americanismo.

O Pan-Americanismo tem como marco oficial a Primeira Conferência Internacional Americana, nas sessões que ocorreram de 2 de outubro de 1889 a 19 de abril de 1890. O termo teria aparecido pela primeira vez na imprensa norte-americana e, assim, passou a ser

¹² Jacques Le Goff, ao pensar as complexas relações entre documento/monumento, afirma que o documento resulta “do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo”. Ver: LE GOFF, 2003, p. 476.

¹³ Sobre as fontes criminais, Keila Grinberg afirma que estas também apresentam um determinado objetivo, afinal, cria-se nos processos, uma memória, sabendo-se que o objetivo primeiro da produção do documento não é reconstituir um acontecimento (...) buscar ou produzir uma verdade, acusando e punindo alguém”. Desta forma, os depoimentos, por exemplo, se apresentariam, na visão da autora, como “ficções”, “papéis desempenhados por personagens”, cada qual com uma intencionalidade subjetiva. Ver: GRINBERG, Keila. A História nos porões dos arquivos judiciais. In: PINSKY; LUCA, 2009, pp. 119-139.

¹⁴ MALATIAN, 2009, p. 195.

¹⁵ Para Henry Rousso, o acesso aos arquivos não oferece ao historiador a chave do passado. Para ele, os arquivos são, na verdade, o “sintoma de uma falta”. Desta forma, o papel do historiador seria tentar suprir essa ausência, bem como tentar dar-lhe inteligibilidade, percebendo o passado numa perspectiva de alteridade. Ver: ROUSSO, 1996, p. 5.

utilizado para designar a Conferência Pan-Americana e as reuniões posteriores. Desta forma, o termo Pan-Americanismo difundiu-se e passou a denominar o conjunto de políticas de incentivo à integração dos países americanos, sob a hegemonia dos Estados Unidos, que buscavam, fundamentalmente, o crescimento das exportações de seus produtos para o restante do continente. Como resultado desta primeira conferência, foi criado o Departamento Comercial das Repúblicas Americanas, posteriormente denominado União Pan-Americana. Encontros periódicos foram realizados durante toda a primeira metade do século XX, em diversas capitais do continente, até que, em 1948, na Conferência de Bogotá, foi criada a OEA – Organização dos Estados Americanos.

Este intervalo de 58 anos foi marcado por tensas relações entre os países hispano-americanos e os Estados Unidos, devido a agressiva política intervencionista conhecida como política do *Big Stick*. A partir dos anos de 1930, com a *Política de Boa Vizinhança* de Franklin Roosevelt, os Estados Unidos, com o objetivo de reforçar sua hegemonia na América Latina, substituem as ações de força por estratégias de relações culturais.¹⁶

Para compreender a América musical desenhada por Curt Lange e a construção do “Dossiê Villa-Lobos”, a partir de sua memória arquivística, é importante perceber que o seu americanismo musical correspondia às estratégias de atuação da União Pan-Americana. Nesse 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, foi oficializado pelo governo do Uruguai, em 26 de junho de 1940, o Instituto Interamericano de Musicologia, por iniciativa de Curt Lange e recomendação da VIII Conferência Internacional Americana de Lima (1938), do Congresso Internacional de Musicologia de Nova York e da já mencionada Conferência de Relações Interamericanas de Washington, essas duas últimas de 1939.

Há mais de uma década Curt Lange tentava estabelecer um projeto de integração das Américas por meio de contatos nos países hispano-americanos, no Brasil e nos Estados Unidos. O musicólogo tentou transformar seus projetos em programas apoiados pela União Pan-Americana. Porém, os Estados Unidos, ao contrário, estavam mais interessados em investir em políticas que estivessem sob seu controle e, de preferência, que estivessem sediadas em seu próprio território. Nesse sentido, o projeto de Curt Lange, sediado no Uruguai, foi descartado de forma oficial, apesar de o musicólogo ter sido importante interlocutor dos norte-americanos no contexto dos anos de 1940, graças à impressionante

¹⁶ Para uma historiografia sobre estes temas, ver: CAPELATO; PRADO, 2010; ARDAO, 1986, pp. 157-171; BAGGIO, 1998.

rede de relações construída por ele com as principais personalidades e compositores da vida musical da América Hispânica e do Brasil, como confirma sua correspondência pessoal.¹⁷

Curt Lange afirmou que, em 1939, ele se encontrava em uma intensa atividade política e musical nos Estados Unidos, pois, para a VIII Conferência Internacional Americana, teriam sido encomendados a ele, pelo secretário de Estado Cordell Hill, aproximadamente quarenta programas musicais de compositores latino-americanos para ali serem apresentados ainda naquele ano. Também de acordo com o musicólogo, nesse momento foi vislumbrada a visita de Villa-Lobos àquele país. Porém, isso iria ocorrer somente em 1944¹⁸.

Durante o século XIX, a Europa foi invadida por movimentos ideológicos internacionais – os *panismos* – que tinham como proposta reunir, em torno de um centro dominante, países, povos, ou comunidades de parentesco vinculadas a questões étnicas, linguísticas e culturais. Entre outros, citamos, a título de exemplo: o Pan-Americanismo, o Pangermanismo, o Pan-Eslavismo e o Pan-Islamismo. Entretanto, dentre esses movimentos o Pan-Americanismo apresentava uma particularidade, a de possuir caráter geográfico continental, embora não deixasse de ter sua intenção política, embora não contivesse um plano estritamente político em termos doutrinários.¹⁹

Em agosto de 1941, Aaron Copland, membro do Comitê de Música do Departamento de Estado dos EUA, iniciou seus contatos pessoais com artistas da América Latina. Nessas viagens, Copland aproximou-se dos músicos latino-americanos e brasileiros, em especial, incluindo os que não compartilhavam com a *Política de Boa Vizinhança* defendida por Roosevelt. Numa conjuntura caracterizada pelo antiamericanismo de Villa-Lobos, Copland destacou esse compositor como seu principal interlocutor.²⁰

Para discutir a não adesão de Villa-Lobos ao Americanismo Musical, deve-se observar as oscilações da ditadura do Estado Novo em relação aos Estados Unidos. A partir de 1944 o Brasil se alia aos Estados Unidos em um contexto no qual o Estado Novo entraria em seu epílogo. As relações entre Curt Lange e Villa-Lobos renderam frutos para o compositor brasileiro que visitara o Uruguai no ano de 1940 com o apoio do musicólogo, assim como a publicação de suas peças no Boletim Latino Americano, Tomo VI, dedicado ao Brasil, publicado em 1946.²¹

¹⁷ BUSCACIO, 2009.

¹⁸ CURT LANGE, 1988, p. 25.

¹⁹ ARDAO, 1986. p. 157-171. É importante considerar a amplitude das atividades de Curt Lange, pois essas ultrapassavam as fronteiras das Américas. Sua impressionante rede transnacional representada no seu acervo pessoal expressa suas diversas conexões com os mais atualizados movimentos musicais do século XX, tais como o movimento musical *Música Viva*, criado pelo regente alemão Hermann Scherchen. Para a compreensão desta amplitude, ver os trabalhos mais recentes sobre o tema em: SUÑOL, 2018; FUGELLIE, 2018; QUERINO, 2018.

²⁰ CONTIER, 2004.

²¹ ARCANJO, 2016, pp. 467-486.

Porém, o distanciamento de Villa-Lobos em relação ao trabalho de Curt Lange se evidencia através do desinteresse do músico brasileiro pelo projeto editorial do musicólogo ligado ao Americanismo Musical. Nos arquivos de Francisco Curt Lange fica evidente seu papel como agente do governo norte-americano, bem como seus interesses, expressos em seu projeto de integração musical, e o embate entre americanismo e antiamericanismo, temas que transitavam na política daqueles anos 1950-1954.²² Neste sentido, a reação dos jornais, revelam-se na documentação construída pela memória arquivística de Curt Lange, e, desta forma, apontam para o impacto da opinião pública na construção desse fato. O objetivo deste texto centra-se na tentativa de demonstrar, a partir das fontes, as evidências acerca dos posicionamentos negativos em relação a Villa-Lobos que se relacionam com o contexto de crise política do governo de Getúlio Vargas entre os anos 1950 e 1954.²³

Em 1949, Vargas já anunciara as bases de sua campanha à presidência da República para as eleições do ano seguinte. Nesse contexto, ajusta seu projeto nacionalista e industrializante ao novo cenário que se apresentava, baseando-o no desenvolvimentismo e no bem-estar social. Além do combate à inflação, em tempos de pós-guerra, e de Guerra Fria, propunha uma independência econômica do país que vivera as consequências de uma política econômica desastrosa nos últimos anos do governo Dutra. Aproximava-se, desta forma, dos setores mais atingidos pela inflação e agradava aos industriais, que se viam vitimados pela política econômica dos últimos anos que havia liberado indiscriminadamente as importações, bem como tratou de subsidiá-las por meio de uma taxa de câmbio favorável.²⁴

Foi no final do ano de 1951 que Getúlio Vargas enviou ao Congresso o projeto de lei que fixaria no imaginário nacional a independência econômica do Brasil: a criação da Petrobrás. A defesa do monopólio da exploração do petróleo por parte do Estado brasileiro havia se tornado um dos maiores movimentos de opinião pública do nacionalismo. O petróleo tornara-se sinônimo de soberania nacional.

O Brasil precisava, com urgência, se recolocar no cenário internacional e superar seu papel agrário exportador. O governo Vargas, ao definir a opção pelo ideário do nacional-desenvolvimentismo e pela defesa da intervenção do Estado em atividades consideradas de interesse nacional, priorizando indústrias ligadas à diversificação do mercado interno, entrou

²² ARCANJO, 2011, pp. 21-35.

²³ A noção de crise política é entendida aqui no sentido atribuído por R. Koselleck. Ao analisar do ponto de vista da história dos conceitos a Revolução Francesa e o papel do Iluminismo na construção de uma nova articulação temporal em fins do século XVIII na França, o autor propõe uma análise que estreita as relações entre crítica e crise e destaca uma articulação entre futuro/passado como expressão daquela historicidade particular. Percebe-se, no caso desta documentação que envolve o referido caso de plágio, uma singular articulação temporal mobilizando diversas temporalidades que dialogam diretamente com a complexidade dos eventos, como será demonstrado a seguir. KOSELLECK, 1999.

²⁴ SCHWARCZ, e STARLING, 2015, pp. 400-404.

em choque com empresas estrangeiras e com interesses locais industriais e financeiros associados ao capital internacional, como foi caso da indústria fonográfica norte-americana, diretamente relacionada ao tema dos direitos autorais sobre a obra de Villa-Lobos.

A partir de 1952, o projeto de crescimento econômico de Getúlio encontrou obstáculos difíceis de serem removidos: o governo Eisenhower deslocou o principal foco da Guerra Fria para países como Coreia, Líbano e Egito – todos na iminência de orbitar em torno da URSS. Na sequência, os EUA retiraram seu programa de apoio de investimentos no Brasil [...], o efeito não demorou a aparecer: a inflação subiu, o custo de vida aumentou, o gasto público cresceu, os salários despencaram. E Vargas se desequilibrou de vez.²⁵

A imprensa teve um papel decisivo para a corrosão das bases políticas do Getulismo. A partir do escândalo envolvendo o *Última Hora*, de Samuel Wainer, dos Diários Associados, os principais jornais do país – *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca*, *O Globo*, *O Jornal*, *O Estado de São Paulo*, *Folha da Manhã* – escancararam seu papel de protagonista na condução da crise política que iria pôr fim ao segundo governo Vargas.²⁶

Dentre os periódicos citados acima, *O Jornal* teve um lugar importante no processo de detração da imagem de Villa-Lobos. Em 30 de junho de 1953, o periódico publicou uma reportagem intitulada *Villa-Lobos vaiado na sua estreia no Scala de Milão*. De acordo com a reportagem, escrita pelo jornalista Victor do Espírito Santo, “os frequentadores do Scala não gostaram da segunda parte do programa. No meio dos ‘Choros’ a assistência se mostrava irritada e só não apupou porque contida pelos ‘pissiu’ que partiam de todos os cantos pedindo silêncio.”²⁷

Por um lado, ponto importante diz respeito à necessidade de se pensar a memória arquivística de Francisco Curt Lange implícita em seu dossiê sobre o compositor brasileiro, dossiê este que diz respeito ao lugar de memória do qual foram retiradas as fontes para “montagem” da narrativa da primeira sessão deste texto.

Por outro lado, importante destacar que a maioria das reportagens presentes no dossiê era de autoria do jornalista Guimarães Martins, que era membro da Associação Brasileira de Imprensa, cessionário da obra de Catulo da Paixão Cearense e quem processou Villa-Lobos. Nessas reportagens reverberam o contexto de crise política do governo, bem como o papel da imprensa em sua difusão. Nos anos 1950, Villa-Lobos já estaria muito mais ligado aos Estados Unidos do que ao projeto nacionalista de Vargas. Mas sua imagem estava diretamente atrelada ao Estado Novo e à política varguista entre os anos 1930 e 1945.

²⁵ Ibid., p. 408.

²⁶ Ibid.

²⁷ O JORNAL. Villa-Lobos vaiado na sua estreia no Scala de Milão. 03 de junho de 1953. Recorte ACL/UFGM 2.2S15.1098.

Esta associação pode ser percebida em uma das manchetes dos jornais que difundiam a imagem de Villa-Lobos como plagiário. A manchete do *Jornal A Gazeta de Notícias*, “Villa-Lobos é um reles plagiário”, apresentou como subtítulo o seguinte texto: “O escritor Guimarães Martins faz graves acusações ao compositor das Bachianas”²⁸. Nota-se que a associação de Villa-Lobos aos anos 1930 e 1940 é evidente. As *Bachianas Brasileiras* são peças escritas por Villa-Lobos entre os anos 1930 e 1945 e são diretamente associadas ao contexto no qual o compositor esteve a serviço do Estado Novo. Dessa forma, o periódico mobilizou um imaginário em torno da figura de Villa-Lobos tendo como elemento central o contexto do nacionalismo da Era Vargas e da ditadura do Estado Novo, sobre o qual a imagem do compositor estava estreitamente associada. No jogo entre significado e significante o compositor se tornava o elo entre presente e passado.²⁹

Retomando a documentação apresentada na primeira sessão deste texto, observa-se que os termos utilizados nas reportagens por parte dos detratores de Villa-Lobos, tais como “usurpador”, “aproveitador”, “ou alguém o fecunda, ou nada produz” tomam um sentido mais amplo e histórico. Usurpar, ou roubar, ou pilhar remete a um debate político caro àquele contexto. Pode-se, de forma plausível, inferir que a associação da imagem de Villa-Lobos construída pelos jornais expressa aquele imaginário político no qual Getúlio Vargas era acusado de influenciar, por meio de formas ilícitas de financiamentos, a mídia, em especial o *Jornal Última Hora*. Getúlio Vargas era acusado de “usurpar” o dinheiro público com fins políticos.

A ideia aqui não é construir uma prosopografia, mas é relevante perceber também que Guimarães Martins e Carlos Maul possuíam características comuns em suas trajetórias que poderiam fazer parte de uma biografia de grupo, ou de uma rede de sociabilidades. Ambos eram jornalistas que atuavam de forma significativa em diversos jornais brasileiros entre os anos 1940 e 1970. Martins era membro da Associação Brasileira de Jornalismo, Carlos Maul, além de jornalista, escritor e poeta, era membro atuante da Sociedade Brasileira de Geografia e de Filosofia. Foi redator do “Correio da Manhã”, “A Imprensa” e “Gazeta de Notícias”, construindo sólida reputação profissional e brilhante carreira. Escreveu artigos

²⁸ ARCANJO, 2010, pp. 77-101. ARCANJO, 2008.

²⁹ Sobre os jornais e sobre a construção de uma opinião pública por partes destes, torna-se necessária também uma reflexão metodológica. Na definição de Becker a opinião pública diz respeito à reação imediata diante de um fato, logo, na curta duração: “a opinião pública faz parte dos fenômenos sociais aparentemente evidentes, mas que se furtam a análise do momento em que esta visa à precisão científica”. Para o autor, a opinião pública, enquanto construção social, é o resultado complexo entre o imaginário e o contexto imediato. Esta relação torna-se aparentemente uma contradição, pois a história das mentalidades diz respeito ao estudo histórico de longa duração e a história da opinião pública parece lidar com a “micro-história”, relacionada ao tempo do instante, do evento: reação imediata a um acontecimento recortado no tempo. Desta forma, torna-se importante destacar que num país onde a imprensa é livre, todos os aspectos da opinião pública têm a possibilidade de se reverberar nos jornais. O que é fundamental é a contextualização. Mas a imprensa não externaliza de modo imediato a opinião emitida. “A opinião pública desempenha um papel importante na história, mas demonstrá-lo é tarefa difícil”. Ver: BECKER, 2003, p. 187.

diários para os jornais "A Notícia" e "O Dia" até os anos 1970. Esses jornais estão diretamente envolvidos na construção de uma imagem negativa do governo naquele ano decisivo de 1954.

Temática importante – e que está intimamente ligada à briga pelos direitos autorais da obra de Catulo – diz respeito ao contexto caracterizado pela ampliação do consumo de música, à expansão da indústria fonográfica, bem como aos interesses norte-americanos no mercado brasileiro. Entre 1928 e 1930, por exemplo, algumas das mais importantes empresas abriram filiais no Brasil, como a Columbia, a RCA-Victor e a Brunswick. Ainda que elas o fizessem com o apoio de empresários locais, a gerência dessas empresas estava submetida às decisões tomadas nos Estados Unidos.³⁰

A partir dos anos 1930, a modernização e o desenvolvimento de novas tecnologias transformaram os modos de produção, consumo e distribuição das manifestações culturais. As gravadoras passaram a difundir a música em grande escala, as rádios alcançavam públicos cada vez maiores, os instrumentos acústicos passaram a disputar espaço com os eletrônicos. Esse novo contexto é caracterizado pela separação entre produção e consumo, profissionalização dos músicos, individualização da autoria, mercantilismo, massificação, colonialismo cultural, elementos próprios da indústria cultural ou de entretenimento que ainda não haviam se instaurado no país em 1926 quando da composição do *Choros n. 10*.³¹

O *Choros n. 10* e o modernismo musical

Para problematizarmos esta construção histórica que envolve a acusação de plágio, torna-se necessário pensar a historicidade que se relaciona à apropriação da obra de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros por parte de Villa-Lobos. José Miguel Wisnik associa o *Choros n. 10*, escrito em 1926, ao projeto cívico-educacional da ditadura do Estado Novo. Ao valorizar a formação “tangenciada” do compositor entre as rodas de choro e as salas de concerto, Wisnik afirma que é possível ler nessa obra, através da “conversão da energia livre à energia ligada, que ela opera, à construção do mito do feroz instinto de uma raça em pleno desenvolvimento, domado, para usar a expressão do próprio Villa-Lobos”, o projeto político civilizador desenvolvido anos mais tarde pelo compositor. A associação de Villa-Lobos ao populismo é construída no argumento de Wisnik ao afirmar que “pode-se dizer que a obra de Villa-Lobos é esplêndida realização de populismo, mais para enriquecer a ideia do populismo do que era para sujeitar a música a um rótulo.”³²

Ainda sobre a presença de *Rasga o Coração* no *Choros n. 10* de Villa-Lobos, Wisnik afirma que “se trata de uma adaptação, para não dizer apropriação, do antigo instrumental *Iara*, de Anacleto de Medeiros, transformado em canção por Catulo”. O autor destaca que a

³⁰ DE MARCHI; LADEIRA, 2014.

³¹ SILVA, 2012, p. 10.

³² WISNIK, 1982, p. 173.

música, até chegar ao *Choros* passou por diversas modificações. O *schottish* carioca, carregado pela ambiência urbana do Rio de Janeiro, fora transformado em canção por Catulo e posteriormente apropriado por Villa-Lobos em sua obra. Para Wisnik, a canção popular teria sido colocada no *Choros* a partir do ponto de vista social “dominante”, que caracterizaria a busca por parte de Villa-Lobos de uma “passagem do caos ruidoso do Brasil a um cosmos coral” que teria se caracterizado pelo “registro político” da obra que apontaria para o programa orfeônico pedagógico-autoritário.³³

Para Julia Tygel, a reapresentação diatonizada executada pelos tenores (c.166-171) do tema cromático apresentado no início do segundo movimento por um fagote em registro grave, com acentuação marcada e dinâmica forte (c. 149-150), forma na qual será utilizado na maior parte do segundo movimento, fora interpretada por Wisnik como uma proposta de ocidentalização do índio para integrá-lo à nação de forma civilizada. Porém, para Tygel, além de ser um recurso técnico comum na obra de Villa-Lobos, a diatonização do tema indígena representa “a alternância entre relações referenciais”. Para a pesquisadora,

A manutenção da característica fundamental de *estaticidade* do tema indígena, mantida durante todo o segundo movimento, parece-me uma forte indicação contrária à tese de Wisnik. A diatonização pode ser entendida como lugar de interação cultural, atribuindo à identidade indígena imaginada pelo compositor a capacidade de re-interpretar significações da sociedade nacional segundo seus próprios termos: capaz de alterar parte de sua aparência superficial a partir de influências externas, mas sem perder sua própria lógica fundamental ou maneira de conceber o mundo.³⁴ (Tygel, 2012, p. 309). (sic)

Com relação à presença de *Rasga o Coração* na obra de Villa-Lobos, Gabriel Moreira esclarece que

o uso do de *Iara-Rasga o Coração* no *Choros n. 10* consagra uma releitura da harmonia tonal dentro de princípios pandiatônicos. Os acordes originais da composição são substituídos pela exposição da escala do acorde em formato de *cluster*, gerando a complexidade desejada numa peça de estética modernista, ainda que com referência clara aos acordes originais e suas funções.³⁵

Essa perspectiva focada nas particularidades técnico-estéticas modernistas acerca desta polêmica aponta para a necessidade de se pensar a historicidade da apropriação da obra de Catulo por parte de Villa-Lobos a partir de uma visão contextualizada. A noção de plágio, não pode ser transportada para diferentes contextos sem que se tenha uma percepção crítica das várias e variadas formas de apropriações musicais e seus diferentes sentidos culturais no tempo. Desta forma, percebe-se que a história é ordenada culturalmente de

³³ WISNIK, 1982, p.174.

³⁴ TYGEL, 2012, p. 309.

³⁵ MOREIRA, 2017, p. 385.

diferentes modos, atribuindo-se a ela diversos significados, do mesmo modo os esquemas culturais são ordenados historicamente, pois estes significados são reavaliados quando realizados na prática. A cultura é alterada na ação.³⁶

Além das particularidades técnico-estéticas modernistas apresentadas por Gabriel Ferrão Moreira envolvendo a apropriação da obra de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense por Villa-Lobos, que demonstram a não sustentação da noção de plágio, nota-se, numa perspectiva histórica, que esses dois compositores estão associados ao grupo de músicos populares do início do século, os quais Villa-Lobos sempre fez questão de reforçar e valorizar como influência decisiva para sua música, num contexto anterior à referida individualização da autoria resultante da crescente expansão fonográfica dos anos 1930-1950. Pode-se perceber nas entrelinhas da apropriação de Villa-Lobos um dos traços fundamentais do nosso modernismo: a positivação da cultura local, representada neste caso pela obra de Catulo, na busca daquela “essência” que Annateresa Fabris destacou como ser “nosso Ser moderno” e também as representações do modernismo de Villa-Lobos construído no Rio de Janeiro, em meio às suas relações com os chorões, grupo do qual Anacleto de Medeiros fazia parte.³⁷

Neste mesmo sentido, pode-se afirmar que “foi este retorno ao primitivo [marcante nas vanguardas europeias com as quais os modernistas brasileiros estabeleceram contato [no início da década de 1920] que abriu os olhos dos escritores brasileiros para a realidade *primitiva* nacional.” Destacando esta valorização do *primitivo*, Villa-Lobos fazia questão de valorizar o contato com os músicos populares do início do século, conhecidos como *Os Chorões*, dizendo que ele, aos quatorze anos de idade, “freqüentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão” (sic). Além disso, o compositor disse nesta mesma biografia enviada a Curt Lange, que, aos dezenove anos de idade, “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Sátiro Bilhar e outros.”³⁸

Ao analisar o universo de valores que direciona a vida do paulista e do carioca, Monica Veloso destaca que este aparece como “uma área de conflitos que desencadeia, ao longo da história, competições e rivalidades.” Quando se fala do carioca:

[...] é quase inevitável se deparar com o clichê do *bom-vivant*, boêmio, irreverente e cheio de ginga malandra. Já o paulista, assume o estereótipo oposto: trabalhador, ordeiro e disciplinado. A experiência carioca integra uma via de reflexão sobre o modernismo que se desvincula do pressuposto

³⁶ Para esta temática, ver: SAHLINS, 1990.

³⁷ Sobre esta leitura do modernismo do Brasil, ver: FABRIS, 1994.

³⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG, Dossiê 2.2 S15.1097.bs.d., (datilografado).

que associa o moderno a suas instituições formais e à ação das vanguardas como no caso paulista.³⁹

No caso do modernismo carioca, este pode ser identificado com base nas sociabilidades e nos espaços cotidianos, expressos através de sujeitos históricos que transitavam pelas ruas da capital. A cultura modernista no Rio de Janeiro é indissociável da ação de grupos musicais boêmios, dos quais se podem apontar os chorões citados por Villa-Lobos e, posteriormente, reproduzidos por suas biografias como uma das bases musicais de sua formação: Pixinguinha, Anacleto Medeiros, Donga, Quincas Laranjeira e Catulo da Paixão Cearense.

Esses músicos faziam parte de um universo cultural que construía nas ruas um padrão de sociabilidade alternativa e *uma ambiência organizadora* que criava *pequenos mundos*. Desse modo, eles se identificariam com as camadas populares, com o violão e com a cidade como parte constitutiva de si mesmos. Na vida social carioca, as ruas seriam "a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações."⁴⁰

Na mesma carta enviada a Francisco Curt Lange nos anos 40, na qual Villa-Lobos destacou sua relação com a música francesa, afirmou também suas identidades musicais compartilhadas com *os chorões*, referência atribuída aos músicos do início do século XX da cidade do Rio de Janeiro, tais como Anacleto Medeiros, Quincas Laranjeira, João Pernambuco, Pixinguinha, Donga e Ernesto Nazareth. Nas palavras dele, em 1901, aos quatorze anos de idade, "frequentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão." Além disso, o compositor afirmou, nesta mesma carta que, aos dezenove anos de idade, "conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Sátiro Bilhar e outros."⁴¹

As informações oferecidas por Villa-Lobos acerca de sua própria trajetória nos primeiros anos da República apresentam, nas suas entrelinhas, elementos históricos significativos para o estudo do modernismo na obra do compositor. Estes elementos dizem respeito às características históricas que marcam a identidade do espaço urbano enquanto *lôcus* de expressão cultural do modernismo no Rio de Janeiro estreitamente relacionadas à sociabilidade que liga a obra de Villa-Lobos a Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros. Sua condição de capital, fez do Rio de Janeiro uma cidade marcada pela forte

³⁹ VELLOSO, 2002.

⁴⁰ VELLOSO, 1996, p. 27.

⁴¹ Esta carta é uma autobiografia provavelmente datilografada por Arminda Villa-Lobos que trazia informações da vida artística de Villa-Lobos entre os anos de 1887 e 1944. VILLA-LOBOS, Heitor. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFGM, Dossiê 2.2 S15.1097.s.d., (datilografado).

presença do Estado e das atividades de serviço (comércio e burocracia pública) e por uma relação complexa entre espaço público e fragmentação da sociedade, tida como preguiçosa e rebelde.⁴²

De modo geral, o músico no Rio de Janeiro, assim como outros atores sociais, estaria marcado por uma dupla inserção social resultante das peculiaridades da cidade: de um lado, estaria ligado ao Estado, como funcionário público, uma relação que expressava um misto de dependência, atração e desprezo pelo *patrão*; de outro, por não obter reconhecimento social e não conseguir subir às altas esferas do poder público, acabaria elegendo a rua como *lôcus* de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores. “Fragmentado entre o serviço público e a rua, o músico carioca estaria situado em uma espécie de *perverso limite* à sua expressão criadora, fundamentalmente em relação ao paulista que é desenhado como aquele mais distante do poder público e melhor reconhecido pelas oligarquias sociais”⁴³

Pano de fundo dos *dramas* vividos por Villa-Lobos, este foi o cenário no qual ele passou os primeiros anos de sua vida: as atividades de seu pai, funcionário público e músico amador, expressam exatamente a complexidade própria a tal contexto. Por um lado, entre ser médico (desejo materno) e ser músico *reconhecido* (vínculo com o Instituto Nacional de Música), aproxima-se da “rua” como lugar de sociabilidade ao se vincular aos chorões e à boemia. Por outro lado, o vínculo com o Instituto Nacional de Música é destacado por ele na mesma autobiografia citada. Nela, o compositor carioca afirma que em 1908, aos 21 anos de idade, “matriculou-se no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música, na aula de harmonia do professor Frederico Nascimento, abandonando meses depois”.⁴⁴

Pelo menos no caso de Catulo, a influência dos *Chorões* sobre sua obra, construída ainda no início do século, teve seu primeiro capítulo com a criação da série Choros entre os anos 1920 e 1929 e se deu de forma muito mais polêmica do que queria Villa-Lobos em seu último episódio, nos anos 1950. No caso de *Rasga o Coração*, obra que expressa esta influência, a busca por esse *Ser moderno* brasileiro lhe custou um processo que se arrastou até o ano de 1957, quando o compositor foi condenado a pagar os direitos autorais da obra toda vez que fosse gravada ou executada daquele momento em diante, além de ser obrigado a declará-la extraída de *Rasga o Coração*, de Catulo.

Este texto tentou demonstrar como os diferentes contextos construíram diferentes imagens da obra, construções estas relacionadas aos diversos contextos sob os quais o *Choros*

⁴² CARVALHO, 1987.

⁴³ GOMES, 1999, p. 23.

⁴⁴ VILLA LOBOS, Heitor. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFGM, Dossiê 2.2 S15.1097.s.d. (datilografado).

nº 10 tomaram significados diretamente influenciados pelos interesses políticos que tentaram mobilizar imagens e versões sobre esta obra que continua viva a cada presente. Além disso, a ideia foi demonstrar que a reescrita da história ensina que a narrativa historiográfica nunca tem um último capítulo!

Bibliografia

ARCANJO, Loque. 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.

_____. 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, 2011.

_____. *As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos*. Escritas (Goiânia), v. 2, pp. 77-101, 2010.

_____. *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.

ARDAO, A. Panamericanismo y latinoamericanismo. In: Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México. Leopoldo Zea (org.), Siglo XXI. Unesco. 1986. pp. 157-171.

ASSIS, Ana 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. [Não publicada].

_____. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. São Paulo: Editora Annablume, 2014.

BAGGIO, Kátia G. *A “outra” América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998.

BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: REMOND, René (org). *Por uma História Política*. Trad. Dora Rocha. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

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 Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

CAPELATO, Maria H.; PRADO, Maria L. C. (Org.). *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas*. 1 ed. Assis, São Paulo: FCL-Assis-UNESP; LEHA-FFLCH-USP, 2010. E-Book. Disponível em: http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/Intercambios_Politicos_-_e-book.pdf. Acesso em: 22/09/2018.

CARVALHO, José M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural. *Revista Fênix*, ano 1, n. 1, pp. 1-21, out. /nov./dez. 2004.

_____. Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

CURT LANGE, Francisco. *Boletim Latino-americano de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 6, 1946.

_____. Villa-Lobos y el Americanismo Musical. *Revista musical de Venezuela*. Local: Caracas, n. 25, 1988.

DE MARCHI, Leonardo; LADEIRA, João Martins. Ecos da modernidade: uma história social da indústria fonográfica no Brasil 1900-1930. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | *E-compós*, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

DORELLA, P. Obstáculos à constituição de uma identidade latino-americana no Brasil. *Revista Escritas: Revista do Departamento de História da UFT*. Palmas. v. 1, ano 1, pp. 104-122, 2010.

FABRIS, Annateresa. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FUGELLIE, Daniela. ¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933–1953). *Latin American Music Review*, 39(1), pp. 53–88, 2018.

GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas implicações. In: *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1989.

GOMES, A. C. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GRINBERG, Keila. A História nos porões dos arquivos judiciais. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

GUÉRIOS, Paulo R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2006.

_____. *Crítica e crise: sobre a patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

MALATIAN, T. *Cartas: narrador, registro e arquivo*. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MAÚL, Carlos. *A Glória Escandalosa de Heitor Vila-Lôbos*. Rio de Janeiro: Editora do Império, 1960.

PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

QUERINO, Daniel C. de M. *Música Viva, 1942: práticas de internacionalização e estratégias de difusão no contexto do Americanismo Musical de Francisco Curt Lange* – Dissertação de mestrado – PPGRAD em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, 2018.

REMOND, René (org). *Por uma História Política*. Trad. Dora Rocha. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RINKE, S. *Auslandsdeutsche no Brasil (1918-1933): Nova emigração e mudança de identidades*. In: *Espaço Plural*. ano IX, n. 19, 2º Semestre 2008. ISSN 1518-4196.

ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 17, 1996.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (orgs.) *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

SILVA, Rodrigo J. B. Mediações culturais, identidade nacional e samba na Revista da Música Popular IV encontro de pesquisadores em comunicação e música popular - *Linguagens e identidades da música contemporânea*. 15 a 17 de agosto de 2012, Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma Biografia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TYGEL, Júlia Z. Choros n. 10: o uso composicional do tema indígena Pareci. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*, Universidade de São Paulo ECA/USP, 2012.

SUÑOL, Boris Tejeda. *Cuba en la órbita de Francisco Curt Lange: un abordaje epistolar (1935-1975)* – Dissertação de mestrado – Escola de Música - UFMG, 2018.

VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. A cidade-voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 83-100, set./dez., 2002.

WISNIK, José M. "Getúlio da Paixão Cearense": Villa Lobos e o Estado Novo. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

Demais fontes

A SITUAÇÃO. "Villa-Lobos é um talento-fêmea ou alguém o fecunda ou nada produs". (sic). s/d. Recorte UFMG/ACL 2.2S15.1098.

Comentários ao Projeto de Lei n. 4.003. Recorte assinado por Guimarães Marins, 19 abr. 1954 e sem indicação de periódico. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

DIÁRIO DA JUSTIÇA. Juízo de Direito da Quarta Vara Cível. n. 16.585. 16 jun. 1954. Recorte ACL/UFMG Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 542.2S15.1098.

GAZETA DE NOTÍCIAS, *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão 18 set. 1952. Recorte In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

JORNAL O DIA. *Desapropriação não; Expropriação*. Rio de Janeiro. 7 de maio 1954. Recortes In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

JORNAL VANGUARDA. *Villa-Lobos usurpador*. Rio de Janeiro. 5 ago. 1952. Recorte Acervo Curt Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098

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.

O COMBATE. *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão. 22 nov. 1952. Recorte In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

O JORNAL. *Villa-Lobos vaiado na sua estreia no Scala de Milão*. 03 de junho de 1953. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

RECADO CARIOCA. *Villa-Lobos é um talento-fêmea, não original, não criador. Ou alguém o fecunda ou nada produz*. s/d de publicação. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

Projeto de lei encaminhado à Câmara dos Deputados por Osvaldo Orico em 18-01-1954. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. UFMG/ACL 2.2S15.1098.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG, Dossiê 2.2 S15.1097.s.d., (datilografado).

Currículos dos palestrantes

Melanie Plesch is an Associate Professor of Musicology at the University of Melbourne. Her work focuses on 19th- and 20th-century Argentine art music and its intersections with vernacular and popular music, literature and the visual arts. She has done extensive research on the construction of meaning in Argentine art music through a musicological practice that combines topic theory, cultural history and ethnohistory. She is the author of the study and facsimile editions of early Argentine sources such as the 1837 periodical *Boletín Musical* and Fernando Cruz Cordero's 1844 treatise *Discurso sobre música*; is co-editor, with Silvina Mansilla, of *Nuevos estudios sobre música argentina*, and editor of *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo Huseby*. The recipient of various international research grants, in 2015 she held a Research Visitorship at the University of Oxford as part of the Balzan Project "Towards a Global History of Music", directed by Reinhard Strohm. Her research appears in prestigious journals such as *Acta Musicologica*, *Patterns of Prejudice*, and the *Musical Quarterly*, among others. She recently edited a dossier on topic theory and Latin American art music for the *Portuguese Journal of Musicology*. She is working on a long-term research project on musical topics in Argentine art music.

Norton Dudeque. Professor associado do Departamento de Artes da UFPR. Realizou doutorado (Ph.D.) na University of Reading na Grã-Bretanha sob a orientação de Jonathan Dunsby. Mestrado em musicologia na USP e em performance na University of Western Ontario, Canadá. Realizou pós-doutorado no Kings College em Londres. Áreas de atuação incluem história da teoria musical, teoria e análise musical, música brasileira do século XIX ao início do século XX. Desenvolve pesquisas nas seguintes temáticas: A música de Alberto Nepomuceno; As *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos: contexto, história e análise; e os poemas sinfônicos de Leopoldo Miguéz. Publicações incluem artigos em periódicos nacionais e internacionais e livros no Brasil e Inglaterra. É autor de *Music Theory and Analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)* publicado por Ashgate (Grã-Bretanha) em 2005, reimpressão em 2016 (Routledge). Traduziu *Análise Musical na Teoria e na Prática* de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (Editora da UFPR, 2011) e organizou com Paulo de Tarso Salles (USP) *Villa-Lobos, um compêndio* (Editora da UFPR, 2017).

Maria Alice Volpe. Docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA. Mestre em Música pela UNESP. Tem colaborado em diversas publicações nacionais e internacionais. Conferencista convidada do Real Gabinete Português de Leitura; Fundação Casa de Rui Barbosa; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; King's College de Londres; IberoMúsicas-México; Università di Bologna; Fundação Calouste Gulbenkian; Festival Villa-Lobos. Professor associado, Editora-Chefe da *Revista Brasileira de Música*, e Coordenadora da Linha de Pesquisa História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-americana, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Departamento de Musicologia e Educação Musical, Programa de Pós-graduação em Música; Membro eleito da Academia Brasileira de Música.

Lars Hoefs. O violoncelista norte-americano Lars Hoefs, professor de violoncelo e História da Música na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), desempenha e ensina na América do Sul, nos Estados Unidos e na Europa. 2018 incluiu concertos e cursos no Chile, França, Irlanda, Espanha, Alemanha, e no University of Anchorage, Alaska, bem como apresentações solos com orquestras brasileiras. Ele publicou recentemente um artigo na revista *The Strad* sobre a história do cello ensemble. Lars estabeleceu-se como um dos principais especialistas no repertório de violoncelo do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos e foi o primeiro violoncelista a realizar juntos em um programa as obras completas para cello e orquestra de Villa-Lobos. Lars é diretor artístico do Villa-Lobos International Chamber Music Festival no sul da Califórnia, o único festival dedicado à música de câmara latino-americana nos Estados Unidos. O festival vai realizar sua quinta edição em janeiro. Lars também promove ativamente a música brasileira contemporânea, estreando e gravando obras dos compositores Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper, Paulo Costa Lima e Paulo C. Chagas, entre outros. Como solista no Brasil, nos últimos anos, Lars realizou concertos de Haydn, Schumann, Saint-Saëns, Lalo, Tchaikovsky, Dvořák, Elgar e Villa-Lobos. Notavelmente, Lars deu a estreia sul-americana do Concerto para violoncelo de Korngold, além de desempenhar o papel principal no Don Quixote de Richard Strauss com o Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Em 2009, Lars passou o ano como co-principal violoncelista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Nascido em Appleton, Wisconsin, Lars obteve seu diploma de ensino médio na North Carolina School of the Arts, um Bacharelado da Northwestern University estudando com Hans Jorgen Jensen, e ambos os cursos de mestrado e doutorado da University of Southern California, em Los Angeles, onde estudou com o ex-spalla da Los Angeles Philharmonic, Ronald Leonard. Na Universidade Estadual de Campinas, Lars fundou e lidera o Unicamp Cello Ensemble, uma orquestra de violoncelos sem regente composta por seus atuais e antigos estudantes de violoncelo. O Unicamp Cello Ensemble atuou nos mais prestigiados festivais e salas de concerto do Brasil, incluindo o Festival de Música de Inverno de Campos do Jordão, o Rio International Cello Encounters e o Centro Cultural de São Paulo para citar alguns. Em 2016, gravaram um CD de estreias mundiais, com o Divertimento de Lalo Schiffrin, e realizaram turnê pelo estado de São Paulo. Recentemente o Unicamp Cello Ensemble apresentou vários concertos na Califórnia, colaborando com cellistas para música de cinema em Hollywood e o Los Angeles Philharmonic.

Robert Suetholz. Natural de Milwaukee, Wisconsin, EUA. Trabalhou sob orientação de George Sopkin, membro-fundador do Quarteto Fine Arts, seu sucessor Wolfgang Laufer, e Uzi Wiesel, ex-violoncelista do Quarteto de Cordas de Tel-Aviv, Israel. Obteve seu Mestrado em Violoncelo em 1998, sob a orientação de Hans Jørgen Jensen, da Universidade de Northwestern, em Chicago (EUA) e seu Doutorado em Música pela USP em 2011. Atuou em várias orquestras internacionais, como a Israel Sinfonietta (spalla dos violoncelos) e a Orquestra Sinfônica de Milwaukee (EUA), entre outras. Residindo no Brasil desde 1985, foi spalla dos violoncelos das orquestras sinfônicas da USP, do Estado de São Paulo e da Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura. Foi violoncelista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo durante 25 anos, se desligando deste no final de 2016. É professor de violoncelo no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP desde 1989. Em 2015, lançou o livro *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo* e em 2018, em parceria com Luiz Amato, a tradução do livro de Leopold Auer intitulado *O violino segundo meus princípios*, ambos pela Editora Prismas.

Joel Albuquerque. Doutor em Teoria e Análise Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA/USP) e Mestre em Processos de Criação Musical pela mesma instituição. Bacharel em Trompa pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP). Especialista em Gestão em Projetos Culturais e Organização de Eventos pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC/ECA/USP). É professor de Trompa e Teoria Musical na Organização de Cultura, Educação e Assistência Social Santa Marcelina, Conservatório e Curso Técnico em Música da ACARTE (UNASP) e Escola de Música de Embu das Artes. Iniciou seus estudos musicais na ONG Músicos do Futuro (antiga Banda Marcial de Taboão da Serra), seguindo para a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP; antiga ULM), onde estudou com o trompista Nikolay Alipiev (OSESF). Foi professor de Teoria Musical e orientador de trabalhos de conclusão de curso (TCC) do bacharelado da Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP). Publicou diversos artigos no campo da Análise e Teoria Musical em Simpósios e Encontros de Musicologia no Brasil e na Europa (Portugal). Foi trompista de importantes grupos sinfônicos como a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo e Orquestra Jovem de Guarulhos. Participou de vários festivais com destaque para o Festival de Música de Santa Catarina (FEMUSC), Semana da Música de Ouro Branco (MG) e Festival de Música de Campos do Jordão (SP). Também é compositor/arranjador e produtor cultural.

Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas *Bachianas Brasileiras*

Norton Dudeque
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo: No seu estudo de 1947 sobre as *Bachianas Brasileiras* e publicadas em *Villa-Lobos, sua obra* (1972) pelo Museu Villa-Lobos, Heitor Villa-Lobos se refere a estilos musicais que podem sugerir características do estilo culto (*the learned style*). No texto o compositor indica o uso de *estilo coral* em passagens das *Bachianas* n. 3 e 9. De maneira semelhante ele se refere a fuga escolástica e como ele adere ou transgride as instruções tradicionais de composição deste gênero de obra polifônica. Ao se observar as diretrizes de composição de *fugue d'école* sugeridas por André Gédalge em seu *Traité de la fugue* de 1901 e seguidas de maneira próxima por Vincent D'Indy no seu *Cours de Composition Musicale* (1909) também se depreende que as fugas de Villa-Lobos nas *Bachianas* apresentam nas suas seções uma correspondência formal/funcional ao proposto nas diretrizes de *fugue d'école*. Ademais, ao reconhecer a leitura do tratado de composição musical de D'Indy, Villa-Lobos confirma seu conhecimento das diretrizes de composição de fugas como instruídas por D'Indy. Por fim, se exemplifica em excertos das *Bachianas* a utilização de estilo culto tanto na alusão ao estilo coral quanto nas fugas.

Ao se examinar que em todas as fugas que constam nas *Bachianas* que os componentes estruturais de uma *fugue d'école* são presentes e funcionais, conclui-se que estes representam a habilidade adquirida pelo compositor, ou seja, Villa-Lobos nos mostra sua habilidade, sua maestria em composição de fugas, e sua herança, embora longínqua, do estilo culto.

1. Introdução

A referência a obras de compositores do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores do século XX. Talvez os exemplos mais conhecidos sejam Stravinsky e o neoclassicismo, Schoenberg e a utilização de formas musicais tradicionais, e o reconhecimento teórico da sua herança cultural/musical germânica, e Webern e o estudo acadêmico da música do passado e sua reinterpretação de técnicas composicionais. Villa-Lobos não é exceção, apesar de que várias de suas obras apresentam uma concepção original em termos formais e melódico-harmônicos, representadas, em especial, na série de *Choros*, o compositor brasileiro também utilizou referências à música do passado como uma fonte de inspiração para o desenvolvimento de ideias musicais.

Muito embora haja uma literatura bastante grande sobre a recepção da obra de J. S. Bach, relativamente pouco se tem observado a respeito de como compositores têm recebido e percebido a obra de Bach, tanto como uma reflexão teórica quanto como uma influência em suas próprias composições. A influência, as alusões composicionais e estéticas à obra de Bach são parte da preocupação demonstrada por Finscher (1998) ao discutir o papel póstumo de Bach na história da música. Ele reflete sobre a importância de J. S. Bach e sua música abordando aspectos históricos, estéticos, teóricos e de influência de técnica musical. Assim, Finscher relata duas maneiras distintas de falar sobre Bach: a primeira se refere à criação de um Bach super-humano, cosmológico e mitológico; a segunda se refere à prática composicional inspirada na linguagem musical de Bach, à reflexão consciente e racional da sua técnica composicional.

O protagonista da primeira abordagem é Richard Wagner. Segundo Finscher, Wagner considerava a abertura de sua ópera *Die Meistersinger* como “Bach aplicado” e a terceira cena, no primeiro ato, como uma “continuação de Bach” (Finscher, 1998, p. 6). Essa “romantização” da figura e da música de Bach ocorre durante o século XIX após a redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus* por Mendelssohn em 1829. Este movimento de retomada ou redescobrimento da música de Bach durante o séc. XIX é descrito de maneira concisa por Blume que identifica duas tendências principais: a primeira caracterizada por uma busca de um paradigma confiável, uma autoridade indiscutível; a segunda, uma tendência de buscar refúgio (ou apoio) na ordem estabelecida da grandiosidade do passado (Blume, 1964, p. 295). A música e a figura de Bach tornaram-se, durante esta época, a epítome necessária para os ideais estéticos destas tendências. Apesar da redescoberta da música vocal e sacra de Bach, foi sua música instrumental que se tornou modelo para uma reinterpretação durante o séc. XIX. Segundo Dahlhaus, esta reinterpretação transmutou as obras de Bach em modelos e paradigmas de “música instrumental pura”, a qual os românticos consideravam a essência da música *per se*, além de criar uma reafirmação de si próprios como herdeiros de uma realidade musical e, de certa maneira, de um ideal estético (Dahlhaus, 1989, p. 30-31). Durante o séc. XIX as referências a obras e à linguagem *bachianas* são inúmeras. Por exemplo, Beethoven em suas *Variações Diabelli* Op. 120 faz alusões às *Variações Goldberg*. Nesta obra as referências são perceptíveis nas variações 31, que se refere diretamente à variação 25 da obra de Bach. Já a variação 32, uma fuga tripla, seguida de um *Tempo di Minuetto* (var. 33), também se referem à linguagem bachiana e completam as referências à música de Bach na obra de Beethoven.

Se alusões à obra de Bach podem ser vistas ao longo do século XIX, no seu final e início do século XX, Max Reger (1873-1916), por exemplo, adquire o papel de maior herdeiro desta romantização da figura de Bach, mesmo que à sombra da obra de Wagner. Reger declara: Bach “o começo e fim de toda música, Bach pai onipresente, padrinho da música, pai da harmonia”.¹ As referências de Reger à obra de Bach adquirem um aspecto diferenciado do que nos anos de 1920 viria a ser chamado de neoclassicismo. Reger, na visão de Frisch, é o compositor que mais assimilou a obra de Bach na sua própria, chegando até mesmo a uma identificação “monomaníaca” psicótica em termos de autoafirmação. Frisch, de fato, argumenta que a releitura que Reger faz de Bach é modernamente histórica, ou seja, é imbuída da história referente a Bach. Ainda, Bekker (1923) acrescenta que a arte melódica de Bach poderia mostrar o caminho para uma linguagem musical moderna que não fosse uma mera imitação ou adoção superficial, mas sim uma readaptação e reconhecimento de

¹ “Anfang und Ende aller Musik, Allvater Bach, Musikgottvater, Urvater der Harmonie” em Lorenzen, Johannes. *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982, p. 55.

elementos estilísticos de uma arte antiga. Bekker, não está se referindo ao neoclassicismo, mas sim ao o que Frisch chama de modernismo historicista (*apud* Frisch, 2001, p. 298-299).²

A segunda maneira de se falar de Bach, de acordo com Finscher, se refere à prática composicional (e analítica) sobre a música de Bach. Inicialmente nos referimos à Schoenberg, quem declarava abertamente o seu aprendizado composicional, autodidata, baseado em Mozart e Bach. Deste último, Schoenberg dizia ter herdado quatro ideias principais: 1. o pensamento contrapontístico; 2. a arte de desenvolver tudo em uma obra a partir de uma entidade única; 3. o desenvolvimento de configurações uma das outras; e 4. a libertação da métrica tradicional, “do tempo forte do compasso” (Schoenberg, 1975, p. 173). Ainda neste viés, Besseler (1926), durante os anos da República de Weimar, categoriza dois tipos fundamentais de música: uma música autônoma, isto é, uma música para ser ouvida e apreciada esteticamente, *eigenständige Musik*; e uma música de caráter mais utilitário e vernacular, *Gebrauchsmusik* ou *umgangsmäßige Musik*. Posteriormente Besseler mudou esta denominação para *Darbietungsmusik* (música de apresentação) e para *Umgangsmusik*. Nesta segunda categoria incluía-se aí a música popular (inclusive o *Jazz*) e a música do passado.³ Em 1921 Paul Hindemith passou a considerar a música de Bach como um modelo para *Umgangsmusik*, e não para a *Darbietungsmusik*. A tendência estética, então, que se consolidou na década de 1920 pode ser percebida no slogan “*zurück zu Bach*” (retorno à Bach) ou em outras palavras “*zurück zu Umgangsmusik*”. Esta tendência se concretiza na obra de Hindemith quando em 1924 ele compõe *Kammermusik* n. 2 a qual inaugura uma abordagem neobarroca na sua música. Cada uma das sete obras que compõem o ciclo designado como *Kammermusik*, com exceção da primeira, é moldada como um concerto para uma variedade de instrumentos solista(s) e orquestra com diferentes tamanhos e constituições. MacDonald se refere a estas composições como “um tipo equivalente no século XX aos *Concertos Brandenburgo* de J. S. Bach” (*apud* Hinton, 1998, p. 139).

A tendência do neobarroco de Hindemith também era sentida em Paris onde Stravinsky tornava o slogan “*retour à Bach*” ouvido e em uma afirmação estética. Entre 1923 e 1925 Stravinsky compõe o *Octuor* (1923), *Sonate* para piano (1924) e *Sérénade en la* (1925), obras em que há uma renúncia do caráter nacionalista em favor de um léxico altamente alusivo a Bach: “a fonte de valores musicais universais”. Em poucos anos o slogan e a tendência de “*retour à Bach*” tornou-se predominante entre os músicos que frequentavam os círculos musicais de Paris da época (Taruskin, 1996, p. 1607).

² Entre as várias obras de Reger que fazem alusão à Bach são representativas a *Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H* Op. 46 para órgão, Suíte em Mi menor Op. 16 para órgão, *Corale-Preludes* baseados em corais para órgão de Bach, etc. Vide também Bekker, Paul. *Neue Musik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, p. 100-101.

³ Vide Heinrich Besseler, “Grundfragen des musikalischen Hörens”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, Leipzig: Peters, 1926, p. 35-52.

Finalmente, no ponto de vista de Dahlhaus, que em seu *Grundlagen der Musikgeschichte* reflete sobre o historicismo musical no século XIX, “tradição” e “restauração” são duas tendências dialéticas que norteiam a ideia de progresso no século. A primeira tem uma ligação direta com o passado e pressupõe uma continuidade sem arestas, e é frequentemente associada a uma corrente ininterrupta. A segunda, *restauração*, é uma tentativa de renovar o contato com uma tradição que foi interrompida. Assim, durante o século XIX a música de Mozart e Beethoven pertenciam a uma tradição viva, enquanto que a música de Bach, distante no tempo, era objeto de *restauração* (Dahlhaus, 1983, p. 67-70).

Muito embora as *Bachianas Brasileiras* datem do período de 1930 a 1945, portanto bastante posterior ao surgimento do neoclassicismo na Europa continental, esta tendência internacionalista pode ser observada na incorporação que Villa-Lobos faz da mitificação da figura de Bach como “fonte folclórica universal”. Em uma curiosa autoavaliação, escrita em 1947, da sua própria percepção sobre a importância universal da música de Bach, Villa-Lobos escreveu:

Bachianas Brasileiras – título de um gênero de composição musical criado de 1930 a 1945 para homenagear o grande gênio John [sic] Sebastian Bach. As *Bachianas Brasileiras*, em número de 9 suítes, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos. Para Villa-Lobos, a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 187).

As observações de Villa-Lobos sobre a universalidade de Bach demonstram a fascinação desta música sobre ele. No entanto, Villa-Lobos tem uma posição ambígua em relação às questões discutidas acima. Se por um lado, ele romantiza e fantasia sobre a figura de Bach como “fonte folclórica universal” e fonte de todos os “materiais sonoros populares de todos os países”, na prática ele articula estruturas musicais de maneira a aludir à música de Bach, de maneira bastante variada e que se estende desde alusões ingênuas até releituras sofisticadas de estruturas *bachianas*. A atração de Villa-Lobos pela música de Bach pode ter se tornado um argumento para prover as ideias de como utilizar o material musical para a série das *Bachianas Brasileiras*. No entanto, Béhague observa que o que Villa-Lobos percebeu de forma intuitiva foi certas afinidades entre texturas contrapontísticas e procedimentos rítmicos em Bach com certos aspectos da música popular brasileira (Béhague, 1994, pp. 105-106).

Nóbrega sintetiza a percepção de Villa-Lobos sobre as coincidências entre a música de J. S. Bach e a música popular brasileira da sua época. Nóbrega descreve: “Trata-se da descoberta da similitude de procedimentos melódicos, harmônicos e contrapontísticos entre

certas modalidades da música popular instrumental brasileira e a música de Bach. Um ‘ovo de Colombo’” (Nóbrega, 1969, p. 17). Ademais, a tentativa de Nóbrega (Nóbrega, 1976, p. 12-16) de comparar ou de aproximar a música de Bach à música popular brasileira, fazendo breves paralelos, entre obras de Bach e modinhas, e chorinhos, por vezes causa surpresa, ou como Kiefer se refere: “a semelhança chega a ser às vezes impressionante” (Kiefer, 1986, p. 114). No entanto, as comparações que Nóbrega faz parecem não se aproximar da intenção real de Villa-Lobos: a de realizar uma releitura das características da música de Bach de acordo com suas próprias convicções composicionais, ou adaptando a terminologia de Dahlhaus, a de realizar um ato de *restauração* de uma tradição pertencente, segundo Villa-Lobos, a toda à humanidade.

A *restauração* pretendida por Villa-Lobos também é herdada da música romântica brasileira: uma tradição de composições que fazem alusões à música do passado, em especial à música barroca. A *Suíte Antiga* Op. 25 de Leopoldo Miguéz, escrita para orquestra em 1892 e dedicada à Alberto Nepomuceno, tem como movimentos I. Prelude, II. Sarabande, III. Gavotte, IV. Air et Double, e V. Gingue [*sic*] (Corrêa, 2005, p. 60). Já a *Suíte Antiga* Op. 11 de Alberto Nepomuceno, escrita originalmente para piano em 1893 e foi transcrita para orquestra de cordas em 1894, tem como seus movimentos: I. Prélude, II. Air, III. Minueto, IV. Rigaudon.

2. Neoclassicismo

Uma das possibilidades para se considerar o caso das *Bachianas Brasileiras* é a visão de uma espécie de adaptação por parte de Villa-Lobos do neoclassicismo. Straus (1990) em *Remaking the Past*, observa que os compositores da primeira metade do século XX compartilharam de técnicas musicais com o intuito de retrabalhar elementos estilísticos e formas anteriores, i.e., harmonia, melodia, textura etc. ele cunha as seguintes razões revisionárias, baseadas na teoria de Bloom, e sugere que elas são estratégias adotadas pelos compositores do século XX e que estas definem “uma prática comum no século XX” (p. 17). Entre estas estratégias estão as seguintes:

Motivização. O conteúdo motivico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.

Generalização. Um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem [...].

Marginalização. Elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior [...] são relegados a um papel secundário na nova obra.

Centralização. Elementos musicais que são secundários em uma obra anterior [...] adquirem um papel principal na obra nova.

Compressão. Elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior [...] são comprimidos em algo sincrônico na obra nova.

Fragmentação. Elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior [...] são separados na obra nova.

Neutralização. Elementos musicais tradicionais [...] têm suas funções costumeiras canceladas [...].

Simetrização. Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente direcionais [...] são invertidas ou simetricamente retrogradadas [...] (STRAUS, 1990: 17).

Estas técnicas são ferramentas para que compositores produzam relações nas suas próprias obras com a música do passado. Por um lado, como Straus argumenta que estas técnicas contribuem para a expressão do neoclassicismo, ou seja, obras que apresentem estruturas simples, objetivas e bem equilibradas; por outro lado, estas técnicas também podem contribuir na composição de obras do tipo progressivo, que apresentam estruturas complexas, assimétricas e progressivas (p. 1-2), basicamente opostas àquelas neoclássicas. Assim, estas técnicas representam um amplo conjunto de ferramentas composicionais que podem ser identificadas analiticamente em obras musicais da primeira metade do século XX.

Como já mencionado, fazer referências a obras de compositores do passado como uma estratégia para desenvolver as ideias musicais é frequente na música do início do século XX. Alguns exemplos bem conhecidos são as obras neoclássicas de Stravinsky e o uso das formas tradicionais na música de Schoenberg. Villa-Lobos não é exceção, ele também explorou referências à música do passado como uma fonte de inspiração no desenvolvimento de ideias musicais. Mais adiante, exemplificarei como Villa-Lobos aborda e referencia o estilo culto nas *Bachianas Brasileiras*.

No caso das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos uma das principais preocupações com estilização é a associação ao neoclassicismo. Poderíamos considerar que, e se classificarmos as *Bachianas* como neoclássicas, tratar-se-ia de um neoclassicismo mais inclusivo com elementos nacionalistas, alusões e citações de música popular brasileira, danças populares e estilizações que referenciam a música popular urbana da época de Villa-Lobos. Portanto, este neoclassicismo difere e se distancia das características apontadas por Messing de simplicidade, jovialidade, objetividade e de elitismo cultural.

1. simplicidade—a reação contra obscuridade, densidade e tamanho; 2. Jovialidade—a crença na espontaneidade, frescor (novidade) e vigor que frequentemente é caracterizado por evocar uma condição de jovialidade; 3. Objetividade—a resposta à noção de que expressões pessoais intensas produzem distorções e sentimentalidade falsa; 4. Elitismo cultural—a postura que considera os elementos anteriores inerentes aos povos não-germânicos (Messing, 1988, p. 89).

Na sua discussão sobre neoclassicismo Martha Hyde (1996) identifica dois modos gerais de alusão aos clássicos: antiquarianismo e acomodação. Para a segunda, ela identifica dois tipos: alegorias e anacronismo metamórfico o qual apresenta qualquer tipo de

confrontação entre períodos estilísticos, por exemplo, entre música clássica e a música do século XX. No intuito de categorizar, Hyde propõe quatro tipos de imitações: reverencial, eclética, heurística e dialética. A mais pertinente para as *Bachianas* de Villa-Lobos se refere a um tipo misto de imitação reverencial e eclética. Hyde resume as características principais da imitação reverencial, a qual é uma estratégia simples de “seguir um modelo com uma fidelidade quase religiosa ou meticulosamente” (p. 206). Ela compara e analisa a Forlane de Couperin de *Concerts royaux*, *Quatrieme concert*, a Forlane de Ravel de *Le tombeau de Couperin* e resume:

A imitação celebra um modelo clássico através de repetição quase ritualística [...] Mas este tipo de reprodução de um modelo apresenta dificuldade ao funcionar transitivamente, uma vez que a reprodução deve ser feita em uma linguagem que é estranha ou inapropriada à original e cujos desvios das normas do modelo ameaçam permanecer fora do controle artístico (p. 210).

Em relação às imitações ecléticas, Hyde argumenta que elas apresentam alusões, frases, técnicas, formas, estruturas e estilos emprestados da música do passado, que são postas juntas sem distinção. Ela observa estas características na música neoclássica de Stravinsky a qual

Frequentemente aglomera material diatônico e octatônico em estruturas sonoras e conscientemente imita estruturas de frase clássicas, padrões de dança, formas tonais, e texturas contrapontísticas barrocas. Podemos chamar este tipo de imitação eclética ou exploratória. [...] Imitação eclética descreve um processo no qual as fontes e modelos são compilados. A tradição torna-se um depósito onde os conteúdos são rearranjados e apropriados sem prejuízo ou responsabilidade, em vez de serem bem organizados (p. 211).

Ambos os tipos de imitação parecem ser apropriados para uma abordagem das *Bachianas Brasileiras* que representam uma homenagem a J. S. Bach, mas com referência à música popular brasileira, alusões a atmosfera harmônica clássica, a imitação estilística das técnicas composicionais de Bach, ao diálogo com obras anteriores de compositores contemporâneos de Villa-Lobos e até mesmo ao conhecimento teórico de Villa-Lobos. Todas estas referências caracterizam uma mistura de material musical bastante diverso que é utilizado de várias maneiras para produzir um tipo de música que é reconhecível como uma homenagem à J. S. Bach e como as *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos.

3. Estilo culto e Villa-Lobos

Wheeldon (2017) discute a rejeição de modelos prévios de composição ou de tendências na composição musical na França durante os anos de 1920. A autora enfatiza a reação contra a música de Debussy pelo grupo “Les Six” e como tal reação se transformou em um novo postulado estético, o neoclassicismo. Um dos pontos principais argumentados por Wheeldon se refere ao contraponto e à sua adoção como uma alternativa ao “verticalismo”,

ou seja, à percepção que a música de Debussy consistia de “aglomerações de sons simultâneos” como Paul Landormy declarou em 1918. Ao se referir ao “Les Six” no ano seguinte, Landormy escreveu, “o retorno ao contraponto, em oposição ao verticalismo de Debussy, é uma das mais veementes reivindicações desta jovem escola” (p. 440–1). Em 1920, Poulenc resumiu as ideias comuns aos “Les Six” como “uma reação à imprecisão, retorno à melodia, retorno ao contraponto, à precisão, à simplificação”, que sugerem uma reação à música de Debussy. Além disso, Wheeldon observa a importância que o estudo de contraponto teve para este grupo de compositores. Por exemplo, Auric e Tailleferre estudaram com Georges Caussade (1873-1936), Milhaud e Honegger estudaram com André Gédalge (1856-1926), todos no Conservatório de Paris. Poulenc, ao contrário, estudou contraponto com Charles Koechlin (1867-1950) durante 1921-22. Em torno de 1924-25, o slogan “Le Retour à Bach” transformou-se em um movimento resultante de uma ênfase em contraponto na música dos anos precedentes. Koechlin expressa em 1926 em um artigo para a *La Revue Musicale* intitulado “Le retour à Bach” os princípios do neoclassicismo: “[1] temas objetivos como em certos allegros de Bach (um protesto!); [2] sem o pátos Beethoveniano, Franckista ou Wagneriano; [3] sem expressionismo Faureriano ou Debussysta (com certeza não posso escrever “impressionismo”) mas [4] *música pura*, que não necessite de nenhuma significação. [5] E fugas. Ou melhor, esboços de fugas, adaptadas as necessidades de uma época na qual tempo é dinheiro” (vide Wheeldon, 2017, p. 467; Koechlin, 1926).

Villa-Lobos, durante seus dois períodos de residência em Paris (1923-24 e 1927-30), tornou-se bem conhecido no meio musical Parisiense. Entre os compositores mais celebrados da época estavam D’Indy, Roussel, Honegger, Schmitt, de Falla, Stravinsky, e Prokofiev entre outros. Durante a década de 1920 muitos destes compositores já haviam adotado o neoclassicismo como uma tendência principal em suas obras.

Quando Villa-Lobos começou a compor as *Bachianas Brasileiras* a partir de 1930 ele adotou uma tendência que pode ter observado na Europa durante a década anterior. Consequentemente, Villa-Lobos adotou referências a um estilo musical Bachiano e demonstrou um grande interesse pela música de Bach durante as décadas de 1930 e 40.

No entanto, pode haver uma possível contradição nas *Bachianas Brasileiras* em relação as propostas do neoclassicismo europeu da década de 1920. Se por um lado, Villa-Lobos herda uma visão romântica de Bach, por outro, ele adota a objetividade inerente do neoclassicismo. Esta contradição transparece na instrumentação das obras da série e faz Tarasti observar que

Não há contradição alguma entre o neoclassicismo de Villa-Lobos e o romantismo uma vez que a orquestra de muitas *Bachianas* é mais próxima

àquela do romantismo do que aquela do impressionismo ou de um tipo de primitivismo Stravinskiano. Esse é o porquê o retorno a Bach de Villa-Lobos é somente superficial e acidentalmente relacionado ao fenômeno correspondente da década de 1920 na Europa (Tarasti, 1995, p. 176).

Um exemplo deste aspecto pode ser observado na instrumentação das *Bachianas*. Por exemplo, *Bachianas* n. 2, n. 7 e n. 8 são para grande e tradicional orquestra, as vezes com inclusão de percussão brasileira; a *Bachianas* n. 3 é para piano e orquestra. No entanto, as *Bachianas* n. 1 (orquestra de violoncelos); n. 4 (piano, orquestrada posteriormente); n. 5 (voz e orquestra de violoncelos); n. 6 (flauta e fagote); e n. 9 (orquestra de vozes ou para cordas), apresentam uma instrumentação mais próxima do tipo característico do neoclassicismo europeu.

Na perspectiva do neoclassicismo, fugas em geral são consideradas a mais alta expressão do contraponto, portanto, tornou-se um gênero favorecido durante as décadas de 1920 e 30. Exemplos são a fuga da *Symphony of Psalms* (1930) de Stravinsky, a fuga da *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936) de Bartók, e seguindo de maneira mais próxima o modelo de prelúdio e fuga do *Cravo bem temperado* de J. S. Bach encontram-se o *Ludus Tonalis* (1942) de Hindemith e os 24 Prelúdios e Fugas de Schostakovich (vide Walker, 2001).

As fugas de Villa-Lobos nas *Bachianas* apresentam um intervalo de 12 anos de separação entre a fuga da *Bachianas* n. 1 (1930) e da n. 7 (1942), e as da *Bachianas* n. 8 e n. 9 datam de 1944 e de 1945, respectivamente. Neste intervalo de 12 anos que separam as de n. 1 e n. 7, o compositor arranhou vários prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach para coro misto, n. 4 (1934), n. 8 (1932), n. 14 (1937), n. 22 (1932), e as fugas de n. 1, 5 e 21, todas arranjadas em 1932. Além destas, Villa-Lobos orquestrou a Fantasia e Fuga n. 6 para órgão de Bach em 1938. Mas o interesse de Villa-Lobos por contraponto parece ir além da música de Bach. Exemplo disso encontra-se no segundo volume da coleção de *Solfejos* publicado em 1946. Neste volume Villa-Lobos compôs vários cânone a 2, 3, 4 e 6 vozes, arranhou um cânone circular a 4 vozes de Francisco Braga (1868-1945), uma fuga dodecafônica de Max Brand (1896-1980), uma fuga a 4 vozes de Handel e a já mencionada fuga a 4 vozes n. 8 do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach. Além destas Villa-Lobos arranhou a fuga da *Bachianas* n. 8 para coro misto e intitulou-a *Fuga IV sobre um tema de caráter popular brasileiro*, sendo que a maioria destes arranjos foram relacionados ao Canto Orfeônico.

A série de *Bachianas Brasileiras* reflete em vários aspectos alusões à música de J. S. Bach. Por exemplo, muitas destas obras têm entre seus movimentos o par de prelúdio e fuga, tais como na *Bachianas* n. 1 (1930), segundo e terceiros movimentos, Preludio (Modinha) e Fuga (Conversa); *Bachianas* n. 7 (1942) tem entre seus movimentos, o primeiro, Preludio

(Ponteio), e o quarto, Fuga (Conversa); e a de n. 8 (1944) tem seu primeiro movimento, Preludio, e o quarto, Fuga. Nestas obras não há uma relação direta entre os materiais estruturais de cada um destes movimentos, no entanto, na *Bachianas* n. 9 (1945), com Preludio e Fuga como seus movimentos, o compositor explicitamente planejou uma relação temática entre os dois movimentos.

Nas *Bachianas* Villa-Lobos alude a estilos musicais do passado, não somente àqueles relacionados a música de Bach, mas também àqueles relacionados a música ocidental e brasileira. Em particular, no caso das fugas, Villa-Lobos cria um tipo de mistura entre tópicos dos séculos XVIII e XIX e tópicos próprios da música brasileira com o intuito de sanar suas necessidades composicionais. De fato, Villa-Lobos alude ao estilo culto relacionados à música do século XVIII, em sentido estrito e em sentido amplo conforme definido por Chapin (2014). Em sentido estrito, e de acordo com Chapin, o estilo culto se refere as técnicas de contraponto imitativo tais como, cânones, fugatos, e fuga, esta última avaliada como “o gênero principal do estilo culto, considerada o estágio mais avançado no treinamento de um compositor e a melhor demonstração de sua habilidade” (Ratner, 1980, p. 263). Em sentido amplo, o estilo culto compreende o contraponto por espécies, o coral, e as complexidades de improvisação em fantasias (Chapin, 2014, p. 301). Assim, ao aludir a uma mistura de tópicos de estilo culto e música brasileira, Villa-Lobos cria com suas *Bachianas* uma manifestação musical única associada à sua crença em uma música brasileira nacional.⁴ Desta maneira, podemos identificar estilos e tópicos específicos no decorrer da série de *Bachianas*. Por exemplo, um destes tópicos – a figuração de coral – é frequentemente encontrado em várias das peças nas *Bachianas*. Villa-Lobos se refere ao estilo coral em uma seção da *Fantasia* na *Bachianas* n. 3 como que apresentando um tema baseado harmonizado com uma progressão no círculo de 5as (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 189). De maneira semelhante o compositor descreve outra passagem na fuga da *Bachianas* n. 9 e como estando em estilo coral (p. 197). Nesta apresentação observaremos ilustrações de estilo culto relacionado às fugas nas *Bachianas* e a relação com as instruções de *fugue d'école* como Villa-Lobos pode ter as seguido. Ademais, também exemplifico casos de estilo coral como mencionado pelo compositor.

3.1 *Fugue d'école*

Em 1941 Villa-Lobos reconheceu a importância do *Cours de Composition Musicale* (1909) de D'Indy como uma leitura importante na sua formação musical (Corrêa do Lago, 2010, p. 30–61). A informação é corroborada por Nóbrega em 1969, ao relatar os estudos autodidáticos de Villa-Lobos. Nóbrega menciona que Villa-Lobos participou de classes de

⁴ Para uma aplicação destas ideias à música argentina vide Plesch, 2017.

harmonia de Frederico do Nascimento no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Além disso, Nóbrega também menciona que Villa-Lobos era grato pelos conselhos recebidos de Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga. Mas a informação mais significativa é a de que Leão Veloso trouxe de Paris uma cópia do tratado de composição de D'Indy para Villa-Lobos durante a década de 1910 (Nóbrega, 1969, p. 14). Também cabe lembrar que a seção dedicada a fugas no tratado de D'Indy é largamente influenciada pelas diretrizes estabelecidas por André Gédalge em seu *Traité de la Fugue* (1901). No seu tratado Gédalge estabelece oito componentes estruturais para uma *fugue d'école*: 1) o sujeito; 2) a resposta; 3) um ou mais contrassujeitos; 4) a exposição; 5) a contra exposição (seção optativa); 6) os episódios; 7) o *stretto*; e 8) pedal. D'Indy, por sua vez, subdivide no seu tratado sua descrição dos componentes estruturais de uma fuga em duas seções: 1) os elementos melódicos da fuga; e 2) os elementos harmônicos. Na primeira, D'Indy apresenta diretrizes para a composição do sujeito da fuga, a primeira resposta, resposta tonal e contrassujeito. Na segunda seção, D'Indy discute cadências, a ordem das exposições tonais em fugas nos modos maior e menor, os episódios, pedais, e o *stretto*. Há, portanto, uma coincidência entre os dois tratados nos componentes estruturais de uma fuga. É possível que para Villa-Lobos as diretrizes estabelecidas por Gédalge e D'Indy tenham contribuído na concepção de suas fugas nas *Bachianas*. No entanto, cabe ressaltar, que o compositor não segue de maneira estrita as regras de uma fuga escolástica, mas sim adapta seus componentes estruturais às suas necessidades composicionais. Tampouco segue o modelo Bachiano de fuga em sentido estrito. Portanto, as referências que Villa-Lobos faz em suas descrições das fugas nas *Bachianas* à fuga escolástica, podem ser compreendidas como representando um tipo de “estilo culto” (*the learned style*) tornando o compositor um herdeiro desta tradição longínqua, mas que representa um dos aspectos mais interessantes nas *Bachianas Brasileiras*.

As descrições de Villa-Lobos das fugas nas *Bachianas* e publicada em 1972 em *Villa-Lobos, sua obra*, não somente descrevem um tipo de “fuga informal”, ou uma fuga livre, como é o caso da fuga na *Bachianas* n. 1, mas também faz referência a termos específicos de composição de fugas tais como os descritos nas diretrizes de *fugue d'école* mencionados acima. A fuga da *Bachianas* n. 1 é referida como estando ao estilo de Sático Bilhar, velho seresteiro e companheiro de Villa-Lobos, e descrita como “uma espécie de conversa entre quatro chorões, cujos instrumentos disputam a primazia temática, em perguntas e respostas sucessivas, num dinâmico crescendo” (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 188). A fuga escolástica, por sua vez, serve de modelo ao qual Villa-Lobos compara suas composições. Por exemplo, o compositor distingue sua fuga na *Bachianas* n. 7 da estrutura de uma fuga escolástica ao declarar que sua obra apresenta particularidades em relação à “fuga escolástica” e apresenta aspectos melódicos relacionados à música brasileira sentimental. Ele prossegue observando

as diferenças entre a apresentação do sujeito da fuga e a apresentação tradicional com sua transposição à dominante. Villa-Lobos continua descrevendo as seções da fuga, as reexposições do sujeito e os episódios. Por fim, ele declara que a técnica temática “é intencional e obedece a um princípio de estilo livre, mas lógico e concludente” (p. 194). As observações de Villa-Lobos sobre a fuga da *Bachianas* n. 8 são gerais. Ele observa brevemente a estrutura da peça, a apresentação do sujeito de acordo com as regras da *fugue d'école*, a relação estilística com o estilo clássico Bachiano desta fuga e, por fim, a relação temática/motívica com melodias de caráter brasileiro. Finalmente, a fuga da *Bachianas* n. 9 merece observações a respeito do seu tratamento vocal, e a sua forma considerando os episódios e a reexposição. Há também a identificação de uma passagem “em forma de coral” na seção de desenvolvimento da fuga, possivelmente uma alusão ao estilo coral que mencionarei mais adiante (vide Museu Villa-Lobos, 1972, p. 193–7).

4. Ilustrações nas fugas

Inicialmente comparamos nas Tabelas de 1 a 4 possíveis segmentações formais das fugas na série *Bachianas Brasileiras*. Cabe lembrar os componentes estruturais de uma fuga escolástica (*fugue d'école*): 1) o sujeito; 2) a resposta; 3) um ou mais contrassujeitos; 4) a exposição; 5) a contra-exposição (seção optativa); 6) os episódios; 7) o *stretto*; e 8) pedal; estes são elementos formais importantes na organização nas fugas de Villa-Lobos, muito embora o compositor não siga à risca as instruções para fugas acadêmicas.

SEÇÃO	COMPASSOS	TONALIDADE	COMPONENTE ESTRUTURAL
<i>Exposição 1</i>	1–16	Sol menor -> Mi, maior	
<i>Episódio 1</i>	17–30	Mib maior -> Sol menor	CS (contrassujeito) por aumentação S (sujeito) modificado
<i>Exposição 2</i> <i>Passagem Sequencial</i>	31–8	Sol menor -> Dó menor	
<i>Exposição 3</i>	39–43 44–6	Dó menor -> Sol menor Sol menor	<i>Stretto 1</i> <i>Stretto 2</i>
<i>Episódio Sequencial</i>	47–58	Sol menor -> Dó menor	G Pedal (cc. 47–9)
<i>Episódio 2</i>	59–65	Dó menor -> Sol menor	CS primazia
<i>Exposição 4</i>	66–74	Ré menor -> Mi, maior	Fugue dupla Si, pedal
<i>Episódio 3</i>	74–94	Mib maior -> Si, maior	S por aumentação Cadência final

Tabela 1 – segmentação formal na fuga, *Bachianas Brasileiras* no. 1, terceiro movimento

SEÇÃO		COMPASSOS	TONALIDADE	COMPONENTE ESTRUTURAL
A	<i>Exposição 1</i>	1–48	Ré menor (cc. 1–12) Lá menor (cc. 13–24) Mi menor (cc. 25–36) Si menor (cc. 37–48)	Sujeito (S) Apresentação contrassujeito 1 (CS)
	<i>Episódio 1</i>	49–62	(cc. 49–52) (cc. 53–62)	CS2-Contrassujeito principal Progressão 5as Fá#–Si–Mi–Lá Pedal em Lá (V de Ré)
B	<i>Exposição 2</i>	63–110	Ré menor (cc. 63–74) Lá menor (cc. 75–86) Mi menor (cc. 87–98)	CS principal

			Si menor (cc. 99–110)	
	<i>Episódio 2</i>	111–3		material baseado no Episódio 1 Progressão 5as Fá#–Si–Mi–Lá (V de Ré menor)
C	<i>Exposição 3 (Reexposição)</i>	114–35	Ré menor (cc. 114–25) Lá menor (cc. 126–8) Ré menor (cc. 129–42)	CS principal (imitação “ <i>stretto</i> ”) <i>Grandioso</i> Pedal em Lá cc. 137ff
	<i>Coda</i>	136–48	Cadência final (cc. 143–8)	Pedal em Lá (V) <i>Lento</i> 6+–I (terça de picardia)

Tabela 2 – segmentação formal na fuga; *Bachianas brasileiras no. 7, quarto movimento*

SEÇÃO	COMPASSOS	TONALIDADE	COMPONENTE ESTRUTURAL
<i>Introdução</i>	1–6	Dó menor	Fragmento de S
<i>Exposição 1</i>	7–21	S–Dó menor/ Sol menor/Dó menor Cadência para Dó menor	Apresentação tradicional de Sujeito e respostas (i–v–i)
<i>Episódio 1</i>	23–46.1	Fá menor (cc. 32–3) Dó menor (cc. 37ff)	Fragmento de S Novo CS (cc. 27–9) Textura
<i>Exposição 2</i>	46–57	(Fá menor) Cadência para Dó menor	<i>Stretto</i> Progressão 5as
<i>Episódio 2</i>	58–65		CS
<i>Coda</i>	66–70		Cadência final 6+

Tabela 3 – segmentação formal da fuga; *Bachianas Brasileiras no. 8, quarto movimento*

SEÇÃO		COMPASSOS	TONALIDADE	COMPONENTE ESTRUTURAL
PRELÚDIO				
	Apresentação temática	1–14	Dó maior	Apresentação do tema na vla.
Apresentação conclusiva		15–9	Dó maior	Confirmação tonal e transição para a seção coral
	Seção Coral	20–32	politonal	cc. 24–6: 6+–V–I cc. 30–2
	Seção final	33–7	Dó maior	Acorde Final: Dó maior com 9a e 6a acrescentada
FUGA				
Exposição 1	Exposição 1	1–28	Fá menor (Dório) Dó menor (Eólio)	Sujeito Fá Resposta Dó Cadencial 6+
	Episódio 1	29–44	Dó menor Mi bemol	Transição Textura de acordes (cc. 33–6) Fragmentação (cc. 37–8) Elaboração de S (cc. 39–44)
Desenvolvimento	Episódio 2	45–55	Progressão 5as progressão para Mi, major (c. 50)	Tema novo – tópico coral
	Episódio 3	56–71	Mi, menor	Elaboração de S Sujeito (Mi, menor, cc. 60–3)
Exposição 2	Exposição 2	72–94	Começa em Ré menor com 5a diminuta e progride para Lá menor (cc. 75–7) Cadencial para Dó (cc. 78–81)	Stretto – Sujeito abreviado
	Grandioso	82–95	Dó menor cc. 93–4	Stretto – Progressão 5as Tema 2 elaborado Transição – Politonal
	Coda Meno	95–9	Cadência Final	Politonal

Tabela 4 – segmentação formal *Bachianas Brasileiras no. 9.*

4.1 Comparação entre exposições

Iniciaremos comparando algumas das exposições iniciais de fugas nas *Bachianas* n. 8, n. 7 e n. 9.

A primeira exposição apresentada é a da *Bachianas* n. 8 (Ex. 1) que é caracterizada pela apresentação do sujeito da fuga na tônica, Dó menor, nos cc. 7-9. Este é seguido da resposta em Sol menor e depois na sua dominante (Sol maior), cc. 10-2, e posteriormente segue outra apresentação do sujeito na tônica (cc. 13-5). A última resposta projeta o V menor (Sol menor) e a dominante (Sol maior) nos cc. 16-7 e leva a uma cadência final da exposição (cc. 17-8). Assim, as apresentações na sequência de tônica, V menor, dominante e tônica do sujeito caracterizam uma abordagem tradicional na primeira exposição da fuga. De acordo com Villa-Lobos este tipo de apresentação também ilustra o tratamento típico de uma fuga Bachiana. Ele escreve:

A Fuga obedece à natural exposição com as particularidades temáticas características que se justificam, de um lado pelo modo clássico como é tratada no que se refere ao estilo de Bach, e de outro pelas células e linhas melódicas brasileiras expostas nos seus vários aspectos (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 196).

Exemplo 1, cc. 7-18; *Bachianas Brasileiras* no. 8, quarto movimento.

A fuga na *Bachianas* n. 7 apresenta sua primeira exposição caracterizada pela apresentação do sujeito e suas respostas em tonalidades à distância de 5ª justa. Assim, há uma sequência de apresentação do sujeito em Ré menor (tônica), Lá menor, Mi menor e Si menor. Villa-Lobos enfatiza esta característica como uma transgressão às regras da fuga escolástica ao não aderir às apresentações de tônica-dominante do sujeito. Villa-Lobos descreve assim:

Em forma de *fuga livre a quatro vozes*, apesar do perfeito equilíbrio de estilo, o segundo sujeito apresenta-se em *imitação de quinta superior do primeiro sujeito*, fugindo, assim, às regras escolásticas, na transposição da tonalidade regular ao *quinto grau*. A segunda resposta sofre a mesma influência da mudança de tom. Todo este trabalho de técnica temática, diferente das formas escolásticas, é intencional e obedece a um princípio de estilo livre, mas lógico e concludente (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 194).

1 S
ré: i vii°7

13 S
lá: i vii°7

25 S
mi: i vii°7

37 S
si: i vii°7

Exemplo 2, apresentações do sujeito; *Bachianas Brasileiras* no. 7, quarto movimento.

Um terceiro exemplo mostra aspectos da exposição inicial da fuga na *Bachianas* n. 9. O sujeito da fuga inicia centrado em Fá menor (dório). Não há armadura de clave, mas a tonalidade é estabelecida por cada apresentação do sujeito da fuga em Fá precedido de uma dominante cadencial que garante a expressão da tônica (V7, com a nota sensível (Mi natural) resolvendo em Fá, indicado por uma flecha no Ex. 3a). As respostas em Dó menor são precedidas por uma harmonia de 6ª aumentada de Sol (6+ de Sol) seguida pela V/V (Sol maior resolvendo em Dó menor). Assim, o processo de apresentação de sujeito e resposta na primeira exposição é caracterizado pelo tratamento tradicional do sujeito na tônica, e respostas na v menor. No Ex. 3, a primeira coluna a (Ex. 3a) apresenta o sujeito na tônica precedida por sua dominante (V7); na segunda coluna (Ex. 3b) mostra o início das respostas no v menor os quais são precedidos pela sexta aumentada e sua dominante (V/V).

a)

b)

Exemplo 3-b, apresentações do sujeito; *Bachianas Brasileiras* no. 9, segundo movimento.

4.2 Episódios

Uma segunda comparação se refere aos episódios nestas obras. Um primeiro exemplo (Ex. 4) mostra o primeiro episódio na *Bachianas* n. 7. Este primeiro episódio apresenta uma textura polifônica densa com bastante variedade rítmica e instabilidade harmônica. Esta última é caracterizada pela sequência de dominantes secundárias, V de Fá#–V de Si–V de Mi–ii de Ré nos cc. 48–51, que produzem o processo de instabilidade harmônica é interrompido pelo pedal em Lá (cc. 52–62), a dominante de Ré menor, que produz estabilidade e leva à tônica no c. 63. Importante notar que no c. 54 há a introdução de um contrassujeito principal que será amplamente elaborado e utilizado na fuga.

Episódio 1

48

V de Fá#

V de Si

V de Mi

ii de ré

círculo de 5as

52

CS principal

c. 61

ré: V

Exemplo 4, cc. 48–56; Bachianas Brasileiras no. 7, quarto movimento.

Um segundo exemplo mostra o episódio inicial da fuga na *Bachianas* n. 8. Este apresenta a fragmentação do sujeito nos cc. 23–8 (indicado pelos colchetes no exemplo 5a). Este episódio é caracterizado pela sequência de dominantes secundárias que começam no c. 24, V de Sol, V de Dó, V de Fá, V de Si, V de Mi, e um repouso em Mi, major nos cc. 26–7. Também é importante observar a apresentação do contrassujeito principal na voz do baixo no c. 27. Este contrassujeito é a figura temática que caracteriza a segunda seção deste episódio (cc. 37–46). Esta por sua vez também é elaborada por fragmentação do sujeito e do contrassujeito (marcado com colchetes no Ex. 5b) produzindo uma textura polifônica densa pela constante repetição de fragmentos do sujeito e contrassujeito.

a) *Episódio, fragmentação do Sujeito*

23

S frag.

V de Sol V de Dó V de Fá V de Si V de Mi I de Mi

27

V V vi

Contrassujeito principal

b) *Episódio, fragmentação de S e CS*

37

CS fragm.

S

S fragm.

40

44

Exemplo 5a, cc. 23–9; 10b, 5b, cc. 37–46; *Bachianas Brasileiras* no. 8, quarto movimento.

4.3 Stretto

As seções de stretto apresentam a função de condensar apresentações do sujeito. O primeiro exemplo na fuga na *Bachianas* n. 1 (Ex. 6) apresenta dois *stretti*. O primeiro

superpõe e condensa o sujeito da fuga de maneira tradicional. O segundo, por sua vez, apresenta o sujeito abreviado da sua anacruse e enfatiza a tônica, Sol menor.



Exemplo 6, cc. 38–46; *Bachianas Brasileiras* no. 1, terceiro movimento.

Ocorre um caso distinto na fuga da *Bachianas* n. 7 onde não há uma seção específica de *stretto*. No entanto cabem as observações a respeito da segunda exposição que apresenta o sujeito superposto ao contrassujeito principal (Ex. 7a). O contrassujeito é caracterizado pelo motivo de bordadura inferior seguido de um arpejo alternado. O contrassujeito é perfeitamente integrado ao sujeito da fuga, como que se adquirisse o mesmo status funcional na obra. Nos cc. 126–35 o sujeito é reapresentado em Lá menor, e ao mesmo tempo o contrassujeito é apresentado e imitado com um fragmento à distância de uma semínima (Ex. 7b). O efeito que causa é como se fosse um “*stretto* livre” constituído não pelo sujeito, mas pelo contrassujeito. Talvez este breve aspecto seja ilustrativo do quê Villa-Lobos considera um tratamento em estilo livre de fuga.

a)

Exposição 2 CS principal

b)

Grandioso

126

CS fragm.

Stretto?

CS princ.

Exemplo 7a, cc. 63–6; 7b, 7b, cc. 126–30; *Bachianas Brasileiras* no. 7, quarto movimento.

O *stretto* na *Bachianas* n. 8 apresenta um processo bem claro de condensação. Na primeira exposição da fuga, a apresentação do sujeito é seguida pela sua resposta 12 tempos depois (3 compassos) de sua apresentação. No *stretto* (Ex. 8) o sujeito é seguido pela resposta, inicialmente, 6 tempos e meio depois, seguido por 5 tempos e meio, 2 tempos e meio, e por 3 tempos e meio após sua apresentação. A sucessiva apresentação do sujeito cada vez mais condensado causa a intensificação da textura. Mas o *stretto* é interrompido no c. 49.2 por uma sequência de dominantes secundárias em uma progressão por 5as (marcado com um colchete). Assim, a progressão é V de Si $\flat$, V de Mi $\flat$, V de Lá $\flat$, V de Ré $\flat$, V de Sol $\flat$, até alcançar a cadência em Fá menor (ii 7 –V 7 –i). no c. 50–1.

Exposição – Stretto

46

S

6+1/2

5+1/2

2+1/2

49

3+1/2

V de Si $\flat$ V de Mi $\flat$ V de Lá $\flat$ V de Ré $\flat$ V de Sol $\flat$ fã: ii V i

círculo de 5as

Exemplo 8, cc. 46–50; *Bachianas Brasileiras* no. 8, quarto movimento.

4.4 Pedais

Uma ilustração final da utilização dos componentes estruturais de uma *fugue d'école* se refere ao uso de notas pedal. O primeiro exemplo (Ex. 9a) da fuga na *Bachianas* n. 1, mostra a seção entre os cc. 65–75, na quarta exposição. Além da alusão à fuga dupla nos cc. 65–69, ocorre um pedal em Si $\flat$ que inicia no c. 70 e se prolonga até c. 74 quando inicia a apresentação final do sujeito por aumentação (Ex. 9b).

a)

65

S1

S2

69

Si $\flat$ pedal

72

75

Início de aumentação de S

b)

74

S por aumentação

Exemplo 9a, cc. 65–75; 9b, cc. 74–81; *Bachianas Brasileiras* no. 1, terceiro movimento.

A terceira exposição na fuga da *Bachianas* n. 7 (Ex. 10) inicia com uma reapresentação do sujeito em Ré menor que é superposta a figura escalar de semicolcheias. Acompanha a seção um pedal de Ré (tônica) que enfatiza a apresentação do sujeito na tônica da obra. Por fim, cabe lembrar que ao final da fuga, na coda, ocorre o pedal de dominante (Lá) entre os cc. 137–145, resolvendo na tônica, Ré maior (terça de picardia) no c. 146.

Exposição 3
114

Timpano
pedal

CS

Exemplo 10, cc. 114–20, *Bachianas Brasileiras* n. 7, quarto movimento.

Também a coda final apresenta um pedal de dominante (Lá) até sua resolução na tônica no c. 145.

5. Tópico coral

Um segundo tópico que se refere ao “estilo culto” é a utilização de uma estilização a maneira de coral. Na sua descrição sobre a Fantasia da *Bachianas* n. 3 Villa-Lobos menciona um tópico que é frequentemente utilizado na série das *Bachianas*: o estilo coral. O compositor descreve: “este tema, acompanhado de uma marcha harmônica em estilo coral, é uma franca inovação à maneira de Bach” (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 189). O estilo coral mencionado provavelmente se refere aos corais para órgão a 4 vozes.

A passagem no cc. 88–95 mencionado por Villa-Lobos é ilustrada no Ex. 11a. Esta começa com uma progressão do ciclo de 5as de Ré menor a Ré maior a qual é estabelecida como tônica. O tema é composto por um motivo *a* caracterizado por uma bordadura seguida de notas de passagem. Este motivo é a figura predominante na textura

coral a quatro vozes de Villa-Lobos. Há ainda a passagem na sequência cc. 96–105 (Ex. 11b), que mostra uma segunda possibilidade de tópico coral e que aparece de maneira frequente nas *Bachianas*. Esta passagem é caracterizada por quintas justas paralelas, a fundamental e a 5ª de uma tríade, como uma base harmônica e complementada pela terça do acorde. Frequentemente este tipo de harmonização apresenta uma passagem temática importante na obra. Esta passagem também está direcionada de Ré maior para Si menor.

a) Coral

ré: círculo de 5as

b) Segundo coral?

ii V I

103

Exemplo 11a, cc. 88–95, 11b, cc. 96–105, *Bachianas Brasileiras n. 3*, segundo movimento.

Outros exemplos deste tipo de coral podem ser identificados nas *Bachianas* n. 1. Nesta obra há exemplos onde ocorre uma escrita coral estilizada e com a intenção de apresentar um tema importante da obra. No segundo movimento, Preludio (Modinha), após a introdução, o tema principal é harmonizado com uma textura coral a 4 vozes e ilustrado no Ex. 12. A harmonização diatônica confirma Ré menor como tônica, sendo que a progressão do círculo de 5as que segue conduz à dominante no c. 17 e à cadência final nos cc. 19–20,

apresenta uma V/V através de uma 6^a aumentada de passagem que se dirige à V e depois resolve na tônica (Ex. 12). Há ainda uma segunda passagem entre os cc. 39–55 que o compositor harmoniza novamente em estilo coral a 4 vozes.

c: 14

d: VI ii v i iv VII V⁷ VI¹³

18

ii i⁶₄ V/V 6⁺ V⁷ i

Exemplo 12, cc. 14–20, *Bachianas Brasileiras n. 1*, segundo movimento

Outro exemplo do segundo tipo de coral ocorre na *Bachianas* n. 1, primeiro movimento, mostrado no Ex. 13. Inicialmente, a textura conforma aos acordes com 5as paralelas no baixo (fundamental e 5^a dos acordes) e a sua 3^a em outra voz; há também a nota pedal (Fá), todos os elementos garantem uma textura coral de sonoridade compacta e homofônica.

c: 138 142 146

fã: i Lá: V IV V vii^o I I fã: i VII vi v

Exemplo 13, cc. 138–146, *Bachianas Brasileiras n. 1*, primeiro movimento.

A segunda passagem que Villa-Lobos menciona explicitamente a estilização coral, refere-se a seguinte passagem na *Bachianas* n. 9, fuga, na seção de desenvolvimento. A passagem está em Mi₃, maior que é enfatizado pela cadência nos cc. 50–51. Um novo tema é apresentado em três oitavas e de forma sequencial e descendente de Lá₃, no seu início, e concluindo em Si₃ e Mi₃ (indicado no Ex. 14 pelas barras de ligação prolongadas).

Exemplo 14, cc. 45–51, *Bachianas Brasileiras* no. 9, segundo movimento.

Talvez o exemplo mais importante a respeito de “corais” nas *Bachianas* seja o segundo movimento da *Bachianas* n. 4, intitulado *Coral* (Canto do sertão). O tipo de estilo culto que esta peça alude se refere a coral a 4 ou mais vozes. Villa-Lobos descreve a peça como segue:

Coral (Canto do Sertão) – um canto calmo, quase religioso, em forma de canções saudosas dos sertanejos católicos, em pleno ar livre das madrugadas tropicais do nordeste, onde se ouve, ao longe, em diálogo sistemático com os trovadores, tristonha e monótona araponga – o pássaro ferreiro da flora brasileira (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 190).

Na sua descrição o compositor menciona o caráter quase religioso da seção inicial da peça. De fato, parece aludir a um coral para órgão, caracterizado pela textura coral e homofônica da música. O elemento brasileiro é representado pelo pedal em Si₂ agudo e que representa o canto da araponga. A peça está em Dó menor, e no c. 7 ela alcança a harmonia de dominante. No c. 8 uma linha descendente conecta à tônica no c. 9. O segundo segmento desta seção inicial também leva à harmonia de dominante no c. 16 que resolve na tônica no compasso seguinte (Ex. 15). Ao resolver na tônica, tem início a seção *pìu mosso* do movimento (cc. 17–32). Na seção inicial a melodia principal é destinada a voz mais aguda da

textura homofônica, já na segunda seção a melodia é apresentada na voz central e com acompanhamento de colcheias. Assim, as duas seções apresentam uma diferenciação entre si.

Exemplo 15, cc. 1–18, *Bachianas Brasileiras* no. 4, segundo movimento.

Finalmente, a seção *Largo* nos cc. 33–70 enfatiza gradualmente a textura acórdal de coral para órgão. Ela começa com a apresentação do tema principal em Lá $\flat$ maior com a harmonização de ciclo de quintas e pelo pedal de Si $\flat$ agudo. Esta textura atinge um clímax no compasso 51 que apresenta uma sequência de acordes marcados *fortíssimo* com a nota pedal em Si $\flat$ em três oitavas e que aludem ainda mais a sonoridade do instrumento (Ex. 16a). Na seção final, *Grandeoso*, Villa-Lobos anota na partitura, *como um órgão*, e com um efeito de ressonância das tríades indicadas ao serem tocadas *fortíssimo*, mas sem deixar os martelos percutir nas cordas do instrumento. Na parte mais aguda há uma imitação de um chilar de pássaros (Ex. 16b). Naturalmente, podemos entender este coral como uma referência ao coral homofônico e posteriormente à uma procura em imitar a sonoridade de um órgão.

a) 52

b) Grandeoso 71

(*) como um órgão

fff

Ped.

(*) afundar as teclas sem deixar bater os martelos nas cordas

Exemplo 16a, cc. 52–3; 16b, cc. 71–2; *Bachianas Brasileiras* no. 4, segundo movimento.

Portanto, e como os exemplos mostrados sugerem, Villa-Lobos elabora e alude à estilizações de texturas corais a 4 vozes de maneira explícita, e um tipo de coral com 5as justas paralelas nas vozes mais graves que poderíamos pensar como uma sugestão do compositor, portanto de maneira implícita. Já o caso de *Canto do Sertão* é uma referência clara à coral para órgão.

6. Considerações finais

Referências ao estilo culto podem ser amplamente identificadas em inúmeras obras de compositores da primeira metade do séc. XX. Frequentemente, compositores que aderiram ao neoclassicismo em suas composições apresentam aspectos musicais que se relacionam a herança do estilo culto, ou seja, através do uso de texturas polifônicas, fugatos, e fugas, e até mesmo texturas que representam referências a corais. Villa-Lobos, por sua vez, também apresenta esta referência nas fugas nas *Bachianas Brasileiras*. Aliás, este conjunto de obras pode também ser entendidas como vinculadas ao neoclassicismo, mas não em um sentido estrito, mas sim amplo, com todas as particularidades no estilo próprio do compositor brasileiro. Ademais, a consideração das diretrizes para composição de *fugue d'école* contidas nos tratados de Gédalge e D'Indy possibilitam um parâmetro de comparação entre a prática comum e a específica de Villa-Lobos.

7. Referências

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies University of Texas at Austin, 1994.

BEKKER, Paul. *Neue Musik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923.

BLUME, Friederich. "Bach in the Romantic Era." *The Musical Quarterly* 50, no. 3 (1964), p. 290–306.

CHAPIN, Keith. Learned Style and Learned Styles. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 301–29.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Alberto Nepomuceno*, Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

_____. *Leopoldo Miguéz*, Catálogo de Obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler Editora, 2010.

DAHLHAUS, Carl. Counterpoint. In SADIE, Stanley (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1st ed.. London: Macmillan, 1980. Vol. 4, p. 833–851.

_____. *Foundations of Music History*. Tradução para o inglês J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

_____. *Nineteenth-Century Music*. Trad. J Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Paris: A. Durand et Fils, Éditeurs, 1909.

DUDEQUE, Norton. "Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras N° 1*", *Musica Theorica*, 2, 2017, p. 19–51.

FINSCHER, Ludwig. "Bach's Posthumous Role in Music History." *Bach Perspectives* 3 (1998), p. 1–21.

FRISCH, Walter. "Reger's Bach and Historicist Modernism." *19th-Century Music* 25, no. 2 (2001), p. 296–312.

GEDALGE, André. *Traité de La Fugue*. Paris: Enoch & Cie, Éditeurs, 1901.

HINTON, Stephen. "Hindemith, Bach, and the Melancholy of Obligation", in *Bach Perspectives* 3, Michael Marissen (Editor), Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, p. 133–150.

HYDE, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 18, no. 2 (1996), p. 200–235.

- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- KOECHLIN, Charles. "Le retour à Bach", *La revue musicale* 8, no. 1, Nov. 1926, p. 1-12.
- MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1988.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, Sua Obra*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.
- NÓBREGA, Adhemar. "Roteiros de Villa-Lobos". In *Presença de Villa-Lobos*, 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 7-26.
- _____. "Atualidade da Música de Villa-Lobos". In *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969, p. 13-19.
- _____. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Departamento de Assuntos Culturais, 2ª edição, 1976.
- PLESCH, Melanie. 2017. The Learned Style in Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino. *Revista Portuguesa de Musicologia* n. 4, v. 1, p. 121-40.
- RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*. London: McFarland, 1995.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos Originais e Sobre Têmas de Cantigas Populares, Para Ensino de Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1946.
- WALKER, Paul. Fugue, §8 20th century. In SADIE, Stanley and John Tyrrell (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 9, p. 330-331.
- WHEELDON, Marianne. Anti-Debussyism and the Formation of French Neoclassicism. *Journal of the American Musicological Society*, v. 70, n. 2, 2017, p. 433-74.