

A black and white photograph of a man wearing a light-colored suit, a patterned tie, and a fedora-style hat. He is looking down and playing a maraca. The background is slightly blurred, showing what appears to be an indoor setting with architectural elements.

**ANAIS DO V SIMPÓSIO
VILLA-LOBOS
SÃO PAULO: ECA/USP**

27 E 28 DE SETEMBRO, 2019

simpósio
VILLA-LOBOS

Paulo de Tarso Salles (ed.)

Paulo de Tarso Salles (ed.)

Anais do V Simpósio Villa-Lobos

São Paulo: ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019

ISBN 978-85-7205-258-0

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

S612a Simpósio Villa-Lobos (5. : 2019 : São Paulo)
 Anais do V Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / editor Paulo de
 Tarso Salles – São Paulo: ECA-USP, 2019.
 402 p.

 Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 27 e 28 de setembro de
2019, São Paulo, SP
ISBN 978-85-7205-258-0

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

CDD 21.ed. – 780.981

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888

V Simpósio Villa-Lobos



São Paulo, 26 e 27 de setembro de 2019

Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

Coordenação: Paulo de Tarso Salles

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

e-mail: simposiovilla2017@gmail.com

Evento relacionado ao projeto de pesquisa regular FAPESP 18/11267-1

Organização

Comissão de trabalho

- Presidente: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)
- Prof. Dr. Cleisson Melo (UFCG)
- Profª. Ms. Juliana Ripke da Costa (USP/FAPESP)
- Prof. Dr. Luciano Camargo (UFRR)
- Prof. Dr. Walter Nery Filho (Faculdade Souza Lima)
- Profª. Ms. Regina Rocha Felice (USP)

Comissão científica

- Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)
- Prof. Dr. Acácio Piedade (UDESC)
- Prof. Dr. Eero Tarasti (University of Helsinki)
- Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira (UNILA)
- Prof. Dr. Norton Dudeque (UFPR)
- Prof. Dr. Pedro Paulo Salles (USP)
- Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior (UEMG)
- Profª. Dra. Melanie Plesch (University of Melbourne)
- Prof. Dr. Leopoldo Waizbort (USP)

Monitores

- Júlia Polim
 - Matheus Sawaya Santos
 - Lívia Pegoraro
 - Luiza Pires de Britto Costa
 - Julia Pires de Britto Costa
-

Universidade de São Paulo



-
- Reitor – Prof. Dr. Vahan Agopyan
 - Vice-Reitor – Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes
 - 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. Silvio Ferraz de Mello Filho
 - Vice-chefe do Depto. de Música ECA/USP – Prof. Dr. Luis Antônio Eugênio Afonso
 - Secretários do Depto. de Música ECA/USP – Luciana Del Sole, Alexandre Kakisaka, Magali Garcia e Katia Cristina Senhorini Lima

Apresentação

*Paulo de Tarso Salles
ECA/USP*

Em sua quinta edição, o Simpósio Villa-Lobos reafirma sua periodização anual, celebrando os 60 anos da morte do compositor com mais uma jornada de reflexões sobre seu legado. Este evento também comemora os 10 anos de realização de sua primeira edição, no MASP em 2009. Sentimos grande satisfação em ver o progresso que a pesquisa sobre Villa-Lobos teve ao longo desta década, em especial por reconhecer que o SVL tem contribuído significativamente com esse movimento, envolvendo musicólogos brasileiros e estrangeiros, abrindo espaço para novos pesquisadores apresentarem seus trabalhos e expandindo a bibliografia disponível sobre o compositor e a música brasileira.

Os trabalhos reunidos nestes *Anais do V SVL* tratam de temas caros aos estudos sobre o compositor, com abordagens variadas trazendo novos olhares.

Marta Macedo Brietzke aborda as estratégias do ensino coletivo de violoncelo a partir da transcrição de algumas das *Cirandinhas* de Villa-Lobos. Um texto que reúne a um só tempo o instrumento principal do compositor, sua música, sua visão sobre o folclore musical e seu envolvimento com o projeto de ensino musical no país.

Outro campo importante nos estudos villalobianos é a representação do elemento indígena, aqui representada pelo trabalho de Augusto Brambilla e Paulo de Tarso Salles, comparando as versões de Villa-Lobos com a da pesquisadora, compositora e cantora Marlui Miranda para algumas canções indígenas bastante conhecidas fora das comunidades originárias deste país.

Aspectos expressivos, usando elementos de análise semiótica – em relação à natureza, à saudade e interpretação tópica, são os assuntos dos trabalhos de José Carlos Vasconcellos dos Reis (a dimensão “amazônica” da obra pianística villalobiana), Cleisson Melo (um estudo semiótico sobre a “saudade”) e Adailton Sergio Pupia (que investiga tópicos musicais na *Sinfonia n.º 8*). Nessa mesma linha é a abordagem estruturalista do *Choros n.º 6* de acordo com Gustavo Bonin. O estudo de Pedro Razzante Vaccari sobre três modinhas villalobianas trata a um só tempo de questões expressivas e da estrutura poético-musical. Ana Cláudia Trevisan Rosário faz o mesmo em relação a *Valsa da dor* e seu pianismo associado ao romantismo de Chopin.

Aspectos voltados à performance estão presentes nos estudos apresentados por Fábio Cury, que comenta a tradição interpretativa das obras villalobianas para instrumentos de sopro em trabalhos acadêmicos recentes; Susana Igayara-Souza, Marco Antonio Silva Ramos e Carolina Andrade Silveira investigam minuciosamente a transcrição para coro da “Fuga nº 21” do *Cravo Bem-Temperado* de Bach – um dos prováveis esboços de Villa-Lobos para a composição da série de *Bachianas Brasileiras* – propondo algumas soluções para certos pontos onde o manuscrito suscita dúvidas sobre sua realização.

As *Bachianas*, por sua vez, foram objeto de maior interesse nesta edição do V SVL. Aspectos como revisão de manuscritos/partituras e o pensamento composicional relacionando Bach ao Brasil, são temas desenvolvidos em relação ao conjunto da série (por Daisuke Shibata) e mais especificamente em relação a “Giga (Quadrilha Caipira)” da *Bachianas nº 7* (por Regina Rocha). Mas, sem dúvida, é a “Ária” da *Bachianas nº 5* que recebeu maior número de comunicações, dado o estímulo pela descoberta recente do manuscrito com a letra original do poeta Altamirando Sousa, substituída posteriormente por outra letra de Dora Vasconcellos. Lars Hoefs, Cleisson Melo abordam esse tema, também presente no concerto do Unicamp Cello Ensemble com a soprano Raissa Amaral (28/09) que apresentou essa obra com o texto original. O violoncelo de Villa-Lobos esteve ainda representado no recital de Lars Hoefs e da pianista Miriam Braga (27/09).

Transcrições por outros compositores como Egberto Gismonti, para a mesma *Bachianas nº 5*, e Eunice Katunda para o *Choros nº 5* (“Alma brasileira”) são investigadas respectivamente por Diones Correntino e Paulo Tiné (da Unicamp) e Amilcar Zani, Eliana Monteiro da Silva e Marisa Milan Candido (USP). Katunda (1915-1990) foi ainda destaque no recital do violonista Edelson Gloeden (28/09), que também homenageou Villa-Lobos e o centenário de nascimento de Claudio Santoro (1919-1989).

Um tópico sempre presente nos estudos sobre Villa-Lobos é sua obra para violão, tratada pela perspectiva “sociomusicológica” por José Jarbas Ruas Jr em relação ao “Prelúdio nº 1”; e quanto a estrutura harmônica empregando a teoria dos conjuntos, de acordo com a análise de João Vital de Araújo Santos para o “Estudo nº 4”.

Análises estruturais de variada natureza, seja comparativa, seja da partitura como objeto principal, estão nos trabalhos de Vicente Della Tonia Jr – sobre a organização textural do *Concerto para piano e orquestra nº 4* e Juliana Ripke – que procura demonstrar conexões estruturais entre canções de Antonio Carlos Jobim e quartetos de

cordas de Villa-Lobos. A pesquisadora ainda realizou um notável concerto, apresentando arranjos de sua autoria para canções de Jobim, Chico Buarque e Edu Lobo dialogando livremente com os quartetos villalobianos. Juliana Ripke ao piano com a cantora Giulia Faria (27/09).

Os demais textos nesta edição dos *Anais do V SVL* são referentes às cinco palestras, duas delas em textos integrais e inéditos: Loque Arcanjo Jr apresenta sua pesquisa sobre Villa-Lobos no acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais e Paulo de Tarso Salles relaciona suas análises dos quartetos de cordas com sua recente investigação sobre as sinfonias villalobianas. Também temos os resumos das palestras de Ermelinda Paz, sobre o relançamento de seu livro *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito* (2ª ed. São Paulo: Tipografia Musical, 2019); Ricardo Averbach, falando sobre o surrealismo como “estética de base” do estilo antropofágico de Villa-Lobos; e Thomas Garcia, apresentando uma análise do *Sexteto Místico*, obra apresentada em concerto neste V SVL (27/09), com participação de Antonio Carlos Carrasqueira (flauta), Alexandre Ficarelli (oboé), Rogerio Costa (saxofone), Helena Lopes (harpa), Ricardo Averbach (celesta) e o próprio Thomas Garcia (violão).

– Muito obrigado aos instrumentistas pelos concertos maravilhosos!

Agradecemos o apoio oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP, pelo Departamento de Música e pela direção da Escola de Comunicações e Artes; também agradecemos à Miami University (Ohio) e à FAPESP, pelo suporte financeiro que viabilizou passagens e diárias para os convidados (relacionado ao projeto de pesquisa regular 18/. Agradeço à direção e aos funcionários e colaboradores do CMU-ECA/USP (Luciana, Magali, Alexandre e Kátia). Nossos agradecimentos à direção e funcionários da OCAM (Wanny, Sideval e Sérgio) e à direção da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Um agradecimento especial aos monitores, todos estudantes de graduação no curso de Música, pela alegria, competência e boa-vontade em nos ajudar e à Editora Tipografia Musical, pela parceria que vem consolidando com o SVL.

Que a música de Villa-Lobos – permeada por ideais que apontam para a construção de uma nação autônoma e criativa – possa servir de inspiração para o debate que envolve cultura e educação em nosso país, em um momento tão conturbado como esse que vivemos.

P.S.: um forte abraço aos amigos e amigas do Museu Villa-Lobos.

Sumário

Apresentação – Paulo de Tarso Salles	iii
COMUNICAÇÕES	
Marta Macedo Brietzke (ECA/USP) <i>Cirandinhas</i> de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem pedagógica para o ensino coletivo ao violoncelo	1
José Carlos Vasconcelos dos Reis (Academia Nacional de Música; UNIRIO) O ideário amazônico de Villa-Lobos em sua obra para piano	16
Gustavo Bonin (ECA/USP) Abordagem tensiva: a enunciação musical de Villa-Lobos no <i>Choros n.º 6</i>	50
Pedro Razzante Vaccari (IA/UNESP) A Modinha em Villa-Lobos: uma análise etnomusicológica de três modinhas do compositor	66
Cleisson Melo (UFCEG) Villa-Lobos construção de sentimento: saudade e semiótica	92
Guto Brambilla (ECA/USP) e Paulo de Tarso Salles (ECA/USP) Nozani-Ná, Mokocê cê-Maká e Kã Kã: uma abordagem comparativa entre Villa-Lobos e Marlui Miranda (Grupo Pau Brasil) na apropriação de temas indígenas	105
Juliana Ripke (ECA/USP) Os quartetos de cordas de Villa-Lobos e a canção de câmara de Tom Jobim: uma análise comparativa	120
José Jarbas P. Ruas Jr. (UFT) Idiomatismo e paisagem sonora: uma análise sociomusicológica aplicada ao “Prelúdio n.º1” para violão de Heitor Villa-Lobos	140
João Vital de Araújo Santos (ECA/USP) “Estudo n. 4” para violão solo de Heitor Villa-Lobos: uma análise	154
Diones Correntino (IA/UNICAMP) e Paulo Tiné (IA/UNICAMP) O Caipira Carmense: a versão “Gismonti” para a “Ária” das <i>Bachianas Brasileiras</i> n. 5	168
Regina Rocha (ECA/USP) O pensamento composicional de Heitor Villa-Lobos na “Giga/Quadrilha Caipira” da <i>Bachianas Brasileiras</i> n. 7	185
Daisuke Shibata (University of Cologne) A comparative study of <i>Bachianas Brasileiras</i>	198
Amilcar Zani Netto (ECA/USP), Eliana Monteiro da Silva (ECA/USP) e Marisa Milan Candido (ECA/USP) Pianista e arranjadora: a relação de Eunice Katunda com o <i>Choros n. 5</i> (Alma brasileira) de Heitor Villa-Lobos	220
Susana C. Igayara-Souza (ECA/USP); Marco Antonio Silva Ramos (ECA/USP) e Carolina Andrade (ECA/USP) Bach por Villa-Lobos: considerações sobre as fontes e hipóteses interpretativas da Fuga no 21 para coro misto a cappella	239
Lars Hoefs (IA-UNICAMP) Investigating Villa-Lobos, the Capadócio: plagiarism and deceit, clever recycling, or just plain lazy?	259
Vicente Della Tonia (Georgia State University) Textures in Heitor Villa-Lobos' <i>Concerto para piano n. 4</i> : an overview of his compositional and organizational processes	281
Adailton Sergio Pupia (UFPR) Tópicos musicais na <i>Sinfonia n. 8</i> (1950) de Heitor Villa-Lobos	294
Fabio Cury (ECA/USP) A interpretação da obra de Villa-Lobos para sopros na visão de músicos brasileiros: um panorama dos trabalhos acadêmicos mais recentes	311
Ana Claudia Trevisan Rosário <i>Valsa da Dor</i> : Heitor Villa-Lobos e o Romantismo	328
PALESTRAS	
Loque Arcanjo Júnior (Escola de Música UEMG) Heitor Villa-Lobos: um “embaixador” brasileiro no Uruguai (1940)	341
Paulo de Tarso Salles (ECA/USP) A forma sem formalidades: os quartetos de cordas e sinfonias de Villa-Lobos	372
Ermelinda Paz (UNIRIO) Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito (resumo)	387
Ricardo Averbach (Miami University, Ohio) Surrealismo: a estética de base do estilo antropofágico villalobiano (resumo)	388
Thomas Garcia (Miami University, Ohio) O <i>Sexteto Místico</i> de Villa-Lobos (resumo)	390

HINO NACIONAL

Precisamos descobrir o Brasil!

Escondido atrás das florestas,

com a água dos rios no meio,

o Brasil está dormindo, coitado.

Precisamos colonizar o Brasil.

[...]

Precisamos educar o Brasil.

Compraremos professores e livros,

assimilaremos finas culturas,

abriremos dancings e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa

com fogão e aquecedor elétricos, piscina,

salão para conferências científicas.

E cuidaremos do Estado Técnico.

(CARLOS DRUMMOND de ANDRADE, Brejo das Almas, 1931).

COMUNICAÇÕES

TEXTOS INTEGRAIS

Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem pedagógica para o ensino coletivo ao violoncelo

Marta Macedo Brietzke
martabrietzke@gmail.com | ECA/USP

Resumo: Este trabalho descreve parte de experiência de reelaboração, implementação e performance de quatro peças da coleção *Cirandinhas*, de Heitor Villa-Lobos, originais para piano, para orquestra formativa de violoncelos. Apresenta algumas das escolhas musicais e pedagógicas, sob o ponto de vista do professor/reelaborador, com base em elementos como, a valorização da infância e do repertório da tradição oral brasileira, o ensino coletivo de instrumentos musicais, o idiomatismo do instrumento, a manutenção de escolhas originais do compositor e a imitação de elementos da natureza e de sensações emocionais. Toma como base as considerações de Tourinho (2007), Lago, Barboza e Barbosa (2009), Pereira (2011), Shimabuco (2012), Pilger (2013), Brietzke e Villena (2014), Machado (2015) e Machado (2017). Também se apoia em Martins (1993) e Quintero (2002).

***Cirandinhas* by Heitor Villa-Lobos: A pedagogical Approach to Collective Teaching of The Cello**

Abstract: This paper describes parts of the re-elaboration, implementation and performance of four pieces from Heitor Villa-Lobos's *Cirandinhas* collection, original for piano, for a cello formative orchestra. It presents some of the musical and pedagogical choices, from the point of view of the teacher / reelaborator, based on elements such as the valorization of childhood and the repertoire of the Brazilian oral tradition, the collective teaching of musical instruments, the language of the instrument, the maintenance of the composers original choices and the imitation of elements of nature and emotional sensations. It is based on the considerations of Tourinho (2007), Lago, Barboza and Barbosa (2009), Pereira (2011), Shimabuco (2012), Pilger (2013), Brietzke and Villena (2014), Machado (2015) and Machado (2017). It also relies on Martins (1993) and Quintero (2002).

Introdução

Este trabalho descreve parte de uma experiência de reelaboração, implementação e performance de quatro peças da coleção *Cirandinhas* de Heitor Villa-Lobos (1887-1952), *Cirandinhas 3*, *Cirandinhas 4*, *Cirandinhas 9* e *Cirandinhas 11*, originais para piano, para orquestra formativa de violoncelos. Enfatiza as escolhas musicais e educacionais, com base na revisão da literatura e em minha experiência como docente e reelaboradora das peças escolhidas. Está baseado nas considerações de Tourinho (2007), Lago, Barboza e Barbosa (2009), Pereira (2011), Shimabuco (2012), Pilger (2013), Brietzke e Villena (2014), Machado (2015) e Machado (2017). Em diálogo com os autores, aborda diferentes aspectos relacionados aos processos de escolha das abordagens apresentadas, entre eles, valorização da infância, narrativas orais, reelaboração musical, ensino coletivo de instrumentos musicais, idiomatismo, imitação e manutenção de elementos composicionais do autor. A experiência foi vivenciada em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no ano de 2016, e sua implementação prática se desenvolveu com os alunos do projeto Filarmônica de Violoncelos-Tchêllistas.

A construção desse trabalho foi motivada pela necessidade em apresentar aos alunos obras brasileiras de caráter pedagógico, observada durante minha atuação como

professora em Porto Alegre. Durante esse trabalho, ao buscar peças de caráter formativo para orquestra de violoncelos, não encontrava material brasileiro disponível que apresentasse, além de propostas didáticas, conteúdos musicais interessantes, que motivassem os alunos à aprendizagem, estudo e *performance*. A grande maioria dos trabalhos encontrados, calcavam-se em harmonizações simplificadas que pouco acrescentavam aos alunos em termos de novas vivências e experiências educativas.

Por outro lado, uma aparente contradição em relação às obras educacionais de Villa-Lobos apresentava-se como uma inquietação. O compositor, referenciado por seu trabalho educacional, ligado principalmente ao canto orfeônico e a obras direcionadas para o piano não se dedicou a tarefa de escrever obras pedagógicas para o violoncelo, apesar de ter sido um de seus principais instrumentos ao longo de sua trajetória e de ter sido Villa-Lobos um dos compositores do século XX que mais obras escreveu para violoncelo (PILGER, 2013, p. 38). As suas obras para esse instrumento parecem, então, destinadas à instrumentistas com mais experiência, sendo, quase sempre, inacessíveis para alunos de nível iniciante e intermediário de aprendizagem. O trabalho desenvolvido visava, então, diminuir parte das lacunas encontradas em materiais educacionais destinados aos alunos brasileiros, além de promover a aproximação dos estudantes com o repertório de Villa-Lobos escrito originalmente para violoncelo.

Revisão bibliográfica e fundamentação das escolhas educacionais e musicais

Durante a realização desse trabalho abordei alguns autores no intuito de consolidar as bases para sua elaboração nos planos musicais e educacionais. O trabalho partiu, inicialmente, de alguns referenciais que enfatizam a valorização da infância e a compreensão de algumas especificidades da situação da criança brasileira. Martins (1993), chama a atenção para esta situação considerando que no Brasil “gerações inteiras foram e continuam sendo irremediavelmente comprometidas pela supressão de sua infância” (MARTINS, 1993, pp. 9-18, *apud* QUINTEIRO, 2002, p. 31). O autor alerta que para muitas dessas crianças a infância não é um período da vida, e sim, um intervalo do dia, pois muitas, “primeiro trabalham, depois vão à escola e depois, no final do dia, aproveitando o exíguo tempo restante, brincam” (MARTINS, 1993, pp. 51-80, *apud* QUINTEIRO, 2002, p. 31). Os dados do IBGE do censo demográfico de 2010 apontam que, no Brasil, 13.662.460 crianças entre 10 e 13 anos exerciam atividades de trabalho.

Além desses dados, a paulatina e histórica desvalorização da educação e da formação de educadores no Brasil resulta em que propostas como as de Anísio Teixeira e Paulo Freire sejam pouco absorvidas como integrantes de um sistema educacional consistente. Machado (2015) alerta, por exemplo, para o hábito ainda frequente das escolas em classificar posições, opiniões e posturas, como certo e errado (MACHADO, 2015, p. 18). Segundo as reflexões da autora essas configurações desvalorizam a criança e atam sua personalidade e seu desenvolvimento dentro desse binômio.

Posteriormente, no processo de escolha das obras a serem desenvolvidas no trabalho, busquei evidenciar melodias da tradição oral brasileira utilizadas pelo compositor em diferentes trabalhos, como por exemplo, no *Guia Prático* (LAGO; BARBOSA; BARBOZA, 2009, p. 43). Essas considerações tiveram como ponto de partida as reflexões de Machado (2015) e Machado (2017). Ambas as autoras enfatizam a importância da tradição oral, tanto no estabelecimento de processos educativos, quanto na construção da identidade cultural, individual e coletiva.

Machado (2015) considera que o contato com os contos da tradição oral produz efeitos de alargamento de referências imaginativas, aguçando “a curiosidade sobre questões humanas tecidas nos encadeamentos narrativos, por abrir portas e janelas para perguntas que muitas vezes estão fervilhando nas experiências de vida dessas crianças” (MACHADO, 2015, p. 49). Em diálogo com as ideias da autora, parto do pressuposto que também a música permeada por elementos dessa tradição, tanto nas letras de suas canções, quanto em suas melodias, encadeamentos e resoluções formais, permeada por sua própria narrativa, possibilita, igualmente, o contato com as emoções e com as paisagens internas de cada indivíduo, por vezes esquecidas, porém, importantes para o desenvolvimento imaginativo da criança e do ser humano como um todo (MACHADO, 2015, p. 49).

A associação realizada aqui entre música e literatura (sendo que optei pela utilização do termo literatura para referir-me também à tradição oral), ampara-se nas proposições de Machado (2017). A autora, em diálogo com Antonio Candido, considera que a maneira como uma mensagem é construída aporta caráter literário a essa mensagem e que é “em função dessa maneira (organização formal) que um conteúdo pode ganhar significado, tornar-se expressivo a tal ponto que amplia nossa capacidade de ver e sentir, aprofundando o nosso conhecimento” (MACHADO, 2017, p. 23). Segundo Machado (2017), o uso de determinadas sonoridades presentes nas palavras as associa a

possibilidades emocionais, apoiando parte da bagagem psicológica do indivíduo (MACHADO, 2017, p. 162).

O trabalho realizado foi estruturado, também, tendo em vista propostas conhecidas como reelaboração musical, que se baseiam na ideia de reelaborar obras de um meio musical para outro (PEREIRA, 2011, p. 3). Segundo Pereira (2011), essas propostas podem oferecer uma nova escuta da obra original que poderiam “mostrar a amplitude da experiência musical, nos colocando frente à perspectiva de permanente reconfiguração desta experiência, e conseqüentemente, de nossas próprias escutas” (PEREIRA, 2011, p. 5). Para a autora, a escuta de uma reelaboração abre a percepção da obra dentro de uma perspectiva de flexibilidade (PEREIRA, 2011, p. 6).

A opção pela realização de um trabalho relacionado a um processo de ensino coletivo de instrumentos musicais ocorreu por considerar que essas formas de ensino proporcionam possibilidades e elementos musicais e extramusicais valiosos para o processo de educação e de construção da cidadania. De acordo com Tourinho (2007), o ensino coletivo parte do pressuposto de que todos aprendem com todos, que o diálogo, a interação, a aceitação e convivência com as diferenças constituem-se em elementos importantes para a aprendizagem. Além desses fatores, é possível trabalhar com mais eficácia algumas propostas musicais, como a interconexão entre diferentes vozes, afinação relativa, a escuta harmônica e polifônica, entre outras.

Dentro dos trabalhos que investigam o surgimento do ensino coletivo de instrumentos musicais no Brasil, frequentemente, o nome de Villa-Lobos vem sendo associado a esses modelos. Porém, não foram encontrados estudos empíricos que comprovem tal associação. Lago, Barboza e Barbosa (2009) consideram que, nas peças do *Guia Prático*, algumas propostas de Villa-Lobos estavam direcionadas para a possível execução com acompanhamento de piano ou de um pequeno conjunto instrumental, porém, não foram escritas, originalmente, visando processos de ensino coletivo de instrumentos musicais (LAGO; BARBOZA; BARBOSA, 2009, p. 43). Sendo assim, a escolha pela utilização de uma abordagem de ensino coletivo baseada em obras do compositor, confluiu em uma abordagem educacional que, por associação, vem sendo relacionada às suas propostas educacionais ligadas ao canto orfeônico.

As ideias de utilização de peças que enfatizassem o idiomatismo do violoncelo tiveram como base os estudos de Pilger (2013). O autor aponta algumas características idiomáticas da obra de Villa-Lobos para violoncelo, que se adequam muito bem ao

processo formativo, como o uso de cordas soltas, de cordas duplas e de técnicas estendidas. Sendo assim, procurei integrar tais configurações às abordagens propostas.

As ideias de inserção de características de imitação de fenômenos da natureza ou de cunho psicológico e emocional, partiu também de uma concepção pedagógica observada e implementada em minha atuação anterior como docente (BRIETZKE, VILLENA, 2014), além da constatação que esse recurso era, frequentemente, utilizado por Villa-Lobos na elaboração de algumas de suas obras (PIGER, 2013, p. 252). Pode-se citar, por exemplo, algumas peças para violoncelo, como, *Il bove* (1916), *Trenzinho caipira* (1933) em sua versão para violoncelo e piano, e as *Bachianas n.º 5* (1938). A ideia de imitação foi utilizada na concepção do trabalho, também, como a proposição de acréscimo de possibilidades lúdicas, além de incentivar a livre associação dos estudantes com características sonoras que agregassem sentido e narrativa às propostas musicais apresentadas.

Além desses aspectos, a seleção das peças visou a possibilidade de manutenção das escolhas originais do compositor. Nesse sentido, as quatro peças das *Cirandinhas*, mostraram-se compatíveis, tendo em vista alguns aspectos em relação as texturas levantadas por Shimabuco (2012). A autora ressalta que nas *Cirandinhas*, os mesmos recursos texturais utilizados por Villa-Lobos em obras de maior envergadura, foram mantidos, o que, segundo a autora, valoriza o público infantil (SHIMABUCO, 2012, p. 49).

Metodologia e implementação das atividades

A metodologia utilizada no trabalho é qualitativa, conforme previsto por Denzin (2000), Flick (2009) e Velardi (2018). Em diálogo com as propostas dos autores, durante todo o processo do trabalho, desde a escolha e seleção das peças, passando por sua implementação, através dos ensaios e aulas com os alunos e de sua performance pública, até a análise e reflexão sobre os processos vivenciados, procurei agregar minhas considerações e experiências como musicista e pesquisadora (FLICK, 2009, p. 23). A elaboração e análise dos dados aconteceu, então, através da revisão bibliográfica, da análise de algumas obras de Villa-Lobos e da implementação das peças escolhidas em um contexto educacional, sob o enfoque da observação participante. Também contou com alguns depoimentos dos alunos envolvidos no trabalho.

As ideias de valorização da infância foram implementadas procurando trazer à tona a valorização realizada por Villa-Lobos sobre o repertório brasileiro infantil. Nesse sentido, procurei agregar discussões sobre o universo das crianças, partindo do pressuposto que é constituído por uma série de situações e valores, muitas vezes, conflitantes e contraditórios. Procurei, através da abordagem das melodias e letras das canções, enfatizar algumas dessas contradições, excluindo a ideia da infância como repleta apenas de bons sentimentos, valores éticos positivos e ações construtivas.

Já as concepções relacionadas à tradição oral foram associadas ao trabalho através da apropriação das melodias tradicionais brasileiras utilizadas pelo compositor. Procurei desenvolver um trabalho de rescata e reconhecimento desse material, trazendo-o para a realidade do aluno do século XXI e procurando associar esse material à elementos presentes em sua realidade, mais urbana e, até certo ponto, distante da realidade apresentada pelas canções. Essa associação se deu, em grande parte, pela utilização de elementos relacionados à imitação sonora.

Os elementos de imitação se estruturaram através de um processo coletivo, procurando observar quais possibilidades musicais poderiam ter sido utilizadas pelo compositor, a fim de expressar características presentes nas narrativas das canções. Alguns desses elementos, por exemplo, foram as ideias desenvolvidas durante a preparação da *Cirandinhas II*. Nessa peça, que tem como ponto de partida a canção *Nesta rua tem um bosque*, foram exploradas, por exemplo, ideias como ladrilho, pedrinhas de brilhante, diferentes caminhos, a voz e o personagem do anjo, e mesmo, um certo ar de mistério, que os alunos associaram a uma perspectiva de uma rua mística.

Essas ideias foram relacionadas com algumas escolhas musicais. A região conhecida como *sul tasto*, foi utilizada nas duas cozes superiores para representar uma certa sensação enigmática e misteriosa, que foi relacionada a uma rua misteriosa, assim como o uso do *pizzicato* na voz inferior, foi relacionada as pedrinhas de brilhante ladrilhadas pelo narrador da canção. A voz inferior, que mantinha a sonoridade na região grave do violoncelo, foi associada ao caminho percorrido pelo narrador da peça. Já a melodia principal, executada pelas duas vozes superiores, a partir do compasso 6, foi associada à própria voz do anjo, como se esse personagem entoasse a canção.



Fig. 1: Villa-Lobos, *Cirandinhas II*(Nesta rua tem um bosque), voz superior, c. 1-26.



Fig. 2: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz intermediária, c. 1-6.



Fig. 3: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz inferior, c. 1-6.

De forma semelhante, na *Cirandinhas 3* que utiliza da canção *Vamos, maninha*, os c. 1-23 foram associados ao brincar da menina, apelidada de maninha. Essa associação foi realizada tendo em vista a utilização de notas rápidas, em pequenas escalas ascendentes e descendentes, que poderiam corresponder a movimentos rápidos de uma brincadeira energética infantil. Já os c. 25-31 foram associados à um personagem fictício, possivelmente o irmão da menina que a chama, como se esse personagem pronunciasse as palavras “vamos, maninha,”, sendo recebido com uma certa hesitação.

13 A tempo
f

19 mf rall. . . .

25 apressando pouco e pouco
mf f

33 p

38

42 Rall.

Fig. 4: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Vamos, maninha), voz superior, c. 13-44.

As questões relacionadas ao idiomatismo foram abordadas no intuito de promover conforto aos alunos, assim como evidenciar algumas características próprias da sonoridade do instrumento, desenvolver aspectos de ordem técnica e musical e associar as características abordadas pelas reelaborações com peças originalmente escritas por Villa-Lobos para o violoncelo. Essas escolhas partiram, inicialmente, das escolhas das tonalidades das peças selecionadas. Foram mantidas as tonalidades originalmente adotadas pelo compositor, no intuito de preservar as características sonoras relacionadas a elas, porém, foram selecionadas peças cujas tonalidades se adequassem ao violoncelo, sob o enfoque abordado por Pilger (2013), que evidenciassem as cordas soltas do violoncelo.

27 mais movido

Fig. 5: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz superior, c. 27-34.

Fig. 6: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz intermediária, c. 27-34.



Fig. 7: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Olha aquela menina), voz inferior, c. 1-4.

Sob o ponto de vista da aprendizagem ao violoncelo o uso das cordas soltas propicia menos mudanças de posição e maior facilidade de afinação. Já a utilização de cordas duplas, no processo pedagógico proposto, foi vislumbrada como a possibilidade de incorporação de elementos técnicos acessíveis aos alunos de nível intermediário de desenvolvimento instrumental, que visassem a consolidação da técnica associada a novos desafios (Fig. 8). O uso das técnicas estendidas, além de configurarem-se em um processo de investigação e novas formas de escuta (Fig. 9), foi associado, também, a incorporação de elementos lúdicos à proposta.

Fig. 8: Villa-Lobos, *Cirandinhas 9* (Carneirinho, carneirão), voz superior, c. 1-5.



Fig. 9: Villa-Lobos, *Cirandinhas 9* (Carneirinho, carneirão), voz inferior, c. 39-40.

Outros recursos foram adicionados no intuito de associar maior idiomatismo às peças. Pode-se destacar, por exemplo, o acréscimo de ligaduras (Fig. 10 e 11), em alguns casos, e a sua remoção (Fig. 12 e 13), em outros.



Fig. 10: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), original para piano, c. 6-21.



Fig. 11: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz superior, c. 6-21.



Fig. 12: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Olha aquela menina), original para piano, c. 22-36.



Fig. 13: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Olha aquela menina), original para piano, c. 24-32.

No que diz respeito ao ensino coletivo de instrumentos musicais, o trabalho buscou evidenciar algumas possibilidades próprias desses processos. As peças foram implementadas, por exemplo, tendo em vista que os diferentes papéis, ora de execução da melodia, ora de execução do acompanhamento, pudessem ser vivenciados por todos,

relativizando essas funções. Também possibilitava que alunos de diferentes níveis de desenvolvimento instrumental pudessem igualmente participar do processo musical, pela escolha das vozes apresentarem diferentes níveis de dificuldade. Na *Cirandinhas 4*, por exemplo, a melodia é executada pela voz inferior, enquanto as vozes mais agudas executam o acompanhamento.

The image shows the upper voice part of the piece 'Olha aquela menina' from Cirandinhas 4. It consists of four staves of music in 4/4 time, key of D major. The first staff starts with a forte (f) dynamic. The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff ends with a 'rall.' (ritardando) marking and a double bar line.

Fig. 14: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Olha aquela menina), voz superior, c. 19-34.

The image shows the intermediate voice part of the piece 'Olha aquela menina' from Cirandinhas 4. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a forte (f) dynamic. The second and third systems continue the accompaniment. The fourth system ends with a 'rall.' (ritardando) marking and a double bar line.

Fig. 15: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Olha aquela menina), voz intermediária, c. 19-34.



Fig. 16: Villa-Lobos, *Cirandinhas 4* (Olha aquela menina), voz inferior, c. 19-34.

Procurei manter, também, as características composicionais do autor, mas ao mesmo tempo apontar, conforme abordado por Pereira (2011), a multiplicidade da experiência musical que pode ser vivenciada por uma escuta dupla entre a obra original e a obra reelaborada (PEREIRA, 2011, p. 6). Uma dessas características se relaciona ao uso das texturas originalmente escolhidas pelo compositor para a execução ao piano, que oferece vantagens, também, na sua execução para orquestra de violoncelos. Segundo Shimabuco (2012), Villa-Lobos optou pelo uso de pedais e ostinatos, de oitavas e terças paralelas entre as vozes, pela restrição de espaço textural, a sobreposição de camadas em um mesmo espaço textural e a utilização de texturas simples. Tais considerações, provavelmente, como apontado pela autora, foram escolhidas por Villa-Lobos em função da pouca abertura de mão do pianista em idade infantil. No caso das suas utilizações em um repertório didático para orquestra de violoncelos auxilia no processo de afinação, além de evitar o uso de grandes saltos e extensões melódicas, pois possibilita, que distintas vozes e melodias transitem no espaço das três primeiras oitavas do instrumento, que se constituem como as regiões do violoncelo alcançadas pelos alunos de nível intermediário. No exemplo a seguir, é possível perceber essa característica.



Fig. 17: Villa-Lobos, *Cirandinhas 11* (Nesta rua tem um bosque), voz superior, c. 1- 20.



Fig. 18: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz superior, c. 1- 20.



Fig. 19: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz intermediária, c. 1- 6.



Fig. 20: Villa-Lobos, *Cirandinhas II* (Nesta rua tem um bosque), voz intermediária, c. 1- 12.

Considerações e reflexões

É possível apontar algumas reflexões que se originaram durante a implementação, e outras decorrentes da análise dos processos envolvidos. Pude observar que o trabalho realizado junto aos alunos propiciou que eles desenvolvessem interesse em conhecer as obras originais de Villa-Lobos. Alguns deles, a partir da proposta do trabalho, se sentiram motivados em procurar em meios digitais obras originalmente escritas para violoncelo pelo compositor.

Os alunos também consideraram que, através da abordagem com as *Cirandinhas*, se aproximarem das melodias da tradição oral apresentadas pelas peças. Os alunos não conheciam essas melodias antes de serem apresentadas pela proposta. Os estudantes questionaram e relativizaram ideias trazidas pelas letras das canções, bem como se mostravam conectados afetivamente, algumas vezes mais, outras vezes menos, com suas letras e melodias. Apesar da utilização das melodias da tradição oral brasileira estarem relacionadas ao universo infantil, os estudantes de faixas etárias diversas, alguns adolescentes, não consideraram as atividades, suas abordagens e repertório, propostas infantilizadas, no sentido pejorativo do termo.

Os alunos destacaram que as obras “pareciam ter sido escritas originalmente para conjunto de violoncelos”. Essa observação confirma as aplicações idiomáticas propostas no processo de reelaboração. Os alunos demonstraram conexão afetiva, também, com as características relacionadas à imitação de sonoridades ambientais ou com sensações e conteúdo internos. Cabe destacar que muitas das ideias trazidas pelas canções fazem parte de um Brasil rural, habitado por animais e povoado por pessoas e paisagens distantes do aluno dos centros urbanos, como é o caso de Porto Alegre.

Em relação as ideias de reelaboração musical, considero que a abordagem atendeu alguns requisitos desses processos, se constituindo em uma nova possibilidade de compreensão da música, alargando as ideias iniciais que se conectam a formação original. Acredito que, tanto as propostas vinculadas ao idiomatismo do violoncelo, quanto a imitação e a manutenção de alguns recursos composicionais originalmente escritos pelo compositor, foram elementos importantes para essa nova possibilidade de apreensão da peça. A possibilidade da manutenção das texturas originalmente escritas pelo compositor, por exemplo, configurou-se como um fator importante de unidade da peça original com a reelaboração.

Acredito, também, que a proposta oportunizou um elemento surpresa, tanto aos alunos envolvidos, quanto a plateia, por incluir em sua abordagem peças do cancionário do Brasil. Essa percepção chama a atenção para a ainda pouca inserção da música brasileira e, também, de outros países da América Latina no repertório da música de concerto do país, apesar dos contínuos esforços da área. Aponta que esses esforços necessitam ainda maior ênfase, principalmente, nos mecanismos de ensino e educação musical, em diversos níveis e contextos.

Em função das observações oportunizadas pelo trabalho, acredito que é essencial que se realize abordagens que reintegrem crianças, adolescentes, e também os adultos, aos distintos contextos constituintes da realidade e da cultura brasileira. Acredito que o afastamento desses elementos enfraquece a nossa identidade enquanto nação e nosso papel enquanto cidadãos, não apenas do Brasil, mas do mundo como um todo. Considero que, ao abordarmos elementos da tradição oral, integrados a propostas de ensino, dentro e fora da academia, é possível diminuir a distância, ainda presente em diversos meios, em relação a produção do conhecimento acadêmico e do conhecimento das culturas tradicionais do Brasil, essencial para a constituição de uma mentalidade menos calcada

em elementos colonialistas, tanto no que diz respeito a cultura, quanto aos processos educativos, sociais e políticos.

Por fim, considero que essa abordagem possa se somar à outras propostas de valorização do repertório brasileiro, em termos pedagógicos, artísticos, sociais e políticos, considerando-os não excludentes, e sim, complementares. Sendo assim, almejo que o trabalho se constitua como um incentivo a propostas semelhantes, com a intenção de promovermos, como um conjunto de músicos/educadores/pensadores ideias de inclusão social, consolidação da área musical em processos educacionais e da democratização da música, como atividade essencial da formação humana.

Referências

- BRIETZKE, Marta; VILLENA, Marcelo. “Integração de conhecimentos de professor de violoncelo e compositor para a elaboração de repertórios didáticos”. In: *Anais da IV Mostra de Violoncelos de Natal*, Natal, 2014.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. “The discipline and practice of qualitative research” In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks: Sage, 2000.
- FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.
- IBGE – Estatísticas sociais, Educação. <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/educacao.html>>. Acesso em 06 de setembro de 2019.
- LAGO, Manoel Corrêa do; BARBOZA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara. *Heitor Villa-Lobos: Guia Prático para a educação artística e musical*. Rio de Janeiro: ABM; Funarte, 2009.
- MACHADO, Regina. *A arte de palavra e da escuta*. São Paulo: Reviravolta, 2015.
- MACHADO, Sílvia de A. P. *Canção de Ninar Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2017.
- MARTINS, José de Souza. *O massacre dos inocentes: a criança sem infância no Brasil*, 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, orientador: Fernando Iazzetta, 2011.
- PILGER, Hugo. *Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013
- QUINTEIRO, Jucirema. “Infância e educação no Brasil: um campo de estudos em construção”. In: FARIA, Ana Lúcia; DEMARTINI; Zeila; PRADO, Patrícia (orgs). *Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças*. Campinas: Autores Associados, pp. 19-47, 2002.
- SHIMABUCO, Luciane. “Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos.” In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012.
- TOURINHO, Cristina. “Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história”. In: *Anais do XVI Encontro Nacional da ABEM*, 2007. Mato Grosso do Sul, 2007.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandinhas: coleção de 12 peças fáceis sobre temas de rodas infantis para piano*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s.d.

O ideário amazônico de Villa-Lobos em sua obra para piano

José Carlos Vasconcellos dos Reis
zecavasconcellos@gmail.com / Academia Nacional de
Música

Resumo: Este trabalho tem por objeto investigar o ideário amazônico presente na obra de Villa-Lobos para piano, manifestante na representação dos elementos da natureza do Brasil, inclusive como forma de expressão nacionalista, trazendo a necessidade de o intérprete destacá-los em sua execução. São analisados, sempre com exemplos ilustrativos retirados das respectivas obras, especialmente: a grandeza territorial; as águas; o canto dos pássaros; as árvores, folhagens, vento e seres da floresta.

Abstract: The present study investigates the Amazonian soul in Villa-Lobos' piano music, specifically present in the representation of elements from the nature of Brazil, as a form of nationalist expression, and the necessity that is imposed to the interpreter in order to highlight these elements. The analysis – always accompanied by examples from the respective works – is specially directed to: the wilderness of the Brazilian territory; the waters; the chant of birds; the forest.

Apresentação do tema e plano de trabalho

Quando nasci, em 1927, Villa-Lobos já era objeto da galhofa nacional. Quando eu era garoto, em Ipanema, escutava as piadas e gozações a respeito do ensandecido maestro, demente mesmo, um tal de Vira-Loucos. Consta que era maluco. Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos Choros nº 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral misto, 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.

(TOM JOBIM, em texto manuscrito. Fonte: acervo Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro)

A palavra “amazônica” é das mais adequadas para definir a prodigiosa obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Ela traduz, a um só tempo, o tamanho¹ dessa obra, a sua variedade, o seu significado poético e a sua inspiração.

Este trabalho investigará, na obra para piano, uma ideia motriz, uma espinha dorsal que se manifesta, na verdade, em toda a obra do compositor, e que se pode designar por “ideário amazônico”. A expressão corresponde a uma verdadeira ideia de Brasil que permeia a música de Villa-Lobos e que pode ser definida como “a beleza superlativa de nossa natureza, a magia de nossos indígenas e povos, nossos mitos e história serão o fio condutor do projeto estético-ideológico que Villa-Lobos construiu ao longo de sua

¹ Já se disse que “o catálogo de obras do Villa mais parece o de uma indústria de obras e eventos musicais do que relação de obras de um homem só” (OLIVEIRA, 2009, p. 65).

carreira, e que se materializaram em sua obra de diferentes maneiras” (MARTINELLI, 2009).

Trata-se de uma das mais importantes facetas do compositor, ligada à evocação de elementos da natureza do Brasil através dos sons, quer expressamente, quer de forma mais sutil². Na vertente mais propriamente amazônica da música de Villa-Lobos, essa evocação se dirige sobretudo a elementos como a grandeza territorial (de que a grandeza da Amazônia é um aspecto específico), o ruído das águas (como representação da figura mítica do Rio Amazonas) e os murmúrios da floresta. Na música para orquestra ou outras formações maiores, esse ideário amazônico certamente é mais ostensivo, pela variedade de timbres ali presentes – basta a referência à obra colossal que é a *Floresta do Amazonas*, por exemplo. Mas trata-se de uma inspiração presente em toda a obra de Villa-Lobos, inclusive na obra para piano (que, todavia, requer um trabalho interpretativo maior para que as funções descritivas ou evocativas da música possam sobressair).

O piano de Villa-Lobos “também incorpora essas *metáforas sonoras*, essas *representações musicais da natureza do Brasil*, de uma forma muito significativa” (REIS, 2017, p. 12). Na interpretação das peças para piano, destacar esses elementos é da maior importância para chegar-se à essência dessa música que a todo momento evoca o canto de pássaros, o som das águas, dos ventos, das folhagens...

Otto Maria Carpeaux chegou a dizer que “a arte de Villa-Lobos significa a ‘Declaração de Independência’ musical do Brasil” (CARPEAUX, s/d, p. 391). Mas o nacionalismo de Villa-Lobos não tem um sentido ufanista ou de um fervor patriótico de fachada. Ao contrário, a sua música em geral expressa um nacionalismo mais intimista, mais de ordem emocional, do que propriamente de clamor ou de exaltação à Pátria. É aquele nacionalismo amoroso e afetivo manifestante na bela declaração de Tom Jobim, em epígrafe a este texto.

É também nessa linha a observação de Nívea Abujamra Nasser, no sentido de que “Villa-Lobos elabora seu estilo, apoiando-se e sonorizando de forma transcendental o seu objeto ou matéria-prima predileta: a natureza do Brasil, a qual representava para ele a uma das verdadeiras identidades nacionais ou, ao menos, o modelo dessa identidade” (NASSER, 2008, p. 49).

² O tema já foi abordado, de forma mais ampla, em REIS (2017, *passim*).

Assim, é da maior relevância destacar esta dimensão amazônica na sua música para piano, para que ela possa transparecer no trabalho do intérprete e chegar ao ouvinte com toda a força da sua verdade.

Com a finalidade de destacar os elementos amazônicos presentes na obra para piano de Villa-Lobos, o presente estudo se divide em seis capítulos, cada qual dedicado a um desses elementos: (1) a vastidão do território; (2) as águas; (3) o canto dos pássaros; (4) as árvores, folhagens, vento e seres da floresta. Esses elementos serão estudados e demonstrados com exemplos retirados da música pianística do compositor.

A grandeza territorial do Brasil como elemento basilar do ideário amazônico no pianismo de Villa-Lobos

A primeira característica a destacar na obra de Villa-Lobos, como representativa de um ideário amazônico é a grandeza de sonoridades, como representação da própria imensidão territorial do Brasil. Na música para piano, essa característica se revela, notadamente, em sons robustos; em acordes vigorosos; em notas que se prolongam e que parecem esmaecer apenas no infinito; em linhas melódicas ascensionais, geralmente em andamentos moderados ou lentos.

Estes recursos sonoros trazem consigo a simbologia da imensidão das terras brasileiras, especialmente do Planalto Central e da Amazônia. Aliás, não é impróprio dizer que isto dá à música de Villa-Lobos a sua dimensão amazônica – aludindo a essa maneira pela qual a música tem uma sonoridade, uma qualidade de sons que remete à grandeza do território.

Em meio a diversas outras obras, as duas primeiras peças das *Bachianas Brasileiras* nº 4 – o “Prelúdio (Introdução)” e o “Coral (Canto do Sertão)” –, em sua versão para piano, são excelentes paradigmas da representação musical da grandeza do território.

Ao lado de outras características típicas da brasilidade, como o “lirismo das modinhas e serestas”, presente na “cantabilidade da melodia”, “entrecortada por frases das cordas graves do violão” (MOREIRA e PIEDADE, 2009, p. 5), o célebre Prelúdio também revela, desde seu início, uma linha melódica ascensional (da célula apresentada pela voz mais aguda, que se faz presente em toda a peça), o andamento moderado, os acordes profundos, de sonoridade penetrante (mas não necessariamente forte). Confir-se (Fig. 1):

Fig. 1: Villa-Lobos, “Prelúdio” de *Bachianas Brasileiras* n° 4.

Toda a peça é construída sob a influência dessas características, que aparecem sublimadas no coral que a encerra, no qual o tema principal se transfere para as vozes mais graves, às quais se contrapõem as linhas melódicas da mão direita, concebidas em notas e frases longas:

Fig. 2: Villa-Lobos, “Prelúdio” de *Bachianas Brasileiras* n° 4.

E o “Coral” dessas mesmas *Bachianas Brasileiras* n° 4 é ainda mais significativo da representação da imensidão amazônica. Todos os elementos característicos, já acima destacados, acham-se presentes nessa obra de uma forma exemplar.

O próprio título que o compositor deu ao “Coral” é muito representativo: “Canto do Sertão”. Esse título não se refere propriamente ao Sertão do Nordeste ou à música nordestina. Na verdade, a obra remete à paisagem do Planalto Central, pela famosa reprodução do canto da araponga – ave típica daquela região do país – ao longo de toda a peça. Ao escolher esse título para a obra, Villa-Lobos apegou-se ao sentido próprio da palavra “sertão”, e assim a peça adquire o sentido de uma representação do interior profundo do país³, uma descrição poética da imensidão continental do Brasil. E, sobre toda esta amplitude territorial, ecoa sempre o canto altaneiro e forte da araponga, como que dizendo “tudo isto é meu”.

A simbologia musical do país grande transparece desde o tema inicial, plácido, contemplativo, construído sobre notas longas, de sonoridade intensa e penetrante:

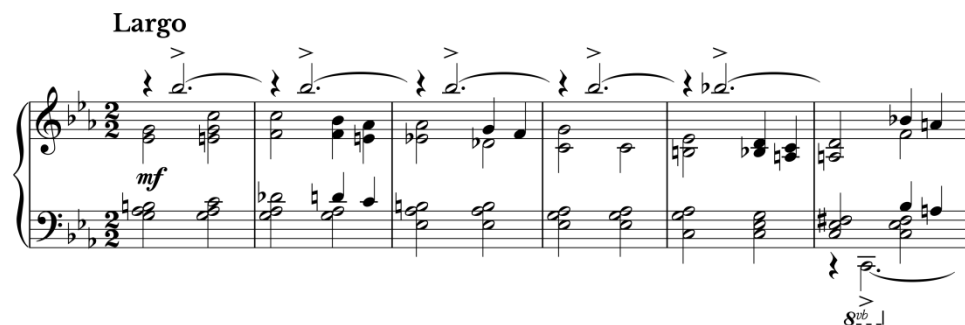


Fig. 3: Villa-Lobos, “Coral” de *Bachianas Brasileiras* n.º 4.

E sobretudo no episódio central, em que os *fortes* e *fortísimos* aparecem com todo o vigor:



Fig. 4: Villa-Lobos, “Coral” de *Bachianas Brasileiras* n.º 4.

³ Nesse sentido, a palavra “sertão” ostenta o significado com que era empregada no Brasil Colônia, notadamente nos séculos XVII e XVIII, como “terras apartadas do litoral” (DEL PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 75).

O intérprete deve ter em mente a mensagem que uma obra como esta embute, e a sua atitude diante do texto deve ter como objetivo permitir que essa mensagem chegue ao público de forma bem contundente. Obras como essa requerem que a música preencha todo o espaço do auditório. Requerem que se reproduza no ambiente do auditório a ideia da grandeza territorial. E isto só será logrado com uma sonoridade penetrante, generosa, robusta, vigorosa (sendo todos estes adjetivos compatíveis tanto com os *fortes* e *fortíssimos* quanto com os *pianos* e *pianíssimos*).

Essa qualidade de toque só será obtida com a ausência de tensões musculares e a constante resistência a uma tendência natural a querer tocar forte. Obras como estas, em geral, não necessitam que se tenha a intenção de tocar forte, porque disto fatalmente resultará um toque duro, metálico, cortante, agressivo, e sobretudo porque estas obras já soarão fortes naturalmente, sem necessidade de qualquer esforço do intérprete nesse sentido, em razão da própria escrita musical. Assim como não é preciso acender luzes num ambiente já inundado de sol, não será necessário colocar força numa peça toda escrita em acordes, oitavas, grandes corais etc.

Igualmente importante é a necessidade de o intérprete trabalhar todo o tempo com o seu ouvido. Vale dizer: ele deverá tocar com a absoluta consciência do som que está produzindo e na forma como ele está sendo projetado para o auditório. Repita-se: é preciso obter um som amplo, generoso e penetrante. Só com os ouvidos atentos será possível sopesar o toque e o volume de som durante a execução.

Alguns trechos do “Coral” das *Bachianas* nº 4 também demandam que se dediquem algumas linhas deste capítulo à questão do emprego do pedal em obras como esta. Faz parte, também, da representação musical do ideário amazônico a utilização de figuras que dão origem a uma grande massa sonora. Em Villa-Lobos, esse efeito é obtido, muitas vezes, com sequências de notas duplas acompanhando a melodia principal, geralmente em quintas, mas também em outros intervalos, como quartas e terças. Esse recurso é empregado no trecho em que o compositor reexpõe o tema – agora em andamento *più mosso* – na mão esquerda, num registro típico do violoncelo, cabendo à mão direita executar uma longa sequência em notas duplas, criando aquele efeito de massa sonora a que se aludiu acima. Confira-se um trecho dessa passagem:

Fig. 5: Villa-Lobos, “Coral” de *Bachianas Brasileiras* n° 4.

A utilização do pedal do piano em passagens como esta requer do intérprete uma atitude de destemor com relação ao risco de misturar harmonias ou à intenção de tocar limpo. Trata-se de uma passagem de dimensões orquestrais, em que a beleza e a mensagem da música vêm mesmo dessa massa de harmônicos, desse colossal bloco sonoro, como representação poética da vastidão amazônica do território brasileiro.

Esse recurso das sequências de notas duplas, formando uma grande massa sonora, aparece em muitas obras do compositor. É empregada, por exemplo, em “Impressões Seresteiras” (datada de 1936), a segunda peça do monumental *Ciclo Brasileiro*. Depois de tudo o que já se disse a esse respeito, é desnecessário enfatizar a evidente presença dessa característica na vibrante seção de “Impressões Seresteiras” que antecede a última reexposição do primeiro tema:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It includes a forte (f) dynamic marking and a first ending bracket labeled '8va'. The second system (measures 6-9) shows a change in time signature to 4/4, then 3/4, and finally 2/4. It includes a first ending bracket labeled '6'. The third system (measures 10-14) continues in 2/4 time. The score is characterized by dense, rhythmic textures with frequent use of slurs and accents, and a complex bass line with long note values and ties.

Fig. 6: Villa-Lobos, “Impressões Seresteiras”.

No caso de “Impressões Seresteiras”, o trecho selecionado é ainda mais elucidativo do que se disse acima a respeito do uso do pedal. A própria grafia empregada por Villa-Lobos evidencia o equívoco interpretativo que resultaria de trocas frequentes de pedal – talvez se possa dizer trocas acadêmicas de pedal –, porque o compositor, expressa e ostensivamente, escreveu baixos que se mantêm por vários compassos, simbolizando a necessidade de manter-se o pedal nessas sequências.

Utilizar o pedal destemidamente, eis a diretriz interpretativa adequada para que a mensagem de obras desta índole possa vir à tona com toda a sua beleza e toda a sua força.

Por fim, ainda no que diz respeito à simbologia do país grande em Villa-Lobos, é interessante observar uma prática relativamente comum na grafia de muitas obras para piano do compositor (grafia, aliás, presente também em obras para as mais diversas formações instrumentais): a utilização de ligaduras que parecem levar ao nada, mas que, na verdade, estão levando o som ao infinito, especialmente em conclusões de peças ou de trechos de peças. O “Prelúdio” das *Bachianas* nº 4 encerra-se assim, com o acorde de Si menor projetado numa ligadura que parece conduzir para fora da pauta, conforme se pode observar no trecho reproduzido anteriormente.

Mas o mesmo recurso aparece, em meio a tantas outras obras, também nos finais da “Ária” das *Bachianas* n° 4 (Fig. 7) e dos *Choros* n° 5 (“Alma Brasileira”) (Fig. 8), respectivamente:

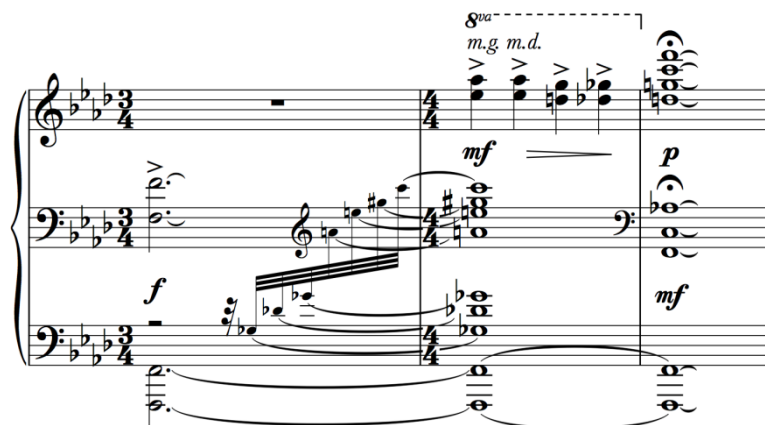


Fig. 7: Villa-Lobos, “Ária” de *Bachianas Brasileiras* n° 4.

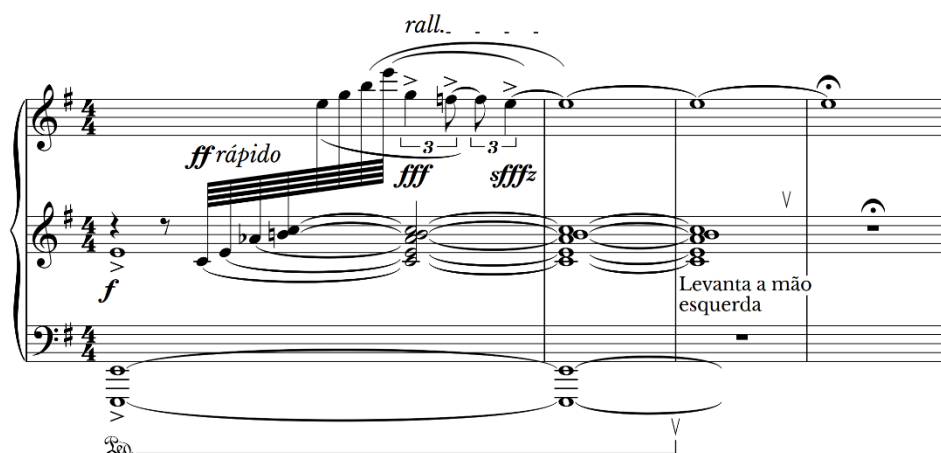


Fig. 8: Villa-Lobos, *Choros n. 5*, “Alma Brasileira”.

Naturalmente, o efeito desejado pelo compositor com tais indicações é uma sonoridade ampla e robusta, adequada à representação da imensidão territorial, obtida com um trabalho consciencioso tanto no ataque das notas, quanto no uso do pedal.

O final apoteótico do *Rudepoema* – obra amazônica no sentido mais pleno, em que todos os recursos anteriormente tratados são levados às últimas consequências ao longo de toda a sua duração⁴ – não poderia ser mais simbólico (Fig. 9):

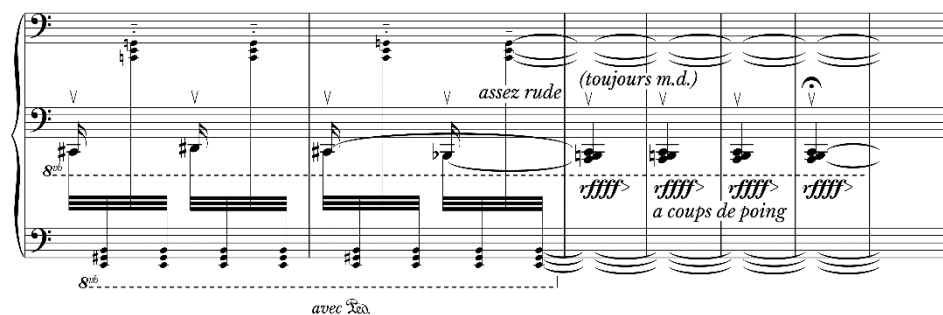


Fig. 9: Villa-Lobos, *Rudepoema*.

Essa imagem do infinito, em outras obras de Villa-Lobos, resolve-se de outro modo, não menos engenhoso, através de recursos como a manutenção de uma espécie de colchão sonoro por muitos compassos, como se a peça relutasse em encerrar-se, como se realmente a música almejasse ecoar perpetuamente, com sua última harmonia vibrando no infinito do espaço.

Esse tipo de encerramento aparece, por exemplo, no poético final de *O Canto do Cisne Negro*, em sua versão para violoncelo e piano, em que um mesmo acorde se mantém através de seis compassos. A impressão que isto causa no ouvinte é a de que a música almeja ecoar pela eternidade. Confira-se a passagem, reproduzida a partir da transcrição de Francisco Mignone para piano solo (Fig. 10):

⁴ Sobre essa obra maravilhosa, o pungente depoimento de uma de suas maiores intérpretes: “Entre obras e ciclos mais importantes está o ‘Rudepoema’ (1921-26), única peça para piano desta dimensão (23 minutos aproximadamente, em um movimento), e que ele levou cinco anos para terminar. A meu ver, é uma das grandes obras do século XX. Virtuositica e complexa na sua estrutura, com grandes dificuldades técnicas e arroubos composicionais, ela termina com quatro *coups de poings* (golpes de punho) no extremo grave do piano, como se ele tivesse esgotado o material sonoro”. Cf. RUBINSKY, 2009.

3 3 3 (simile)

Reo Reo

Morrendo

1.C.

Reo preso até o fim da peça

Lentamente

8^{va}

(*) ou glissando

8^{va} molto rall.

m.g

Fig. 10: Villa-Lobos/Mignone, *O Canto do Cisne Negro*.

Um trecho como esse equivale, em termos imagísticos e simbólicos, àqueles reproduzidos anteriormente, com as ligaduras levando ao nada. Tanto naquele caso como neste, o que sobressai é a representação musical e poética da imensidão das terras, de um país que se estende a perder de vista.

Mas a importância de *O Canto do Cisne Negro* para a temática deste trabalho vai além. A peça é um dos melhores exemplos, na obra de Villa-Lobos, da representação musical das águas do Brasil, aspecto que será desenvolvido no capítulo seguinte.

As águas

A referência a “Impressões Seresteiras” e *O Canto do Cisne Negro*, no capítulo precedente, dá o mote do que se vai desenvolver neste passo do trabalho. E isto porque essas peças contêm algumas das mais belas e evidentes passagens de representação das águas em toda a obra pianística de Villa-Lobos.

É natural que o compositor tenha registrado em sua música as águas do Brasil, pois este elemento está visceralmente presente na geografia do país e no imaginário nacional. Tanto quanto (e talvez até mais do que) o próprio mar, é o Rio Amazonas que se afirma na poética de Villa-Lobos, que representou musicalmente, com grande maestria, as suas ondas.

Muitos compositores, ao longo da História da Música, tiveram na água uma importante fonte de inspiração para a criação de diversas peças, de importância maior ou menor. Para identificar na música de Villa-Lobos os elementos representativos da água, será preciso fazer uma breve referência a três grandes peças para piano, que ocupam lugar de destaque não só no repertório do instrumento, mas também no panorama geral da História da Música. São elas: (1) “*Les Jeux d’Eau à la Villa d’Este*” (4ª peça do 3º volume dos *Années de Pèlerinage*), de Liszt (1877); (2) *Jeux d’Eau*, de Ravel (1901); (3) “*Reflets dans l’Eau*” (1ª peça do 1º volume de *Images*), de Debussy (1905).

Cada qual à sua maneira, essas três obras acabaram por firmar, com o tratamento harmônico empregado pelo compositor, uma verdadeira simbologia da representação da água em música. Desde o primeiro compasso, essas peças transmitem ao ouvinte uma *sensação aquática* que é difícil de descrever, mas fácil de perceber e sentir logo à primeira audição. Confira-se, a seguir, os compassos iniciais de cada uma dessas obras.

A obra que abriu os caminhos, “*Les Jeux d’Eau à la Villa d’Este*”, daquele verdadeiro desbravador que foi Franz Liszt (Fig. 11):

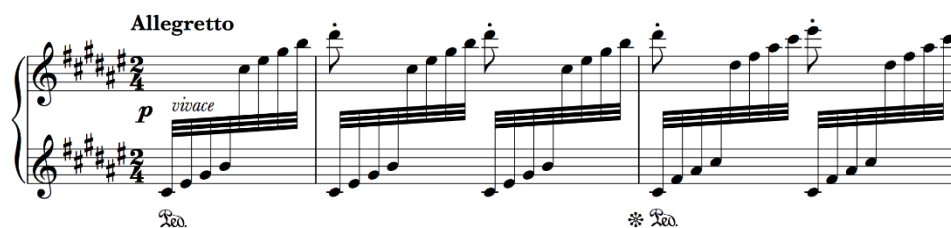


Fig. 11: Liszt, “*Les Jeux d’Eau à la Villa d’Este*”.

Jeux d’Eau, de Ravel (Fig. 12):

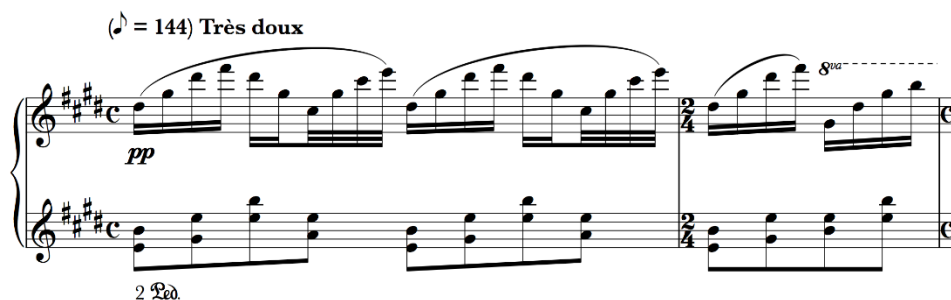


Fig. 12: Ravel, *Jeux d'Eau*.

E, por fim, “*Reflets dans l'Eau*”, de Debussy (Fig. 13):

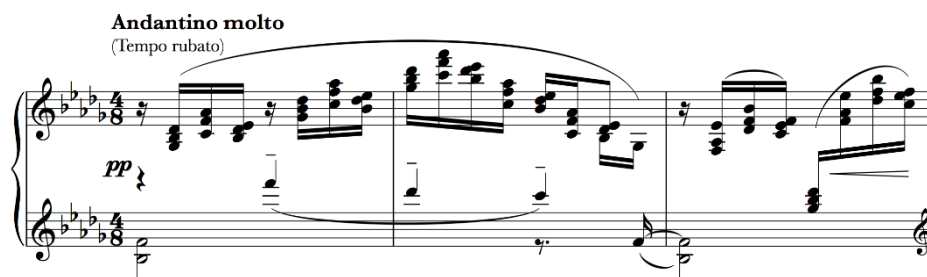


Fig. 13: Debussy, “*Reflets dans l'Eau*”.

Que característica(s) permite(m) que se reconheça, desde o início, a representação da água nessas obras? Uma análise mais superficial levaria à afirmação de que a escrita baseada numa sucessão de arpejos seria o elemento típico de evocação do correr ou do oscilar das águas. Mas, na verdade, há algo mais: a harmonia sobre a qual se desenvolvem estas obras.

Em “*Les Jeux d'Eau à la Villa d'Este*”, o arpejo inicial é o de sétima da dominante, que conduz ao acorde perfeito maior da tônica (Fá# maior) no terceiro compasso – mantendo, todavia, o baixo em Dó# –, acrescido de uma sexta maior (Ré#) e uma sétima maior (Mi#). Esta sequência dá o colorido harmônico e cria o ambiente sonoro que se vai transmutando nos compassos seguintes, todos de acordes (maiores ou menores) *impuros*: a sexta maior sempre se faz presente.

Em *Jeux d'Eau*, de Ravel, vemos na mão esquerda simplesmente o acorde de mi maior (a tonalidade da peça), acrescido de uma sétima maior (o Ré#). E, nos arpejos da mão direita, que notas aparecem? Além da sétima maior de mi (Ré#), vemos entrar, compondo aquilo a que podemos chamar “harmonia da água”, a sexta maior de Mi (Dó#), compondo, com a mão esquerda, um acorde de Lá maior com sétima.

Em “*Reflets dans l’Eau*”, de Debussy, à afirmação inicial da tonalidade de Ré♭ maior, no baixo, aparece, na mão direita, no terceiro compasso, o que parece ser um acorde de Si♭ menor. Na verdade, trata-se da inclusão da sexta maior (Si♭) ao acorde básico de Ré♭ maior. Logo a seguir, aparece a sétima maior (Dó♯) e a nona maior (Mi♭).

Essa presença da sexta maior no acorde perfeito maior produz um resultado sonoro muito peculiar. Curiosamente, é como se fossem mesclados o acorde da tônica da tonalidade maior com o da tônica da tonalidade relativa menor. Isto fica muito claro no exemplo de “*Reflets dans l’Eau*”: a sexta maior na mão direita parece superpor, ao acorde de Ré♭ maior delineado pela mão esquerda, o acorde de Si♭ menor (justamente a tonalidade relativa menor de Ré♭ maior). Cria-se assim, mais do que um efeito *aquático*, uma atmosfera onírica, presente em diversas peças emblemáticas do repertório pianístico, como a *1ª Arabesque* e a *Rêverie*, de Debussy.

Também na obra de Debussy, pode-se trazer o exemplo da canção *Nuit d’Étoiles*, cujo acompanhamento, ao piano, inicia-se exatamente com essa *mistura harmônica*, de acordes arpejados de Mi♭ maior em uma das mãos e de Dó menor na outra.

O que se está a dizer sobre os elementos harmônicos e estilísticos responsáveis pela representação da água em música, na verdade, pode ser compreendido numa ideia mais ampla, no sentido de reconhecer uma função emocional aos acordes e aos intervalos. Na grande música, o emprego deste ou daquele acorde, desta ou daquela sequência harmônica, bem como a sucessão dos intervalos de uma melodia, nada disso é concebido por acaso pelo compositor. Há sempre a intenção de produzir no ouvinte uma sensação, uma impressão, uma reação emocional. Há, por assim dizer, uma verdadeira simbologia por trás da harmonia de uma obra, e isto ocupa um lugar muito especial quando se está cuidando da música de Villa-Lobos.

Luiz Carlos de Moura Castro, em palestra relativamente recente, expôs alguns aspectos interessantes deste ponto, em passagem que, embora extensa, merece ser reproduzida na íntegra:

A linguagem musical tradicional compreende uma reação emocional já aos intervalos. [...] Qualquer músico precisa ter essa linguagem emocional. [...] Os intervalos têm um significado interno. [...] Quando você ouve, não simultaneamente, mas uma depois da outra, as duas notas se juntam no seu cérebro e, portanto, formam um intervalo. Um intervalo de segunda é um intervalo duro. Um intervalo de terça é uma consonância, e muito mais doce. Os intervalos justos, de quarta e quinta, eles se chamam *justos* porque eles representam a justiça, um poder superior, Deus, autoridade. A sexta já tem que

ver com a terça; também tem um caráter mais doce. E a sétima é uma dissonância meio bruta. [...] Para alguém que estudasse música no século XVII, isso era uma coisa normal, porque a canção folclórica já tinha isso também, essa diversificação emocional dos intervalos. Com isso, depois, a harmonia também vai ser composta em intervalos, e ela vai ter significações especiais. A tônica, por exemplo: o que significa *tonus*? Por que ela se chama tônica? Vocês conhecem a expressão ‘*tonus* muscular’. O que é o *tonus* muscular? É essa atitude de ter uma energia e continuar com essa energia, levá-la adiante. Isso é a função da tônica. A função da dominante, como o nome diz, é *dominante*. Ela tem mais peso, mais tensão do que a tônica. E quando você vê uma sétima diminuta, ela é um intervalo já em Bach utilizado para coisas aterrorizantes. Você tem que ter uma reação emocional à sétima diminuta, que deve causar medo, ou anunciar uma catástrofe. Quer dizer, esse simbolismo que existe dentro da música, você precisa responder a isso... Então, por que o compositor fez uma certa sequência harmônica? O que ele quer dizer com isso? Senão, ele podia ter feito tudo com o mesmo acorde! Isso é uma coisa que, inclusive, vai-se amplificando com o desenrolar da linguagem musical. Você vai encontrar em Bach muito raramente mais do que um compasso numa harmonia só. E muitas vezes você vai encontrar mudanças harmônicas com muito pouco tempo. Mas, se você ouvir, por exemplo, o ‘*Imperador*’, de Beethoven, você vai ter um acorde que se estende por bastante tempo. Ou em Wagner. É o famoso começo do ‘*Anel dos Nibelungos*’, o ‘*Ouro do Reno*’, que fica um tempo enorme num acorde só. Essa linguagem musical, o professor – sem ter que dizer nomes e qualificar – tem que dar a entender. Ele pode dar a entender falando, pode dar a entender tocando, demonstrando, procurando suscitar dentro do músico em perspectiva já esse sentimento; porque, sem o sentimento, é muito difícil isso depois chegar mais adiante (MOURA CASTRO, 2013).⁵

Essa simbologia destacada por Moura Castro nos intervalos e acordes – capazes de sugerir, por si sós, um estado de espírito (o medo, por exemplo, inerente à sétima diminuta) – manifesta-se, como visto nos exemplos coletados de Liszt, Ravel e Debussy, na evocação da água. Do ponto de vista harmônico, a sensação aquática é causada ao intérprete, notadamente, pelo emprego de acordes híbridos, por vezes de difícil identificação. O ouvinte se vê envolvido por sons que criam uma atmosfera onírica, e que frequentemente mesclam as sensações harmônicas típicas das tonalidades maiores e menores.

Diante dessas ideias, podemos agora lançar nossas atenções para esta passagem de “Impressões Seresteiras” (Fig. 14):

⁵ Fala ligeiramente editada para adaptar-se ao texto escrito, porém mantendo-se inteiramente o sentido da exposição e o tom direto e informal em que foi proferida.

The image displays a musical score for Villa-Lobos' "Impressões Seresteiras". It is written for piano in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system begins with a long chord in the bass (mi maior com sexta maior) and arpeggiated figures in the right hand. The second system features a fortissimo (ff) chord in the bass and a tremolo in the right hand. The third system includes a ritardando (rit.) and a "Meno" marking, with a piano (p) chord in the bass and a tremolo in the right hand.

Fig. 14: Villa-Lobos, "Impressões Seresteiras".

A representação das águas está evidente no longo acorde de mi maior com sexta maior, tocado em fortíssimo (*ff*), que se prolonga por sete compassos, através de vibrações obtidas por sequências de pequenos arpejos na mão direita e efeitos de *tremolo* na mão esquerda.

A passagem aglutina, na verdade, muitas características relevantes da simbologia amazônica de Villa-Lobos, inclusive a representação da imensidão territorial, já analisada anteriormente (veja-se, nesse sentido, o eloquente baixo do acorde de mi maior, tocado em oitava, com as típicas ligaduras ao infinito que tanto têm a dizer). E, especificamente com relação à representação das águas, ela é tão evidente e declarada nesta passagem que até dispensa maiores considerações. Este trecho provoca no ouvinte uma sensação aquática tão palpável, que não seria exagero compará-la àquela produzida pelas três obras citadas no início deste capítulo, de Liszt, Debussy e Ravel.

A presença da sexta maior, naturalmente, contribui para isso. Mas não é só. A intensa e prolongada reverberação do acorde por sete compassos, além dos dois que se seguem, em que o mi natural se transmuda para mi sustenido, conduzindo à harmonia

seguinte; o *jeu perlé* da mão direita⁶, apoiado no delicado tremular da mão esquerda; a *fermata* sobre o acorde em *tremolo* no oitavo compasso, a ser tocado num *crescendo* e *decrescendo* monumentais; tudo isto cria uma verdadeira imagem musical das ondas do Rio Amazonas; tudo isto faz parte do universo e do imaginário amazônicos da obra de Villa-Lobos. Só será possível tirar do piano a sonoridade colossal que esta passagem requer se se tiver em mente a imagem e – mais do que isso – a verdadeira sensação poética do correr das águas de um rio/mar no meio da floresta.

Além da representação musical das águas revoltas de um rio caudaloso, também as águas tranquilas, a placidez, encontram lugar na obra pianística de Villa-Lobos. Como exemplo eloquente disso, temos *A Lenda do Caboclo* (de 1920). A bela introdução da peça, que antecede o entoar de sua pungente melodia, sugere de forma extremamente eficaz o balanço das águas tranquilas. Antes de comentá-lo, convém reproduzir o trecho:

Moderato e muito dolente

The musical score is for the introduction of 'A Lenda do Caboclo' by Villa-Lobos. It is in 2/2 time and consists of three systems of two staves each. The first system starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line in the right hand with accents and a tremolo in the left hand. The second system shows a mezzo-forte (mf) dynamic with a decrescendo (dim.) and another mezzo-forte (mf) dynamic. The third system ends with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim. poco a poco). The tempo is 'Moderato e muito dolente'.

Fig. 15: Villa-Lobos, *A Lenda do Caboclo*.

⁶ Sobre o *jeu perlé*, veja-se o comentário da pianista Aracy Coutinho Pereira da Silva: “Temos uma das formas de *staccato* (...) na aplicação ao toque chamado ‘brilhante’ e, mais aprimoradamente, no ‘*jeu perlé*’. Este último toque, que tão elevadamente encontramos descrito nas diversas obras sobre a técnica do piano, assim é denominado pelos franceses. Feliz denominação! Esta palavra, da mesma raiz que ‘perolado’, exige um ataque tão preciso à tecla quanto no respectivo abandono, cuja rapidez nos obriga a inclui-lo na classe do *staccato* de dedos” (PEREIRA DA SILVA, 1951, p. 49).

Apesar de sua aparente simplicidade, trata-se de uma obra de grande inspiração e comovente beleza. Poucas terão sido as verdadeiras obras de arte que conseguiram representar o homem simples do povo de uma forma tão intensa, profunda e nobre. O tema, que aparece quase declamado após a introdução (e o compositor, expressamente, indica “f o canto”), consegue traduzir perfeitamente, em música, essas conhecidas palavras de Villa-Lobos:

Penetrando no Nordeste vamos encontrar uma população extremamente miserável, mas que encara a vida com muita filosofia. Muito magros, esses homens parecem que se confundem com a natureza que os rodeia (Villa-Lobos, *apud* PILGER, 2013, p. 248).

Em *A Lenda do Caboclo*, Villa consegue transformar essa filosofia própria do homem simples, por vezes miserável, – mas nem por isso menos sábio e menos nobre – naquele canto intenso, pungente e penetrante que permeia toda a peça. E, como um leito sonoro sobre o qual navega esse canto – que é doído sem ser propriamente triste –, o compositor constrói os acordes sincopados que se iniciam no primeiro compasso e se fazem presentes, sempre transmutando-se, ao longo da peça. E é nesses acordes que conseguimos perceber a água em *A Lenda do Caboclo*.

Curiosamente, nesta peça a água é representada menos pela harmonização característica e mais pelo ritmo sincopado, que lembra o balanço tranquilo das águas de um rio. Aqui não é o rio/mar, o colosso do Amazonas, mas o rio plácido, calmo e sereno, poeticamente representado pelo suave ritmo sincopado do acompanhamento.

Mais do que o andar tranquilo das águas, esse ritmo parece evocar o próprio ato de remar. E é remando o seu barco que o “caboclo” constrói a sua “lenda” e a sua “filosofia” com a qual “encara a vida” (tomando emprestadas as palavras do próprio Villa, já acima transcritas). *A Lenda do Caboclo* é, assim, uma verdadeira barcarola brasileira; uma barcarola não escrita em compasso 6/8, mas nem por isso menos eficaz na sua recriação do suave movimento de um barco sobre as águas plácidas.

Esta referência à placidez das águas traz consigo, inevitavelmente, a lembrança de outra obra de Villa-Lobos que já foi anteriormente citada e que é, certamente, um dos exemplos mais ostensivos da representação da água na música do compositor: *O Canto do Cisne Negro*. A peça é oriunda do poema sinfônico *O Naufrágio de Kleônicos*, que, assim como as duas primeiras sinfonias e a ópera *Izaht*, alinha-se à tendência pós-romântica francesa, de marcante presença na produção de Villa-Lobos no início do século

XX. Aliás, segundo depoimentos do próprio compositor, essas sinfonias foram compostas de acordo com o *Curso de Composição Musical* de Vincent D'Indy. E *O Naufrágio de Kleônicos* revela evidente afinidade com a música de Saint-Saëns. *O Canto do Cisne Negro* é a sua passagem final, transcrita para violoncelo e piano – uma versão que, aliás, ganhou mais celebridade do que o poema sinfônico original –, uma clara alusão ao *Cisne* de *O Carnaval dos Animais*, de Saint-Saëns, apresentando inclusive a mesma estrutura, com um solo de violoncelo acompanhado de arpejos⁷.

Embora escrita originariamente para violoncelo solista, a inclusão desta peça num trabalho sobre a música para *piano* de Villa-Lobos justifica-se em função da excelente transcrição para piano solo, realizada por ninguém menos que Francisco Mignone. São da transcrição de Mignone os exemplos utilizados para ilustrar este texto.

Todo *O Canto do Cisne Negro* se desenvolve de acordo com aquela ideia de acordes híbridos, já anteriormente exposta. Os arpejos de abertura, que conduzem à entrada da pungente melodia, são verdadeiro paradigma deste recurso:



Fig. 16: Villa-Lobos/Mignone, *O Canto do Cisne Negro*.

O hibridismo é evidente nesse acorde, nesses arpejos que servem de colchão sonoro para o canto. Parecem mesclar-se os acordes de Dó maior e de Lá menor, criando-se aquela mesma sensação de indefinição presente na sequência anteriormente citada de “Impressões Seresteiras”, aquele mesmo ambiente onírico da *1ª Arabesque* ou da *Rêverie*

⁷ Uma breve e interessante análise comparativa das duas peças – o *O Cisne* de Saint-Saëns e *O Canto do Cisne Negro* de Villa-Lobos – pode ser encontrada em: SALLES, 2009.

de Debussy. Essa indefinição resulta da inclusão de uma sexta maior no acorde perfeito maior ou de uma sétima maior no acorde perfeito menor.

Ao longo de toda a peça, esta harmonia híbrida se faz presente, com a utilização de acordes formados por muitos graus da escala. Estes sons, ao se misturarem em arpejos executados rapidamente (no geral, em fusas) e com um toque não incisivo, mas nublado e sonhador, criam a sensação aquática já mencionada, porém aqui alusiva a um ambiente de placidez e tranquilidade.

Nos dois últimos compassos da obra, os arpejos dão lugar apenas a um sol e um lá tocados juntos, repetidos algumas vezes até a fermata final:

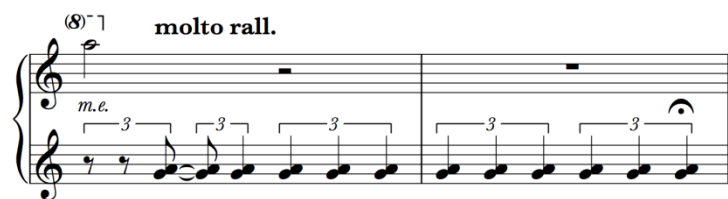


Fig. 17: Villa-Lobos/Mignone, *O Canto do Cisne Negro*.

O trecho é curioso inclusive pela adoção de um ritmo, por assim dizer, estranho, em quiálteras, e por essa dissonância que é como um *cluster* de apenas duas notas, tudo discrepando do padrão em que a peça se desenvolve até chegar ali. O efeito sonoro dessa dissonância, entretanto, é de extraordinário poder descritivo. As ondas sonoras geradas por essas duas notas evocam as pequenas ondas geradas, em círculos concêntricos, por gotas caindo na água parada. O ritmo estranho escolhido por Villa-Lobos para esse trecho não deve, portanto, ser tocado matematicamente pelo intérprete, procurando dar às quiálteras a sua duração exata. Na verdade, o momento certo de tocar cada um desses elementos será dado pela oscilação das ondas sonoras oriundas do anterior. Afinal, há uma indicação de *molto rallentando* no início desses dois compassos, que não devem ser executados com uma exatidão metronômica, mas sim com a inexatidão natural com que essas gotas caem na água do lago em que o cisne entoou o seu canto. Seriam estas gotas, dentro da intensa poesia desta obra, lágrimas derramadas no lago (REIS, 2017, p. 55)?

O canto dos pássaros

Os pássaros sempre foram fontes de inspiração de muitos compositores, e apareceram como personagens em obras bastante variadas. No Romantismo europeu, por exemplo, o rouxinol foi uma ave de presença marcante no imaginário artístico, especialmente na música. O seu canto é representado no sugestivo final de *Quejas o la*

Maja y el Ruiseñor, de Granados, talvez a peça mais célebre das suas *Goyescas*, em que o compositor faz o piano imitar o rouxinol através de uma sequência de *trillos* e pequenos arpejos.

Na música brasileira, Villa-Lobos não foi o único, nem mesmo o primeiro de nossos compositores que inseriram referências aos pássaros em suas obras. Na “Alvorada” da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, há diversas referências ao canto de pássaros, que são muito eficientemente imitados pelos naipes de sopros.

Ao piano, esses recursos imitativos são mais limitados. Há quem entenda, por exemplo, que o *São Francisco de Assis pregando aos pássaros*, de Liszt, “surte melhor efeito na versão para orquestra” (de autoria do próprio compositor, porém estreada só muito tardiamente, em outubro de 1982, em Berlim, cf. WATSON, 1994, p. 211), o que “pode explicar o tom de desculpas do prefácio escrito por Liszt para a versão de piano, no qual se refere à sua ‘falta de ingenuidade’ e ao piano como ‘um instrumento tão carente de variedade e colorido tonal’ para os objetivos que tinha nesta peça” (WATSON, 1994, p. 211).⁸

Mas essas limitações não impediram Villa-Lobos de compor uma obra-prima do gênero, já referida anteriormente neste trabalho: o Coral das *Bachianas Brasileiras* nº 4 (o “Canto do Sertão”). Como se sabe, estas *Bachianas* tiveram uma transcrição orquestral realizada pelo próprio Villa. Mas é surpreendente verificar a extrema eficácia da própria versão pianística ao descrever o canto de aves típicas do Brasil.

A grande “estrela” da peça é, sem dúvida, a araponga, pássaro nativo do Planalto Central, representado através de um $S\flat$ repetido insistentemente ao longo de toda a execução:

⁸ E prossegue o autor, destacando a importância desta peça: “O pianista John Ogdon chamou a atenção para o fato de Liszt ter-se antecipado a Messiaen na notação do canto de pássaros em música de piano, assim como para a semelhança entre essa Lenda e *Regard des Hauteurs*, de Messiaen”.

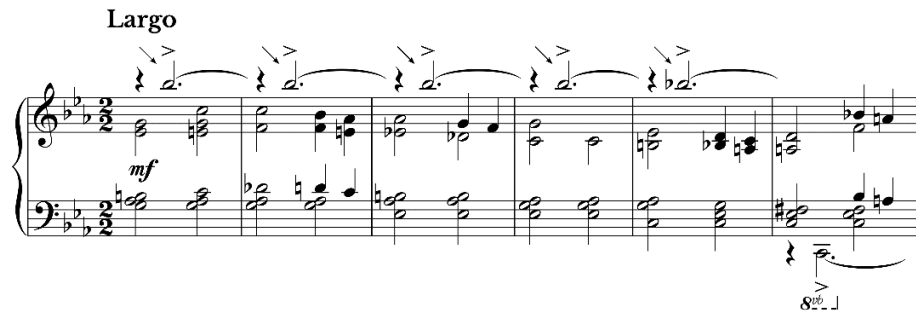


Fig. 18: Villa-Lobos, Coral de *Bachianas Brasileiras* nº 4.

É tão marcante a presença da araponga nesta peça, que ela é praticamente o único pássaro lembrado nos estudos a respeito deste aspecto do “Coral” das *Bachianas* nº 4. Confira-se, por exemplo, o trabalho de Hugo Pilger:

Os pássaros foram lembrados em muitas peças, como a araponga (*Procnias nudicollis*), no segundo movimento Coral (Canto do Sertão) da *Bachianas Brasileiras* nº 4. O musicólogo norte-americano Nicolas Slonimsky escreveu: ‘No segundo movimento das *Bachianas Brasileiras* nº 4, *Coral*, há um pedal característico em si bemol, que Villa-Lobos explica como a imitação do grito do pássaro selvagem araponga’ (SLONIMSKY, 1971, p. 177, *apud* PILGER, 2013, p. 249).⁹

Mas a peça traz ainda referências a outras aves do Brasil. O sabiá é lembrado no episódio central, em que o piano assume uma dimensão orquestral (Fig. 19):

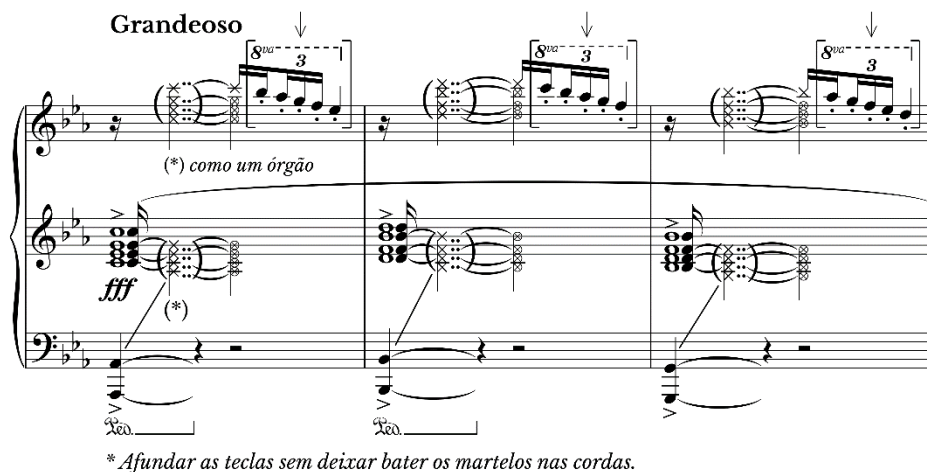


Fig. 19: Villa-Lobos, “Coral” da *Bachianas Brasileiras* nº 4.

⁹ O trabalho de Nicolas Slonimsky citado pelo autor é o seguinte: SLONIMSKY, Nicolas. Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, v. 6. Trad. Belkiss de A. Góes. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1971, pp. 173-179. Observe-se, aliás, que uma versão musical do grito da araponga já fora esboçada pelo compositor na introdução da canção *Sertão no Estio*, de 1919 (Cf. MARIZ, 2002, pp. 65-66).

É curioso ressaltar que essa imitação, ao piano, do sabiá, apenas lembra esse pássaro, não sendo uma reprodução fiel de seu canto (até porque, como se sabe, há diversas espécies de sabiá, cada qual com a sua peculiaridade “vocal”). Mas isto deve ser compreendido da mesma forma que se compreende outra representação célebre de um pássaro por Villa-Lobos, o uirapuru:

O canto do uirapuru não tem nada a ver com o que Villa-Lobos retratou em sua obra; podemos suspeitar que o compositor nem chegara a conhecer o tão famoso canto. Porém, Villa-Lobos pode ter imaginado representar de maneira poética o canto, não se importando com o original (PILGER, 2013, p. 251).

Pássaro muito fielmente retratado nesse “Coral” das *Bachianas* nº 4, entretanto, é o pica-pau, bem no final da peça (Fig. 20):



Fig. 20: Villa-Lobos, “Coral” de *Bachianas Brasileiras* nº 4.

É uma passagem verdadeiramente onomatopaica. A indicação “sem pedal” na partitura é bem representativa da intenção descritiva de Villa-Lobos nesse trecho, demonstrando a necessidade de enfatizar o bater seco do bico do pica-pau na madeira, não se tratando propriamente de um canto, mas de um ruído típico de um pássaro do Brasil, nem por isso menos poético. Os recursos empregados pelo compositor neste Coral são levados às últimas conseqüências na Tocata das *Bachianas Brasileiras* nº 3, para piano e orquestra, cujo título brasileiro dado por Villa-Lobos é, exatamente, “Pica-pau”.

O intérprete de Villa-Lobos certamente encontrará referências ou evocações de cantos (ou ruídos) de pássaros em diversas outras peças para piano. A análise deste capítulo concentrou-se no “Coral” das *Bachianas Brasileiras* nº 4 porque esta obra é, sem

dúvida, o grande paradigma deste aspecto do universo do compositor. Mas ela, evidentemente, não esgota esta sua bela e rica faceta.

A título meramente exemplificativo, é possível perceber uma evocação profundamente lírica dos pássaros do Brasil em outra esplêndida peça: o “Plantio do Caboclo” – nº 1 do *Ciclo Brasileiro*. Trata-se de uma obra tão rica de aspectos de *brasilidade*, que pode ser avaliada e sentida sob muitos aspectos diferentes.

“O Plantio do Caboclo” desenvolve-se num padrão mais ou menos uniforme. Em quase toda a sua extensão, a mão esquerda solista entoia um canto nostálgico em seus acordes de viola, acompanhada pelos pequenos arpejos perolados na mão direita, sempre apoiados na nota tocada pelo polegar (Fig. 21):

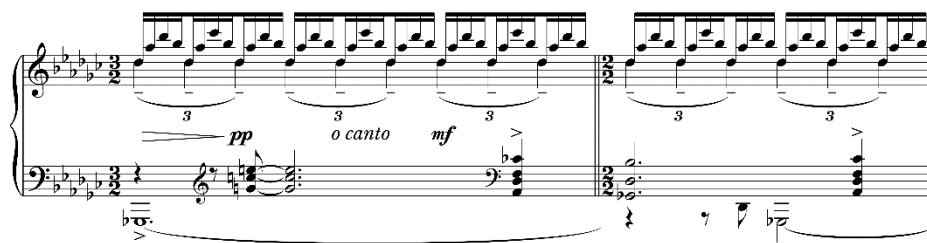


Fig. 21: Villa-Lobos, “O Plantio do Caboclo”.

Na percepção de Acácio Piedade, “o universo sertanejo é habitado por este luminoso *ostinato* na mão direita na região aguda, evocando talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida na terra” (PIEADADE, 2009, p. 6).

Nesta peça não há aquela intenção propriamente descritiva que se percebe com muita clareza no Canto do Sertão. Aqui, Villa não pretende ser realista na sua descrição. A intenção é mais a de sugerir do que a de descrever. E nisto ele parece ir ao encontro, precisamente, do que diz o fascinante personagem de Balzac ao pintor François Porbus no opúsculo *A Obra-Prima Ignorada*: “A missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la! Você não é um vil copista, você é um poeta!” (BALZAC, 2012, p. 18).

Realmente, no “Plantio do Caboclo” não há uma intenção meramente descritiva, mas sim expressiva e representativa. O amálgama de notas na região aguda (e, por vezes, superaguda) do piano consegue compor todo um cenário, toda uma pintura musical, que transporta o ouvinte para o ambiente rural em que o “caboclo” trabalha no “plantio”, sendo perfeitamente válido entender esses desenhos da mão direita como evocativos do

“gorjeio de mil pássaros”, uma imagem que só contribui para a compreensão da poesia desta obra de impressionante beleza.

O capítulo que se encerra é, evidentemente, incompleto. E esta incompletude se revela até na escolha do animal representado musicalmente na obra de Villa-Lobos. Para falar do ideário amazônico em Villa-Lobos, talvez melhor seria um capítulo mais abrangente, dedicado não só aos pássaros, mas aos animais que habitam a floresta, de uma forma geral, que desfilam na música do compositor. Entretanto, isto teria de ser objeto de um trabalho inteiro, escapando às finalidades mais imediatas deste texto, de natureza mais provocativa e convidativa.

As árvores, as folhagens, o vento, os seres da floresta

Em um trabalho sobre o ideário amazônico na música de Villa-Lobos, não poderia faltar uma referência à “representação mítica da floresta amazônica em sua imensa exuberância, eternamente presente e representada no imaginário de todo indivíduo brasileiro como algo gigante, belo e exuberante” (MELO, 2016, p. 36).

Nesse particular, todavia, mais do que em outros aspectos estudados nos capítulos anteriores, a obra para piano é certamente ofuscada pela obra orquestral do compositor, e é natural que seja assim. Afinal, diante da grandeza e da plenitude simbólica e representativa de uma obra colossal como *A Floresta do Amazonas* – para orquestra, coro e solistas –, por exemplo, é mais difícil que o imaginário do público, de um modo geral, associe esse importante elemento da natureza do Brasil à obra para piano do compositor.

Entretanto, a esta altura do texto, certamente o leitor já terá intuído, nas entrelinhas de tudo o que foi dito até aqui, a presença de sons da floresta em diversos dos exemplos citados e comentados anteriormente. Afinal, muitos aspectos da grandeza territorial remetem também à grandeza amazônica; a representação musical das águas do Brasil é, principalmente, uma representação do Rio Amazonas, indissociável da imagem da floresta que o embala e na qual está mergulhado; a alusão a cantos ou ruídos de pássaros transporta o ouvinte também às matas do Brasil. Na verdade, a floresta é o elemento da natureza brasileira que parece sintetizar toda a poética de Villa-Lobos no conjunto geral de sua obra, e o mesmo se passa também na música para piano.

Como não associar, por exemplo, os *tremolos* de “Impressões Seresteiras” (Fig. 22) – já mencionados ao tratar-se das águas – ao som da folhagem tremulando com o vento?

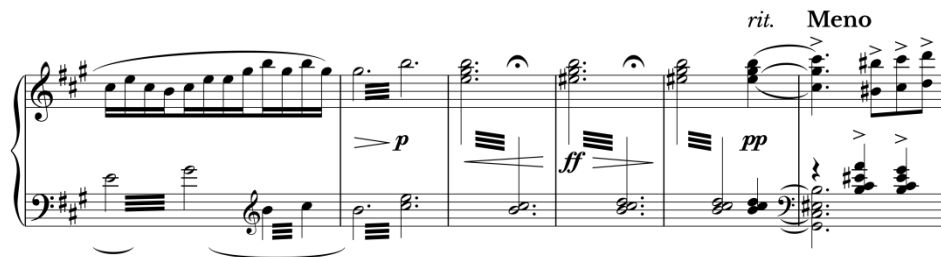


Fig. 22: Villa-Lobos, “Impressões Seresteiras”.

Como não associar o ambiente místico e as sonoridades mágicas de diversas obras para piano – e basta aqui lembrar-se daquela pequena joia que é *A Lenda do Caboclo* – ao imaginário ligado às lendas de seres fantásticos que habitam as matas, tão presentes no folclore brasileiro?

O fato é que, apesar de Villa-Lobos sempre ter sido uma figura bastante controversa, há evidências reais da estadia do compositor na Amazônia “em diferentes períodos entre 1911 e 1913, quando, ainda anônimo no meio musical, acompanhou pequenas companhias de óperas, como a companhia portuguesa de Luís Moreira. Isso traz fortes evidências de que a relação de Villa-Lobos com esta região vai além dos seus relatos espetaculares. É possível, sim, que Villa-Lobos nunca tenha pisado em solo selvagem, porém há de se convir que a possibilidade de ele ter tido contato com índios naquela época realmente exista. Não estamos afirmando com isso que Villa-Lobos não tenha usado uma forma estilizada (ou não) de representação do índio, mas sua visão e empenho em representar estes importantes componentes (o índio e a floresta) no seu discurso, de maneira a utilizar elementos presentes no imaginário coletivo juntamente com suas ideias musicais, nos parece ter sido uma estratégia bem sucedida” (MELO, 2016, p. 74).

Um importante aspecto da floresta na obra pianística de Villa-Lobos não é propriamente descritivo, mas sim emocional. Em certas peças para piano, o compositor expressa o sentimento de “saudade da floresta, da natureza perdida” (MELO, 2016, p. 37), que se pode revelar, por vezes, numa atmosfera onírica, de tal modo que a pianista Sonia Rubinsky chega a entender a enigmática obra *Amazonas*, em sua versão para piano, como representativa de “um sonho em uma floresta tropical” (OLIVEIRA, 2009, p. 98).

Esse estado de espírito se percebe também, especialmente, na peça de nº 2 das *Saudades das Selvas Brasileiras*. A obra é um verdadeiro retrato da nostalgia da floresta, manifestante no ambiente de paz e reflexão de sua poética sequência inicial:

Un poco animado ♩ = 104
Un peu animé M.G. M.G. M.G.

mf très rythmé toujours

mf en dehors

p

Fig. 23: Villa-Lobos, *Saudades das Selvas Brasileiras n° 2*.

Curiosamente, esta peça – que se centra na floresta – reúne diversos dos elementos comentados nos capítulos anteriores: a imensidão territorial representada pela massa sonora advinda da região grave, com o predomínio da utilização de quintas e oitavas na afirmação da base harmônica; a sensação aquática materializada na harmonia híbrida (veja-se a sexta maior inserta no acorde de lá maior já no primeiro compasso); o nostálgico e belo canto de “violoncelo” na mão esquerda, de sonoridades que parecem emanar da terra...

Este verdadeiro amálgama dos diversos recursos pianísticos que remetem à representação de elementos da natureza em *Saudades das Selvas Brasileiras* demonstra bem que a floresta, na obra de Villa-Lobos, acaba sendo uma síntese – ou, mais ainda, uma sublimação – de tudo isso.

Essa ideia de sublimação torna indispensável a referência àquela obra que parece expressar o verdadeiro sentido dessa palavra: o *Rudepoema*, dedicado a Rubinstein. Peça colossal, de proporções realmente amazônicas – não só em duração (são mais de 40 páginas de partitura, e mais de 20 minutos de música), mas também em riqueza do material sonoro ali presente –, o *Rudepoema* é realmente a sublimação da força criativa do compositor.

Em diversos trechos da peça, são utilizados recursos sonoros que remetem ao farfalhar das folhas ao vento, similarmente à passagem anteriormente citada de “Impressões Seresteiras”. Essa sensação é transmitida ao ouvinte através de desenhos

rítmicos que soam *tremulados*, geralmente ocupando uma grande extensão do teclado. É o que acontece, por exemplo, na verdadeira cascata de quiálteras que aparece ainda nas sequências iniciais do *Rudepoema*, após a primeira página:

The image shows a musical score for Villa-Lobos' *Rudepoema*. It is marked 'Animé' with a tempo of 160. The score features a complex, tremulous texture with multiple triplets in both the treble and bass staves. The dynamic marking is *fff* (fortississimo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The passage is characterized by rapid, cascading chords and single notes, creating a sense of intense movement and energy.

Fig. 24: Villa-Lobos, *Rudepoema*.

E, mais adiante, essa imagem é também evocada em diversos trechos em *martellato*, presentes ao longo de todo o desenvolvimento da peça, como no seguinte exemplo:

The image shows a musical score for Villa-Lobos' *Rudepoema*, illustrating a *martellato* passage. The score is marked with a dynamic of *f* (forte). The texture is characterized by heavy, accented chords in the treble staff, while the bass staff provides a steady, rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The overall effect is one of powerful, percussive sound.

Fig. 25: Villa-Lobos, *Rudepoema*.

São passagens que retratam, em sons, o oscilar de folhas, de arbustos, de copas de árvores, de galhos, ora mais suavemente, ora com violência.

Em outros momentos, ao utilizar-se de uma verdadeira massa sonora, Villa-Lobos parece representar o emaranhado da floresta, da “Hileia”, no dizer de Humboldt. É o que se vê no trecho transcrito a seguir:

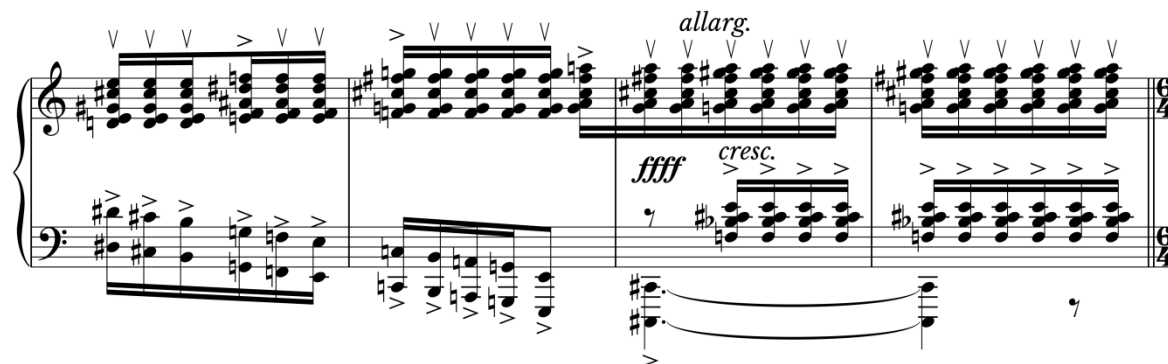


Fig. 26: Villa-Lobos, *Rudepoema*.

Mas nem só em passagens grandiosas ou de sonoridades mais amplas Villa-Lobos insere as reminiscências das matas do Brasil em sua música – ou, mais especificamente, sua música para piano. A floresta também é evocada em trechos bastante intimistas, de atmosfera misteriosa ou até mística. São os seres fantásticos, lendários, folclóricos que aparecem aqui.

E, para exemplificar esse aspecto místico – e até sobrenatural – das florestas do Brasil, novamente nos valem do *Rudepoema*, na enigmática melodia de seu trecho “*Un peu calme*” a seguir transcrito:



Fig. 27: Villa-Lobos, *Rudepoema*.

Ou, ainda, já encaminhando para o final da peça, esse mesmo colorido místico se revela na forma igualmente enigmática com que o motivo da *Ciranda* “Terezinha de Jesus” é citado na melodia que surge “*très en dehors*” no trecho “*Modéré presque lent*”:

Fig. 28: Villa-Lobos, *Rudepoema*.

São passagens que parecem evocar algo de sobrenatural, e curiosamente até nisso é possível enxergar uma brasilidade muito profunda na obra de Villa-Lobos. Afinal, esse elemento está inegavelmente presente no imaginário popular, e foi mencionado até pelo próprio Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*¹⁰.

Em síntese, tanto quanto a música orquestral, a música para piano de Villa-Lobos também parece evocar “sons que se ouvem em florestas tropicais: insetos, pássaros, folhagens” (SALLES, 2009, p. 193).

E, assim, com a percepção da *floresta*, arrematam-se as observações realizadas neste trabalho, que permitem identificar, na obra de Villa-Lobos, verdadeiras “figuras retóricas”, cujo entendimento “implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor. Determinadas figurações são empregadas na narrativa musical com o objetivo de serem compreendidas, caso contrário há um fracasso comunicativo que equivale à inexpressão” (PIEDADE, 2009, p. 1). É necessário, assim, perceber o “interesse comunicativo do compositor” por trás dos sinais por ele expressos na partitura.

¹⁰ “Os mal-assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos que são quase os mesmos por todo o Brasil. Pouco antes de desaparecer, estupidamente dinamitada, a casa-grande de Megaípe, tive ocasião de recolher, entre os moradores dos arredores, histórias de assombrações ligadas ao velho solar do século XVII. Eram barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres de dança na sala de visita; tilintar de espadas; ruge-ruge de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente por toda a casa; gemidos; rumor de correntes se arrastando; choro de menino; fantasmas do tipo crescemíngua. Assombrações semelhantes me informaram no Rio de Janeiro e em São Paulo povoar os restos de casas-grandes do Vale do Paraíba” (Cf. FREYRE, 2000 [1933], pp. 53-54).

Para a interpretação da música de Villa-Lobos são especialmente aplicáveis as advertências de Paulo do Couto e Silva, no sentido de que a partitura “não é a obra”, porque “música é som e não sinal, e a partitura nada mais é do que a música em estado meramente virtual. [...] Os sinais de escrita musical não são suficientes para traduzir todos os matizes da intenção do compositor” (COUTO E SILVA, 1960, p. 5).

Nesse sentido, Sonia Rubinsky, em recente depoimento, assim define a maneira de compreender e interpretar a música de Villa-Lobos, arremata:

Há um toque de folclore importante na obra. Em alguns momentos ele faz citações de música indígena. Em outros momentos, há um elemento de improvisação muito forte, um reflexo de quando ele começou a carreira aqui no Rio de Janeiro tocando com o pessoal da noite. *Villa-Lobos também faz analogias musicais para a natureza brasileira, essa profusão de rios e florestas, muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo na mesma peça. O compositor brinca com essas influências o tempo inteiro, e eu acredito que faço um trabalho melhor se estiver ciente disso tudo* (RUBINSKY, 2017).

De fato, para que as mensagens da música de Villa-Lobos possam chegar ao ouvinte, é preciso enxergar, por trás das notas, essas verdadeiras figuras discursivas. Uma execução dissociada desse discurso musical – discurso que tem como um de seus mais significativos elementos a referência à natureza do Brasil – resultará vazia, desinteressante e inexpressiva.

Conclusão

Este breve estudo teve o intuito de destacar o ideário amazônico na música para piano de Villa-Lobos, por meio de alguns exemplos da presença de elementos da natureza do país nela descritos ou sugeridos. O compositor consegue – tanto quanto na música para orquestra e outras formações – extrair do instrumento, com grande eficácia, sonoridades que remetem à imensidão territorial do país, às águas, ao sol, aos pássaros e à própria floresta.

Este elemento amazônico é da maior importância para que se deixe jorrar a brasilidade da obra pianística de Villa-Lobos. Constitui um dos aspectos mais representativos do seu nacionalismo, de caráter mais afetivo e sentimental do que de exaltação patriótica. É um nacionalismo fundado em amor, afeto, carinho pela terra, um nacionalismo de doçura e de acolhimento, presente numa música que parece exalar cheiro de mato e de terra molhada.

O texto da pianista Sonia Rubinsky destaca esses aspectos:

Num documento de 1930, Villa-Lobos assim se pronuncia sobre o que é ser compositor: ‘O compositor original é aquele que, embora demonstrando na sua obra o conhecimento exato da diversidade de estilos na música, empregando, de uma maneira elevada, motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade, deixa transparecer nas suas composições as tendências naturais da sua predestinação e influências étnicas do seu feitiço, formando, assim, o traço característico de sua personalidade e do país onde nasceu’. E conclui que assim o país pode adquirir, através do compositor, um lugar distinto entre as nações do mundo. (RUBINSKY, 2009)

E conclui¹¹:

Essa proposta grandiosa de Villa-Lobos foi a linha mestra de todas as suas preocupações artísticas. E ele conseguiu cumpri-la. Villa-Lobos criou um som brasileiro, uma identidade sonora única, onde suas obras expressam afetuosidade, calor humano, espontaneidade, humor, sensualidade e vitalidade (RUBINSKY, 2009).

Todo esse universo ser representado através dos recursos expressivos do piano, é uma proeza que só mesmo um compositor da genialidade de Villa-Lobos poderia conseguir. Cabe ao intérprete colocar-se a serviço dessa representação, e espera-se que as considerações tecidas ao longo deste trabalho – voltado sobretudo para a interpretação pianística – tenham podido contribuir para isso.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1962 [1928].
- BALZAC, Honoré de. *A Obra-Prima Ignorada*. Organização, tradução e estudo de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.
- CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretación* (compilado e redigido por Jeanne Thieffry). Trad. Roberto J. Carman. Buenos Aires: Ricordi, 1986.
- COUTO E SILVA, Paulo do. *Da Interpretação Musical*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- DEBUSSY, Claude. *Reflets dans l'Eau*. In: *L'École Moderne du Piano: de Bizet a Maurice Ravel*, vol. IV. Paris: Durand & Fils Éditeurs, 1926.

¹¹ A força da interpretação de Sonia Rubinsky – e a absoluta sintonia e identidade da pianista com a obra de Villa-Lobos – pode ser avaliada, por exemplo, no pungente depoimento de Willy Corrêa de Oliveira acerca do impacto que lhe causou a audição de sua gravação das “*Cirandas*” (OLIVEIRA, 2009, p. 47 e seguintes).

- DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato. *Uma Breve História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2016.
- DUARTE, Roberto. O Toque Brasileiro. In: *Por que o Brasil sente a falta de Villa-Lobos*, matéria publicada em 15.11.2009 no “Segundo Caderno” do Jornal *O Globo*.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000 [1933].
- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- LISZT, Franz. *Les Jeux d’Eau à la Villa d’Este* (Edition de Travail de Alfred Cortot). Paris: Editions Salabert, 1949.
- LUCAS, Licia; SERRANO CALDERA, Marne. *A Genealogia do Piano: o Desenvolvimento das Escolas Pianísticas no Mundo*. Niterói: Muiraquitã, 2010.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MARTINELLI, Leonardo. Visão do Paraíso? Villa-Lobos e a Ideia de Brasil. *Anais do I Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2009. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO011.pdf>, acesso em 30.04.2016.
- MELO, Cleisson de C. *Saudade: Representação e Semiótica em Villa-Lobos* (Tese de Doutorado). Orientador: Wellington Gomes. Salvador: UFBA, 2016.
- MOREIRA, Gabriel F.; PIEDADE, Acácio T. de C. O Nacional e o Neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras n. 4, de Heitor Villa-Lobos: Considerações Analíticas. *Anais do I Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2009. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO015.pdf>, acesso em 30.04.2016.
- MOURA CASTRO, Luiz Carlos de. *O preparo do músico e o controle da ansiedade de palco*. Palestra proferida em 6 de junho de 2013 na Escola de Música da UEMG, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3ns7s5LRqN4>, acesso em 12.05.2016.
- NASSER, Nívea A. Villa-Lobos e a elaboração de linguagem e estilo característicos. In: THESIS, São Paulo, ano V, n.10, pp. 48-62, 2º semestre, 2008. Disponível em: http://www.cantareira.br/thesis2/ed_10/2_nivea.pdf, acesso em 30.04.2016.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PEREIRA DA SILVA, Aracy de L. C. *Da Igualdade dos Dedos nos Principais Elementos da Técnica Pianística*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1951.
- PIEPADE, Acácio T. de C. Tópicos em Villa-Lobos: o Excesso Bruto e Puro. *Anais do I Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2009. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO018.pdf>, acesso em 30.04.2016.
- PILGER, Hugo V. *Heitor Villa-Lobos: o Violoncelo e seu Idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013.
- RAVEL, Maurice. *Jeux d’Eau*. In: *Piano Masterpieces of Maurice Ravel*. New York: Dover Publications, 1986.
- REIS, José Carlos V. dos. *A Natureza do Brasil no Piano de Villa-Lobos*. Itatiba: Ed. Soares, 2017.
- ROSEN, Charles. *El Piano: notas y vivencias*. Trad. Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- RUBINSKY, Sonia. Um Experimentador Ancorado no Folclore. In: *Por que o Brasil sente a falta de Villa-Lobos*, matéria publicada em 15.11.2009 no “Segundo Caderno” do Jornal *O Globo*.
- _____. “A música pode nos trazer dias melhores” – entrevista ao *Jornal O Globo*, de 08 de agosto de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/sonia-rubinsky-pianista-musica-pode-nos-trazer-dias-melhores-21679376>, acesso em 10.08.2017.

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

_____. Villa-Lobos and National Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas. In: Panos, N., Lymporioudis, V, Athanasopoulos, G., e Nelson, P. (org.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: The University of Edinburgh/IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/2082560/Villa-Lobos_and_nationality_representation_by_means_of_pictorialism_some_thoughts_on_Amazonas. Acesso em 28.07.2017.

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

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 4: I*, “Prelúdio (Introdução)”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 4: II*, “Coral (Canto do Sertão)”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 4: III*, “Ária (Cantiga)”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

_____. *O Canto do Cisne Negro*. Transcrição para piano solo de Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1976.

_____. *Choros n° 5: Alma Brasileira*. Edição Casa Vieira Machado, s/d.

_____. *Ciclo Brasileiro: I*, “Plantio do Caboclo”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1941.

_____. *Ciclo Brasileiro: II*, “Impressões Seresteiras”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

_____. *Ciclo Brasileiro: III*, “Festa no Sertão”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

_____. *A Lenda do Caboclo*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1962.

_____. *Rudepoêma*. Paris: Max Eschig, 1928.

WATSON, Derek. *Liszt*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

A enunciação musical tensiva de Villa-Lobos no *Choros n° 6*

Gustavo Bonin
boningustavo@gmail.com | ECA/USP

Resumo: Com base na semiótica francesa, principalmente na abordagem tensiva de Claude Zilberberg (2011), procuraremos apresentar como a tensão entre os aspectos sensíveis e inteligíveis da percepção musical caracterizam a presença do enunciador Villa-Lobos na peça orquestral *Choros n° 6*.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Enunciação Musical; Percepção Musical; Abordagem Tensiva; Arco Tensivo.

Villa-Lobos's tensive musical enunciation in *Choros n° 6*.

Abstract: Grounded on the French Semiotics (particularly the tensive approach by Claude Zilberberg, 2011), this paper intends to present the tensions among the sensitive and intelligible aspects of musical perception which defines the presence of Villa-Lobos as an enunciator in his orchestral work *Choros n° 6*.

Keywords: Villa-Lobos; Musical enunciation; Musical perception; Tensive approach; Tensive arch.

Introdução

Mesmo que boa parte dos textos enfatizem a insuficiente produção analítica sobre Villa-Lobos, já não é tão difícil encontrarmos estudos sobre a obra e o estilo do compositor. Essa queixa talvez seja pelo desejo de que se defina, de partida, uma unidade estilística robusta, um Villa-Lobos coeso e inteiriço, tendo em vista a dificuldade desta empreitada frente à diversidade da sua vasta produção musical. Pode ser que esse caminho já esteja mais bem trilhado do que imaginamos.

Os autores costumam marcar as ambivalências internas do autor: o popular e o erudito; o desleixado e o rigoroso; o ultrapassado e o atual; o brasileiro e o estrangeiro e etc. A presença das fronteiras pode ser um modo de abraçar a diversidade de criação que já citamos e também é, dentro do que já foi estabilizado na produção sobre o Villa-Lobos, a estratégia mais explorada para abordar o que há de mistura (como característica tipicamente brasileira) na sua obra.

Se a partir desta produção crítica já podemos transitar, metaforicamente, de um Pestana¹ propriamente dito – o personagem de Machado de Assis que na busca de fazer música “cultura” e “refinada”, acaba tristemente compondo uma nova polca de sucesso popular – para o avesso do próprio Pestana², em que os limites entre o “popular” e o

¹ Fazemos referência tanto ao texto de Antônio Cândido (1995), como o de José Miguel Wisnik (2004). O primeiro nos lembra que Machado de Assis nos seus romances acaba, geralmente, ilustrando a relatividade e a diferença entre os polos extremos, entre o “bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e errado”. O texto de Wisnik, “Machado Maxixe”, já é um clássico na musicologia brasileira, em que o autor faz uma aproximação entre a figura do pianista Ernesto Nazareth e o personagem do conto de Machado.

² Marcos Branda Lacerda (2014) propõe enxergar Villa-Lobos como um avesso possível do Pestana, em que o personagem alcançaria o sucesso não pela negação da polca, como uma música vulgar, mas pela “cisão ou união” entre as polaridades (erudito e popular) na criação da *Choros n° 1*, obra que faz parte do ciclo em que o compositor mais explora as fronteiras movediças das referencialidades musicais e sonoras.

“erudito” se transformam em limiares permeáveis, pode ser, então, que possamos explorar tanto a convivência dos polos, quanto a alternância entre eles: estratégia nem melhor, nem pior.

De um ponto de vista interno à linguagem musical e às suas sintaxes, Paulo de Tarso Salles (2009; 2018) propõe um olhar sobre as recorrências estruturais nas músicas do compositor. As organizações simétricas; as narrativas harmônicas; as construções texturais; as referencialidades e empréstimos das culturas musicais etc. Dessa maneira, Salles, e os autores³ que surgem dessa empreitada analítica, revelam uma face antes oculta do Villa: o seu rigor composicional.

Luiz Tatit (2007) lembra que a presença forte de um polo, por exemplo o “desleixado” que muitas vezes se atribui a Villa-Lobos, acaba por enfatizar (ou impor) a necessidade do polo oposto. Transitou-se de um polo ao outro nas análises e produções críticas e é partir disso que acreditamos que os caminhos que traçam um perfil geral do enunciador Villa-Lobos já estão bem desenhados, independentemente das abordagens e das ferramentas escolhidas. Em um cenário analítico já mais bem explorado, talvez seja possível colaborar a partir das pequenas intersecções entre os caminhos já percorridos.

Mantendo latente o eco das produções que citamos nessa rápida revisão, utilizaremos neste artigo a abordagem tensiva da semiótica francesa, desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (2011). Ela dispõe de categorias analíticas que nos ajudam a observar, principalmente, como o enunciador instaura um ponto de vista em que os aspectos sensíveis da percepção são os que regem os elementos inteligíveis. O modo como se conforma esse ponto de vista é o que desenha uma identidade perceptiva do enunciador projetado pelas obras (os enunciados), são as marcas profundas e sensíveis de uma “presença enunciativa”.

Mais especificadamente, iremos apresentar como a tensão que se estabelece entre algumas categorias da percepção musical caracterizam certos traços da presença do enunciador Villa-Lobos na peça orquestral *Choros n° 6*.

³ Tomamos de exemplo o autor Paulo de Tarso Salles pela densidade e concentração de suas pesquisas sobre Villa-Lobos na musicologia brasileira, mas poderíamos incluir outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros, anteriores e contemporâneos ao autor, que adensam ainda mais esse panorama.

Presença Enunciativa

De maneira simples, podemos dizer que um compositor constrói um estilo a partir dos modos recorrentes com que ele organiza diversos elementos musicais dentro das coerções de uma determinada prática musical, ou seja, a depender das reiteraões, e também das modificações do seu modo de compor, o autor constrói uma identidade em movimento: seja na relação processual entre ao menos duas obras, seja no arco de toda a sua produção.

Os estudos da semiótica que se preocupam com a noção de *estilo*⁴ passam, inevitavelmente, pelos estudos da *enunciação*⁵, esta que é compreendida como a “instância de mediação” (GREIMAS; COURTÈS, 2001, pp. 166-168) entre os elementos do sistema – o musical por exemplo – e a manifestação realizada dos elementos que foram atualizados desse sistema.

Dito de um outro modo, é um campo no qual se operam os gestos intencionais da escolha e da realização das grandezas musicais que constituem a obra, elementos que são mais ou menos estabilizados pelos sistemas musicais compartilhados nas culturas. O autor se constrói em cada novo ato de criação e performance musical, ele projeta um modo de dizer, uma “voz”. É como os heterônomos na literatura, ou mesmo quando Villa-Lobos assina como Epaminondas Villalba Filho⁶ para marcar traços de uma escrita mais conservadora. Por isso, dizemos que a *enunciação* é a instância que projeta uma identidade em movimento, em cada nova realização o enunciador-compositor é pressuposto pela maneira de dizer o que disse no enunciado musical: as vezes ele projeta em outras obras uma identidade que se mantêm mais, as vezes menos.

Pode parecer que estamos falando do mesmo assunto quando dizemos estilo e enunciação. Mas na verdade, uma categoria está sobre a determinação da outra, é a recorrência do modo como um sujeito enuncia que produz suas marcas estilísticas. Quanto mais cristalizado e compartilhado o estilo de um sujeito-compositor, mais implicativo se torna os modos de escutas que ele projeta no objeto-enunciado. É assim

⁴ A autora brasileira Norma Discini possui uma vasta produção sobre o assunto dentro do campo da semiótica francesa, podendo ser consultada no livro *Estilo nos Textos* (2003).

⁵ A enunciação recebeu no Brasil um estudo minucioso e inovador da teoria pelas pesquisas realizadas por José Luís Fiorin, principalmente no livro *Astúcias da Enunciação* (1996).

⁶ Algumas obras como *Tristorosa*, uma valsa para piano, e a ópera *Izaht* são assinadas com esse pseudônimo, entre outras, principalmente as obras vocais.

que acontece quando escutamos uma música, sem saber quem a compôs, e logo dizemos que ela é muito “Villa-Lobos”.

O que precisa ficar claro quando estudamos a enunciação, ou seja, quando procuramos analisar os modos de se projetar um “eu” que diz algo em um “quando” e um “onde”, é que não estamos lidando com o sujeito Villa-Lobos de carne e osso, o sujeito da biografia, mas sim aquele que é projetado pelas suas obras-enunciados. Desse modo, como já sabemos em musicologia, existem diversos Villa-Lobos a depender de cada fase composicional, a depender do movimento dessa presença enunciativa.

É a partir desse centro na instância da enunciação, de um ponto de vista que conforma uma presença perceptiva, que surge um dialogismo implicado, um “modo de escuta” próprio. É uma percepção musical que leva em conta um diálogo que emana da própria obra, um diálogo entre um enunciador/compositor e um enunciatário/ouvinte previsto pelo próprio modo de enunciar.

Aqui também não estamos falando de um ouvinte de carne e osso, ou um ouvinte geral e ideal de música, mas sim de um ouvinte previsto por um modo de *engajamento sensível* (MANCINI, 2019b), um sujeito que percebe a obra a partir da maneira como o enunciador projeta as categorias temporais (“quando”) e espaciais (“onde”) no enunciado. Portanto, ao descrevermos as estratégias enunciativas do autor, estamos também descobrindo um perfil de ouvinte previsto por essa enunciação.

Como, então, Villa-Lobos projeta no enunciado musical a sua *presença enunciativa*? Para começarmos a responder essa questão, iremos apresentar muito brevemente os desdobramentos que a abordagem tensiva produziu na semiótica de base greimasiana.

Enunciação Tensiva

Desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (2011), a abordagem tensiva encontrou uma maneira de gramaticalizar os aspectos sensíveis dos objetos que entram em nosso campo perceptivo. “Ao desvelar a dimensão sensível da palavra (nota, harmonia, cor, gesto, cena, etc.) de modo operacional e ao propor a perspectiva de um sistema dinâmico, Zilberberg e outros permitiram algumas aberturas para a semiótica greimasiana” (MANCINI, 2019a, p. 2).

Entre as aberturas que se deram, podemos trazer a noção de *campo de presença* que Zilberberg e Fontanille (2001) emprestam de Merleau-Ponty (1999). Este conceito nos ajuda a entender que no momento em que o enunciador instaura, através ato enunciativo, um ponto de vista neste campo perceptivo, ele estabelece uma relação mais próxima ou mais afastada do objeto-enunciado em que ele se projeta. O que estamos dizendo é que o sujeito-compositor e o objeto-obra se constituem simultaneamente no *ato perceptivo* que dá forma para esse *campo de presença*.

Dito de outro modo, para identificarmos as características sensíveis e sensoriais desse enunciador, precisamos entender como o objeto-enunciado se relaciona com a perspectiva instaurada pelo sujeito-enunciador, ou seja, qual o grau de proximidade que a enunciação projeta: se a obra está i) mais próxima e íntima daquele que enuncia, ou se ii) mais distante e não-íntima.

Para isso, o semioticista francês propõe que a categoria da tensividade seja caracterizada pela determinação da dimensão sensível, a intensidade, sobre a dimensão inteligível, a extensidade. A primeira dimensão opera as medições sensíveis da percepção, entre o maior ou menor impacto dos fenômenos percebidos, e a segunda dimensão diz respeito às divisões inteligíveis das grandezas que percebemos no objeto-enunciado, por exemplo as grandezas musicais que trabalhamos recorrentemente na musicologia: os perfis melódicos, as texturas timbrísticas, as narrativas harmônicas, as organizações rítmicas e etc.

Para cada dimensão da tensividade – intensidade e extensidade – temos dois medidores da percepção: o i) *andamento* (acelerado ↔ desacelerado) e a *tonicidade* (tônico ↔ átono) para a primeira; e a ii) *temporalidade* (curta ↔ longa) e a *espacialidade* (fechada ↔ aberta) para a segunda. É importante enfatizar que o símbolo [↔] diz respeito à gradação que existe entre os polos. Dessa forma, não há um pensamento binário opositivo na proposta tensiva: ou um polo, ou outro. Mas sempre a relação dinâmica e gradativa estabelecida pela tensão que constitui os polos.

A abordagem tensiva deve muito de seus termos de inspiração musical à uma aproximação⁷ que Zilberberg fez dos estudos desenvolvidos pela musicóloga francesa Gisèle Brelet, principalmente a partir dos tomos *Le Temps Musical* (1949). No entanto,

⁷ Para uma consulta mais detalhada sobre a influência musical da abordagem tensiva, procurar o artigo “Bases do Pensamento Tensivo” de Luiz Tatit (2019).

quando dizemos andamento não estamos nos referindo ao andamento da expressão musical propriamente dito, ou seja, à velocidade pressuposta pela relação que se estabelece entre as durações sonoras do objeto. Também não faz totalmente referência às marcações em italiano como *allegro*, *andante*, *moderado*, etc. E mesmo que seja possível retirar alguns traços sensíveis das indicações de caráter, como *afetuoso*, *furioso*, *grazioso*, a depender de qual prática musical está envolvida, por enquanto nos parece mais prudente deixarmos as categorias separadas. Por enquanto.

Dito de um modo simples, teremos um andamento desacelerado quando há na obra a manutenção da expectativa construída, por outro lado, se houver uma quebra de expectativa, então teremos um andamento acelerado. Isso pode se dar em pontos internos da obra, ou mesmo na peça tomada como um todo. É muito comum que nos estudos sobre *harmonia* se leve em conta a questão das expectativas construídas pelas diversas narrativas possíveis, independentemente do sistema musical em questão. É um campo interessante em que essa abordagem poderia incidir de maneira produtiva.

A operacionalidade da enunciação tensiva⁸ nos estudos da musicologia e da criação musical talvez ainda esteja um pouco nebulosa, mas acreditamos que as próximas seções, em que aplicaremos as ferramentas tensivas na peça *Choros n^a 6*, possam esclarecer as direções e os ganhos desta abordagem.

Escolhemos a gravação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo⁹, em 2008, regida por John Neschling, época em que o grupo gravou todo o ciclo de *Choros* do autor. O trabalho com o áudio é essencial para que possamos ouvir as construções tensivas que a partitura acaba não dando conta por completo. Para os exemplos, iremos indicar a minutagem da gravação e também colocaremos os trechos da partitura.

Para percorrermos um caminho claro de análise, o texto está dividido em duas partes orientadas pela projeção da dimensão da intensidade, o “sensível”, sobre a dimensão da extensidade, o “inteligível”:

i) A primeira parte opera a projeção da tonicidade (tônico ↔ átono), enquanto “força de impacto” da apreensão sensível, sobre a espacialidade (fechada ↔ aberta) percebida na extensidade inteligível.

⁸ As bases sobre as quais utilizamos o conceito de Enunciação Tensiva pode ser encontrada no artigo “A Enunciação Tensiva em diálogo” de Renata Mancini (2019).

⁹ Link da peça: <https://www.youtube.com/watch?v=gyeUxoAK0iM>.

ii) A segunda parte opera a projeção do andamento (acelerado ↔ desacelerado), enquanto “velocidade” da apreensão sensível, sobre a temporalidade (curta ↔ longa) percebida na extensidade inteligível.

Profundidade Espacial

(tonicidade → espacialidade)

Para a primeira projeção, levaremos em conta a profundidade espacial em relação ao ponto de vista instaurado na obra, ou seja, quais grandezas musicais (planos e modulações de dinâmicas, figuras e densidades timbrísticas) Villa-Lobos seleciona para construir as relações entre um próximo e um distante do ponto de vista estabelecido pela sua presença enunciativa.

Escolhemos dois trechos do *Choros n° 6* para exemplificar a profundidade espacial: i) um no qual a tonicidade se relaciona de modo confluyente com uma modulação tanto de dinâmica (crescendo → decrescendo) quanto de densidade timbrística (adensamento → diluição); e ii) outro em que a tonicidade se relaciona de modo inverso com os mesmos parâmetros, só que com um decrescendo de dinâmica, e uma diluição timbrística. Explicaremos em detalhes.

O primeiro trecho começa no 18’35’’ e vai até o 18’52’’. A peça, de modo geral, se articula em dois eixos de altura (Lá e Lá^b), e nos intervalos de 4J e 5J desses eixos (Ré-Mi-Ré^b-Mi^b). Quando chegamos no ápice de dinâmica e densidade neste trecho, estamos na sobreposição dos dois eixos. Mas, de todo modo, para lidarmos de maneira clara com os aspectos sensíveis da percepção, ainda não nos parece pertinente um detalhamento do campo das alturas. Focaremos nas modulações de dinâmica e na densidade timbrística.

Pelo caráter confluyente desta parte, se torna simples o entendimento da tonicidade perceptiva. Essa dimensão se articula na tensão entre evento tônico e, por isso, mais próximo espacialmente do ponto de vista que o enunciador instaura, e evento átono e, por isso, mais distante do enunciador.

Tanto a modulação de dinâmica [*ppp* < *ff* > *ppp*] quanto o adensamento timbrístico [pedal-melódico + percussão < tutti > pedal-melódico + percussão] se processam em conjunto com a tonicidade sensível, que vai de uma apreensão átona para uma tônica, e de uma apreensão tônica para uma átona. Dessa maneira, a espacialidade se constrói pela

profundidade do campo perceptivo projetado, de um distante e não-íntimo do ponto de vista para um próximo, e desse próximo e íntimo para um distante.

The image shows a musical score for a piece, with a red box highlighting a specific section. Below the score, a diagram illustrates a spatial trajectory. The diagram consists of a horizontal line with a red dot in the center. Above the line, the time markers 18'35'', 18'43'', and 18'52'' are indicated. Below the line, the labels 'Distante', 'Próxima', and 'Distante' are connected by arrows, indicating a trajectory from a distant point to a proximate point and back to a distant point.

Figura 1 - Profundidade Espacial, Trecho 1.

Essa modulação espacial também pode ser percebida como uma trajetória estereofônica: uma horizontalidade que constrói uma transposição¹⁰ de um lado para o outro do ouvido. E, além disso, o trecho anterior possui uma figurativização timbrística – uma “banda” ou uma “cavalaria” passando etc. – que contribui, como uma grandeza conotativa de conteúdo, para caracterizar a horizontalidade espacial da escuta.

O segundo trecho, diferente do primeiro, apresenta uma relação inversa da tonicidade com a modulação de dinâmica e a densidade timbrística. O trecho começa no início da peça e vai até o 2'04''. No arco geral do decrescendo de dinâmica e da diluição¹¹ timbrística, ele pode ser percebido em três partes: a) [0'00''] a sobreposição de ao menos

¹⁰ Ainda poderíamos seguir aplicando outras categorias que levem em consideração a direcionalidade espacial da percepção, ou mesmo as relações de “englobamento” e “ocupação” do espaço (FIORIN, *apud* GOMES, 2018, p. 112). A música eletroacústica, em todas as suas vertentes, opera de maneira ainda mais consciente as demarcações e manipulações da percepção espacial da escuta.

¹¹ Quando usamos a categoria densidade timbrística estamos nos referindo ao acúmulo ou não da variedade de timbres heterogêneos percebidos.

três planos; b) [1'04'''] a sobreposição de dois planos; e a presença de c) [1'31'''] um plano apenas. Já é possível intuir uma profundidade espacial implicada na gradação/divisão que propomos.

Podemos separar a primeira parte a) a partir da sobreposição de ao menos três planos timbrísticos e dinâmicos: 1) flauta + tambu + tambi¹²; 2) cuíca aguda + roncador + xilofone; e 3) cordas. A numeração se refere à proximidade do plano com o ponto de vista instaurado:



Fig. 2: Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte "a".

A construção dos planos sonoros desta parte está em ressonância com o modo de compor dos compositores contemporâneos à Villa-Lobos, como Debussy, Stravinsky, Varèse etc. Já temos diversos estudos que exploraram a proximidade entre os estilos desses autores. Gostaríamos apenas de enfatizar que, a partir da tensão que estabelece a distinção entre os planos, esse modo de escrita passa a compor intencionalmente com a profundidade espacial da escuta, e talvez por isso tenha um apelo figurativo recorrentemente reportado.

A distinção precisa dos planos não é necessariamente o foco da análise, pois as medições sensíveis podem variar a partir dos diferentes modos de escutas selecionados. O que nos interessa é a diferença que se dá no processo de todo o trecho escolhido, em que uma operação de triagem vai conduzindo a configuração da profundidade espacial.

¹² Tambu e tambi são claves ou bastões de madeira.

Na parte “b” temos um procedimento de filtragem em que apenas o primeiro plano da parte “a” se mantêm. Porém, o que antes era apenas uma camada, definida em tensão com as outras mais distantes, agora se divide em dois planos: 1) flauta; 2) tambu + tambi. A diferença entre as qualidades timbrísticas – alturas definidas e sons percutidos – contribui para o contraste marcado entre as camadas.



Figura 3: Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte “b”.

Pela sobreposição dos planos, ambas as partes “a” e “b” nos dão a presença de um próximo e um distante ao mesmo tempo. No entanto, a redução da quantidade de planos, na passagem de uma parte para a outra, faz com que a distância geral da espacialidade diminua. Esse procedimento se intensifica na última parte “c”, em que um plano unido pela qualidade timbrística¹³, e também pela tessitura reduzida (intervalo de 9M: C3 ↔ D4), se constitui entre: 1) flauta + saxofone soprano:

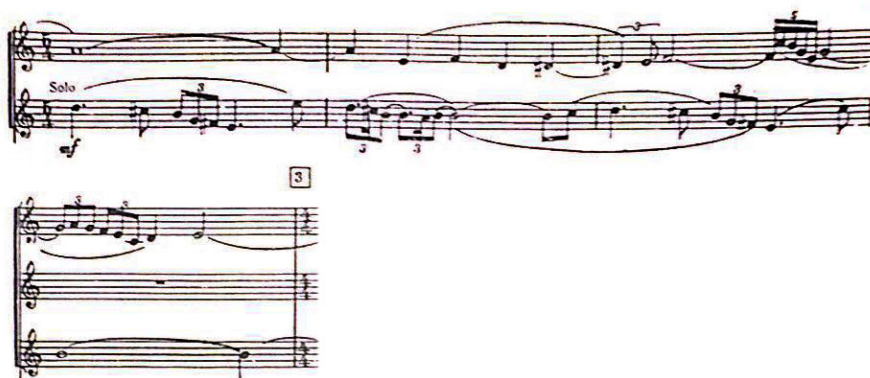


Figura 4: Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte “c”.

¹³ Claro que há diferenças timbrísticas entre uma flauta e um sax soprano. Estamos levando em conta as diferenças pertinentes para a configuração da *profundidade espacial* de todo o arco do trecho escolhido.

Na última parte, “c”, a triagem opera a exclusão de um timbre contrastante, os sons percutidos, e a inclusão de um timbre mais próximo da flauta, o que resulta na junção dos planos pela maior homogeneidade timbrística entre os dois instrumentos. Para finalizar, segue uma representação simples da espacialidade construída no percurso do segundo trecho:

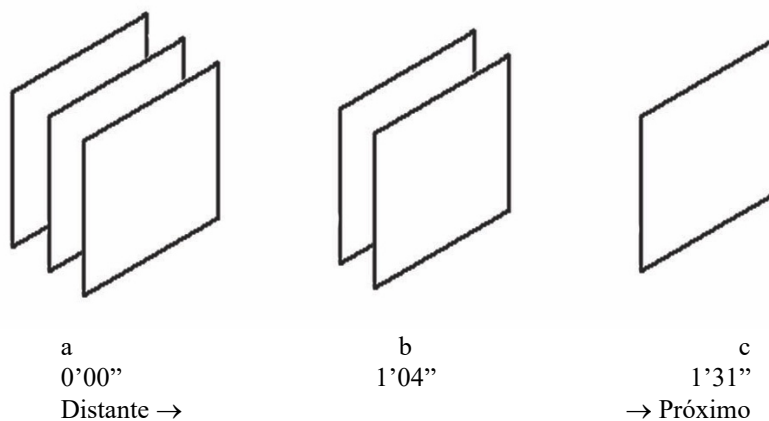


Figura 4: Profundidade Espacial, Trecho 2, arco geral.

O arco geral do segundo trecho pode então ser definido pelo decrescendo de dinâmica e a diluição timbrística em relação contrária a um crescendo de tonicidade, o que faz com que a última parte do trecho seja mais “tônica, íntima e próxima” do ponto de vista do enunciador. Este trecho contribui para não confundirmos a tonicidade sensível com a dinâmica, ou seja, confundir os graus de impacto sensível com as organizações da intensidade sonora da expressão musical:

Quando o som **crece**, ocupa um lugar cada vez maior na consciência: ele a invade, tornando-a passiva em relação a si próprio e solidária ao mundo que também é invadido por suas vibrações. Mas quando o som **decrece** e chega às fronteiras do silêncio, é sua subjetividade que cresce: [...] é preciso então sustenta-lo a partir de nossa atividade, e ele passa a existir apenas na secreta solidão de uma consciência que o disputa e o arrebatava ao silêncio e ao nada (BRELET, 1949 in: ZILBERBERG, 2011. p. 289, grifos nossos).

A partir de Brelet, podemos entender que o enunciatário-ouvinte é mobilizado sensivelmente tanto pelo som que **crece** quanto pelo som que **decrece** [demais]. Ela descreve duas operações diferentes, duas modulações de como o sujeito pode ser mobilizado sensivelmente pela dinâmica da expressão musical: nas duas modulações o sensível (intensidade) ganha predominância porque a consciência (inteligível) é enfraquecida, seja pela apassivação produzida pelo som que “invade” intensamente o sujeito, seja pela necessidade de “sustentar” a consciência que foi neutralizada pelo desaparecimento quase completo do som.

Nos dois exemplos anteriores observamos como se configura a *profundidade espacial* do *campo de presença* do sujeito-enunciador Villa-Lobos, mesmo que o tratamento dos parâmetros sonoros e musicais feitos pelo compositor seja o oposto um do outro. O que resta verificar é se há uma recorrência de usos enunciativos, ou seja, se Villa escolhe os mesmos modos de construir a *profundidade espacial* do ponto de vista projetado nas suas obras.

Temporalidade Mnésica

(andamento → temporalidade)

Para a segunda projeção, partiremos da ideia de *mnésia*, uma “versão despseudologizada da memória” (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001), em que a temporalidade perceptiva é construída a partir da relação entre o atual, enquanto uma memória de direção prospectiva, e o ultrapassado como uma memória de direção retrospectiva, sempre em relação às grandezas musicais selecionadas pelo compositor.

A partir da mesma “mirada” do sujeito-enunciador que trabalhamos nos exemplos anteriores, iremos observar as organizações formais da obra com base nas semelhanças e diferenças entre as grandezas musicais que constituem algumas seções e, principalmente, na passagem entre elas.

Entre os pesquisadores de Villa-Lobos é comum dizer que o ciclo dos *Choros* apresenta formas fragmentadas, uma “poética do fragmento” (FERRAZ, 2012). Por isso, podemos tomar emprestado uma definição do tema principal da *Choros n° 10*, feita por Paulo de Tarso Salles, e expandi-la para as formas¹⁴ gerais de todo o ciclo:

O uso do tema [forma], portanto, em nada remete à tradição clássica de desenvolvimento temático [formal], uma vez que o procedimento empregado é a reiteração fragmentária com modificações rítmicas e transposições (SALLES, p. 229, 2009 – inserções nossas).

Para endossar, os *Choros* possuem uma organização geral cujas diversas trocas de seções sonoras, por vezes muito distintas umas das outras, constituem o arco geral das obras a partir de uma estratégia de montagem. As trocas de seções, geralmente súbitas, e às vezes gradativas, causam acelerações e desacelerações sensíveis na percepção da temporalidade mnésica, enfatizando ora um tipo de memória, ora outro.

¹⁴ Neste caso usamos o termo “forma” no sentido em que geralmente é aplicado no campo musical, em que as organizações gerais da obra, suas seções e partes, definem um arco total da peça.

Encontramos ressonância desse interesse analítico quando Silvio Ferraz (2012), ao analisar os cadernos de rascunho do compositor, se depara com diversos fragmentos que vão fazer parte da peça para piano *Rudepoema* (1927), que o autor analisa, e também de outras obras do compositor:

A partir de um material disposto em cadernos distintos o compositor realiza uma combinatória tendo em vista momentos de **maior** ou **menor** contraste (transições quase diretas através de notas repetidas; cortes através de objetos rápidos e transições por sobreposição) (FERRAZ, 2012, p. 11 – grifos nossos).

O caráter “caótico” muitas vezes atribuído ao compositor não deixa de ter certa ressonância na discussão a seguir. Mas esse dado estilístico é uma via de mão dupla, pois, como mostraremos, a estratégia composicional e os “estilos musicais” usados pelo autor para construir as seções sonoras, asseguram a intencionalidade na escolha das modulações e alternâncias sensíveis projetadas pelo enunciador.

Acelerações sensíveis

Para podermos descrever as *acelerações* presentes na *Choros n° 6*, voltemos um pouco para os resultados sintetizados das análises anteriores:

- No primeiro trecho da *profundidade espacial*, a *tonicidade* se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo confluyente, ou seja, quanto mais *tonicidade*, mais concentrado e próximo era a *espacialidade* construída a partir do aumento de dinâmica e do adensamento timbrístico.
- No segundo trecho da *profundidade espacial*, a *tonicidade* se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo inverso, ou seja, quanto mais *tonicidade*, mais concentrado e próximo era a *espacialidade* construída a partir da diminuição de dinâmica e da diluição timbrística.

No entanto, nos dois casos, as passagens sensíveis operam a partir da lógica implicativa, ou seja, a partir de uma lógica de causalidade, operacionalizada pela sintaxe: se isso então aquilo (ZILBERBERG, 2011). Isso se dá porque houve uma progressividade nos dois exemplos, um início, um meio e uma chegada. Os passos do caminho foram implicativamente e gradualmente apresentados.

Nesta parte da análise, iremos demonstrar como as súbitas trocas de seções operam, diferentemente dos exemplos anteriores, a partir da lógica concessiva, de uma lógica da surpresa, do acaso, operacionalizada pela sintaxe: embora isso então aquilo

(ZILBERBERG, 2011). Nesta lógica, os movimentos sensíveis se dão, na maior parte das vezes, por alternâncias bruscas e inesperadas.

Escolhemos um trecho para exemplificar a temporalidade mnésica, observando como o andamento se relaciona com a alternância tanto de andamento musical (rápido ↔ lento) – enquanto velocidade rítmica pressuposta pelas durações e pelos agrupamentos sonoros – quanto de densidade timbrística (denso ↔ rarefeito). Também faremos breves apontamentos sobre alternâncias das narrativas harmônicas (progressivas ↔ estáticas).

O trecho começa no 9’35’’ e vai até o 9’54’’. O fim da primeira seção é constituído por: uma camada timbrística de fundo rarefeita e lenta, do ponto de vista da velocidade rítmica, de cordas e flautas, em contraponto com uma camada de fragmentos melódicos, nas madeiras, que lembram as figurações de “choro”.

Após um pequeno silêncio brusco e um gesto melódico ascendente muito acelerado – os dois retângulos mais destacados da Figura 5, a seção anterior é alternada para uma seção em que os: fragmentos melódicos rápidos nos metais e mais os trêmulos das cordas, os trinados das madeiras e celesta, e os rulos do tímpano, aceleram o andamento musical ao mesmo tempo em que adensam o aspecto timbrístico.

The image shows a page of a musical score with multiple staves. A red rectangular box highlights a section of the score, and a blue rectangular box highlights another section. The score includes staves for various instruments and a voice part. The music is marked with 'rit.' and 'A tempo'.

Figura 5: Temporalidade Mnésica - Trecho 1.

Este trecho ajuda a observarmos claramente como o enunciador opera uma aceleração sensível a partir da alternância súbita de uma seção para a outra. A quebra de expectativa se dá, pois, pela mudança repentina de vários parâmetros surpreende o enunciatário. Poderíamos ainda ressaltar a diferença entre uma i) narrativa harmônica

predominantemente estática na primeira seção, em que as cordas e flautas tocam intervalos de 4J/5J em torno do eixo de polarização de A, e ii) uma narrativa harmônica modulante e progressiva na segunda seção.

As acelerações que essas trocas súbitas provocam sugerem uma memória prospectiva, como se os materiais musicais da nova seção (atuais) não tivessem, aparentemente, ligação com os materiais da seção anterior (ultrapassados). Desse modo, se instaura uma demarcação com um direcionamento prospectivo que aponta para os desenvolvimentos atuais e os seguintes.

Desacelerações de conteúdo

Exemplo: “fórró”.

- Isotopia de conteúdo “Fórró” – grandeza conotativa de estilo (Hjelmslev)
- Isotopia de expressão “Fórró” (Trio (Sanfona + Triângulo + Zabumba) + Célula Rítmica (colcheia + colcheia-pontuada + colcheia) + Mixolídio + 4 Aum.)

Não interessa fixar uma chave ideal do Fórró/Baião etc. É apenas o que foi cristalizado pelo uso. Há diversas especificidades estilísticas dentro do próprio estilo “Nordestino”.

Considerações finais

Aos poucos vemos a possibilidade, a partir das bases de uma futura enunciação musical tensiva, de revelar a presença enunciativa que Villa-Lobos projeta em suas obras. Ainda temos um caminho espinhoso pela frente.

A questão dos polos-alternância/modulações – identidade brasileira?

Talvez o que faça recair a característica contraditória tenha a ver com a aceleração da temporalidade mnésica. E o preconceito com uso das conotações implicadas nas “formas” reconhecíveis, naquelas das desacelerações de conteúdo.

Apontamos duas características que precisam passar por verificações mais exaustivas a fim de se caracterizar como uma marca estilística do autor. Uma é a construção da profundidade espacial, a partir de modulações gradativas, e a outra são as acelerações sensíveis por alternâncias súbitas de seções/fragmentos, o que projeta uma temporalidade mnésica prospectiva.

Referências

- DISCINI, Norma. *Estilo nos Textos*. São Paulo: Contexto, 2003
- FERRAZ, Silvio. Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: ática, 1999.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.
- GOMES, Regina S. Um olhar semiótico sobre a atualidade: a aspectualização a partir de Greimas. *Estudos Semióticos*, v 14, n. 1 (edição especial), pp. 108-116, 2018.
- LACERDA, Marcos B. Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 77-98, dez. 2014.
- MANCINI, Renata. A enunciação tensiva em diálogo. *Estudos Semióticos*, Volume 15, Edição Especial, São Paulo, pp. 64–87, 2019a. [on-line]. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse.
- _____. Os modos de engajamento do leitor: o *Grande Sertão, Veredas* em quadrinhos. *Quadrinhos: fronteiras e interfaces* - Todas as Letras: revista de língua e literatura, v. 1, n. 1, pp. 100-113. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019b.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- TATIT, Luiz. *Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-simbolismo*. São Paulo: Editora CPS, 2007.
- _____. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*, v. 15, Edição Especial, São Paulo, pp. 11–26, 2019. [on-line]. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- WISNIK, José M. Machado maxixe. In: WISNIK, J. M. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, pp. 17-104, 2004.

A Modinha em Villa-Lobos: uma análise etnomusicológica de três modinhas do compositor

Pedro Razzante Vaccari
pedrovaccari@hotmail.com | IA/Unesp

Resumo: Este trabalho trata da análise de três modinhas para voz e piano de Heitor Villa-Lobos, “Modinha”, “Evocação” e “Viola quebrada” – esta última uma harmonização que o compositor fez de melodia composta por Mário de Andrade. O método de análise empregado foi etnomusicológico, procurando-se buscar quais foram as melodias utilizadas no processo composicional, suas origens étnicas e históricas, influências de classe e de culturas híbridas. Partindo do ponto de vista de que a modinha é um fenômeno luso-brasileiro com cunho de sincretismo, ou seja, nela abarcam tendências culturais distintas e de aglutinação de manifestações de caráter inter-racial, entre culturas e classes, perscrutou-se as raízes dessas melodias, e tentou-se encontrar quais os possíveis materiais empregados pelo compositor nessas peças, se de fonte anônima, se de fonte popular-tradicional, se de fonte folclórica, e quais partes são ou parecem ser traços composicionais do próprio Villa-Lobos.

The Modinha in Villa-Lobos: An Ethnomusicological analysis of three modinhas songs of the composer

Abstract: This paper deals with the analysis of three modinhas for voice and piano by Heitor Villa-Lobos, “Modinha”, “Evocação” and “Viola quebrada” – the last one is an arrangement of a tune composed by Mário de Andrade. My approach is Ethnomusicological, dealing with melodies used in the compositional process, their ethnic and historical background, along with social and cultural influences. Since modinha is both a Portuguese and Brazilian phenomenon of cultural syncretism, I investigated the origins of those melodies, and thus I have tried to establish its possible musical sources – if anonymous, traditional, or popular ones – as employed by the composer and try to find which parts seems to be his own compositional features.

Introdução

Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ageitava á melódica europea e se nacionalisava nela e apesar dela.

(MÁRIO DE ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, 1930).

Este artigo continua a divulgação de resultados expostos em meu recente artigo “A canção luso-brasileira por excelência” (VACCARI, 2019, no prelo), aprimorando-os e associando a modinha com Heitor Villa-Lobos. Para isso deve-se começar dizendo que a modinha, estilo híbrido entre Portugal e os trópicos, é provavelmente o primeiro tipo de canção concebida na colônia, e como tal, possui características estruturais fundamentais de sincretismo cultural, constituindo um amálgama de diversas tendências composicionais então em voga no Brasil do século XVIII.

Coube ao brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), disseminar as modinhas e lundus de sua época, tanto no Brasil como na corte lusitana. Parecem inclusive ter o lundu e a modinha a mesma provável origem: em seus primórdios ambos se assemelhavam a ponto de a modinha ser considerada um lundu lento, e o lundu, uma modinha acelerada. A modinha, entretanto, conservou seu caráter menestrel, tendo sido

admitida nas casas da incipiente elite branca carioca, enquanto o lundu era tratado como devasso e libertino (TINHORÃO, 2004). Caldas Barbosa muda-se para a metrópole portuguesa em 1763, com 23 anos, onde iria passar toda a sua existência, sendo responsável pela difusão da modinha brasileira entre a corte lisboeta.

Tamanho sucesso da modinha levou ao princípio de sua publicação, com o surgimento do *Jornal de Modinhas* (ALBUQUERQUE et al., 1996 [1792]), no final do século XVIII em Portugal (1792-1796), o que corrobora o argumento de que a modinha portuguesa descende da brasileira, originalmente chamada apenas “Moda” – lundu, cantiga e modinha eram as “Modas da terra” (TINHORÃO, 2004, p. 22). O manuscrito anônimo *Modinhas do Brazil*, que se encontra em Lisboa, contém trinta modinhas e ajuda a definir o que era a modinha no século XVIII – estilo, forma, análise poética, melódica e harmônica (LIMA, 2001). Por meio desse estudo é possível verificar a procedência essencialmente violonística da modinha – uma ou duas vozes, sempre acompanhadas de cordas dedilhadas, violão ou viola de arame. Essa influência é identificável mesmo quando a modinha aparece nas casas do patriarcado urbano branco, onde ela finalmente toma a forma de canto a uma só voz, com acompanhamento de piano - já que o violão era considerado instrumento das classes baixas e indigno das senhoras da alta corte. Esse acompanhamento de piano, no entanto, preservou o caráter de violão, como veremos mais a frente; as inflexões, a harmonia, o ritmo, os arpejos, a agógica e a melodia cantada no baixo são fundamentalmente estilizados e violonísticos.

A importância sócio-histórica da modinha pode ser evidenciada pelo fato de que mesmo o maior compositor da música brasileira colonial, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), cuja obra é inteiramente dedicada à música sacra, compôs modinhas – “Beijo a mão que me condena”, “Marília, se não me amas”, “No momento da partida” – e Antonio Carlos Gomes (1836-1896), compositor essencialmente devotado à ópera de gosto italiano, também estruturou canções ao estilo modinheiro – sendo “Quem sabe” uma de suas composições mais conhecidas do repertório camerístico vocal brasileiro.

Outros notáveis compositores de modinhas foram Alberto Nepomuceno (1864-1920) – “Conselho”, “Cantigas”, “Trovas n. 1”, “Trovas n. 2”, para citar apenas algumas delas – e Luciano Gallet (1893-1931) – “Foi numa noite calma”. Seu ápice, todavia, e consagração, deu-se devido ao empenho de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em compor modinhas, seja na romântica “Canção do poeta do século XVIII”, ou nas que aqui apresentemos à análise:

“Modinha”, do livro de *Serestas* de Villa-Lobos, é provavelmente a mais popular e divulgada modinha do repertório de câmara brasileiro, ao lado de “Quem sabe”, de Carlos Gomes. “Evocação”, em sua clara forma AABB’, expressa uma dicotomia dramática entre o modo maior de A e o menor de B, e “Viola quebrada”, talvez uma das maiores obras primas da literatura vocal brasileira, faz do material original melódico de Mario de Andrade uma autêntica modinha violonística, com sua introdução com baixo caracteristicamente imitando um violão.

Mas por que a modinha teria atingido seu auge em Villa-Lobos? Pelo contexto em que o compositor estava inserido, momento em que se condensaram as pesquisas étnico-folclóricas que impulsionaram o Nacionalismo nas Artes no Brasil, basicamente na figura de Mário de Andrade (1893-1945). Em suas Missões de Pesquisa Folclóricas, o modernista visitou diversas regiões do país, recolhendo, sistematizando e gravando melodias populares tradicionais. Orientado por essa vertente, Villa-Lobos estruturou sua obra, onde é visível uma pulsão premente por um sentido que desse uma “brasilidade” à música nacional, ainda que fosse criticado, pelo próprio Mário de Andrade, por ser influenciado demais pelas correntes francesas como as de Debussy, Ravel e Satie, ou por produzir uma música demasiadamente programática (ANDRADE, 2006 [1933]). Nem por isso deixou Villa-Lobos de ser homenageado por Mário, que exalta, em muitos de seus textos, a fecunda criação do compositor, particularmente em *Floresta do Amazonas* e *Choros n. 10*. (ANDRADE, 2006 [1933]). O que podemos notar é um crescente interesse de Mário na obra de Villa-Lobos, conforme este vai galgando novos patamares dentro da música nacionalista: Lutero Rodrigues, inclusive, pontua que o modernista já estava plenamente encantado com o compositor em meados de 1924, em uma carta endereçada ao poeta Manuel Bandeira (RODRIGUES, 2017). Paulo de Tarso Salles atribui a Mário de Andrade, ainda, a pecha que se impingiu a Villa-Lobos de compositor de obra irregular, em parte devido às críticas publicadas por Mário, que foram posteriormente disseminadas entre musicólogos e professores de toda sorte.

Muitos professores e músicos de formação acadêmica, no Brasil, têm convicção de que o ‘maior compositor brasileiro’ é uma espécie de fraude, um gênio, mas quase um ingênuo [...]. Mário de Andrade não só criou o anti-herói literário Macunaíma como também foi responsável por tornar Villa-Lobos uma espécie contraditória de ‘anti-herói cultural’, a quem se admira os feitos ‘apesar de tudo’ (SALLES, 2018, p. 18).

O criticismo cruel andradiano, contudo, não foi apenas endereçado a Villa-Lobos: José Maurício e Carlos Gomes também tiveram textos andradianos exaltando-os e em que o modernista pregava, praticamente, a execração de suas obras. No entanto esse é o

criticismo que se espera da Ciência – uma análise holística, em que o todo seja observado, seus prós e contras, aspectos positivos e negativos da obra do compositor.

Podemos afirmar, ainda assim, que o arcabouço do movimento nacionalista, o ideário andradiano de resgate da cultura popular tradicional, alcançou em Villa-Lobos a sua mais pura forma – estilística, estrutural, conceitual e prática – seja no que tange aos materiais composicionais, seu emprego nos moldes da música de concerto e consequente fusão de elementos populares tradicionais com as manifestações do Modernismo. Ou seja, Villa-Lobos atingiu seu objetivo composicional, por causa de e apesar de Mário de Andrade.

Uma das noções importantes que tomou forma a partir da publicação do *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, em 1924, foi o estabelecimento de uma ideia – uma espécie de *leitmotiv* – que organizaria e delimitaria as características de determinado conjunto de obras de Arte. Essa ideia daria organicidade e unidade ao movimento: “Isto significava que a beleza não deveria ser concebida de forma insulada, devendo a arte ter uma funcionalidade social” (MORAES, 1999, p. 29).

Além desse tema ou argumento que deveria, na concepção andradiana, nortear a produção artística nacional, há de se ressaltar a retomada dos ideais do Romantismo, como a busca pela Natureza e seus mais fiéis desígnios primários, a reconstituição folclorista – mesmo que idealizada – e a franca oposição ao “encasacamento” da Poesia Parnasiana (MORAES, 1999).

Villa-Lobos pôde, como Carlos Gomes e ainda mais que este, reunir uma amplitude de elementos nacionais – partindo sempre do universal – que dotou sua obra de originalidade e homogeneidade, a despeito da crítica à sua suposta produção irregular, e quiçá por isso tenha sido um dos únicos a conceber uma criação artística tão próxima aos movimentos de vanguarda dos princípios do século XX.

Delimitação do universo

A ideologia responsável pelo enraizamento da Semana de Arte Moderna de 1922 e seu ulterior desenvolvimento, é que pode situar Villa-Lobos no espectro da análise etnomusicológica. Desde “Viola quebrada”, modinha cuja letra e melodia são de Mário de Andrade – posta em arranjo para canto em 1919, segundo RODRIGUES (2017) – “Evocação”, modinha de forma introdução – AABB – coda, de 1933 (MARUN, 2010), até “Modinha”, do ciclo *Serestas*, compostas entre 1925 e 1926 e finalizadas em 1943 e

1944, lembra Achille Picchi (PICCHI, 2010). Em “Modinha” vemos a modinha em sua essência, romântica e dramática, melancólica, pungente, em modo menor, canção estrófica com uma introdução rápida que remonta aos lundus do século XIX.

Nesse cenário do Brasil recém urbanizado, das primeiras décadas do século XX, onde os materiais composicionais fundamentais são melodias populares tradicionais, a etnomusicologia encontra, sem dúvida, sua principal área de atuação. Considerando que o principal teórico da subárea etnomusicológica, um dos ramos da Musicologia, o inglês John Blacking (1928-1990), escreveu ser necessário que a disciplina não se empenhasse apenas em estudar a música periférica ou não ocidental e a música popular urbana e o folclore, mas também toda música inserida dentro de seu contexto social e histórico – suas funções sociais e seu legado antropológico (BLACKING, 1973), neste artigo pretende-se unir a pesquisa da música de concerto com a Metodologia da etnomusicologia.

Em sua releitura de *How musical is man?* de John Blacking (BLACKING, 1973), a etnomusicóloga Ana Suzel Reily argumenta que, se as barreiras entre produtores e consumidores de música fossem dissolvidas, a música poderia ser mais integrada à vida das pessoas, e uma mais harmoniosa convivência humana poderia ser estabelecida – sem os conflitos étnicos de toda sorte que temos hoje (REILY, 2006). Além disso, a etnomusicologia auxiliou na interdisciplinaridade musicológica, à medida em que foram crescendo as pesquisas associadas à Cultura, Antropologia e Sociologia, e não somente de análises musicais harmônicas e melódicas, rítmicas e de fraseado, ou restauros e edições de música manuscrita, conforme dissertou o etnomusicólogo Alberto Ikeda (IKEDA, 1995).

Neste estudo, especificamente, a subárea atuou como liame interdisciplinar: por meio da etnomusicologia é possível traçar paralelos substanciais entre a contextualização social e histórica, e mesmo antropológica, e determinada manifestação musical, seja popular ou de concerto. Parte-se do princípio promulgado por John Blacking (BLACKING, 1973), de que toda forma de arte é social e étnica, porque é produzida por seres humanos, portanto a etnomusicologia trata de unir, e não de separar segmentos da Musicologia.

A obra de arte modernista, por outro lado, abarcara a concepção de que o folclore constituiria a gênese da peça, a sua essência moldada pelas formas eruditas de concerto – na área da Música. Esse método de composição aos poucos deixou de ter protagonismo

no Brasil, embora seja o método utilizado por Villa-Lobos para compor as canções que aqui analisamos.

Da mesma forma como os historiadores já não se aventuram nas narrativas panorâmicas, os etnomusicólogos – que herdam a área temática do Folclore – não elegem a busca das origens étnicas de determinados “traços” culturais musicais como seu problema mais importante. Além disso, entrou em crise o postulado da complementaridade ideal entre músicas folk e “erudita”, a primeira fornecendo o material ou o espírito da música brasileira, a segunda a forma ou a técnica que a elevariam a um patamar efetivamente artístico (TRAVASSOS, 2003, p. 4).

Deste modo, ainda que a etnomusicologia tenha se transformado sobremaneira nas últimas décadas no país, deslocando a centralidade do seu incipiente folclorismo, e o próprio Nacionalismo tenha dado espaço a outras manifestações, na análise poético-musical das modinhas a seguir foi imprescindível a investigação étnica das estruturas populares tradicionais usadas pelo compositor.

Embora em “Viola quebrada” haja realmente um autor da melodia e do poema – Mário de Andrade – devemos assumir que este estava completamente imerso no contexto do Modernismo Brasileiro, e se a peça data de meados da década de 1910, não podemos nos furtar a imaginar o universo sonoro e cultural que ressoava na mente de Mário. Os ideais do Modernismo – Nacionalismo, coloquialidade, simplicidade poética, espontaneidade e regionalismo – provavelmente já estavam se desenvolvendo, de maneira rápida e fluente, processo que culminaria na rapsódia literária *Macunaíma*, de 1928, obra máxima de Mário e do Modernismo em prosa.

Feita essa ressalva, passemos agora à análise das modinhas de Villa-Lobos em questão.

“Modinha” – Análise

Manduca Piá (pseudônimo de Manuel Bandeira, 1886-1968)

Na solidão da minha vida, morrerei, querida

Do teu desamor – muito embora me desprezes

Te amarei constante, sem que a ti distante

Chegue ao longe e triste voz do trovador

Feliz te quero mas se um dia

Toda esta alegria se mudasse em dor

Ouvirias do passado a voz do meu carinho

Repetir baixinho a meiga e triste confissão do meu amor.

(VILLA-LOBOS, 1926, pp. 18-20).

Poema escrito por Manuel Bandeira – sob o pseudônimo “Manduca Piá” – em 1926, a partir de uma melodia de Villa-Lobos (PICCHI, 2010). A temática é conhecida: amor não correspondido.

Das 30 modinhas presentes no manuscrito intitulado *Modinhas do Brazil*, que são peças anônimas do século XVIII – duas sugerem a autoria de Domingos Caldas Barbosa, mas sem exatidão (LIMA, 2001) – quase todas tratam poeticamente de desilusão amorosa e/ou rejeição do amado (a) pretendido (a). Pelos próprios títulos é possível notarmos essa preferência temático-poética. Alguns deles: “Você se esquiva de mim”; “Quem me vir aflito e triste”; “Pelo amor de Deus te peço”; “Os me Deixas que tu dás”; “Por desabafar saudades”; “Estas lágrimas sentidas” (LIMA, 2001)

Das modinhas atribuídas ao Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), a saber, “Beijo a mão que me condena”, “No momento da partida”, “Marília si me não amas, não me diga a verdade”, somente a segunda se refere a uma suposta separação – o que não deixa de ser um ato de abandono e rejeição amorosa. As outras duas claramente remetem a uma angústia provocada por um amor não correspondido.

Das *Modinhas Imperiais*, publicadas por Mário de Andrade em 1930, pelo menos doze das quinze canções são de cunho romântico desiludido: “Acaso são estes”, “Escuta, formosa Márcia”, “Busco a campina serena”, “Quando as glórias que gosei”, “Vem cá, minha companheira”, “Si te adoro”, “Vem a meus braços”, “Roseas flores d’alvorada”, “O coração perdido”, “Deixa dalia, flor mimosa”, “Dei um ai, dei um suspiro” e “Hei de amar-te até morrer” (ANDRADE, 1980 [1930]).

As consagradas “Trovas” de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e “Quem sabe” de Antonio Carlos Gomes (1836-1896) também recorrem à mesma temática, bem como a popular-tradicional modinha “Foi numa noite calmosa”. No século XX a “Modinha” de Jayme Ovalle (1894-1955) retoma o tema, com a poesia de Manuel Bandeira, que também fez o texto para a de Villa-Lobos.

Quando compôs a melodia de sua “Modinha”, portanto, em 1926, Villa-Lobos tinha todo esse contexto para embasar sua criação. Pensando que possa tê-la composto ao violão, um de seus principais instrumentos, e depois tê-la transcrito ao piano, o fato é que

a enviou ao poeta Manuel Bandeira para que este colocasse letra à melodia (PICCHI, 2010) – fazendo o papel inverso ao que se costuma ser nas parcerias habituais, em que o compositor coloca a música em determinado poema já publicado e consagrado.

Desse modo, a abordagem analítica aqui expressa procura antes a intersecção das análises poética e musical (PICCHI, 2017) sem fragmentá-las em tratamentos isolados, buscando, antes de tudo, o significado humano, étnico e essencial da manifestação artística em questão.

E a “Modinha”, pelo seu texto e contexto, é dotada de pontos em comum com suas antecessoras dos séculos XVIII e XIX: além do poema que disserta sobre amargura e desencanto amoroso, o acompanhamento essencialmente violonístico – Villa-Lobos indica na partitura “sempre sem pedal” e abusa dos staccatos e pausas de colcheias, uma espécie de acompanhamento mais “seco”. O uso de semicolcheias e a acentuação também sugerem a imitação de um violão, em uma escrita quase não “sustentada” do piano.

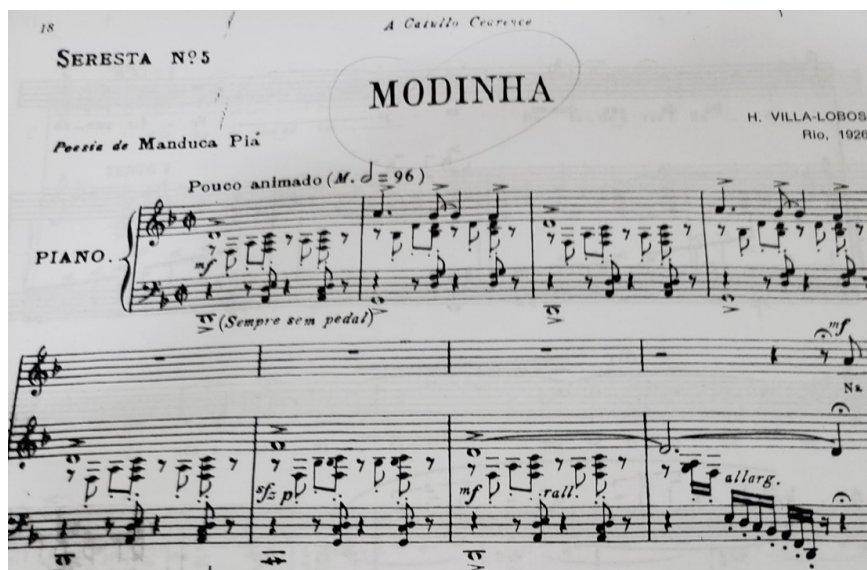


Fig. 1: VILLA-LOBOS (1926, p. 18), “Modinha”, *Serestas*.

Esta introdução, mais rápida, ocorre nas três modinhas de Villa-Lobos que analisamos: em “Modinha” e “Viola quebrada” ela é notadamente violonística, produzindo citações à execução das cordas dedilhadas. Já em “Evocação”, ainda que a escrita tenha laivos de influência do violão, a estrutura é pianística, como veremos mais à frente – principalmente no quesito de extensão. As três canções são, ainda, estróficas, ou seja, possuem a mesma melodia com várias estrofes, no caso de “Modinha” apenas duas.

“Modinha”, portanto, é uma canção que tem ascendência nas modinhas primordiais, acompanhadas de violão ou viola de arame. Deve-se lembrar que isso diferencia a modinha popular da modinha de salão ou doméstica – esta viria acompanhada de piano, nas casas da burguesia ou nos salões aristocráticos. A modinha nasceu das cordas dedilhadas, pelas mãos de um mulato pobre – Domingos Caldas Barbosa que, morando em Portugal, passou toda sorte de privações até conseguir uma certa posição (LIMA, 2001).

Outro compositor de modinhas – cuja influência *modinheira* se encontra até em suas missas, segundo Mário de Andrade (1980 [1930]), José Maurício Nunes Garcia, de família muito humilde, jamais teve um piano, instrumento muito caro e restrito às elites. José Maurício, de acordo com Cleofe de Mattos (1997), lecionava música em uma viola de arame – e provavelmente foi com ela que compôs as modinhas que conhecemos dele.

Desta forma se legitima a partitura de Villa-Lobos – *stacattos*, acentuação bem marcada, rítmica, como que imitando um instrumento como um violão ou mesmo uma viola de arame, talvez. Um instrumento com pouca projeção sonora e menos harmônicos, principalmente se comparado ao moderno Piano.

A melodia de “Modinha”, além do mais, pouco ou nada tem das operísticas e virtuosísticas modinhas do século XVIII e XIX. É uma linha vocal simples, embora não menos nobre, porém nem de longe ressoa as mais garbosas modinhas imperiais – repletas de ornamentação, passagens com coloratura e de agilidade, muitas estrofes e melismas.

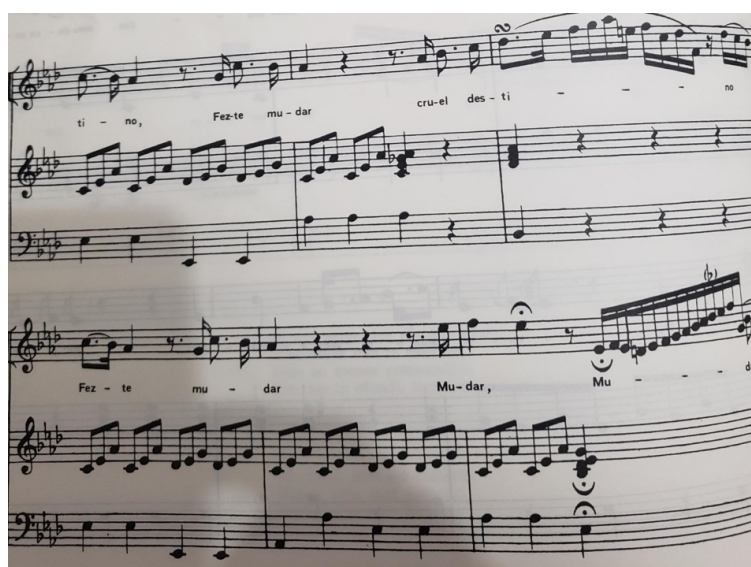


Fig. 2: ANDRADE (1980 [1930], p. 30), “Vem a meus braços”, *Modinhas imperiais*.

O exemplo acima é característico da modinha operística do século XIX: intrincada e melismática escrita vocal, com agilidade e coloratura, extensão acima da região da fala – como costumam ser as canções oriundas do povo – rebuscamento rítmico e melódico. O acompanhamento, por outro lado, extremamente acordal e homofônico, e harmonicamente medíocre.

Na “Modinha” de Villa-Lobos vemos o oposto: a melodia é de uma singeleza ímpar, sem, no entanto, ser banal ou sentimentalista, com arrojados intervalos de sextas menores descendentes, trítomos e segundas menores. O acompanhamento é conciso, atende às necessidades do canto e da declamação, com uma harmonia sofisticada que às vezes dispensa completamente o tratamento das dissonâncias.

Fig. 3: VILLA-LOBOS (1926, p. 18), “Modinha”, *Serestas*.

A canção de Villa-Lobos, dessa forma, parece ser mais condizente com a modinha de rua urbana que se popularizou com a decadência do Império e Abolição da Escravidão – 1889 e 1888, respectivamente. Violonística e essencialmente seresteira, é esse tipo de canção que encontramos no Rio de Janeiro, que era então Capital da recém promulgada República.

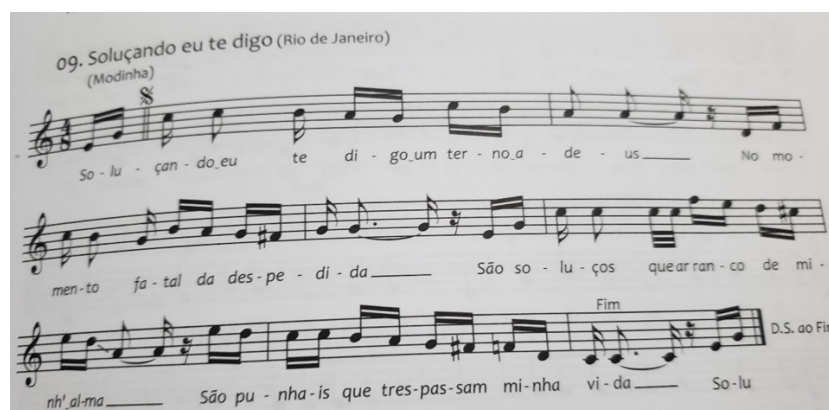


Figura 4: PAZ (2010, p. 33), “Soluçando eu te digo”, *500 Canções Brasileiras*.

Pode-se observar nessa melodia carioca de autor anônimo, algumas semelhanças com a de Villa: a extensão vocal, que nesta transita entre $D\acute{o}2$ e $F\acute{a}3$, na “Modinha” está entre $R\acute{e}2$ e $F\acute{a}3$. O cromatismo – principalmente no penúltimo compasso (Fig. 4) – e a melodia praticamente toda na região da fala. Parece, pelo exemplo anterior e o próximo, que não era assim tão rara a escrita cromática na modinha popular.

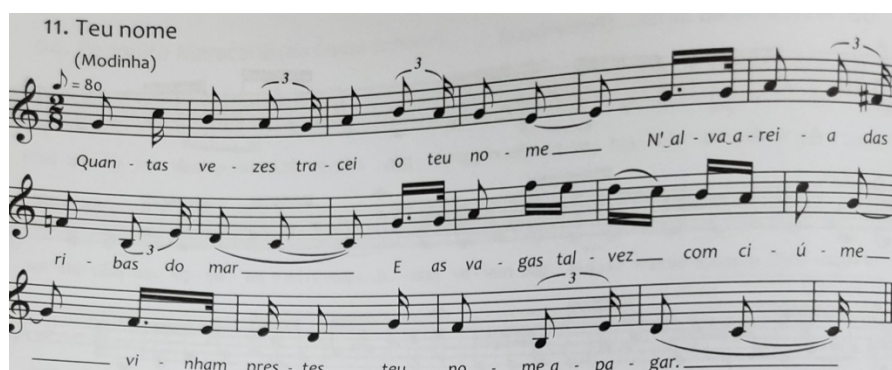


Figura 5: PAZ (2010, p. 34), “Teu nome”, *500 Canções Brasileiras*.

Nesta modinha, além da tessitura vocal – $Si2$ a $F\acute{a}3$ – e o cromatismo, há a presença do trítone – compassos 6 e 14. Não se pode saber se Villa-Lobos teria feito uma pesquisa melódica de modinhas, ou se a composição se estruturou pela sua vivência musical, ou mesmo ambas, todavia parece ser transparente o parentesco com as melodias apresentadas acima.

Desse modo conjectura-se que “Modinha” tem uma escrita similar às do Rio de Janeiro dos primórdios da República. E de origem das camadas mais baixas da população – tendo a modinha, aparentemente, perdido espaço para as árias de ópera europeias nos lares da incipiente burguesia brasileira, desde a época da Independência. Conforme relata Gilberto Freyre (FREYRE, 1977 [1936], p. 44):

Em 1820 quem passasse pelas ruas do Rio de Janeiro já ouvia, em vez de violão ou harpa, muito piano, tocado pelas moças nas salas de visitas para o gozo único, exclusivo, dos brancos das casas-grandes; e em vez de modinhas, canções italianas e francesas.

Aqui deve-se salientar, ainda, que embora haja o pressuposto de que essas modinhas eram cantadas por homens desiludidos por mulheres orgulhosas e arrogantes, devido ao patriarcado o que se dava era geralmente o oposto: mulheres casadas com homens cada vez mais infiéis – daí a tônica da temática ser a ingratidão amorosa.

Deve-se reparar que essas modinhas, por muito tempo expressões melífluas de idealização ou romantização de figuras de mulher, foram-se tornando também, na primeira metade do século XIX, expressões de um brando começo de revolta contra a inconstância de amor da parte dos homens. [...] Como expressões dessas ondas sentimentais, às vezes contraditórias, são as modinhas material interessantíssimo para o pesquisador do passado brasileiro empenhado em interpretar diferenças de atitude em torno das relações entre os sexos na sociedade patriarcal (FREYRE, 1977 [1936], p. 45).

Ou seja, a não correspondência amorosa do advento da modinha aos poucos transformou-se, de um lamento choroso masculino para feminino – e mesmo que o Eu-Lírico tanto em “Modinha” como em “Viola quebrada” e em “Evocação” seja claramente um homem, deu-se uma pequena, mas sutil maneira de discurso no estilo composicional modinheiro por meio dos séculos.

“Evocação” – Análise

Sylvio Salema (1901-1976)

Numa noite estrelada de maio sua boca beijei a sonhar
 E o perfume do seu quente seio pouco a pouco me fez delirar
 Eu senti nesse doce momento que a vida pra mim era o amor de você...
 Nos seus belos cabelos de ouro, onde o sol se reflete a brilhar
 Eu quisera poder meu tesouro, entre eles viver ou morrer...
 Mas o sonho tão lindo findou-se e eu vivo a chorar meu amor por você...!
 No horizonte azul deste céu, vivo a recordar meu amor
 Sempre tão distante do meu triste olhar, como a ilusão deste amor, ah...!
 Da recordação viverei, e serei feliz em sonhar
 Dentro do amor da ilusão, assim viver por você. (...)
 (VILLA-LOBOS, 1950 [1933], pp. 20-22).

Este poema, ao contrário de “Modinha”, começa com um aparente amor realizado: ainda que a noite de maio não tenha sequer existido, já que o narrador beijou a boca de sua amada em sonho, não parece ser uma narrativa que findaria em tragédia. Porém na segunda estrofe ele (claramente um homem, já que ele fala a respeito do “seio” dela) conta que o sonho “tão lindo findou-se”. Nesse momento começa a modinha propriamente dita – a tonalidade tornar-se menor, e de radiante que era empalidece, como o texto indica.

Essa forma AABB’ não é comum às modinhas, sejam elas de Portugal do século XVIII ou brasileiras do século XX. Desde as Modinhas do Brazil até Luciano Gallet, no século XX, a modinha se caracterizou por um estilo estrófico, onde uma mesma melodia é colocada sobre diferentes partes de um mesmo poema – algumas modinhas imperiais chegam a ter doze estrofes, como “Que noites eu passo”, das Modinhas Imperiais (ANDRADE, 1980 [1930], pp. 43, 44).

Nahim MARUN (2010) propõe algumas mudanças ortográficas no poema: o original, português da época (1933), grafa “quizera”, ao que Marun sugere “quisera”, e “céu” ao invés de “céo” (MARUN, 2010, p. 134-5). Vale lembrar que Sylvio Salema, autor do texto, era cantor e compositor popular, tendo escrito outros poemas musicados por Villa-Lobos – e a epígrafe abaixo do título de “Evocação” aponta: “Ensaio para a canção popular”. A intenção, portanto, difere de “Modinha” que, embora seja uma construção poética a partir de uma melodia Villalobiana de caráter “popular”, é parte integrante de um ciclo de Serestas de cunho mais modernista – as outras canções do ciclo são claramente estruturadas como peças de concerto erudito.

A escrita instrumental, em “Evocação”, por outro lado, é essencialmente pianística: há características de inflexão, dinâmica e articulação – glissandos, por exemplo – que só poderiam ser executados em um piano, o que a faz distinta de “Modinha” e “Viola quebrada”, em que o piano imita o violão.

20. 01 02

EVOCAÇÃO (Nº 7)

(Ensaio para a canção popular)

Letra de Sylvio Salema

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1933

ALLEGRO

mf

gliss.

allarg.

MODERATO

Nu - ma noite estre - la - da de Ma - io - Su - a
be - los ca - be - los de ou - ro - On - de - o

pp

Figura 6: VILLA-LOBOS (1950 [1933], p. 20), “Evocação”, *Modinhas e Canções v. I.*

Vários aspectos da escrita indicam que há uma preocupação pianística. A tessitura – o Lá agudo no c. 4 por exemplo, na mão direita do piano – é específica para o instrumento, e, principalmente na introdução (c. 1-4) o que está em evidência é o colorido do acompanhamento pianístico. Contraditoriamente, é a única das três modinhas aqui analisadas que leva a epígrafe de “Canção popular”, sendo que a modinha acompanhada de piano foi um acontecimento posterior ao advento dela, consonante com a introdução e disseminação do instrumento nas casas da burguesia ascendente. O violão, até então, era o instrumento considerado popular e seresteiro por excelência, estando o piano reservado aos concertos domésticos, privados e na Corte. Como salienta Mário de Andrade:

Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça (ANDRADE, 1991 [1939], p. 24).

A apropriação do violão pelo universo e imaginário da música popular foi, destarte, fenômeno sem precedentes na história da música brasileira, cabendo ao piano o papel de destaque nos salões e lares dos sobrados e mucambos. “Evocação”, entretanto, é uma melodia com letra popular, acompanhada ao piano estruturalmente numa escrita “de concerto”, com elementos de caracterização erudita – basta comparar com quaisquer das *Modinhas Imperiais* recolhidas por Mário de Andrade, com acompanhamento sempre muito simples harmonicamente e ritmicamente.

Musicalmente, o que designa esta canção é, além da forma introdução – AABB’ – coda, a alternância de sentimentos conflitantes, que “evocam” no acompanhamento e na estrutura o sentido poético. Logo na introdução é exposta essa dicotomia – nos quatro compassos há uma indecisão de tonalidade entre Fá Maior (alegre, jubiloso) e Fá Menor (melancólico e nostálgico) – vide Fig. 5. Ela se estenderá por toda a peça, que começa em Fá Maior, recorrendo à lembrança feliz do narrador (“Numa noite estrelada de maio/sua boca beijei a sonhar...”), e se reafirma na repetição de A (“Nos seus belos cabelos de ouro/onde o sol se reflete a brilhar...”), porém subitamente modula para a homônima menor em B (“No horizonte azul deste céu/vivo a recordar meu amor...”).



Figura 7: Villa-Lobos (1950 [1933], p. 20), “Evocação”, *Modinhas e Canções V. I.* Súbita modulação de Fá Maior para Fá Menor no primeiro compasso da parte B, após o *ritornello*.

Fica aparente a divisão em duas metades simétricas, sendo a parte A composta por cinco frases de dois compassos, que resultam na frase final, de quatro compassos, e a parte B, duas frases de dois compassos e uma de quatro compassos, mais duas de dois e uma de quatro compassos – com variações (MARUN, 2010).

A alternância súbita entre a tonalidade maior e menor traduz a instabilidade emocional do narrador, dividido entre um sonho esperançoso e a imagem sensual da amada da parte AA e a nostalgia angustiante de um amor que parece ter existido somente em sua imaginação, característica do Romantismo na Poesia – parte BB. A coda final

retoma o tema alegre e ao mesmo tempo melancólico da introdução, finalizando a modinha com a mesma dicotomia de afetos conflitantes do começo da peça.

Uma similar alternância, com a mesma tonalidade de Fá menor/maior, acontece em uma modinha recolhida por Mário de Andrade, presente em suas *Modinhas Imperiais*, “Hei-de amar-te até morrer!”:

The image shows a musical score for the piece "Hei-de amar-te até morrer!" by Mário de Andrade. It is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is F minor/major (two flats). The lyrics are: "In - gra - ta por - que me fo - ges Por - que me fa - zes so - frer", "É i - nu - til me fu - qi - res Hei de a - mar - te, hei de amar - te a - té mor - rer. É i -", and "L. G. M. 128".

Figura 8: ANDRADE (1980 [1930], p. 45), “Hei-de amar-te até morrer!”, *Modinhas Imperiais*.

O primeiro compasso da melodia vocal nitidamente denota a tristeza do amante e a tonalidade de Fá Menor. A tonalidade homônima maior se insinua no terceiro compasso, em que a ornamentação passa pelo Lá \sharp em semicolcheia. O desenho idêntico se dá no sistema seguinte, e não coincidentemente, quando o texto diz “É inútil me fugires”, no compasso 1 do último sistema, a tonalidade repentinamente torna-se maior. Parece que, subitamente tomado por uma coragem esperançosa, o apaixonado narrador cogita que sua amada não pode escapar da sua alçada, e a tonalidade reforça essa impressão que, passageira, retorna à melancolia menor no compasso seguinte.

Parece, destarte, que a variação maior/menor era frequente no repertório modinheiro do século XIX, acompanhando a inflexão do texto. Seria talvez um recurso pra enfatizar as cores da poesia, empregando modos dentro de um mesmo tom:

A impressão que dá é que êsses modinheiros tinham uma sensibilidade harmônica quinhentista, concebiam o Modo Menor não como outro Modo, mas como o maior com o terceiro grau abaixado, e o empregavam pra dar variedade á fisionomia tonal (ANDRADE, 1980 [1930], p. 9).

Em uma melodia de modinha recolhida por Ermelinda Paz no Maranhão acontece evento parecido:

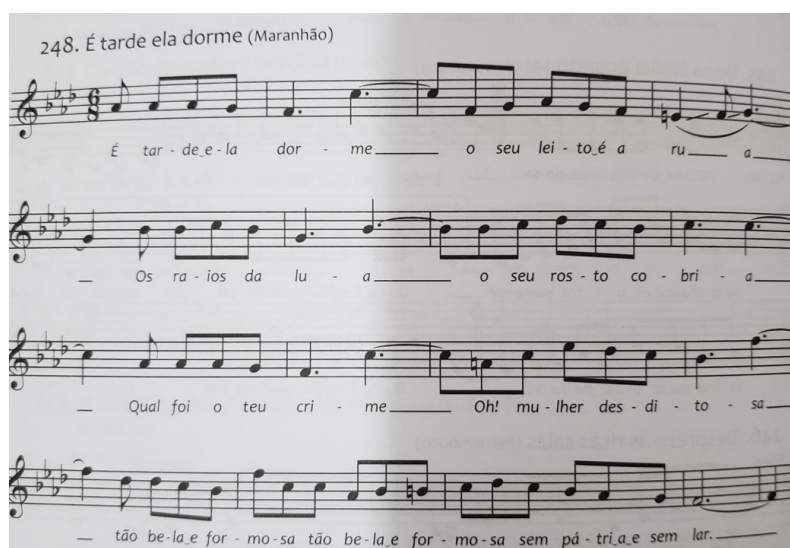


Figura 9: ANDRADE (2010, p. 98), “É tarde ela dorme”, *500 Canções Brasileiras*.

Novamente a tonalidade de Fá Menor está firmemente estabelecida do primeiro ao décimo compasso. No décimo primeiro a introdução de um Lá⁴ “evoca”, na exclamação “Oh!”, a acusação de que a mulher seria desditosa e haveria cometido um crime, provavelmente por não corresponder ao amor do narrador. Neste caso o acidente que remete a Fá Maior não é uma referência ao júbilo, porém é a primeira vez na modinha que há a citação da mulher a quem ela é dedicada – mulher vil e criminosa, “tão bela e formosa sem pátria e sem lar”.

A dualidade menor e maior, portanto, tem um histórico modinheiro de apontar e refletir nuances poéticas do texto, geralmente evocadas pelo narrador, quase sempre falando em primeira pessoa. Embora haja, na grande maioria do repertório de modinhas de todos os tempos, uma clara preponderância das tonalidades menores – principalmente as com menos acidentes, Lá Menor e Ré Menor – a tendência modulatória sempre foi muito comum desde o século XVIII, e a mudança de tom maior ao menor, como ocorre

em “Evocação”, era prática corrente nas modinhas de salão: “Leva até ao processo de principiari em Maior e acabar em Menor, coisa didaticamente absurda. [...] O mais impressionante nesse processo Maior-Menor é que não se trata de tons relativos [...]” (ANDRADE, 1980 [1930], p. 10).

O que Mário não coloca em discussão é que não era “didaticamente absurda”, visto que desde o wagnerianismo que invadiu a Europa no fim do século XIX a modulação tornou-se muito mais flexível e ampla do que se convencionara. Obviamente que os modinheiros deviam desconhecer essa vanguarda, e mesmo assim, fizeram essas modulações, que Villa-Lobos aproveita com maestria em “Evocação”: dois sentimentos conflitantes agindo em comunhão com o texto, por meio da música.

“Viola quebrada” – Análise

Mário de Andrade (1893-1945)

Quando da brisa no açoite a frô da noite se acurvou
fui s'incontrá co'a maroca, meu amor
eu tive n'arma um choque duro
quando ao muro já no escuro
meu oiá andou buscando a cara dela e não achou

Minha viola gemeu
meu coração estremeceu
minha viola quebrou
teu coração me deixou

Minha maroca resorveu pra gosto seu me abandonar
pruquê os fadista nunca sabe trabaíá
isso é besteira que das frô que bria e cheira a noite inteira
vem dispois as fruta que dá gosto de saboreá

Pru causa dela eu sou rapaiz muito capaz de trabaíá
os dia inteiro e as noite inteira capinar

eu sei carpir pruçê minh'arma tá arada e loteada
capinada coas foiçada dessa luz do teu oiá

Me debrucei especificamente sobre esta modinha em meu recente artigo “A canção luso-brasileira por excelência: a modinha como fenômeno coletivo social sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética” (VACCARI, 2019, no prelo). Neste artigo mostrarei os resultados já obtidos e novas conjeturas sobre a modinha – sob um ponto de vista etnomusicológico. Feita essa ressalva, partamos ao objetivo desta análise, que procurou, sobretudo, um viés antropológico e histórico-social, engendrado na narrativa simbólica contida em “Viola quebrada”.

A nação brasileira sofre, desde sua brutal colonização, dos artificialismos e necessidades concernentes a outra cultura, outra civilização, outro povo, outro clima e outro modo de vida. País continental de extensões até então desconhecidas dos ibéricos, experimentou uma dominação e exploração totalmente arbitrarias – exploração desleixada, carente de método e disciplina – que desconsideraram a sua amplitude, a sua conformidade climática e geográfica completamente díspar dos padrões europeus, o que nos faz sentir até a atualidade essa incompletude nacional, indecisa entre os trópicos e a Europa, tão ou mais confusa e repleta de hibridismos que a própria pátria lusa (HOLANDA, 2016 [1933]).

Por ter sido formada anteriormente à consumação da raça, a cultura brasileira padece de uma deformação que é perfeitamente congênere à sua história: “Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela” (ANDRADE, 2006 [1928], p. 11). Num âmbito mais vasto, a cultura reflete apenas o modo de operar da sociedade portuguesa, transportada para o Brasil, e que consiste em uma mistura quase amorfa entre a gente da costa da África e da península ibérica.

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. [...] o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao Cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. [Gilberto Freyre, 2016 [1933], p. 66]

O hibridismo fácil e despido de preconceitos – a “tara étnica social” do português a que se refere Gilberto Freyre – aliado à grande ausência de disciplina e hierarquia – que seria natural dos trópicos – redundou no Brasil moderno, desprovido de grande

condescendência às autoridades e não afeito às demasiadas e extensas reverências religiosas, onde a amizade prevalece sobre a técnica, a paixão sobre a metodologia, os títulos nobres empolados sobre a verdadeira educação (HOLANDA, 2016 [1936]). O “homem cordial” de Buarque de Holanda. Nesse mesmo contexto ascende uma elite letrada cujos principais objetivos eram de exaltar uma nação imaginária (HOLANDA, 2000 [1959]), exterior, e a crença de que o estudo laborioso e metódico seria indigno, porque semelhante aos trabalhos braçais – daí a ideia do gênio de berço, nascido e já dotado de um talento sobrenatural (HOLANDA, 2016 [1936]).

O espectro milagroso do que é importado, alheio à nossa realidade natural, parece ter sempre se sobreposto ao que é propriamente nacional; antes é preferível a cultura europeia transplantada, ou simplesmente copiada, ou então a exibição de um exotismo ingênuo e descompromissado – que agrada ao olhar estrangeiro e caricatura as idiossincrasias realmente brasileiras (ANDRADE, 2006 [1928]). Ambas as vertentes têm como fim em si negar a verdadeira brasilidade: uma porque dissemina uma cultura plenamente europeia ocidental travestida de nacional; a outra por produzir uma imagem superficial, metonímica do indianismo e das culturas afro-brasileiras, em que os elementos dessas culturas são mostrados como se fossem a totalidade do que é a cultura nacional.

Dessa forma, os cantos indígenas recolhidos no interior do país, por exemplo, são de riqueza histórica e antropológica inquestionáveis, mas não traduzem, isolados, o que deveria constituir, hoje, uma consciência cultural nacional. O seguinte depoimento de Mário de Andrade explicita essa problemática tão atual:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo (ANDRADE, 2006 [1928], p. 13).

O que esses autores olvidaram, no entanto, foi que a própria imagem do índio desleixado e do negro preguiçoso constituem estereótipos calcados a partir do olhar do ibérico. Convencionou-se adotar essa postura deveras equivocada de que quem não é branco no Brasil é procrastinador e ocioso, em contraste com o descendente de europeu – que seria trabalhador e sistemático. Esse prisma eurocêntrico que aparece em grande

parte dos escritos de História e Antropologia até meados do século XX foi aos poucos sendo desmistificado e questionado por vertentes mais recentes do pensamento.

Conforme já relado anteriormente (VACCARI, 2019), essa é a grande contextualização em torno de “Viola quebrada”. É a narrativa de um rapaz que, ao marcar um encontro com a personagem Maroca, é deixado esperando no ponto do encontro, sozinho, tangendo a sua viola – a viola aqui como metáfora de “coração”. Segundo ele constata, ela o abandona não devido a circunstâncias específicas do relacionamento – que poderiam ser traição, displicência com os sentimentos dela, ou simplesmente porque o amor acabou – mas porque os “fadista nunca sabe trabaiá”.

A preguiça é, nesse contexto, tratada como algo imoral, ainda que não esteja em discussão o preconceito dirigido ao músico. Em seguida, o caipira narrador justifica o seu ócio ao comparar-se com as “frô que bria e cheira a noite inteira”, de onde viriam “as fruta que dá gosto de saboreá”. Olhando dessa forma, podemos arriscar que a namorada reprova algo que é inerente ao caipira, e o julgamento que a referida “maroca” faz dele seria como que uma conduta “importada” da civilização europeia, não sendo natural às condições em que o brasileiro está inserido. Na estrofe seguinte, o narrador afirma que é “rapaiz muito capaz de trabaiá”, mas que apenas, eventualmente, o faria, “pur causa dela”. Novamente, há o conflito entre a brasilidade e a cultura externa que aqui foi implantada. E continua dizendo que, por ela, capinaria “os dia inteiro e as noite inteira”, e que sabe carpir porque sua alma “tá arada e loteada, capinada coas foiçada” da luz do olhar da amada. Ele se rende, finalmente, pontuando que poderá carpir e trabalhar o quanto for necessário, mas não devido à sua própria vontade, porém para cultivar o amor da mulher que ama (VACCARI, 2019, p. 19).

Esse preconceito, arraigado que está na cultura brasileira – preconceito do que é vernáculo e a disparidade entre o que é nacional e importado – talvez não estivesse na mente de Mário de Andrade quando ele compôs a modinha, uma das mais belas e significativas do estilo, diga-se de passagem. Porém não há de se negar que a temática da preguiça e seu rechaço como algo imoral e impuro está implícita na poesia – que remete, de certa forma, também ao personagem Macunaíma, da obra homônima de Mário, cujo bordão principal era “Ai, que preguiça!...” (ANDRADE, 1999 [1928]).

A modinha é a única composição musical de Mário, baseada em “Caboca di Caxangá”, de João Pernambuco. Negwer, em livro escrito em alemão, afirma:

“Viola quebrada [...] foi composta como uma modinha melancólica. O acompanhamento de piano imita o violão, e a saudade culmina nas palavras: ‘Meu violão quebrou, teu coração me abandonou’ (NEGWER, 2009, p. 183). Concebida de uma só vez, enquanto Mário cantarolava “Caboca di Caxangá”, ela é mais de um de seus arroubos

de inspiração, como o próprio Macunaíma – que ele escreveu em apenas uma semana.

Em carta de 1926 a Manuel Bandeira, Mário comenta:

Sobre a Maroca...Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita a registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo. (VILLA-LOBOS, 1929 [1919], p. 3).



Figura 10: Villa-Lobos, 1929 [1919], p. 3), “Viola quebrada”, *Chansons Brésiliennes*. Manuscrito de Mário de Andrade.

Nahim Marun (2010) a define como na forma A1-B-A2-B. Em A1, que seria a introdução, o piano soa como um violão propriamente dito, sendo a maior contribuição de Villa-Lobos para a peça, um tema genuinamente brasileiro:

CHANSONS BRÉSILIENNES

VIOLA QUEBRADA

Modinha de M de A.

Elsie HOUSTON

Harmonizado por VILLA - LOBOS

The image shows a page from a musical score. At the top, it reads 'CHANSONS BRÉSILIENNES' and 'VIOLA QUEBRADA'. Below that, it says 'Modinha de M de A.' and 'Harmonizado por VILLA - LOBOS'. The name 'Elsie HOUSTON' is written on the left. The score is for piano, with a tempo marking 'Allegretto (144 = ♩)'. The music is in 2/4 time. There are three systems of music. The first system is the piano introduction, marked 'PIANO' and 'mf'. The second system is the vocal line, marked 'apressado animé'. The third system is the piano accompaniment for the vocal line, marked 'Andante' and 'Rall.'. The lyrics are in Portuguese: 'Quan-do da bri-sa no a-çoite a frô da / Mi-nha Ma-rô-ca arre-sor-veu por gos-to / Pur cau-sa dé-la eu scu-ra-paiz mui-to ca'. The score ends with a 'p' dynamic marking.

Figura 11: VILLA-LOBOS (1929 [1919], p. 2), “Viola quebrada”, *Chansons Brésiliennes*.

Villa-Lobos dedica a partitura à soprano Elsie Houston, norte-americana e grande intérprete de música brasileira, pioneira na gravação de diversas obras de compositores nacionais.

A introdução é de caráter antes de lundu – se entendermos o lundu como uma dança, que, junto com a modinha, foram as primeiras manifestações musicais populares brasileiras, de acordo com Mozart de Araújo (ARAÚJO, 1963). O que diferencia, basicamente, a modinha de um lundu, é que este pode ser dançado – e como dança deve ter um andamento mais acelerado (Fig. 11). O lundu cantado se chamava “lundu-canção”, e os poemas musicados de Domingos Caldas Barbosa, publicados em 1798 sob o nome de Viola de Lerenó, teve um segundo volume, em 1826, em que seis poemas são identificados como lundus (SANDRONI, 2001).

Essa híbrida nomenclatura de modinha e lundu leva grande parte da produção de música vocal brasileira popular dos séculos XVIII e XIX. E “Viola quebrada” tem o lugar especial de condensar os dois gêneros em um: a introdução, rápida e extremamente

violonística – um lundu – e a parte vocal, uma modinha. Seria um lundu-modinha ou uma modinha-lundu? Quiçá ambos.

É a consumação do sincretismo cultural entre os hábitos e costumes brasileiros, da nação que estava ainda a se formar – negro, índio e suas misturas – e os europeus. Essa aglutinação de elementos que tornaram o homem dos trópicos um “brasilíndio” – o típico indivíduo brasileiro, segundo Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 2015 [1995]), tem no lundu-modinha um de seus mais expressivos representantes musicais.

O lundu demonstra claramente como, através da criouliização, a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca, europeia), sem abrir mão das suas características estruturais: no caso, a alteração rítmica da síncope e a escala de sétima abaixada [...]. O próprio violão, que não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros (SODRÉ, 2015 [1998], p. 56-7).

A combinação de sincopação, e a escala de sétima abaixada, oriundos da música africana dotou o lundu de sua expressividade plural, que, conjugado com a modinha, faz de “Viola quebrada” um dos lundus-modinhas mais característicos da brasilidade – esse espírito que se convencionou, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, denominar toda arte que se inspira na coloquialidade, na oralidade e na espontaneidade do brasileiro, do “brasilíndio”, desse ser humano que de tão específico tornou-se universal.

Conclusão

Considerado o primeiro gênero musical genuinamente brasileiro, a Modinha percorreu, ao longo dos séculos, vários estilos e modos de interpretação. Parece, pelas pesquisas atuais, que tenha nascido do acompanhamento de cordas dedilhadas – viola de arame e violão – e posteriormente, passado aos lares burgueses e salões com a forma voz e piano. Os críticos e estudiosos aqui expostos parecem também concordar, que a modinha portuguesa é que se derivou da brasileira, e que o estilo modinheiro consagrado se tornou a canção a uma só voz, acompanhada de violão ou piano – embora existam também modinhas a duas vozes.

Estilo híbrido de sincretismo cultural lusófono e brasileiro, abarca praticamente três séculos de repertório, e encontrou, quiçá, em Heitor Villa-Lobos seu auge de expressão em manifestação artística. O compositor soube, talvez como nenhum outro anterior ou posterior, unir o Folclorismo, a coloquialidade, a espontaneidade e naturalidade da poética do brasileiro comum, e seus regionalismos, com os moldes da produção erudita de concerto, suas idiosincrasias, as influências europeias como a

francesa de Debussy e a russa de Stravinsky. Conseguiu condensar 300 anos de música luso-brasileira com seu estilo inconfundivelmente vernáculo, nacional, telúrico. Pelas modinhas aqui analisadas pôde-se traçar um fio condutor – o *leitmotiv* de sua obra – comum composicional, assentado na concepção de uma “brasilidade” única, que é a declamação do texto em primeiro lugar, forma de modinha mais próxima às modinhas populares urbanas do que das modinhas aristocráticas e de salão do século XIX. Tanto “Modinha” como “Viola quebrada” são essencialmente violonísticas, de aparato profundamente popular, do incipiente urbanismo dos sobrados e mucambos e consequente decadência dos engenhos de cana de açúcar, enquanto “Evocação”, ainda que tenha escrita realmente pianística é a própria coroação da música popular – a música popular brasileira pela primeira vez no palco da música de concerto, como Mário de Andrade havia idealizado.

Referências

- ALBUQUERQUE et al. *Jornal de Modinhas: Ano I*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996 [1792].
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].
- _____. *Macunaíma*. São Paulo: Klick, 1999 [1928].
- _____. *Modinhas imperiais*. 3ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1930].
- _____. *Música, doce música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1933].
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991 [1939].
- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: Washington Press, 1973.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala*. 84ª ed. São Paulo: Global, 2016 [1933].
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977 [1936].
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1936].
- _____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000 [1959].
- LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música política: imanência do social*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, orientador: Virgílio Noya Pinto, 1995.
- MARUN, Nahim Filho. *Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. Trad. Stéfano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- PAZ, Ermelinda A. *500 Canções Brasileiras*. 2ª ed. Brasília: Musimed, 2010.
- PICCHI, Achille G. *As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Departamento de Música, orientadora: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama, 2010. [Tese de Doutorado].
- _____. “Villa-Lobos e a Canção de Câmara”. In: SALLES, Paulo de Tarso (org.) *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, pp. 193-220, 2017.
- REILY, Suzel Ana. *The Musical Human: rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the Twenty First Century*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015 [1995].
- RODRIGUES, Lutero. “Villa-Lobos e a “descoberta do Brasil””. In: SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (org.) *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*, Curitiba: Ed. UFPR, pp. 179-191, 2017.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2015 [1998].
- TINHORÃO, José R. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- TRAVASSOS, Elisabeth. “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil”. *Revista Opus*, v. 9, n.1, pp. 1-14, 2003.
- VACCARI, Pedro R. “A canção luso-brasileira por excelência: a modinha como fenômeno coletivo social sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética”. *Revista Orfeu*, no prelo.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Serestas*. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo e Cia., 1926. Partitura para canto e piano.
- _____. *Melodies Brésilennes*. Paris: Max Eschig, 1929 [1919]. Partitura para canto e piano.
- _____. “Evocação”. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1950 [1933]. Partitura para canto e piano.

Villa-Lobos e a construção de sentimento: saudade e semiótica

Cleisson Melo (Son Melo)
cleisson.melo@ufcg.edu.br | UFCG

Resumo: Muito já se discutiu no entorno das obras e vida do compositor Heitor Villa-Lobos sobre nacionalismo e identidade. Talvez essa busca por entender a construção de uma identidade nacional com base em suas obras, tenha o transformado no principal ícone da representação da identidade nacional na música de concerto brasileira; a busca por uma fundamentação da “alma brasileira”. Este trabalho pretende trazer à tona indagações que possam ajudar no entendimento de alguns aspectos da construção de uma imagem representativa do Brasil em algumas de suas obras, tendo como tônica o sentimento (em especial a saudade) nesta construção imagética/representativa. Para isso, com base na semiótica pretendo ampliar as discussões do universo emocional villalobiano, no sentido de esclarecer ainda mais algumas estratégias composicionais que tornam Villa-Lobos tão brasileiro.

Villa-Lobos and the construction of sentiment: saudade and semiotics

Abstract: There's been a lot of thought on Villa-Lobos works and life considering national identity. Perhaps this quest to understand the construction of a national identity based on his works has made him the main icon of the representation of national identity in Brazilian concert music; the search for a foundation of the “Brazilian soul”. This work aims to raise some questions which may help in understanding some aspects of the construction of a representative image of Brazil in some of his music works, with the sentiment (especially *saudade*) in this imagetic/representative construction. Thus, based on semiotics I intend to broaden the discussions of the villalobian emotional universe, in order to further clarify some compositional strategies that make Villa-Lobos so Brazilian.

Apresentação

Sou brasileiro e bem brasileiro. A minha obra musical é consequência da predestinação. Se ela é em grande quantidade, é fruto de uma terra extensa, generosa e quente.

(Villa-Lobos, in: Presença de Villa-Lobos, 1969).

Os estudos sobre nacionalismo e/ou da representação (seja ela simbólica ou não) identitária na música brasileira, muitas vezes deixam de fora elementos essenciais dessa representação. Tendo como base que o processo histórico de construção de identidade fundamenta-se, dialogicamente, numa autodescrição da cultura, podemos dizer que o modo com Villa-Lobos concatenou estes valores em sua música pode ter o colocado, juntamente com sua obra, ainda mais no centro das pesquisas neste sentido.

Segundo os estudos de Fontanille e Zilberberg (2001) a respeito da cultura, existem dois principais tipos fundamentais de cultura: a) cultura de triagem (regime de exclusão, descontínuo) que lida com aspectos de descontinuidade confrontando o puro e o impuro; b) cultura da mistura (regime de participação, continuidade, não excludente) “leva ao cotejo entre o igual e o desigual” (FIORIN, 2009, p. 118).

O Brasil, então, é uma cultura da mistura (e sempre se viu desta forma), considerando aspectos de universalidade e continuidade existentes nas construções imagéticas e sentimentais/emocionais enquanto sociedade e indivíduo. Podemos

evidenciar que nesta construção, dentro de uma dimensão imagética, o sentimento é parte preponderante na constituição sociocultural da nação. Desta forma, a sensibilidade brasileira, fundamentada num sentimento característico do ser brasileiro (individual e social), pode ser representada pelo que Graça Aranha denomina de “tristeza tropical” (TARASTI, 2012b, p. 62). Talvez esta seja uma forma de evidenciar esse brasilianismo que permeia a obra de Villa-Lobos.

Um olhar Semiótico

Se lembrarmos que esta brasilidade, enquanto projeto, começa com o movimento modernista e a semana de arte moderna, era importante trazer a problemática da nossa realidade, mas também traços que se identificassem com a “alma brasileira”. Ou seja, elementos valorativos e com uma certa “tradição” capaz de compor (ou evidenciar) o ser brasileiro; ser social e cultural. Esta construção identitária passa a ser um dos pontos centrais.

De algum modo, está construção passa por um processo de construção de sentido, ou seja, uma identificação e interpretação de traços socioculturais presentes em nossa realidade que façam algum sentido a esta representação.

Segundo Ana Luisa Almeida,

cultura e identidade são conceitos inter-relacionados e interdependentes, na medida em que um necessita do outro como fonte de significados. A cultura, por meio de ritos, histórias e visões de mundo, proporciona as bases para a construção das identidades e, entender a identidade é uma das maneiras de construir sentido sobre o que constitui a cultura (ALMEIDA, 2013, p. 55).

Desta forma, a busca por definições de valores (enquanto traços culturais) representativos de nossa identidade (construção de brasilidade), esbarra nesta inter-relação existente. Por outro lado, devemos considerar que o processo identitário é parte do processo de pertencimento, ou seja, ao construir um sentido, indivíduos influenciam e são influenciados por diferentes elementos culturais.

Se olharmos por outro prisma, a autodescrição da cultura passa por alguns pontos nesta construção de identidade. Talvez a mais importante seja a construção do sentimento de pertencimento. Neste ponto, a saudade como um traço cultural/identitário comum aos povos lusófonos (mesmo considerando que é um sentimento universal), é inopinadamente nosso, ou seja, pertence à nossa experiência de vida; seja enquanto indivíduo ou sociedade. Este sentimento, como veremos mais adiante, como um complexo fenômeno

social, filosófico e histórico, é de grande importância como lugar de nos constituiu e constitui como cultura; lugar de existência.

Em texto atribuído a Villa-Lobos, ele ressalta que no *Choros No. 8* a nota dominante desta obra é o sentimento. Da mesma forma, ao ouvir a introdução da *Bachianas No. 5 – Ária* (Cantilena) impregnada de nostalgia/saudosismo, ou a saudosa *Melodia Sentimental*, ou até mesmo a *Dança Martelo* desta mesma *Bachianas*, nos damos conta que um “filtro sentimental” parece colorir as estratégias composicionais de Villa-Lobos.

Com relação a este “Brasil sonoro” presente nas obras de Villa-Lobos, Graça Aranha diz ser uma espécie de tristeza tropical, que não está distante do langor da sensibilidade brasileira – melancolia tropical, saudade – revelada como “sentimento” pelo próprio Villa-Lobos.

De um certo modo, essa tristeza tropical, na qual nos encontramos imersos (de alguma forma), é parte constituinte da alma/identidade brasileira, e está axiomática em parte das obras de Villa-Lobos que, entremeadas de atitudes impregnadas por “sentimento(s)”, permite uma identificação como algo que é nosso (povo brasileiro).

Se atentarmos para a Semiótica Existencial (SE) do finlandês Eero Tarasti, muito resumidamente, a SE lida com o indivíduo (*Moi*) e a sociedade (*Soi*). Um dos principais objetivos talvez seja criar um modelo da mente humana. Para isso Tarasti lança mão de uma nova interpretação de abordagens filosóficas e semióticas, doravante desenvolvendo seu próprio modelo com base nos modos do ser e na escola semiótica francesa de Greimas, bem como teorias filosóficas de Hegel, Heidegger, Sartre, Fontanille, dentre tantos outros.

Talvez o ponto principal para este trabalho seja como a SE lida com o indivíduo e o coletivo. No campo individual temos primeiramente o questionamento existencial: “quem sou eu?”; eu acordo, estou bem, eu existo. Em seguida as questões com personalidade e o desenvolvimento da identidade do indivíduo. No campo coletivo, onde normas e princípios estão deslocados em leis, regras e instituições, seguido pela voz da sociedade, suas ideologias, mitos, axiologias e assim por diante.

Tarasti está desdobrando os quatro modos do ser em corpo, pessoa, práticas sociais e valores, permite montar um modelo combinando as esferas (*Moi* e *Soi*)

individual e coletivo, ancorado em duas categorias de natureza ontológica: Transcendência e *Dasein*.¹

Já é possível visualizar uma intersemiose entre sentimento/saudade e a semiótica. O sentimento de pertencimento da saudade como território constitutivo da/de cultura, pode ser visto como um processo na construção da brasilidade tão almejada por tantos. São elementos cotidianos acumulados através da nossa história como povo, nação de costumes próprios, capaz de construir um sentimento de saudade caracteristicamente brasileiro; mais alegre que triste. Este ar mais otimista já destaca que é mais imaginação que dor, ou seja, a construção do mito brasileiro se deu por um rumo mais esperançoso. É a mistura de dor e esperança, dada nossa história, ao mesmo tempo melancólico, que ajudou a compor a “alma brasileira”.

Essa construção plural deixa evidente aspectos psicológicos, filosóficos e antropológicos, permitindo um olhar hermenêutico-simbólico capaz de trazer a tona conteúdos arquetípos e míticos da formação desta “alma ancestral” brasileira (CHAVES e ARAÚJO, 2014).

Por outro lado, a identidade se dá um espaço constituído coletivamente/socialmente. Espaço este onde o indivíduo interage com a coletividade (sociedade). Nesse caso, a identidade (cultural) está na identificação do sujeito/indivíduo com tais elementos identitários. Dentro deste processo de negociação, considerando a pluralidade individual na coletividade, acontece esta construção narrativa. Isso coloca a identidade dentro de um panorama social, onde a memória é um processo continuamente construído, onde se cristalizam valores e tradições; sentimento de pertencimento.

Villa-Lobos tinha plena convicção de tudo isso. Ou construir um discurso com base em elementos pertencentes à nossa realidade, seja cultural ou social, o compositor está destacando um traço, neste caso sentimental, que identifica sua obra com brasileira; seja por legitimidade ou por convicção.

¹ Resumidamente temos as seguintes definições: *Dasein*, sem traduzir para o português, pois acredito que se perde as nuances de seu significado filosófico, é o mundo no qual enquanto indivíduos vivemos rodeados por outros indivíduos e objetos. A Transcendência é algo abstrato, mas presente em nossas mentes.

Construção de Sentimento

Que sentimento é esse que Villa-Lobos afirma ser dominante em seu *Choros No. 8*? Por que a maioria de nós tem um sentimento/sensação nostálgico/saudosista ao ouvir a introdução da “Ária (Cantilena)” da *Bachianas No. 5*?

Parece que Villa-Lobos tinha o ideal de (re)compor um Brasil sonoro, abarcando sua pluralidade tanto no âmbito coletivo como individual. É possível que um dos principais pontos do compositor tenha sido re-inventar, re-criar, re-imaginar,² se (re-)apropriando do imaginário cultural, representativo e simbólico. Esse desejo (querer), como intenção, de (re)compor um Brasil através de sua experiência cultural, passa pelo dito primitivismo (elementos mais cinéticos, corpóreos, mais evidentes num olhar rápido), transformado em seu estilo.

Não somente a vivência com a natureza em geral, mais as diversas realidades, personalidades e características culturais, fazem com que Villa-Lobos esteja imerso na imensidão sentimental na qual o Brasil transborda de diversas formas. Talvez o traço cultural mais evidente neste sentido seja a saudade; ora como sentimento, ora como emoção/fenômeno.

Desta forma, o que há é

uma imensa saudade-nostalgia no tempo de origem. Na peregrinação brasileira foi ela, a saudade, o mais agudo e o mais grave sentimento: Imagem do Ausente. A Imagem surgiu no sonhador e fugiu através do sonho. O drama do coração sofre uma coisa que poderia ter sido e não foi. Todavia a ausência é a garantia da Imagem primeira. O Sentimento de Saudade torna-se uma Imagem deformada e recriada em outra Imagem. O sentimento é aí uma força vivaz do interior da Matéria de base (CARVALHO, 1987, p. 124).

A saudade, por este viés, não somente imagem, ou um discurso pretérito, mas como um traço presente no âmago brasileiro, é parte da construção de um sentimento de pertencimento que também abarca tradições (muitas delas “inventadas” pelo próprio Villa-Lobos), experimentando, assim, “uma comunicação de imagens sonoras (...), um produto da imaginação que encontrou através do sentimento, o poder, a força imaginante” (CARVALHO, pp. 124-125).

Olhando a introdução de “Cantilena”, *Bachianas No. 5*, o material melódico inspirado em J. S. Bach, dando ênfase às notas graves do grupo de semicolcheias,

² Fazendo uma alusão ao re-presentar (re-presentation, nachzuwirken: continuar a ter efeito), no sentido de interconectar a semiótica com o fazer composicional.

deslocando sutilmente o acento rítmico, bem como o uso de pizzicatos nos cellos, trazem uma carga sentimental muito grande à obra. Esta tristeza/saudade muito expressiva nesta obra, parece antecipar ao ouvinte o que virá compassos adiante na letra. Villa-Lobos coloca como estratégia criar uma imagem sonora da tamanha tristeza descrita na letra (veremos isso mais adiante). Esta representação do saudosismo faz-se necessária possibilitando questionamentos como: “o quanto de saudade há nesta obra”? Esta resposta é um tanto clara para nós brasileiro ao ouvirmos esta obra. Do modo como está disposto, o material temático desta introdução, de alguma forma, provoca e/ou desperta diversos sentimentos; nostalgia, melancolia, saudade, dentre outros.

The image shows a musical score for 'Bachianas No. 5, "Ária (Cantilena)". It is a reduction for voice and piano. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'p' (piano) and 'rall.' (rallentando). The music features a complex rhythmic pattern with groups of four semicolcheias (eighth notes) and accents.

Fig. 1: *Bachianas No. 5*, “Ária (Cantilena)”, c. 1-2. Redução para voz e piano.

A estratégia de movimento descende dos grupos de 4 semicolcheias (Fig. 1) e saltos, parece funcionar no campos das escolhas e do fazer composicional como uma forma de remeter à melancolia saudosa; promover uma sonoridade sentimental. Iremos voltar a este ponto mais adiante.

A *Bachianas n° 5* é uma das obras mais difundidas de Villa-Lobos e a única da série com letra. A obra traz um lado popular simbolicamente representado pelos pizzicatos em menção à viola/violão. A versão para violão do próprio compositor mostra preocupação em integrar aparentes paradoxos como a música erudita europeia e a música de cunho popular brasileira. A citação da viola e o modo como harmoniza a obra em relação a voz, remete à seresta, a canção de cunho romântico.

Com texto (letra) de Ruth Valadares Correia, “Cantilena” se apresenta assim:

Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela.
Surge no infinito a lua, docemente
Enfeitando a tarde qual meiga donzela
Que se apresta e alinda sonhadamente,
Em anseios d'alma para ficar bela.
Grita ao céu e à terra toda a Natureza,
Cala a passarada aos seus tristes queixumes,
E reflete o mar toda a sua riqueza...
Suave, a luz da lua desperta agora
A cruel saudade que ri e chora!
Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela!

Há neste texto uma carga sentimental muito grande, uma dor, tristeza, romantismo saudoso, e a saudade despertada e inserida nas “revelações” e no simbolismo da natureza pelos olhos do narrador. Villa-Lobos capta esta essência sentimental e colocar como uma imagem sonora deste sentimento. Não podemos afirmar que a música foi composta com base no texto, mas há uma interconexão muito sólida que, pelo viés simbólico, representa o sentimento nostálgico/saudoso do texto nas entrelinhas musicais.

Esta “alma”, aqui representada, se conecta com o ouvido de forma a trazer possíveis memórias e/ou lembranças, abrindo questões inconscientes de imersão saudosa enquanto signo que nos define em nossa essência.

Vejamos o trecho a seguir (Fig. 2). A estratégia de manter a voz de forma linear, com pouca variação de altura de notas, em contraponto com os cellos, produzem uma grande dramaticidade para o trecho em evidência. Esta estratégia subjetiva compõe uma significação imagética em conformidade com o texto usado. Este lamento doloroso, como uma saudade cruel, mas pelo ponto de vista brasileiro “cruel saudade que ri e chora”, amplia este paradoxo de prazer e dor concomitante, linearmente conectado aos elementos musicais. Isso comprova ainda mais a maturidade composicional e nada intuitiva de Villa-Lobos.

4 Grandioso
a tempo

Na-tu-re-zal Ca-la pas-sa-ra-da aos seus tris-tes qui-
plause sa-lute her. All the birds have ceased their sad and mourn-ful com-
xu-mes, E re-fle-te o mar to-da su-a ri-que-za... Sua-ve a luz da lu-a des-per-ta a-
plain-ing, now ap-pears on the sea in a sil-ver re-flec-tion moon-light soft-ly wak-ing the soul and con-
go-ra, A cru-el sau-da-de que ri o cho-ral Tar-de u-ma nu-vem ró-sea
strain-ing hearts to cru-el tears and bit-ter de-jec-tion. Lo, at mid-night clouds are slow-ly
len-ta e trans-pa-ren-te, So-bres-pa-ço so-nha-do-ra e be-la! (Humming)
pass-ing ros-y and lus-trous o'er the spa-cious heav-ens dream-i-ly won-drous.

AMP 194547

Figura 2: *Bachianas No. 5*, “Ária” (Cantilena).

Esta imagem representativa do Brasil através de um traço sentimental, está em concordância com o projeto de construir um Brasil sonoro, onde o pertencimento extrapola as estratégias e o campo de escolhas (parte do processo composicional), confirmando a audiência como a extremidade (e não menos importante, claro) do processo de significação; pré-signo, signo atuante, pós-signo.

O campo do querer (bem como o não querer) compor sonoramente o Brasil, é o ímpeto, o lugar onde os aspectos cinéticos do seu compor se expressam no seu estilo, ou seja, o desejo de desenvolver uma linguagem própria, desenhando um Brasil pelas suas lentes baseado em sua estética. Ao mesmo tempo, a dualidade modernista está presente

na forma de não consentir a falta de sentimento da mesma forma que procura não exacerbá-lo; dualidade harmonia-ritmo, ser individual versus ser coletivo.

Isso aponta no sentido de construção de sentimento que transcende (no sentido semiótico existencial onde a transcendência é algo ausente, mas presente em nossas mentes) os elementos musicais. Ou seja, o campo das escolhas, bem como o campo material e composicional têm um tratamento pragmático, permitindo uma visualização, mesmo que hermenêutica, da imagética apropriada por Villa-Lobos na construção de uma “tradição” que é sua.

A condução das vozes, por sua vez, a aparente estaticidade, ora mantendo vozes e outra movimentando sem grandes saltos, dão uma sonoridade harmônica sem grandes mudanças, mas balanceando cromatismos com estaticidade, o que não deixa de ser uma forma de contraste, trazendo mais dramaticidade à obra. Da mesma forma, considerando o conhecimento de Villa-Lobos dos aspectos antagônicos da saudade, este movimento induz o conjunto harmonia (e melodias, enquanto vozes) e rallentando (característica muito recorrente em Villa-Lobos) a uma interpretação de dor e beleza ao mesmo tempo (paradoxo da saudade). Não podemos afirmar com plena certeza, mas estes parecem ser pontos a serem considerados numa possível tópica “saudade”.

Na introdução do *Choros No. 8* (Fig. 3), os primeiros compassos executados somente pela percussão, apesar da minuciosa indicação de acentos e dinâmica, o ritmo conduz as entradas de alguns dos demais instrumentos (contrafagote, clarineta, etc) com uma citação de comunalidade rítmica caracteristicamente africana (e sua influência). Com as entradas dos instrumentos sob a batuta da percussão em diferentes tempos de diferentes compassos, a percussão funciona como uma espécie de agulha que vai costurando os entremeios melódicos, “amarrando” melodias sem preocupação harmônica entre elas.



Figura 3: *Choros No. 8*, introdução, percussão.

O aparente caos desta introdução, com material com insinua elementos populares, da natureza, e repetições nos metais que levam a uma dramaticidade ao mesmo tempo em que se nota uma construção com base em diferentes camadas texturais e tímbricas. A “euforia” evidente deste mais moderno e fauvista dos *Choros* villalobianos, segundo

Tarasti, parece incorporar “contradição entre intenção e expressão” (REYNER, 2016, p. 13).

A exploração timbrística é notória, não só no piano preparado (com pedaços de papel entre as cordas para alterar o timbre) ou na clarineta tocada sem palheta, mas também na orquestração e uso de combinações instrumentais. Da mesma forma, as sucessões de ideias e seus desdobramentos parecem estabelecer uma relação interna de significado e encadeamento. Isso pode estar ligado ao caráter improvisativo dos choros populares, como citação, mesmo que metaforicamente. Este diálogo entre forças eruditas e populares, característica muito presente na música villalobiana, transfigura a representação do corpóreo (ritmos mais “primitivos”, cinéticos) em seu estilo e estratégias. Ou seja, são os elementos (processo de escolhas) influenciando seu estilo e valores composicionais.

Essa profusão de elementos – natureza, paisagens do Brasil (sertaneja, carioca), realidade boêmia das cidades, e assim por diante – fazem, não só desta obra, mas a série *Choros* de um modo geral, um reflexo da imagem de um Brasil plural e dos estados de sensibilidade/sentimento de Villa-Lobos.

Partindo de um olhar macro, há uma construção textural em camadas (mais pontilhistas contrapontisticamente) que vão se homogeneizando até formar uma textura mais densa, que mistura sentimento e liberdade, no sentido de romper com formalismos e discursos pré-estabelecidos na “academicidade do folclore”.

A pseudo agressividade sonora é uma demonstração na construção de um sentimento caracteristicamente denominado como exótico por estrangeiros, onde ritmo e timbre se misturam numa massa experimentalmente (inicialmente) atonal que vai se tornando modal. Essa alusão ao caos do carnaval, dos blocos/cordões de carnaval que se aglomeravam e se preparavam para sair (desfilar), está representada pelas linhas melódicas iniciais (material, como descrito anteriormente) (Fig. 4). Esta memória saudosa representativa pode ser um dos aspectos ao qual Villa-Lobos se refere como o sentimento que domina esta obra. Na mesma forma elementos representativos da natureza, do cotidiano urbano em geral, ambientando ainda mais esta alusão aos cordões de carnaval.

A TOMAS TERAN
CHÓROS (Nº 8) H. VILLA-LOBOS
Rio, 1925

Un peu modéré (♩ = 63)

The image displays the musical score for Choros No. 8 by Villa-Lobos, specifically pages 1-8. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flautin, 2 Flautas, 2 Oboes, Corno Inglês, 4 Clarinetas, Clarineta basso slp, Saxofoneo alto ml, 2 Fagottes, Contrafagotte, 4 Cornos em fa, 3 Pistons slp, Trombones I, II, III, IV e Tuba, and Tympanos. The percussion section is detailed with Bombo, Pratos, Tamiam, Triângulos, Tamborim de proimoria, Caixa rullante, and lists specific instruments: Xucalho en bois (Caracaz), Xucalho de metal, Caracahs, Eco-reco, Puits, Matraca, and Caraca. The second system continues with parts for Fl, Ob, C-Ing, Chr, Cl. B, Sax, Fag, C. Fag, Cors I, II, III, IV, Tpb. I, II, III, Tuba, and Xuc. The score features various musical notations such as dynamics (ppin, mf, f, cresc., poco), articulation (Solo, unis), and performance instructions (Solo Xucalho en bois (Caracaz), Solo flaut, Solo sax, Solo clarinet).

Figura 4: Villa-Lobos, *Choros No. 8*, c. 1-8.

O tratamento dado ao saxofone, neste contexto, com características melódicas populares, coloca uma melodia aparentemente tonal em meio ao “caos” atonal deste trecho. Talvez uma alusão à passagem de som dos músicos na concentração dos blocos de carnaval. Essa demonstração memorável e saudosa do discurso villalobiano, Colocando desta forma, é possível entender como o imaginário folclórico do compositor

funciona em se afastar de uma tradição unicamente preocupada em construir uma representação de material existente, seguindo no sentido de criar um universo próprio com base no seu ímpeto criativo e intencional de sonoramente representar o Brasil, ou melhor, os brasis e suas diversidades.

O caráter experimental deste *Choros*, não só no piano preparado, mas também neste caos inicial, na clarineta tocada sem palheta, do uso da politonalidade em contraponto a uma exploração rítmica e timbrística. A inventividade presente nesta obra (como em outras) nos possibilita entender o significado de “sentimento” sugerido por Villa-Lobos como pertencimento (lugar de intenção e também lugar de fala); a liberdade de interconectar o universo urbano dos carnavais cariocas e das festas indígenas.

Concluindo

Podemos destacar que Villa-Lobos ao longo de sua carreira sempre esteve preocupado com a construção de um Brasil sonoro, representativo sonoramente. Isto pode ser notado na audição de um grande número de suas obras, onde a brasilidade está presente não só nas entrelinhas, mas nas estratégias e elementos musicais do discurso villalobiano.

Esta intenção de retratar uma realidade, ou seja, construir um universo musical com significação e representatividade simbólica, coloca a dominante “sentimento” em evidência. Traços culturais são amplamente explorados por Villa-Lobos, mas no sentido de construir algo aparentemente novo; inventar tradições, folclore e uma imagem representativa do Brasil. Desta forma, Villa-Lobos estabelece uma ideia de Brasil, onde o sentimento é a tônica dominante que fomenta a formação da alma brasileira.

Devido a brevidade deste trabalho/provocação, apenas direcionei para um olhar com base na semiótica por uma lente mais brasileira, me atendo apenas a destacar pontos que evidenciam o sentimento/saudade como energia intencional que movimenta o ímpeto compositivo villalobiano que, com base numa experiência cultural (que é o crivo), chega à construção de valores caracteristicamente seus, mas universalmente entendidos como brasilidade.

O que pudemos ver é que Villa-Lobos soube usar essa ponte existente entre o indivíduo e o coletivo, exacerbando o sentimento de diversas formas, mas em especial a nostalgia saudosa/saudade como elemento unificador (ou condutor). O que acontece é o uso destes elementos (a voz da sociedade, mitos e ideologias) como seus, de modo que a

apropriação, mesmo de traços dos mais abstratos, passam a figurar com personagem de sua narrativa. O sentimento, então, aparece como o fio condutor em muitas de suas obras.

Referências

- ALMEIDA, Ana Luisa. “A Construção de sentido sobre quem somos e como somos vistos”. In: MARCHIORI, Marlene. *Coleção Faces da Cultura e da Comunicação Organizacional Estudos Organizacionais em Interface com a Cultura*, v. 2, pp. 53-70, 2013.
- CARVALHO, Piedade. *Villa-Lobos: do crepúsculo à alvorada*. Rio de Janeiro: Tempo Moderno, 1987.
- CHAVES, Iduína Mont’Alverne e ARAUJO, Alberto Filipe de. Entre as luzes e sombras: em busca dos mitologemas da alma brasileira na perspectiva de Gilbert Durand. In: BOECHAT, Walter (Org.). *A alma brasileira: luzes e sombra*. Edição Kindle. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Edição Kobo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- FIORIN, José Luiz. “A construção da identidade nacional brasileira”. *Bakhtiniana*, v. 1, n. 1, pp. 115-126, 2009.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.
- MELO, Cleisson de C. *Saudade: Representação e semiótica em Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes. Salvador: UFBA, 2016.
- REYNER, Igor. “Programa de Concerto: Orquestra Sinfônica de Minas Gerais”. In: *Fortíssimo*, n. 1, 2016. Disponível em <<https://docplayer.com.br/19064209-Fortissimo-no-1-2016-l-o-b-s-r-a-h-m-a-allegro-vivace-18-02-19-02-i-n-o-v.html>>, acessado em 06 de set. de 2019.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*. São Paulo: EDUSP, 2018.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1995.
- _____. “Existential semiotics and Cultural Psychology”. In: VALSINER, J. (Ed.). *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. p. XX-XX, 2012a.
- _____. “Style et forme chez Villa-Lobos: Une interprétation sémiio-existentielle”. In: ALENCASTRO, L.F.D.; FLÉCHET, A.; PISTONE, J. P. & D. (Eds.). *Villa-Lobos des sources de l'oeuvre aux échos contemporains. Musique et musicologie*, no. 43, Honoré Champion, Paris, pp. 49-64, 2012b.
- _____. *Seen und Schein: Explorations in existential semiotics*. New York: De Gruyter Mouton, 2015.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros No. 8*. Paris: Max Eschig, 1928.
- _____. *Bachianas Brasileiras No. 5*. New York: Associated Music Publishers, 1948.
- _____. *Presença de Villa-Lobos*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 14 Volumes, 1965-2010.

“Nozani-Ná”, “Mokocê cê-Maká” e “Kã Kã”: uma abordagem comparativa entre Villa-Lobos e Marlui Miranda (Grupo Pau Brasil) na apropriação de temas indígenas

Guto Brambilla

gutobrambilla@usp.br | ECA/USP

Paulo de Tarso Salles

ptsalles@usp.br | ECA/USP

Resumo: A proposta deste artigo é dar início ao estudo de alguns aspectos dos processos de apropriação da temática indígena na obra de Villa-Lobos, comparando-os com a utilização do tema “Kã Kã” (índios Ka’apor) por Marlui Miranda do Grupo Pau Brasil. Para tanto, propõe-se aqui uma análise inicial a partir das transcrições destes temas indígenas, bem como das escansões de suas letras, verificando em quais aspectos eles se assemelham e em quais se distanciam, e assim fornecer as primeiras impressões músico-estruturais para uma análise das possíveis influências de Villa-Lobos em gerações posteriores de compositores da música instrumental brasileira na utilização desta temática.

Palavras-Chave: Paresí; Ka’apor; Villa-Lobos; Grupo Pau Brasil; apropriação cultural.

“Nozani-Ná”, “Mokocê cê-Maká” and “Kã Kã”: a comparative approach between Villa-Lobos and Marlui Miranda (Pau Brasil Group) in the appropriation of indigenous themes.

Abstract: The purpose of this article is to address some aspects about the processes of indigenous themes appropriation in Villa-Lobos work, comparing them with the use of the theme “Kã Kã” (Kaapor Indians) by Marlui Miranda (Pau Brasil Group). Therefore, it is proposed here an initial analysis from the transcripts of these indigenous themes, as well as scansions of his lyrics, checking on what aspects they are similar and which are distant, and thus provide the first musician-structural impressions for a further analysis of the possible influences of Villa-Lobos in later generations of composers of Brazilian instrumental music in the use of this thematic.

Keywords: Paresí; Ka’apor; Villa-Lobos; Grupo Pau Brasil; cultural appropriation.

Introdução

A apropriação de temas indígenas por Villa-Lobos para a criação de um repertório temático representativo da cultura brasileira é um aspecto que vem sendo estudado há algum tempo por vários musicólogos brasileiros e internacionais. Entre eles, destaca-se inicialmente Gerard H. Béhague (1994), Eero Tarasti (1995), Manoel Correa do Lago (2003), Gabriel Ferrão Moreira (2010), Leopoldo Waizbort (2014), Júlia Tygel (2014), Pedro Paulo Salles (2017). Apesar de existir trabalhos anteriores, verifica-se uma maior produção acadêmica a partir dos anos 2000, não só com relação a este tema, mas abordando a obra de Villa-Lobos em outros aspectos também. Como ressalta Paulo de Tarso Salles (2009, p. 13), os trabalhos investigativos mais sistemáticos sobre a obra de Villa-Lobos são relativamente recentes, sendo que a maior parte dos trabalhos realizados até então teriam um “caráter mais biográfico, às vezes até mesmo anedótico”.

Por outro lado, é necessário salientar que apesar da obra de Villa-Lobos não reverberar de maneira consistente no mundo acadêmico na segunda metade século XX, o compositor teve o seu legado adotado como inspiração para importantes nomes da música

popular brasileira, entre eles Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo e Chico Buarque, conforme aponta Carlos Ernest Dias (2017), ao refletir sobre a continuidade proporcionada por esses compositores à obra de Villa-Lobos no âmbito das *Serestas*.

Desta forma, este artigo se propõe a iniciar uma investigação sobre uma possível influência de Villa-Lobos sobre as gerações posteriores, sobretudo em compositores da música instrumental brasileira, dos quais destaca-se neste trabalho o Grupo Pau Brasil.

Com relação ao Grupo Pau Brasil, primeiro há de salientar-se que o próprio nome do grupo é uma referência ao manifesto Pau Brasil, que constitui importante faceta do movimento modernista brasileiro. Fundado em 1979, o grupo teve como influência inicial um repertório mais *jazzístico*, passando em pouco tempo para um repertório autoral voltado para a música brasileira. Ao longo de sua história o grupo passou por diversas formações¹, sendo que o contrabaixista, compositor e produtor Rodolfo Stroeter, foi o único que se manteve presente desde o início. Os primeiros trabalhos onde a temática indígena está presente, mesmo que de forma ainda tímida, são os discos: *Lá vem a tribo* (1989) e *Metrópolis Musical* (1991). Nestes trabalhos uma linguagem mais contemporânea e a utilização de sintetizadores, são a base para a fusão com várias expressões da música brasileira. Porém, é no disco *Babel* (1995)² que temática indígena é apresentada de forma contundente e com um papel central no trabalho do grupo. Muito da mudança de linguagem do grupo para este disco se deu pelo fato da entrada da cantora e pesquisadora Marlui Miranda, cujo trabalho pessoal sempre foi voltado para os povos indígenas e para o interior do Brasil.³ Assim, o foco deste artigo é refletir sobre alguns aspectos da apropriação de alguns temas indígenas, por Villa-Lobos e o Grupo Pau Brasil.

Sem maiores pretensões etnográficas, o capítulo seguinte visa apenas contextualizar as tribos Paresí e Ka'apor, verificando as suas localizações geográficas, tronco linguístico e alguns aspectos históricos.

¹ Participaram do grupo, em diversas fases, os seguintes músicos: Nelson Ayres (pianista e fundador), Azael Rodrigues (baterista e fundador), Guga Stroeter (contrabaixista e fundador), Roberto Sion (saxofonista e fundador), Hector Costita (saxofonista), Paulo Belinati (violonista), Bob Wyatt (baterista), Lelo Nazário (pianista), Zé Eduardo Nazário (baterista), Nenê (baterista), Teco Cardoso (saxofonista), Marlui Miranda (cantora e compositora) e Ricardo Mosca (baterista).

² Deste CD destacamos o tema “Kã Kã”, baseado em um tema de mesmo nome, dos índios Ka'apor ou Urubu-Ka'apor.

³ Conforme relato de Rodolfo Stroeter. <http://grupopaubrasil.com/historia/>. Acesso em 28/10/2018.

Os Ka'apor

Os Ka'apor, cujo nome pode significar “pegadas na mata” ou “moradores da mata”, surgiu como uma etnia distinta há cerca de 300 anos, provavelmente na região entre os rios Tocantins e Xingu, tendo migrado do Pará para o Maranhão a partir de aproximadamente 1870 e provavelmente por causa de conflitos com colonizadores e com outros povos nativos.⁴

A língua Ka'apor é da família Tupi-Guarani. Com dialetos pouco desenvolvidos, não é falada por nenhum outro grupo, exceto como segunda língua de alguns moradores da região do Gurupi, não pertencentes a etnia Ka'apor. A sua língua difere das demais da família Tupi-Guarani faladas pelos grupos das regiões geográficas mais próximas, sendo ligeiramente parecida com o Guajá. Uma hipótese é que a língua Ka'apor tenha algum parentesco com a Waiãpi, entretanto após influências de outras línguas, hoje elas são mutuamente incompreensíveis.

As origens tanto dos Ka'apor quanto dos Waiãpi remontam do centro amazônico Tupi-Guarani, entre o baixo Tocantins e o Xingu, no final do século XVII e enquanto os Ka'apor migraram para o leste, cortando o rio Tocantins em direção ao Maranhão, o Waiãpi foram para o norte, atravessando o rio Amazonas se estabelecendo na fronteira com a Guiana Francesa.

Apesar de vários relatos de contato, quase sempre violentos, aparentemente os Ka'apor formam uma das tribos com menor influência da sociedade luso-brasileira, pelo menos até 1928, quando ocorreu a “pacificação” destes, pois segundo Darcy Ribeiro:

O motivo que levou a Seção de Estudos a aprovar minha proposta de um estudo intensivo da vida social-cultural daquele grupo foi tratar-se de uma das maiores tribos Tupi e que menos contato tivera com a nossa civilização, oferecendo, por isto, amplas possibilidades de pesquisas etnológicas e linguísticas. (RIBEIRO, 1997 [1949], p. 1).

Os Paresí

Diferente dos Ka'apor, os Paresí habitam a mesma região pelo menos desde o final do século XVII, chamada desde então de chapada, chapadão ou serra dos *Parecis*.

⁴ Conforme informações colhidas em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ka'apor>. Acesso em 10.06.2019.

As terras altas a sudoeste da Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, fundada em 1727, após a descoberta do ouro em seus arredores, nos anos de 1718/1719, chamaram a atenção de portugueses e luso-brasileiros, desde as suas primeiras incursões aos sertões do oeste da Colônia, no final da década de 1720. Nestas vastas terras, que hoje fazem parte do território de Mato Grosso, ainda vive a etnia Paresi, em reservas que já não correspondem ao *dilatado reino* que os cronistas do século XVIII registraram... (CANOVA, 2003, p. 15).

As primeiras referências ao sertão dos índios Paresí datam do final do século XVII, época em que os bandeirantes paulistas começaram a explorar a área na qual se encontra hoje o estado do Mato Grosso. O bandeirante Antônio Pires de Campos, ao descobrir um extenso chapadão, deu-lhe o nome “reino dos Parecis”, numa referência ao povo que lá habitava, chamando-lhe a atenção o fato de constituírem um povo numeroso e pacífico. Com uma longa história de contato com os não índios, cada subgrupo dos Paresí sofreu consequências graves, tanto pela proximidade com os povos não índios quanto pelo seu distanciamento.

A língua Paresí é da família Aruak, que possui diferentes dialetos, conforme cada subgrupo: Wáymare, Kozárene, Kaxínti ou Kazínti, Warére e Káwali, sendo os Wáymare um dos que mais tiveram contato com os não índios. Com as missões jesuíticas, bandeirantes paulistas e, posteriormente agropecuárias, os Paresí sofreram intensa exploração como mão de obra devido à sua numerosa população e sua índole de “fácil trato”.⁵

Em 1908 o coronel Rondon, que era o responsável pela construção da linha telegráfica na região oeste de Cuiabá (MT), travou contato com os Paresí que estavam sendo explorados por seringueiros da região e acabou por convencê-los a instalarem-se mais perto da linha telegráfica, treinando alguns deles para a manutenção da linha.

Apesar de não ser o foco deste artigo, entende-se que um posterior aprofundamento no estudo das origens e possíveis relações entre esses dois povos, poderia estabelecer alguns parâmetros importantes para a comparação das melodias dos temas “Mokocê cê-maká”, “Nozani-Ná” e “Kã Kã”, principalmente por pertencerem a regiões e troncos linguísticos distintos. A figura 1 demonstra as regiões habitadas pelos Ka’apor e Paresí.

⁵ Conforme informações colhidas em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Paresi>

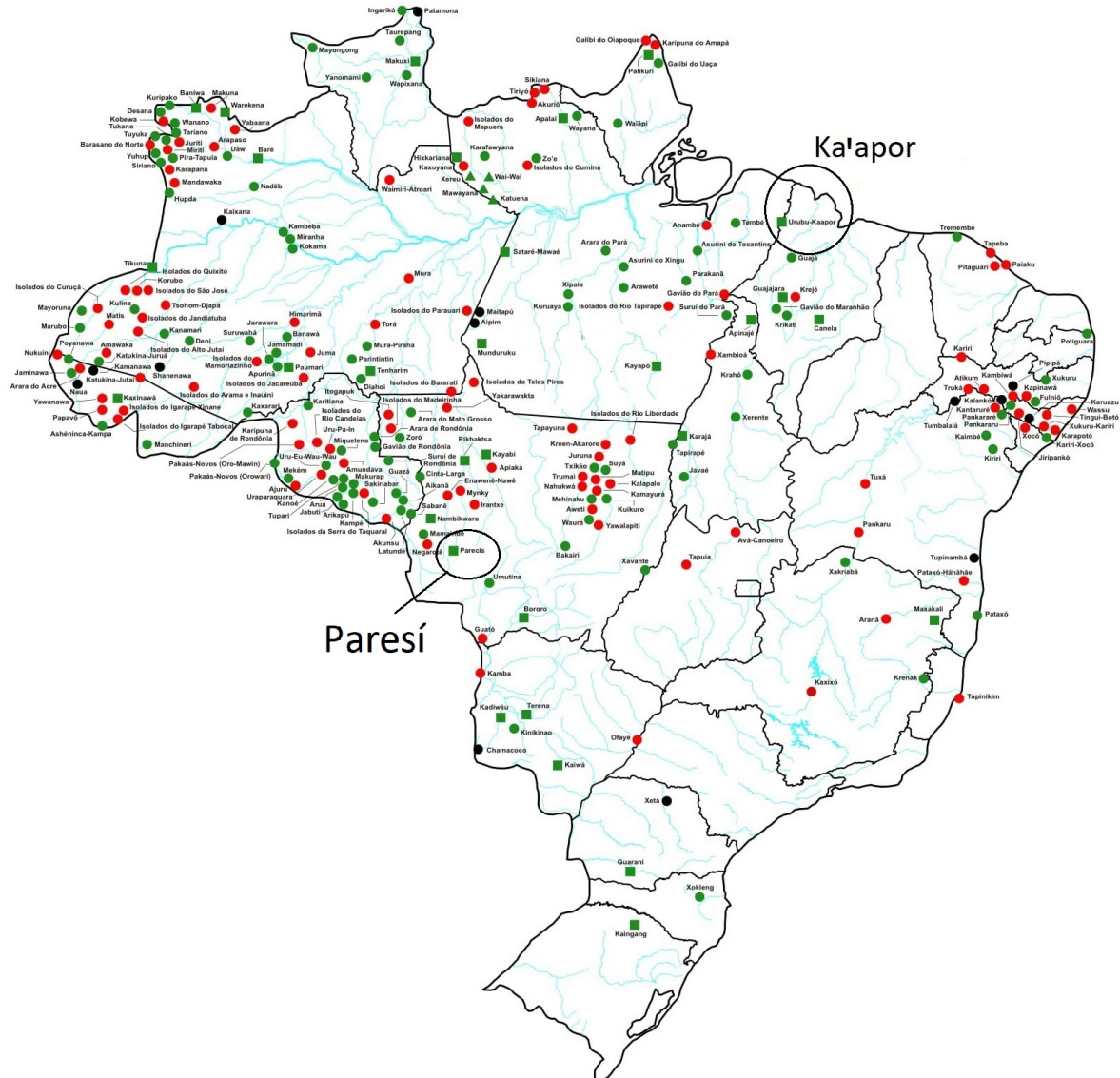


Figura 5: Mapa dos territórios indígenas com a localização atual dos ka'apor e paresi.

As transcrições

Antes de adentrar nas análises das transcrições dos temas indígenas, objetos deste estudo, cabe expor aqui como bem lembra José D'assunção Barros que a música indígena é um fenômeno social e coletivizado tanto na sua produção quanto na sua escuta, onde todos participam simultaneamente de todas as etapas como produtores, fruidores e receptores, ocorrendo geralmente em eventos coletivos e que motivos e gestos ritualísticos, além do ambiente e seus ruídos, são componentes intrínsecos dessas manifestações.

Não esqueceremos o fato, tão bem assinalado pelos pioneiros nos estudos antropológicos de música indígena, que “todo ato de fazer música tem componentes espaciais, temporais, gestuais e interpretativos que também são fundamentalmente não verbais” (SEEGER 1990, p. 4). Uma cultura

acostumada a registrar a realidade sonora em pautas musicais, que excluem as referências gestuais, espaciais, ambientais e mesmo interpretativas – como é o caso da prática musical erudita nas sociedades ocidentais –, pode estar deixando de fora, ao se empenhar em transferir para uma pauta musical a realidade musical a ser apreendida, componentes fundamentais da música produzida por uma sociedade musicalmente distinta da sua. (BARROS, 2011, p. 12).

Entretanto, mantendo-se fiel ao foco principal deste estudo, o objetivo fundamental aqui é explorar as leituras que compositores ocidentais de gerações diferentes fizeram de gravações ou transcrições de temas indígenas o que, conforme exposto logo acima, de fato constituiu um ponto de partida incompleto e de certa maneira deturpado.

“Kã Kã” – índios Ka’apor

A canção “Kã Kã”, utilizada por Marlui Miranda para a composição da sua versão gravada no CD *Babel* (1995), do grupo Pau Brasil, foi registrada por Étienne Samain no LP *Kaapor, cantos e pássaros não morrem* (UNICAMP/Minc/SEAC), com interpretação do índio Renaxí. Infelizmente em seu documento “músicas dos índios Urubus-Kaapor do rio Gurupi”, Samain (1982), não consta nenhuma informação sobre este tema.

Para este artigo, efetuou-se uma transcrição desse tema, cuja letra abaixo da melodia não é original e não possui nenhum significado. Tal letra foi baseada apenas na fonética das palavras e foi aqui utilizada para facilitar a escansão dos “versos”⁶ (Fig. 2).

Percebe-se nessa melodia um claro caráter diatônico, estruturada sobre a escala de Si^b maior, privilegiando graus conjuntos, com uma rápida passagem pela nota Lá^b no segundo tempo, c. 6. Na segunda parte a melodia, ocorrem alguns cromatismos, entretanto não de maneira estrutural e sim como portamentos das notas diatônicas.

A primeira parte da melodia é constituída por duas frases e, apesar da primeira frase conter oito notas, ambas podem ser escandidas em sete sílabas poéticas (c. 1-2). Nota-se que no quarto tempo do primeiro compasso, as notas Ré e Si^b realizam uma bordadura dupla em direção a nota Dó (quinto tempo do primeiro compasso), formando também a mesma sílaba poética “nêça”, conforme a escansão aqui proposta. Uma outra

⁶ Na falta de um termo mais adequado, será utilizado o conceito de “verso” para as letras dos temas indígenas. Até o momento desta pesquisa não se obteve informações sobre a letra original desse tema, bem como a sua tradução e, conforme informação de Marlui Miranda, ela procedeu de forma igual à proposta neste artigo, criando uma letra fictícia baseada na fonemas da gravação.

maneira de escandir esse verso, seria considerar a primeira sílaba como anacruse, deslocando assim a primeira sílaba poética uma colcheia para a frente.⁷

É importante ressaltar que uma mesma sílaba poética pode ter durações diferentes, podendo ser prolongada ou contraída, conforme a interpretação ou escansão executada, como por exemplo a última sílaba da frase, quinto tempo do segundo compasso, que apesar de possuir uma duração maior que as demais sílabas, mesmo assim continua a ser contabilizada como apenas uma sílaba. De certa forma pode-se entender que as sete sílabas poéticas dos “versos” da primeira parte de “Kã Kã” não ocupam necessariamente sete tempos e neste caso, estão “contraídas” dentro de um compasso de cinco tempos.

A segunda parte da melodia, c. 5-6, as duas frases passam a ter seis sílabas poéticas, o que força uma mudança na métrica do compasso de 5/4 para 6/4. No quinto tempo do c. 6, a quintina é uma reprodução aproximada do efeito rítmico executado por Renaxí, intérprete da gravação. Apesar da presença de quiáteras nessa segunda parte da letra, o tema como um todo demonstra um caráter rítmico simples.

Ra mê ra pô ro nêça ká ve na ê ta nê ko á
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

5
1 2 3 4 5 6 7

Rê dé dá pô kã kã Ruê ra narê a réarê kakáu lá
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Figura 6: Transcrição do tema “Kã Kã”, c. 1-6.

Na versão do grupo Pau Brasil, a compositora Marlui Miranda optou por utilizar uma divisão rítmica muito próxima da melodia original, entretanto dispondo-a em dois compassos de 7/4, além de mudar a tonalidade da melodia para Sol Maior. Tal opção por dispor a melodia em um compasso maior proporcionou um tempo maior para a respiração para a intérprete entre as repetições desta parte da melodia,⁸ bem como também um espaço maior para as intervenções dos demais instrumentos do grupo.⁹

⁷ O termo “anacruse” possui o mesmo significado e função, tanto na música quanto na escansão poética.

⁸ Percepção conforme a análise aqui proposta, porém tal informação não foi confirmada junto à compositora,

⁹ A análise completa da transcrição da faixa “Kã Kã” do CD *Babel*, do grupo Pau Brasil, será exposta em trabalho futuro.

A linha do baixo foi incluída nesta figura pelo fato de ser repetida de maneira exata ao longo da primeira seção da peça, demonstrando que esta seção é inteiramente calcada sobre uma célula rítmica de dois compassos de 7/4, adquirindo assim ao lado da melodia, um papel preponderante no arranjo.

Figura 7: “Kã Kã”, versão de Marlui Miranda gravada no CD *Babel* (1995) do grupo Pau Brasil. Primeira parte do tema.

Na segunda parte do tema (Fig. 4), Marlui Miranda optou por uma pequena alteração na melodia tornando-a mais diatônica, já que a melodia original tem Lá \flat na segunda repetição (Fig. 2, c. 6), o que não ocorre na versão da compositora. Assim como na primeira parte, a melodia da segunda também é distribuída em um espaço maior, uma vez que cada repetição ocupa quatro compassos de 3/4, totalizando doze tempos para cada frase em vez de seis como no original.¹⁰

Figura 8: “Kã Kã”, versão de Marlui Miranda gravada no CD *Babel* (1995) do grupo Pau Brasil. Segunda frase do tema.

“Mokocê cê-Maká”

Comparando-se a estrutura rítmica do tema “Kã Kã” com “Mokocê cê-Maká” dos índios Paresí (Fig. 5), verificou-se alguns pontos em comum, porém antes de iniciar as análises cabe lembrar que, como afirma Leopoldo Waizbort (2017, pp. 29-31), diferente de “Nozani-Ná”, a transcrição deste tema Paresí provavelmente foi feita pelo próprio

¹⁰ Na transcrição aqui proposta da versão de Marlui Miranda, optou-se por escrever a segunda parte em 3/4, entretanto até o momento não foi possível fazer uma comparação com a partitura original utilizada pelo grupo Pau Brasil.

Villa-Lobos, suspeita essa reforçada pelo fato de que a versão do compositor possui um grau de complexidade superior às transcrições apresentadas no livro *Rondônia de Roquete Pinto*.

Contudo, é pouco provável que todos os cantos transcritos apresentassem a simplicidade rítmica indicada e também de entoação. Na transcrição (ou recriação, se preferirmos) de “Mokocê cê-Maká” por Villa-Lobos, logo de início somos confrontados com o problema. Ritmicamente, na escolha do compasso 5/4, complexificado pelo uso de tercinas. Melodicamente, na sugestão da afinação “desafinada” da sílaba inicial, “Ê”, que se inicia em Lá e cai para Lá bemol. Essa bemolização consome um tipo de entoação menos preciso, segundo os padrões da música ocidental, e que foge ao registro no sistema sonoro do ocidente (WAIZBORT 2014, p. 38).

A primeira diferença entre estes temas se dá no âmbito das coleções de notas utilizadas e pelas complexidades rítmicas distintas, pois enquanto “Kã Kã” apresenta uma melodia diatônica, “Mokocê cê-Maká” é totalmente cromática.

Contudo, a escolha de Villa-Lobos por transcrever tal melodia em um compasso de 5/4, o mesmo de “Kã Kã”, aproxima de certa maneira estes temas, apesar da complexidade rítmica das tercinas utilizadas na transcrição de Villa-Lobos.



Figura 9: “Mokocê cê-Maká” dos índios Paresí. transcrição de Villa-Lobos.

Nota-se que a escansão proposta por Villa-Lobos resulta em um “verso” de oito sílabas, entretanto, ao se ouvir o fonograma 14.601 do CD *Rondônia* – com as gravações remasterizadas dos cilindros gravados por Roquete-Pinto, no qual consta a gravação de “Mokocê cê-Maká”, percebe-se na interpretação dos índios Paresí registrados, que o verso *Êna-Mokocê cê-Maká* é mais fácil de ser percebido como uma frase de sete sílabas poéticas, o que seria mais um ponto de aproximação entre esse tema e “Kã Kã” (Fig. 6).

Êna	Mo	Ko	Cê	Cê	Ma	Ká
1	2	3	4	5	6	7

Figura 10: “Mokocê cê-Maká” – escansão.

Tal proposta de escansão é fortalecida pelo próprio Villa-Lobos, uma vez que o mesmo tema foi utilizado nos *Choros N. 10*, escrito como frases repetidas de setes notas, além do fato de que as notas desta frase são executadas em *staccatissimo*, reforçando

ainda mais a relação de uma nota para cada sílaba e, portanto, formando um heptassílabo. Nota-se aqui uma significativa simplificação rítmica do tema (Fig. 7)¹¹.

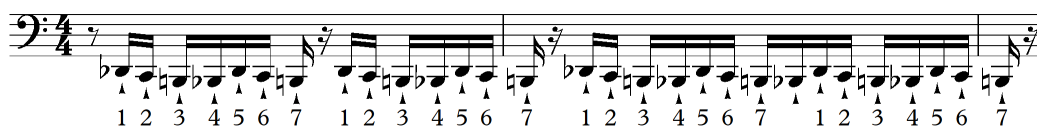


Figura 11: apresentação do motivo indígena pelo fagote, no início do segundo movimento do *Choros No. 10* de Villa-Lobos (c. 149-150).

Segundo Júlia Tygel (2012, p. 309), Villa-Lobos transforma este motivo cromático em diatônico, “forma na qual será usado na maior parte do segundo movimento do *Choros N. 10*”, tornando a relação entre este tema e “Kã Kã” ainda mais próxima (Fig. 8).

Ainda como bem lembra a musicóloga, Villa-Lobos adiciona uma letra criada por ele, aparentemente não baseada nas sílabas entoadas no fonograma, mas com sonoridade associada a uma língua indígena imaginária, com a qual o compositor brinca ao alterar as vogais em cada repetição. De certa maneira, Marlui Miranda executa o mesmo procedimento ao criar uma letra para o tema “Kã Kã”, pois apesar da compositora ter se baseado na sonoridade da letra original, acaba também por inventar uma língua indígena própria.

Segundo Gabriel Ferrão Moreira (2014, p. 202), Villa-Lobos utiliza várias versões transpostas do motivo “Mokocê cê-Maká”, em “diversos modos dentro dos diatonismos regentes”, destacando-se os modos Eólio e Dórico, sempre mantendo o perfil melódico consistente, contudo apresentando em diferentes figurações rítmicas.



Figura 12: motivo indígena diatonizado apresentado pela primeira vez pelos tenores (c. 166-171) (TYGEL 2012, p. 309).

¹¹ Exemplo extraído de (TYGEL, 2012, p. 308).

“Nozani-Ná”

O tema “Nozani-Ná” possui uma estrutura rítmica diferente dos demais temas aqui analisados. Conforme a transcrição presente no livro *Rondônia* de Roquete-Pinto, a primeira parte da melodia é formada por uma frase de 10 notas, que coincide com o número de sílabas poéticas, formando assim um decassílabo, seguido por uma frase de seis notas que também coincidem com o número de sílabas poéticas, constituindo um hexassílabo (Fig. 9).¹²

A melodia foi transcrita em Lá^b maior, porém realizada sobre o modo de Mi^b mixolídio, modo este que somente é confirmado a partir do nono compasso, com a presença da nota Ré^b. Recorrendo mais uma vez a Moreira (2014, p. 97), essa aparente demora da inclusão da nota Ré^b, causará inicialmente uma ambiguidade na percepção do centro tonal do tema entre Mi^b maior (Jônio) ou Lá^b maior (Mi^b mixolídio). Segundo o autor, Villa-Lobos explora esta ambiguidade na utilização desse tema nos *Choros N. 3*.

The figure shows three staves of musical notation for the piece "Nozani-Ná". Each staff includes lyrics and syllable counts below the notes. The first staff has two lines of lyrics: "No za ni ná ô re ku à ku á" (syllable counts 1-10) and "Ka za ê tê ê tê" (syllable counts 1-6). The second staff has one line of lyrics: "No za ni ná ô re ku à ku á" (syllable counts 1-10). The third staff has two lines of lyrics: "No za ni no te ra han ra han" (syllable counts 1-10*) and "O lo ni ti ni ti" (syllable counts 1-6). The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature.

Figura 13: “Nozani-Ná” - versão do livro *Rondônia* de Roquete-Pinto.

Na versão de “Nozani-Ná” utilizada na série das *Chansons Typiques Brésiliennes*, Villa-Lobos, além de transcrever a melodia uma terça maior acima, efetua um deslocamento de um tempo para a frente, fazendo com que a primeira parte da melodia possa ser escandida de uma maneira diferente, em duas partes de cinco sílabas, devido ao deslocamento da acentuação rítmica, contudo a sensação de um decassílabo permanece inalterada (Fig. 9).

¹² Entre os c. 9-11 a frase continua a possuir 10 notas, porém com 9 sílabas poéticas, ocorrendo um prolongamento da segunda sílaba: “No -zá_ - ni - no - te - rá - han - rá - han

No za ni ná ô re ku à ku á
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ka za ê tê ê tê
1 2 3 4 5 6

Figura 14: “Nozani-Ná” - versão de Villa-Lobos.

A segunda parte do tema “Nozani-Ná”, os versos em sua maioria possuem seis sílabas poéticas, assim como “Ka – za – ê – tê – ê – tê” :¹³

O-lo-ni-ti-ni-ti
1 2 3 4 5 6
No-Te-ra-han*
1 2 3 4
Ko-ze-to-zá-to-zá
1 2 3 4 5 6
No-te-rá-te-rá*
1 2 3 4 5
Ke-na-kia-kia*
1 2 3 4
Ne-ê-e-ná-e-ná
1 2 3 4 5 6
U-á-lá-lo-lá-lo
1 2 3 4 5 6
Gi-ra-ha-lô-ha-lô
1 2 3 4 5 6

Essa estrutura de seis sílabas poéticas também é encontrada na segunda parte do tema “Kã Kã”, entretanto os dois temas possuem perfis melódicos diferentes, sendo que enquanto “Nozani-Ná” é mais linear e em torno da nota Sol, conforme a versão de Villa-Lobos, o tema “Kã Kã” possui um perfil descendente.

Conclusão

Após uma breve contextualização histórica e geográfica das tribos Ka’apor e Paresí, este artigo empreendeu uma análise comparativa sobre as estruturas dos principais temas Paresí utilizados por Villa-Lobos, “Nozani-Ná” e “Mokocê cê-Maká”, além do tema Ka’apor “Kã Kã”, utilizado por Marlui Miranda para a gravação da sua versão, no CD *Babel* (1995) do grupo Pau Brasil. O objetivo destas comparações é estabelecer um ponto de partida para a pesquisa que está em andamento, sobre a apropriação cultural da temática indígena por Villa-Lobos e investigar uma possível correlação das técnicas e pontos de vista do compositor com gerações posteriores, principalmente de outros compositores ligados à música instrumental brasileira.

¹³ Exceto os versos marcados com asterisco.

Com estas breves análises, cujas informações estão resumidas na tabela 1 abaixo, foi possível verificar quais características tais temas possuem em comum (destacadas em negrito na tabela) e em quais eles se diferenciam, lembrando que muitos aspectos ainda precisam ser aprofundados.

Ressalta-se a princípio que apesar do motivo transcrito por Villa-Lobos do tema “Mokocê cê-Maká” possuir uma estrutura melódica cromática, bem como uma estrutura rítmica complexa, que são os principais diferenciais deste tema em relação aos demais aqui investigados, o próprio compositor utiliza versões diatônicas e com estruturas rítmicas mais simples do mesmo motivo, aproximando todos os três temas nestes aspectos. Indo ao encontro de uma aproximação entre estes dois temas, a escolha inicial de Villa-Lobos por transcrever este “Mokocê cê-Maká”, na sua forma cromática, utilizando a fórmula de compasso 5/4, também coincide com a versão original do tema “Kã Kã”. Ainda sobre este aspecto, a melodia “Nozani-Ná” se diferencia das demais ao possuir uma fórmula de compasso em 2/2.

Apesar de todos os temas apresentarem características diatônicas, levando em consideração as versões diatônicas de “Mokocê cê-Maká”, quando se olha para os aspectos tonais e modais dos temas, verifica-se que cada tema possui uma estrutura diferente, pois enquanto “Kã Kã” é executado em Si bemol jônio, “Nozani-Ná” está em Mi bemol mixolídio e “Mokocê cê-Maká” é utilizado por Villa-Lobos em várias versões em modos menores, mais destacadamente os modos eólio e dórico.

Quanto a escansão dos versos dos três temas, percebe-se uma maior proximidade entre “Kã Kã” e “Mokocê cê-Maká”, pois enquanto “Kã Kã” possui uma estrutura estrófica de heptassílabos e hexassílabos, “Mokocê cê-Maká” é construído apenas por heptassílabos. “Nozani-Ná” por sua vez possui uma estrutura mais irregular, apesar de uma presença maior de hexassílabos na segunda parte da letra.

Partindo desses resultados iniciais, acredita-se que apesar de alguns desses aspectos merecerem avaliação mais aprofundada, obteve-se nesse trabalho informações relevantes para, numa próxima etapa, avaliar e comparar as condutas na apropriação da temática indígena de Villa-Lobos e de Marlui Miranda, através do grupo Pau Brasil.¹⁴

¹⁴ Segundo informação da compositora, a estrutura do arranjo foi criada por ela, mas o arranjo final que resultou no registro do fonograma no CD *Babel* do grupo Pau Brasil, foi uma ação coletiva.

	“KÃ KÃ”	“MOKOCÊ CÊ-MAKÁ”	“NOZANI-NÁ”
MELODIA	Diatônica, Cromatismos como portamentos. Perfil melódico: 1ª parte, linear; 2ª parte, descendente	Cromática e Diatônica Perfil melódico: descendente	Diatônica Perfil melódico: nos decassílabos: ascendente/descendente; nos demais versos: linear
TONALIDADE	B \flat	Motivo original cromático	A \flat
ESCALA/MODO	B \flat (Jônio)	Motivo diatonizado em vários centros tonais. Eólio e Dórico	E \flat 7 (Mixolídio)
FÓRMULA DE COMPASSO	5/4	5/4	2/2
RITMO	Bem definido: colcheias, semínimas e quiálteras	Motivo original, ritmo complexo, quiálteras. Motivo diatonizado com ritmos variados, porém simplificados	Bem definido: basicamente com semínimas
VERSOS	Heptassílabos e Hexassílabos	Heptassílabo	Decassílabo e hexassílabo, 2 tetrassílabos e 1 pentassílabo

Tabela 1: Tabela comparativa estrutural entre os temas “Kã Kã”, “Mokocê cê-Maká” e “Nozani-Ná”.

Referências

- BARROS, José D'Assunção. Música indígena brasileira: filtragens e apropriações do colonizador e do músico brasileiro. In: *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 5, n.1, pp. 9-31, jan./jul. 2011.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin, TX: Institute of Latin American Studies/University of Texas at Austin, 1994.
- CANOVA, Loiva. *Os doces bárbaros: imagens dos índios Paresi no contexto da conquista portuguesa em Mato Grosso (1719-1757)*. Cuiabá: UFMT/Departamento de História, Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Lylia da S. G. Galetti, 2003.
- DIAS, Carlos E. *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo [manuscrito]: trilhas de uma moderna brasilidade musical*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG/Escola de Música, Orientador: Prof. Dr. Flávio T. Barbeitas, 2017.
- LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento). *Rondônia 1912: Gravações históricas de Roquette-Pinto*. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 2008.
- LAGO, Manoel A. C do. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio de 2003*, pp. 107-124. Rio de Janeiro: UniRio, 2003.
- MOREIRA, Gabriel F. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os choros*. Tese (doutorado). São Paulo: ECA/USP, Orientador: Prof. Dr. Marcos B. Lacerda, 2014.
- _____. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UDESC, Orientador: Acácio Tadeu C. Piedade, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. “Relatórios do antropólogo Darcy Ribeiro”. In: *Boletim do museu do índio, documentação*, n. 6. Brasília: Ministério da Justiça/Fundação Nacional do Índio, pp. 1-43, 1997.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia – anthropologia, ethnografia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. (Col. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, v. XX).

SALLES, Paulo de Tarso. *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 Paresí.” In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, pp. 32-94, 2017.

SAMAIN, Etienne. Os místicos: guerreiros Kaapor. In: SAMAIN, E. *Kaapor: cantos e pássaros não morrem*. Campinas: UNICAMP/MINC/SEAC, pp. 2-3, 1988.

_____. *Músicas dos índios Urubus-Kaapor do rio Gurupi*. Natal: UFRN/Núcleo de arte e cultura, 1982.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Company, 1995.

TYGEL, Júlia Z. *Béla Bartók e Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais*. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA/USP, Orientador: Prof. Dr. Marcos B. Lacerda, 2014.

_____. “O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do *Choros No. 10* de Villa-Lobos”. In: SALLES, Paulo de Tarso; OLIVEIRA, Ísis B. (Org.) *Anais do II Simpósio Villa-Lobos, Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, pp. 305-318, 2012.

WAIZBORT, Leopoldo. “Como, quando e por que Villa desmentiu Benjamin”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, pp. 17- 39, 2017.

_____. “Fonógrafo”. São Paulo: *CEBRAP*, edição 99, v.33, n. 2, pp. 27-46, 2014.

Os quartetos de cordas de Villa-Lobos e a canção de câmara de Tom Jobim: uma análise comparativa

Juliana Ripke

juripke@hotmail.com | ECA/USP; FAPESP

Resumo: Este trabalho pretende fazer uma análise comparativa entre características dos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e da canção de câmara de Tom Jobim (1927-1994) (bem como da Bossa Nova). Inicialmente, as referências auditivas já nos mostram como Villa-Lobos antecipa, em tais quartetos, elementos e texturas da canção popular brasileira de câmara (principalmente a de Tom Jobim). Serão feitas, então, análises comparativas entre certas características a fim de mapear e sistematizar tais elementos e referências. Além do próprio Tom Jobim assumir, diversas vezes, sua influência de Villa-Lobos (CHEDIAK, 1990, p. 14; JOBIM, A., 1993), diversos trabalhos acadêmicos já mencionam e comentam a respeito das relações entre os dois compositores (ALBUQUERQUE, 2017; RIPKE (2017b; 2018a); ROSADO, 2008; SALLES, 2014; WOLFF, 2007). Abordaremos, agora, esse aspecto ainda pouco comentado a respeito de tais conexões entre ambos, que são as relações entre os quartetos de cordas de Villa-Lobos e a canção popular de câmara de Tom Jobim.

Villa-Lobos' String Quartets and Tom Jobim's chamber song: A comparative analysis

Abstract: This work intends to make a comparative analysis between characteristics of Heitor Villa-Lobos' string quartets (1887-1959) and Tom Jobim's chamber song (1927-1994) (as well as Bossa Nova). At first, the auditory references already show us how Villa-Lobos anticipates, in such quartets, elements and textures of the Brazilian popular chamber song of Tom Jobim. Comparative analyzes between certain features will be made in order to systematize such elements and references. In addition, Tom Jobim himself assuming his influence on Villa-Lobos (CHEDIAK, 1990, p. 14; JOBIM, A., 1993) on several occasions, and several academic papers have already mentioned and commented about the relations between both (ALBUQUERQUE, 2017; RIPKE (2017b; 2018a); ROSADO, 2008; SALLES, 2014; WOLFF, 2007). We will discuss, now, this aspect still little commented about such connections between both, which are the relations between the Villa-Lobos' string quartets and the Tom Jobim's chamber song.

A canção popular brasileira de câmara e Tom Jobim

Segundo Achille Picchi (2010), a canção de câmara é fundamentalmente uma linha vocal acompanhada de piano, nascida no alto romantismo alemão e proveniente fundamentalmente do cancionero popular medieval. Assim, ela foi se desenvolvendo desde os finais do século XVII até sua cristalização em meados do início do século XIX (onde os compositores buscavam, através dela, especialmente a simplicidade e elegância). Além disso, na canção de câmara, há uma ampla interação entre o texto poético e o texto musical. Ela também pode ser definida como uma peça breve, com texto poético ou em versos e melodia preponderante, havendo “uma verdadeira *relação* entre palavras e música” (PICCHI, 2010, p. 24).

Na canção popular brasileira de câmara, estabelecida principalmente a partir de Tom Jobim e da Bossa Nova, um aspecto importante da canção erudita de câmara pode ser notado pois, “mesmo sob a designação de ‘acompanhamento’, a parte instrumental faz mais do que simplesmente acompanhar o canto: ela dialoga e também interpreta o poema” (GARCIA, C., 2011, p. 53). A canção popular brasileira de câmara, além do registro em notação musical (tanto da melodia para o canto quanto do acompanhamento,

geralmente para piano, violão ou pequenos conjuntos instrumentais), apresenta uma importante característica que lhe justifica o nome: “são obras que, destinadas a uma pequena formação musical, encontram em ambientes reduzidos (salas ou “câmaras”) os locais acusticamente adequados à sua prática” (GARCIA, C., 2011, p. 51).

É possível notar tais características da canção de câmara em obras de Tom Jobim, principalmente a partir da Bossa Nova. Em entrevista, Paulo Jobim (filho de Tom Jobim) declarou, por exemplo, que os arranjos feitos por seu pai para o disco considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova, *Canção do amor demais* (Elizeth Cardoso, 1958), são relativamente simples, mas caprichosos, “flertados com a música de câmara” (JOBIM, P., 2018). Sobre este mesmo álbum, Dias comenta que ele “possui reflexos de uma orientação modernista na realização de um tipo de canção culta e refinada, e ao mesmo tempo de sabor popular” (DIAS, 2016, p. 1). É preciso ressaltar que a Bossa Nova, portanto, pode se encaixar nos aspectos supracitados da canção popular de câmara brasileira, embora nem tudo que seja considerado canção popular de câmara brasileira se encaixe estilisticamente no movimento Bossa Nova.

A partir das informações até aqui apresentadas, analisaremos comparativamente aspectos estruturais de algumas canções e arranjos de Tom Jobim (principalmente a partir da Bossa Nova) que possuem características que trazem memórias auditivas e remetem aos Quartetos de cordas de Villa-Lobos. Para tanto, serão analisados elementos como frases, aspectos texturais, melódicos, rítmicos, harmônicos, aspectos de significação musical (como as tópicas), dentre outros.

Quarteto de Cordas n. 3 (I movimento) e “Samba do Avião”

O quarteto de cordas se consolidou no século XVIII como uma das formações e um dos gêneros preferidos pelos grandes compositores da época, como Haydn, Mozart e Beethoven. Isso fez com que o período clássico fosse um dos períodos em que o quarteto foi mais utilizado e difundido. Haydn, um dos primeiros e principais mestres do gênero, escreveu mais de oitenta quartetos, elevando o “quarteto de cordas a um grau de cristalização formal, que permitiria a Mozart e a Beethoven compor, respectivamente, vinte e três e dezessete obras primas” (ESTRELLA, 1978, p. 5). Villa-Lobos, durante sua vida, compôs um total de dezessete quartetos de cordas. Estrella conta que a “exuberância criadora (de Villa-Lobos) não se retraiu nem mesmo diante de um gênero tímido – o quarteto de cordas – para o qual compositores como Debussy e Ravel escreveram uma só obra” (ESTRELLA, 1970, p. 5).

Iniciaremos as análises fazendo uma comparação entre o I movimento do *Quarteto de Cordas n. 3* (1916) de Villa-Lobos e a canção “Samba do Avião”, de Tom Jobim. O *Quarteto de Cordas n. 3* possui características que demonstram como o compositor “estava consciente do estilo de compositores como d’Indy, Franck, Saint-Saëns e Debussy” (SALLES, 2018, p. 63). Isso se deve ao fato, também, de que parte da vida cultural do Rio de Janeiro na virada para o século XX era um “espelho em escala reduzida de Paris: um pequeno círculo de especialistas, compositores, instrumentistas e amadores estudava e cultivava a música contemporânea feita na França” (SALLES, 2018, p. 63).

A canção “Samba do avião” foi lançada em 1962 e teve, algum tempo depois, uma introdução acrescentada a ela (que Jobim elaborou juntamente com Dorival Caymmi). Esta introdução é como uma oração a Xangô (já que Tom Jobim declarava ter medo de viajar de avião) e é a única parceria conhecida entre Caymmi e Tom. Ambos se inspiraram na sensação que sentiam quando o avião descia no Aeroporto do Galeão (que hoje é chamado Antônio Carlos Jobim) (CAYMMI, 2001, p. 411). A seguir podemos ver a letra da introdução, com a primeira parte da letra escrita por Caymmi, e a segunda por Tom:

ORAÇÃO A XANGÔ (Jobim/Caymmi)

Epa Rei

Aroeira

Beira de mar

Canoa

Salve Deus e Thiago e Humaitá

Eta costão de pedra

Dos “home” brabo do mar

E Xangô

Vê se me ajuda a chegar

Nos dois trechos mostrados a seguir do *Quarteto de Cordas n. 3* podemos verificar a utilização de uma textura homofônica homorrítmica¹ (com blocos em intervalos de 5^{as} no violoncelo, e entre viola e 2º violino). Além disso, logo depois (c. 4) começa uma espécie de melodia acompanhada (como se fosse, em ambos os compositores, a introdução da canção seguida da entrada do tema principal):

Figura 1 – *Quarteto de Cordas n.3* (I movimento, c. 6).

Figura 2 – *Quarteto de Cordas n. 3* (número de ensaio I).

Procedimentos semelhantes são utilizados por Tom Jobim na introdução de “Samba do Avião”, onde encontramos 4^{as} e 5^{as} paralelas no preenchimento harmônico. Podemos considerar pelo menos três possíveis interpretações para esse preenchimento harmônico, sendo elas: 1) influência de Debussy (nas harmonizações quartais) na obra de Tom Jobim (o próprio compositor assumia que Debussy foi uma de suas maiores influências musicais), também tropificada com possíveis influências jazzísticas de harmonia quartal; 2) a representação das tradições extra europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena); 3) é possível buscar nesta representação,

¹ A textura homofônica é composta por diversas vozes, sendo que uma delas, a melodia, destaca-se das demais, formando um acompanhamento harmônico de fundo. Se todas as partes têm o mesmo ou quase o mesmo ritmo, então a textura homofônica pode ser descrita como homorrítmica. Assim, a textura homofônica é qualquer melodia acompanhada, sendo homorrítmica ou heterorrítmica, onde o acompanhamento é dependente desta melodia (BERRY, 1987, p. 192; KOSTKA, 2012, p. 230).

também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, e a ligação com o que é natural (como a série harmônica). Assim, através da tropificação de várias possíveis interpretações, Jobim “joga” com a produção de significados na introdução dessa canção, utilizando também o encontro e uma espécie de síntese de várias de suas influências musicais (RIPKE, 2017a).

Além disso, podemos verificar na introdução do “Samba do Avião”, certas características de tipo *Xangô* e do estilo afro-brasileiro em geral, tais como:

Harmonia em forma de ostinato (normalmente com pouco movimento e mais estática), sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento que possui um ritmo mais condensado que a melodia. Indo além nas representações de elementos da cultura afro-brasileira através das tópicas musicais, podemos interpretar que possivelmente esses ostinatos com maior condensamento rítmico remetem aos atabaques e percussões de cultos e rituais afro-brasileiros. Ainda é possível encontrar polirritmias entre a melodia e o ostinato, bem como contrametricidade, acentuações variadas e deslocamentos rítmicos (RIPKE, 2017a, pp. 109-110).

Figura 3 – Introdução de “Samba do Avião”.

Levando em consideração que uma das possíveis interpretações para a utilização de 4^{as} e 5^{as} paralelas no preenchimento harmônico desta introdução seja a influência de compositores como Debussy em Tom Jobim, devemos lembrar que Villa-Lobos também teve profunda influência de Debussy. Aí, portanto, é possível mais um ponto de conexão entre os dois compositores, visto que Villa-Lobos foi influenciado por Debussy, e Tom Jobim recebeu influências destes dois últimos. Pascoal (2009, p. 1) comenta que Villa-Lobos usou processos criados por Debussy na teoria da composição, o que revelou sua ligação com a Europa, porém, com uma elaboração diferente, já que o compositor incorporou a esta influência o ambiente musical do Brasil, através de ritmos e linhas melódicas, em uma grande síntese de tais elementos com sua linguagem própria. Segundo a autora, através disso, Villa-Lobos representa perfeitamente a “grande mistura de culturas e raças, característica formadora da cultura brasileira e pode por isto, ser considerado um homem de seu tempo, criador, brasileiro e universal” (PASCOAL, 2009).

As relações entre Villa-Lobos e a Europa trouxeram legados muito importantes para a produção artística e musical do compositor, e conseqüentemente também para a música brasileira. Em diversas entrevistas e trabalhos acadêmicos encontramos comentários e análises sobre a relações do compositor com Paris (FLÉCHET, 2004; GUERIOS, 2003), a presença da cultura francesa no Brasil (que fez da França um dos principais locais para a recepção da música popular brasileira nos primeiros anos do século XX) (FLÉCHET, 2006), a presença e recepção da Bossa Nova na França, e também as influências e conexões entre Villa-Lobos e a Bossa Nova (RIPKE, 2017b; 2018a; SALLES, 2014).

Para dar seguimento às próximas análises, utilizaremos agora uma ferramenta comum aplicada em repertórios mais recentes da música do século XX: a teoria dos conjuntos, principalmente a tabela de catalogação de classes de conjuntos proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, pp. 281-287), e conceitos relacionados a essa teoria.²

² A teoria dos conjuntos tem sido utilizada como metodologia para a compreensão de procedimentos harmônicos adotados principalmente na música pós-tonal (onde não há certas hierarquias tradicionais do sistema tonal, como os conceitos de tríade, campo harmônico, modulação, consonância e dissonância). Assim, adotaremos agrupamentos de notas não-ordenados, bem como 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 frequência determinada). Para as classes de alturas é utilizada a numeração de 0 a 11 (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 (STRAUS, 2013, p. 35).

Assim, se analisarmos os conjuntos de cada linha melódica dos quatro primeiros compassos do *Quarteto de Cordas n.3* (exceto a melodia mais aguda do violoncelo), temos o conjunto 5-35, que é a escala pentatônica. Salles explica que esta coleção pentatônica também é uma das características que remete a Debussy (SALLES, 2018, p. 66). Da mesma maneira, a melodia dos quatro compassos iniciais de “Samba do Avião” também está construída sobre uma coleção pentatônica (conjunto 5-35). A pentatônica demonstra ainda um procedimento muito comum utilizado por Villa-Lobos (e outros compositores do século XX) em seus processos composicionais: a simetria. 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). Colocando as alturas da forma primária de uma coleção pentatônica em um relógio circular (também muito utilizado na teoria dos conjuntos) podemos verificar mais claramente a existência da simetria:

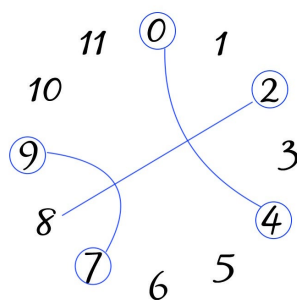


Fig. 4 – Simetria na coleção pentatônica (5-35).

Na comparação a seguir, vemos que ambas as peças iniciam (levando em conta as alturas mais agudas de cada trecho) o primeiro compasso com o conjunto 3-7. Analisando ainda mais de perto os dois motivos, identificamos a utilização de procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos, ou mesmo com intervalos utilizados em procedimentos tonais). Assim, as alturas mais agudas do primeiro compasso de cada obra apresentam as seguintes semelhanças (Fig. 5):

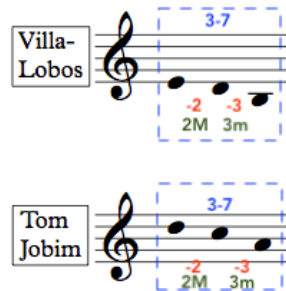


Figura 5 – Comparação intervalar entre os motivos iniciais do *Quarteto de Cordas n. 4* (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”.

Fazendo ainda uma comparação rítmica e fraseológica destes primeiros compassos em ambas as obras, verificamos uma estrutura em quatro compassos, onde inclusive o ritmo do 3º compasso é igual nas duas obras (Fig. 6):

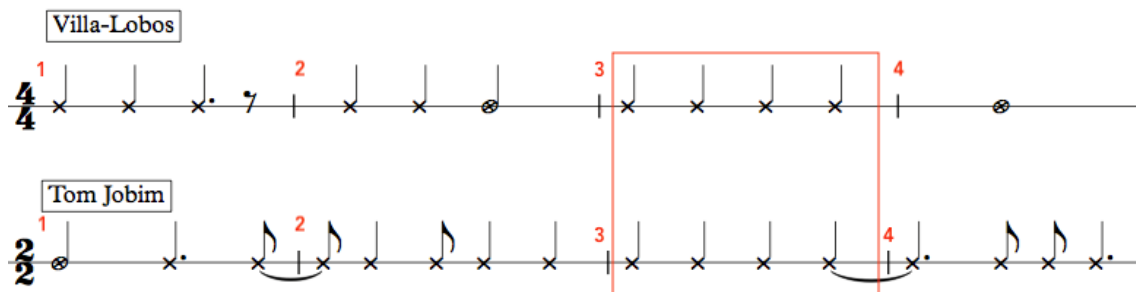


Figura 6 – Comparação rítmica entre as frases s iniciais do *Quarteto de Cordas n. 4* (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”.

Até aqui, portanto, vimos neste trecho das duas obras que as análises estruturais comprovam conexões entre elas, quando relacionamos as semelhanças de superfície e as relações auditivas imediatas com a análise de procedimentos técnico-musicais, empregando para tanto diferentes ferramentas analíticas.

***Quarteto de Cordas n. 6* (II movimento) e “Estrada do Sol”**

O *Quarteto n. 6* é datado de 1938, com estreia em 1946 no Rio de Janeiro. Analisaremos comparativamente o II movimento do *Quarteto de Cordas n. 6* de Villa-Lobos e a canção “Estrada do Sol”, de Tom Jobim e Dolores Duran. Auditivamente, o que inicialmente nos chama atenção é o trecho da melodia do violoncelo a partir dos c. 20-21 (Fig. 7 e 8):

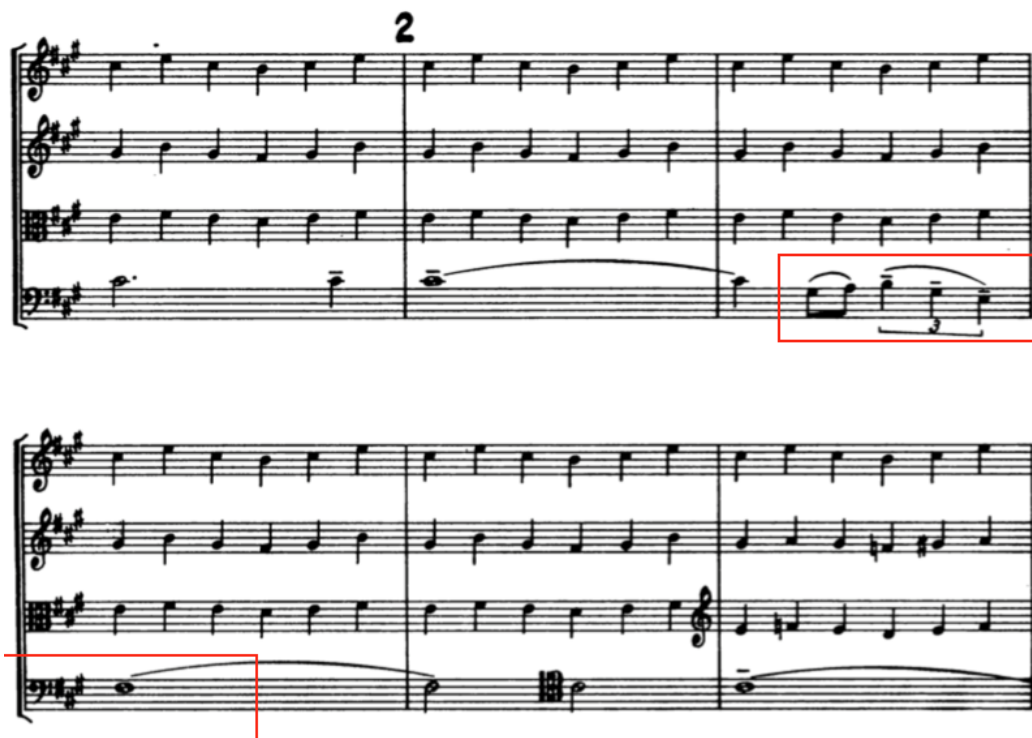


Figura 7 – *Quarteto de Cordas n.6* (II movimento, c. 18 - 23), melodia do violoncelo.

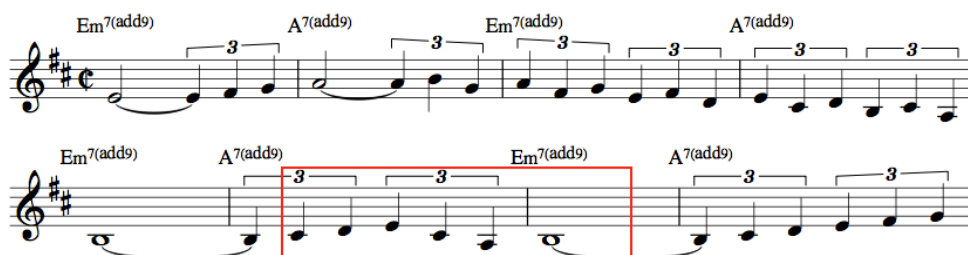


Figura 8 – “Estrada do Sol”, melodia. Fonte: CHEDIK, 1990.

Ambas as melodias, ainda, possuem o mesmo contorno melódico, direção, relações intervalares e conjuntos de alturas. As análises comparativas dos trechos resultam no seguinte (Fig. 10):



Figura 9 – Comparação entre melodias do *Quarteto de Cordas n.6* (II movimento), e “Estrada do Sol”.

Podemos ainda organizar a comparação em uma tabela (Tabela 1) que nos mostra a igualdade na contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos, que também nos mostra igualdade no contorno melódico através dos sinais de + e -) (classificações “a” na tabela), ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações “b” na tabela):

RELAÇÕES INTERVALARES	
Villa-Lobos (<i>QC6</i> , II mov, c. 20-21, cello)	Tom Jobim e Dolores Duran (“Estrada do Sol”)
a +1, +2, -3, -4, +2	+1, +2, -3, -4, +2
b 2m↑, 2M↑, 3m↓, 3M↓, 2M↑	2m↑, 2M↑, 3m↓, 3M↓, 2M↑

Tabela 1 – Relações intervalares entre trechos da melodia do *Quarteto de Cordas n. 6* (II mov.) e “Estrada do Sol”.

Nas duas obras a harmonia se repete, gerando um ciclo durante alguns compassos. O primeiro acorde de cada ciclo é uma tríade menor. É possível ressaltar também a textura de melodia acompanhada (homofônica) neste trecho do *Quarteto de Cordas n. 6* (Fig. 10), da mesma maneira que poderia ser executado um acompanhamento numa canção de música popular como “Estrada do Sol” (Fig. 11). O acompanhamento, acima da melodia executada pelo violoncelo, é construído em tercinas, o que nos remete ainda mais à canção de Tom Jobim e Dolores Duran, cuja melodia é predominantemente em tercinas.

Figura 10 – *Quarteto de Cordas n. 6* (II movimento) – aspectos harmônicos.

Figura 11 – “Estrada do Sol” – aspectos harmônicos.

Quarteto de Cordas n. 6 (III movimento) e “Samba de uma nota só”

Como já mencionado em trabalho anterior (RIPKE, 2017b), é possível analisarmos comparativamente também o início do III movimento do *Quarteto de Cordas n.º 6* (1938) comparando-o com a canção “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça). Auditivamente, as associações são imediatas: no *Quarteto*, a repetição da nota Sol em dois perfis melódicos (violinos I e II), e o movimento cromático descendente a partir de Dó na região grave (a partir do c. 3) nos remetem diretamente à canção que possui a repetição da nota Ré na melodia, enquanto as notas mais graves da harmonia propõem movimento cromático descendente:

Figura 12 – Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas n.º 6* (III movimento, c. 1-4).

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Moderato

Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11)

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - - - - Ou - tras

repetição da nota Ré na melodia

Figura 13 – “Samba de uma nota só” (c. 1-4).³

Se continuarmos as análises dos procedimentos composicionais dessas duas obras, veremos que no c. 8 de “Samba de uma nota só” a nota repetida é transposta de Ré para Sol. O mesmo intervalo de transposição é utilizado no *Quarteto de Cordas n° 6*, onde, a partir do c. 7, a nota repetida Sol é transposta para Dó. Assim, em ambas as obras ocorre transposição da altura repetida por um intervalo equivalente, da seguinte maneira: 5ª J descendente (*Quarteto de Cordas n° 6*) e sua inversão em 4ª J ascendente (“Samba de uma nota só”). É possível ressaltar ainda, em termos fraseológicos, a extensão aproximada desses dois trechos: 7 compassos no *Quarteto de Cordas n.6* e 8 compassos no “Samba de uma nota só”.

repetição da nota Dó

mf

p

repetição da nota Dó

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Dm7(9) D#7(9) Cmaj7(9) Cm(maj7) Cm6

ou - tra_é con - se - quên - cia - - Do que_a - ca - bo de - zer - - - - - Co - mo_eu

repetição da nota Sol na melodia

Figura 14 – *Quarteto de cordas n° 6* (II mov.) e “Samba de uma nota só”.

Se compararmos as progressões harmônicas empregadas nesses mesmos trechos identificamos ainda outras similaridades nas estruturas e nos conjuntos de suas bases

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

triádicas: ambas as harmonias pertencem à mesma classe de conjunto 3-11 (classe que abrange tanto a tríade maior quanto a menor):

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

Figura 15 – Villa-Lobos, *Quarteto de cordas n.º 6* (III mov.) – análise das classes de conjuntos das tríades (harmonia).

Moderato

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - Qu - tras

Utilizando somente as tríades:

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

Figura 16 – “Samba de uma nota só” – análise das classes de conjuntos das tríades (harmonia).

Outra constatação a respeito de tais tríades pode ser feita: em “Samba de uma nota só”, ainda, podemos projetar dois ciclos de conjuntos (em sua forma normal) inversamente transpostos por, respectivamente, T_4I e T_0I , com um grau de parcimônia⁴ P2 entre as tríades internas de cada um desses ciclos (como veremos adiante na figura 17). Straus explica que, em “conjuntos relacionados por inversão (escritos com imagens

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

espelhadas um do outro), a primeira nota de um mapeia-se na última nota do outro” (STRAUS, 2013, p. 49).

Assim, os quatro conjuntos de classes de notas equivalentes (das 4 tríades de “Samba de uma nota só”) estão relacionados por inversão em pares, podendo ser representados como imagens espelhadas um do outro (STRAUS, 2013, p. 49), mostradas logo abaixo de cada par de tríades, em representação circular (Fig. 17). Vale ressaltar ainda que essa configuração espelhada resulta em um palíndromo de relações intervalares, o que faz com que a simetria se faça novamente presente, mas desta vez entre as classes de conjuntos dos dois conjuntos analisados e comparados.



Figura 17 – Tríades inversamente transpostas em “Samba de uma nota só” (Si menor e Si \flat Maior, La menor e La \flat Maior).

Assim, entendemos que Villa-Lobos e Tom Jobim utilizam procedimentos composicionais semelhantes no tratamento das tríades, analisadas como classes de conjuntos semelhantes (3-11), especialmente pela condução cromática descendente de suas notas mais graves.

Aspectos Harmônicos que conectam os *Quartetos de cordas* com a Bossa Nova

Para finalizar este trabalho, abordaremos rapidamente um assunto ainda menos comentado a respeito dos quartetos de cordas de Villa-Lobos (deixando o caminho aberto para futuras pesquisas mais minuciosas e aprofundadas sobre o assunto), que são as suas semelhanças harmônicas com a Bossa Nova.

A Bossa Nova possui um perfil harmônico bem característico, e um dos elementos mais marcantes desse perfil é o uso de dissonâncias (tanto na harmonia quanto na

melodia) provenientes principalmente de sua influência e fusão com o jazz. Em entrevista feita por mim, o compositor, produtor musical e violonista brasileiro Roberto Menescal (considerado um dos fundadores do movimento da Bossa Nova) faz alguns comentários pertinentes a respeito deste assunto:

O que a gente ouvia mesmo era jazz, né? Noites e noites com aqueles discos, sabe, até madrugada, e a gente tentando tirar as coisas... [...] A gente falava assim: ‘A gente sabe uns acordes modernos, né?’. Uns acordes lá que não era nada de muito demais, mas já era um pouco na frente do que se fazia, porque a gente tirava muito de jazz (Menescal, in: RIPKE, 2018b, p. 242).

Menescal ainda acrescenta: “as harmonias vieram realmente do jazz. Bom, as melodias vieram como decorrência da harmonia, e as letras (...) O jazz abraçou a nossa música e falou: ‘- Ôpa!’” (Menescal, in: RIPKE, 2018b, pp. 244-245).

Um dos acordes muito utilizados dentro desse estilo é a téttrade maior com 7^a maior (adicionando-se aí diversas outras dissonâncias possíveis). Inclusive em suas melodias Tom Jobim evidencia muito o uso dessas dissonâncias, chegando a apoiar-se nelas na construção de suas frases e melodias. Para exemplificar isso, veremos a seguir alguns exemplos já conhecidos de canções de Tom Jobim (onde destaco alguns pontos de apoio da melodia em dissonâncias). Além disso, todas as cifras de harmonia são com dissonâncias (lembrando que é sempre possível e usual acrescentar, na música popular, outras dissonâncias além das sugeridas pelas cifras):

The image displays four musical staves, each representing a different song by Tom Jobim. Each staff shows a melodic line in treble clef with specific notes highlighted in red, indicating dissonances. Above each staff are chord symbols and below the notes are numerical labels for the dissonances. The songs are: 1. 'Eu sei que vou te amar' (C major, 7M, 13m, 7m); 2. 'Samba do avião' (D major, 7d, 7m, 7m, 7M); 3. 'Garota de Ipanema' (F major, 9m, 7M, 13M); 4. An unlabeled piece (G major, 7m, 7m, 11A).

Figura 18 – Perfis melódicos e harmônicos característicos da Bossa Nova (em Tom Jobim) com o uso de dissonâncias.

Da mesma maneira, após um reconhecimento auditivo, é possível fazer esta pesquisa harmônica nos quartetos de cordas e perceber o vasto uso deste mesmo perfil em seus caminhos harmônicos (Villa-Lobos inclusive encerra alguns movimentos dos quartetos em acordes maiores com 7ª maior):

Figura 19 – *Quarteto de Cordas n. 3* (I mov., c. 1-5): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

Figura 20 – *Quarteto de Cordas n. 5* (I mov., c. 1-3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

36 arco

pizz.

arco

arco

rall.

Gmaj7(6)

Cmaj7(9#11)

Detailed description: This figure shows the first movement of Quarteto de Cordas n. 5, measures 36-41. The score is for a string quartet. The first violin part starts with an 'arco' marking and a fermata over measures 36-37. The second violin part has a 'pizz.' marking in measure 36. The viola and cello parts have 'arco' markings. A red dashed box highlights measures 38-41, with the label 'rall.' above it. Below the score, two chords are identified: Gmaj7(6) under measure 38 and Cmaj7(9#11) under measure 41.

Figura 21 – *Quarteto de Cordas n. 5* (I mov., c. 36-41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

arco

pizz.

mf

f

ff

ff

ff

ff

ff

Gmaj7

Detailed description: This figure shows the final measure of the first movement of Quarteto de Cordas n. 5. The score is for a string quartet. The first violin part has an 'arco' marking. The second violin part has a 'pizz.' marking. The viola and cello parts have 'mf' and 'f' markings. The first bassoon part has 'ff' markings. A red dashed box highlights the final measure, with the label 'Gmaj7' below it.

Figura 22 – *Quarteto de Cordas n. 5* (I mov., último compasso): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

3

p

C

B(b6)

Bb6

A7

Abmaj7

Gm

Fm(add9)

Eb

Detailed description: This figure shows the third movement of Quarteto de Cordas n. 6, measures 3-4. The score is for a string quartet. The first violin part has a 'p' marking. Below the score, a series of chords are identified: C, B(b6), Bb6, A7, Abmaj7, Gm, Fm(add9), and Eb.

Figura 23 – *Quarteto de Cordas n. 6* (III mov., c. 3-4): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

Figura 24 – *Quarteto de Cordas n. 6* (III mov., c. 20-22): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

Figura 25 – *Quarteto de Cordas n. 6* (III mov., c. 31-32): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

Figura 26 – *Quarteto de Cordas n. 6* (III mov., compassos finais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim).

Conclusão

Diversos eventos conectam as trajetórias e a música de Villa-Lobos e Tom Jobim, formando um ciclo de conexões musicais que deixou um grande legado para a música brasileira e para o mundo. Seguindo esse caminho, através das análises feitas no presente trabalho, foi possível verificar e comprovar um aspecto ainda pouco comentado sobre tais conexões que é relação entre certas características dos quartetos de cordas e da canção de câmara de Tom Jobim (incluindo a Bossa Nova e seus arranjos).

Assim, tendo como principal ponto de partida as referências auditivas que nos remetem a determinadas memórias auditivas e nos apontam tais conexões, pudemos analisar comparativamente diversos parâmetros estruturais-musicais das relações entre os quartetos de cordas de Villa-Lobos e da canção de câmara de Tom Jobim (adentrando por vezes, também, no campo da significação musical). Assim, foi possível iniciar um mapeamento para melhor compreensão dos caminhos e processos que fizeram com que Villa-Lobos já antecipasse aspectos melódicos, harmônicos e texturais da canção popular de câmara brasileira (ou mais especificamente, no caso deste trabalho, da canção de câmara de Tom Jobim) e da Bossa Nova. Ainda é possível continuar este trabalho em análises mais amplas, minuciosas e aprofundadas a respeito deste material, contribuindo assim para uma melhor compreensão dos aspectos que compõem a música brasileira, bem como suas características intrínsecas, seus processos composicionais e a brasilidade.

Referências

- ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos? In: *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: ECA/USP, 2017.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
- CAYMMI, Stella. *O mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- COHN, Richard. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective". *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, pp. 167-180, 1998.
- DIAS, Carlos Ernest. Os limites do moderno na canção de câmara de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. *Anais do IV Simpósio (Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música)*. Rio de Janeiro, 2016.
- DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. "Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition". *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, pp. 241-263, 1998.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.
- FLÉCHET, Anaïs. "La bossa-nova en France: un modèle musical?". In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 34, v. 2, pp. 267-278, 2006.
- _____. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Hartmann, 2004. GARCIA, Cláudia. *O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: PPGMUS/UFMG, 2011.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- GUERIOS, Paulo. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro", *Mana*, v. 1, n. 9, pp. 81-108, 2003.

- JOBIM, Antonio Carlos. *Tom Jobim*: depoimento. São Paulo, 20/dez/1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva, TV Cultura SP. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm>. Acesso em: 29/jun/2019.
- 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-demais-completa-60-anos.shtml>>. Acesso em: 29/jun/2019.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 4 ed. Boston: Pearson, 2012.
- PASCOAL, Maria Lucia. “Villa-Lobos e Debussy”. In: *Anais do I Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA-USP, 2009.
- PICCHI, Achille. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tese (Doutorado). Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2010.
- PINTO, Maria Sylvania. *A canção brasileira – da modinha à canção de câmara*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985.
- RIPKE, Juliana. “Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências”. *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, v.4, n.1, pp. 35-68, 2018(a).
- _____. “Entrevista com Roberto Menescal”. *Revista Música*, v. 18, n. 1, 2018(b).
- _____. *Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: ECA/USP, 2017(a).
- _____. “Villa-Lobos, 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, pp. 1-20, 2017(b).
- ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: Estudo dos Procedimentos Composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: ECA/USP, 2008.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- _____. “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 Unicamp, 2009.
- VENTURA, Zuenir. *3 Antônio e 1 Jobim – histórias de uma geração: O encontro de Antônio Callado, Antônio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- WOLFF, Daniel. 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: 29/jun/2019.

Idiomatismo e paisagem sonora: uma análise sociomusicológica aplicada ao “Prelúdio nº 1” para violão de Heitor Villa-Lobos

José Jarbas Ruas

jjruas@uft.edu.br | Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Resumo: Esta comunicação pretende desenvolver uma análise sociomusicológica que reconstrua as intenções e as elocuições musicais empregadas no prelúdio nº 1 para violão de Heitor Villa-Lobos. Obra de teor nacionalista, dedicada ao sertanejo brasileiro, buscamos através dela historicizar aspectos do idiomatismo (TACUCHIAN, 2009; SILVA, 2014) e da paisagem sonora (CORBIN, 1998) a fim de (re)construirmos o universo sonoro contemporâneo e trazer subsídios que possam ser explorados pelo intérprete na performance da obra. Para tanto, leva-se em consideração a rede de sociabilidade (diálogo-comunicação-interlocução) e o imaginário criativo, vinculados às concepções estéticas do projeto musical villalobiano. Expomos um panorama de gravações da obra e de gravações sertanejas dos anos 1930 para estudo. Esta comunicação, portanto, é um incentivo à aproximação e à colaboração entre musicólogos-intérpretes, cientistas sociais, historiadores e críticos, que nos leve a pensar concretamente formas efetivas para o trabalho interdisciplinar para o estudo das obras dos compositores brasileiros.

Idiomatic expressions and Auditory landscape: a sociomusicological analysis applied to Heitor Villa-Lobos's guitar prelude No. 1

Abstract: This paper aims to develop a sociomusicological analysis that reconstructs the musical intentions and utterances employed in Heitor Villa-Lobos's guitar prelude No. 1. Work of nationalist content, dedicated to the Brazilian countryman, sought through historical aspects of the idiomatic expressions (TACUCHIAN, 2009; SILVA, 2014) and the Auditory landscape (CORBIN, 1998) for a development or contemporary sound universe and subsidies that can be explored by the performer. To this end, we take into consideration the communication network (dialogue) and the creative imagination, linked to the aesthetic conceptions of the villalobosian musical project. We present a panorama of recordings of works and recordings of the 1930s for study. This communication, therefore, encourages rapprochement and collaboration between musicians-performers, social scientists, historians, and critics, who lead us to think concretely about effective ways for interdisciplinary work to study works by Brazilian composers.

Introdução

A música de Heitor Villa-Lobos superou suas próprias fronteiras para se tornar verdadeiramente universal, como cabe a grande arte. Sua criatividade incansável incorporou os ritmos e os temas de seu povo na herança musical da raça humana. Villa-Lobos, embora apegado por um instinto infalível às fontes de inspiração popular, não perdeu de vista os ideais intelectuais que dão à sua música um equilíbrio eterno.¹

(ABEL CARLEVARO, *Guitar masterclass*, v.2, 1987).

Amparados metodologicamente por Cook (2001; 2006) e Barros (2016) almejamos para esta comunicação uma análise sociomusicológica que alcance um ponto de equilíbrio entre performance, análise musical, e a Sociologia e História social-cultural da Música. Queremos, portanto, discutir aspectos do campo dos sistemas de significações

¹ “The music of Heitor Villa-Lobos has overcome its own frontiers to become truly universal, as great art should. His indefatigable creativity has incorporated the rhythms and themes of his people into musical heritage of the human race.

Villa-Lobos, although attached by an unfailing instinct to the sources of popular inspiration, does not lose sight of the intellectual ideals which give his music everlasting balance” (CARLEVARO, 1987, p. 4).

em que a música pode se apoiar, ou não, bem como os significados atribuídos a ela na tentativa de: 1) reconstruir os motivos e as intenções do compositor, 2) atribuir significados particulares as elocuições musicais e 3) distinguir chaves de leitura que possam vir a ser aceitáveis/aplicáveis ao campo da performance musical.

Dessa forma, pretendemos abordar, junto à biografia do compositor e sua obra, aspectos culturais vinculados à rede de sociabilidade, ao universo sonoro e ao campo de diálogo-comunicação-interlocução relacionados às propriedades estruturais da obra em seu contexto (SKINNER). Dialogando ainda com Corbin (1998), ao pensarmos na subjetiva tarefa de resgatar um conjunto de sons adormecidos, dada nossa distância temporal em relação ao compositor em estudo, lançamos mão de algumas provocações para nortear nosso processo de (re)construção da paisagem sonora villalobiana e seu processo criativo: Que sonoridades os espaços-territórios evocavam junto ao compositor? Que sons compõem o inventário sonoro da obra? Que “sonoridades” acompanham o movimento e as práticas que ocupam o espaço representado? Como a percepção de sons “adormecidos” e as diferentes modalidades de atenção sensíveis-constituídas proporcionam a qualidade de escuta? Como elas podem condicionar os patamares de tolerância em relação ao volume e aos sistemas de apreciação dos códigos estéticos e pitoresco do som? Que gestos e condutas podem ser captados na paisagem sonora? Que conjuntos de tradições são evocadas e colocadas em diálogo com o campo estético do projeto político-ideológico musical do compositor?

Na modesta tentativa de aprofundar estas questões, selecionamos a série de 5 *Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos (1954 [1940]). Para esta ocasião, dedicamos atenção especial ao “Prelúdio nº 1” como recordação aos 90 anos das primeiras gravações em 78 rpm da música sertaneja geridas por Cornélio Pires. Neste processo, levamos em consideração as abordagens técnicas, a análise estético-musical e interpretativa trazidas por Santos (1975), Carlevaro (1987) e Amorim, (2009). Estas abordagens podem ser claramente percebidas nos resultados alcançados pelas gravações da obra dentro de sua trajetória histórica. A esse quadro analítico-estético, pretendemos nesta comunicação agregar dados de nossa pesquisa em torno das paisagens sonoras contemporâneas a composição, vislumbrando os idiomatismos (TACUCHIAN, 2009; SILVA, 2014), o imaginário criativo e a rede de diálogo-comunicação-interlocução às concepções estéticas do projeto musical villalobiano.

Logo, temos por objetivo refletir a música e/enquanto performance (COOK, 2006) no que tange a mudança de paradigma entorno do intérprete ao longo do século XX. Nesta perspectiva, a fim de potencializarmos insights ao intérprete/leitor/analista/crítico (GIRON, 2004), queremos trazer à tona possíveis chaves de leitura para a (re)construção do universo sonoro contemporâneo da obra, que agreguem ao estudo analítico da linguagem musical o aparato instrumental/metodológico das ciências humanas que nos fundamente em favor de uma análise sociomusicológica da obra (BARROS, 2016).

A performance e a análise sociomusicológica

Ao refletir sobre a música e/enquanto performance, Nicolas Cook (2006) demonstra o quanto a imagem do intérprete, ainda no começo século XX, carregava um certo ar de desdém. Este posicionamento reflete os valores de uma época em que a ênfase estava no “pensar” a música, e não no “executar”. Schoenberg teria tido que o intérprete (*performer*) “a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p. 164, *apud* COOK, 2006, p. 5). Para Bernstein, o maestro “deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de *glamour*, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (BERNSTEIN, 1959, p. 56, *apud* COOK, 2006, p. 5). Já Stravinsky teria dito que “o segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o *performer*] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”. Analisando essas três falas, a imagem do intérprete e a execução da obra ficam à margem do fazer musical; é como se o produto sonoro gerado fosse desconectado daquele que o produz, cabendo-lhe apenas a aspiração de ser invisível, transparente e de negar sua própria personalidade (GOEHR, 1996, p. 11 *apud* COOK, 2006, p. 7).

Neste sentido, a obra musical é vista como um elemento transcendental que não deveria ser interpretada, apenas executada pelo intérprete. A mudança para o paradigma contemporâneo da performance (música enquanto arte da performance) ocorrerá ao longo do século XX, na medida em que a música passa a revelar traços evidentes de valor econômico e cultural no mercado. A partir do consumo musical, como produto na mercantilização do entretenimento, além do fetiche com o texto-obra, o processo-compositor, adere-se o fetiche da performance. Passa-se a agregar valor as diferentes versões disponíveis para consumo através dos catálogos, pela autenticidade, originalidade

e domínio do intérprete. A fim de ilustrar o caso nesta comunicação, apresento abaixo um quadro com intérpretes que realizaram gravações dos prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos (Quadro 1).

INTÉRPRETE	DISCO	PRELÚDIO GRAVADO	SELO - REGISTRO	ANO LOCAL MÍDIA
Abel Carlevaro	<i>2º Recital de guitarra</i>	Prelúdio 3	ANTAR – ALP 4002	1959, Uruguai. LP
Andres Segovia	-	Prelúdio 1	DECCA DL 9647	Abr, 1952. NY-EUA LP
	-	Prelúdio 1	MCA S 26041	Dez, 1968. Madri-ESP LP
	-	Prelúdio 3	DECCA DL 9751	Mar, 1954. NY-EUA LP
Christoph Denoth	<i>Cinq Préludes</i>	<i>5 prelúdios</i>	Hyperion	Jan, 2012 CD
David Russell	<i>Art of the guitar</i>	Prelúdios 1 e 2	Telarc CD-80672	2007, EUA. CD
Fábio Zanon	<i>Heitor Villa-Lobos: The complete solo guitar music</i>	<i>5 prelúdios</i>	Music Mastes Biscoito Fino (edição)	1997, EUA 2010, BR (edição)
John Willians	<i>More virtuoso music for Guitar</i>	Prelúdios 2 e 4	CBS 72526	1967, UK LP
	<i>Villa-Lobos, Scarlatti: Five preludes/ sonatas</i>	<i>5 prelúdios</i>	CBS	1976, UK LP
José Antonio Escobar	<i>Heitor Villa-Lobos: 5 preludes, 12 studies e Modinha</i>	<i>5 prelúdios</i>		2008
Julian Bream	<i>Villa-Lobos: Guitar Concerto; Preludes; Etudes with André Previn and the London Symphony Orchestra</i>	<i>5 prelúdios</i>	BMG International	(1993) CD
	<i>Rodrigo: Concierto de Aranjuez; Villa-Lobos: Preludes</i>	<i>5 prelúdios</i>	RCA GB86525	Set, 1987 CD
Manuel Barrueco	<i>Manuel Barrueco plays Villa-Lobos, Brouwer e Orbón</i>	<i>5 prelúdios</i>	EMI Digital	1989 CD
Pepe Romero	<i>Villa-Lobos: 5 preludes, Etude nº1, Suite populaire bresiliénne</i>	<i>5 prelúdios</i>	Phillips	Jun, 1998 CD
Timo Korhonen	<i>Villa-Lobos Guitar Works, Volume 2</i>	<i>5 prelúdios</i>	Ondine	Ago, 1996 CD

Turibio Santos	<i>Orchestre de chambre Jean-François Paillard – concert pour guitare. 5 préludes</i>	5 <i>préludios</i>	Erato MUS 19026 1971 (França) – STU 70566 (3v) 1971, 1976, 1977 (Austrália) – S/6408 1976 (EUA) – MHS 3397 s/ ano - Erato – STU 70566	1970, França LP/K-7
	<i>Heitor Villa-Lobos, Turibio Santos – Concerto Pour Guitare Et Petit Orchestre / Sextuor Mystique / Preludes No. 1-5</i>	5 <i>préludios</i>	The Record Society	1971, França LP
	<i>Concerto Para Violão e Orquestra (Sexteto Místico & Préludios)</i>	5 <i>préludios</i>	MIS Records MIS 022	1971, Brasil
	<i>Violão Brasil</i>	5 <i>préludios</i>	Kuarup Discos KLP-011	1980, Brasil LP
	<i>Brasil, Piano e Violão</i>	5 <i>préludios</i>	Kuarup Discos KLP-KM 2 vols	1980. Brasil LP
	<i>Villa-Lobos: L'intégrale pour guitare</i>	5 <i>préludios</i>	Le chant Du monde LDC - 278 869 (v.1) LDC - 278 870 (v.2) 2 vols	1986, França CD
	<i>Heitor Villa-Lobos (1887-1987): Obra completa para violão</i>	5 <i>préludios</i>	Kuarup Discos KLP – BE 1 KLP – BE 2	1987, Brasil. LP
	<i>Villa-Lobos in Rio de Janeiro</i>	5 <i>préludios</i>	Erato 2292-45744-2	1992, EUA CD

Quadro 1: Levantamento de gravações da série de *Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos. Fonte: pesquisa do autor.

O que mantêm uma obra viva e presente na realidade social? O quadro exposto acima retrata um panorama em torno da história da gravação de uma obra e nos fornece um rico material para estudarmos a música e/enquanto performance (COOK, 2006). Esse levantamento panorâmico aduz ao estudo da história da obra, uma vez que oferece aos intérpretes/musicólogos a possibilidade de avaliar, por um lado o aspecto quantitativo. Mas também permite um viés qualitativo, já que podemos aguçar nossa percepção estética quanto aos elementos sonoros, técnicos, digitais, midiáticos e analíticos empregados em cada versão “criada”, a partir de cada interpretação cristalizada (gravada). Pode-se ainda através deste estudo ressaltar a multiplicidade de oportunidades interpretativas que podem ser oferecidas ao texto musical e analisarmos as convenções sociais e culturais

vigentes a partir de estudos comparativos entre períodos. O objetivo não é atribuir juízo de valor entre a gravação A ou B, mas ressaltar as escolhas feitas pelo intérprete no momento da elocução do texto musical.

Segundo Cook (2006),

a maneira mais óbvia de se estudar música enquanto performance é, simplesmente, estudar as performances que engrossam o legado das gravações, abrindo assim um arquivo de textos acústicos comparável, em extensão e significado, àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu. E isto já começa a acontecer, não apenas como resultado da ação de forças internas à disciplina, mas também em resposta a iniciativas de bibliotecas especializadas em gravações [...] (COOK, 2006, p. 15).

Estimulado por esse excerto, contabilizamos até o momento 12 intérpretes que registram integralmente ou parcialmente a série de 5 *Prelúdios* para violão. Apenas três selecionaram algum prelúdio da série para sua gravação. É possível contabilizarmos 18 gravações integrais da série, em 21 títulos. Diante dessa pesquisa, temos até o momento como primeiro registro fonográfico de um dos prelúdios (“Prelúdio nº 1”) a gravação feita pelo violonista espanhol Andres Segóvia, em 1952; podemos destacar também a primeira vez em que a série foi gravada integralmente, no ano de 1970, pelo brasileiro Turibio Santos.

Até onde temos conhecimento, os “Prelúdios nº 3” e “nº 4” foram os primeiros a serem executados em público e a serem publicados. No que tange a publicação, ambos compuseram o suplemento musical na edição dedicada em homenagem a Villa-Lobos na Revista *Música Viva*² (jan/fev. 1941). Esses prelúdios foram publicados 13 anos antes da edição Max Eschig (1954). Acredita-se que tenha sido este suplemento que serviu como suporte para o estudo da obra pelo jovem violonista uruguaio Abel Carlevaro. Até onde conseguimos mapear historicamente, a primeira execução da obra se deu durante a série de concertos realizada no Rio de Janeiro pela “Embaixada Artística Uruguaia” do Instituto Interamericano de Musicologia entre os dias 10 e 12 de dezembro de 1943 (RUAS, 2015).

² Periódico publicado na cidade do Rio de Janeiro e que teve como fundador o músico alemão, erradicado no Brasil H. J. Koellreutter (1935-2005). Este exemplar contou com a redação de Brasília Itiberê II (1896-1967), Egydio de Castro e Silva, Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) e H.J Koellreutter. O exemplar consultado faz parte da coleção Guerra-Peixe, localizado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional (RJ).

Realizar um estudo dessa ordem, tal como apontado no quadro 01, nos condiciona a pensar acerca do significado atribuído a obra dentro de sua própria existência. Compostos em 1940, os cinco prelúdios foram dedicados inicialmente ao violonista espanhol Andrés Segovia que residia à época no Uruguai. Neste mesmo ano, Villa-Lobos foi convidado por Curt Lange³ para fazer uma série de concertos em Montevidéu e aproveitou a oportunidade para apresentar os manuscritos da obra ao violonista espanhol.

A chegada de Villa-Lobos à capital uruguaia, data de 9 de outubro; ele foi acompanhado por uma delegação de músicos brasileiros, chamada pelos jornais locais de “Embajada Artística Brasileña”. Villa-Lobos liderava o grupo composto por Mindinha (sua segunda esposa), Ruth Valladares Correa, Gazzí Galvão de Sá, Arnaldo Azevedo Estrela, José Vieira Brandão, Iberê Gomes Grosso, e Oscar Borgerth. Aparentemente, Segovia não atribuiu valor e interesse imediato à série, como aponta na troca de correspondência com o compositor mexicano Manuel Ponce (RUAS, 2015).

Este fato nos remete a pensar acerca das variações de significado e as circunstâncias que permeiam a história de uma obra ao longo do tempo, uma vez que a (des)valorização da obra passa pelo processo de construção cultural e é condicionada através de uma estrutura formal no campo das instâncias de legitimação. Caminhar nessa direção nos remete a pensarmos em favor de uma análise sociomusicológica da obra. Barros (2016) ressalta a importância de termos em vista a dificuldade em unir o rigor histórico (multiplicidade de fontes documentais) e as interpretações inerentes ao campo da crítica estética no âmbito da análise. O objetivo de uma análise sociomusicológica é não perder de vista a historicidade, as convenções e as intenções que tomam parte na trajetória da obra. Em certa medida, esse modelo tenta romper com a ideia de autonomia, ao afastar-se da idealização da obra e do compositor por meio de análises puramente musicais.

Segundo Barros (2016), uma análise sociomusicológica se beneficiaria de uma forma de estudar as obras que pudesse contar com um conhecimento dos problemas, categorias, métodos, materiais e técnicas composicionais que se faziam presentes no contexto de criação de uma obra a qual estamos submetendo a análise. Isso evitaria ao

³ Nesse ano, Curt Lange já atuava de forma presente no Uruguai. Com apoio oficial, trabalhou pelo estabelecimento de uma educação musical naquele país. Foi idealizador e cofundador do Instituto Interamericano de Musicologia (1938), uma continuação do Instituto de Estudios Superiores e da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941). Além disso, colaborou com o “Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica”, O SODRE, criado em 1929.

analista desperdiçar energia tratando de relações internas de pouco interesse do ponto de vista sociológico por não terem importância no pensamento musical do contexto em investigação.

Ao propor a construção de um projeto teórico, pautado nos novos desafios musicológicos, e que discutam o campo de sistemas de significações em prol de uma Teoria da Análise Musical, Cook (2001) expõe a falta de uma concepção adequada e teorizada de como a música poderia apoiar, ou não, os significados atribuídos a ela. Uma vez que seu objetivo é delinear uma maneira pela qual nós podemos entender como alguns significados são atribuídos à música, Cook pretende, ao mesmo tempo, relacionar aspectos irreduzivelmente culturais e intimamente relacionados às propriedades estruturais atrelados a música.

Segundo Cook existem duas vertentes antagônicas na teoria de análise musical no que se refere à construção de sentido. De forma geral, a discussão crítica sobre o significado musical tende a assimilá-lo com a significação verbal. A primeira vertente remete ao significado puramente musical – portanto, a música deveria ser entendida em termos exclusivamente estruturais para designar suas qualidades expressivas; já a segunda, é o significado sócio-culturalmente construído que parte de uma orientação sociológica, considerando aspectos dos significados regidos pelo contrato social. O posicionamento do autor apontará para as limitações epistemológicas inerentes as duas vertentes. Sendo assim, Cook nos propõe uma terceira possibilidade, que perpassa entre as duas.

Ao oferecer uma terceira vertente, Cook nos fornece a chave para um modelo de significado musical que pode ser entendido, nem como imanente, nem como arbitrário, mas, como negociado e emergente. Logo, o autor propõe que o significado musical pode ser ao mesmo tempo, construído culturalmente e condicionado por uma estrutura formal tendo em vista que a música nunca está “sozinha”, já que ela sempre é recebida em um contexto discursivo, que se dá através da interação entre a música e o intérprete, entre texto e contexto. Por esta via que o significado da obra pode ser construído. Logo, o significado atribuído a qualquer vestígio material pode variar de acordo com as circunstâncias de sua recepção, em seu tempo.

Dessa forma, a música apresenta sua maior particularidade: para existir, ela precisa/depende de alguém ou algo que a execute. O intérprete, em sua posição, é um leitor da obra que a “reinventa” continuamente, enquanto a interpreta. A “invenção”

certamente não está no âmbito da reelaboração ou do refazer a obra, mas em destacar o feito. Neste sentido, expresso pelo significado atribuído, entram elementos que pairam pelas preferências estéticas e o gosto⁴ do intérprete.

Idiomatismo e Paisagem sonora na análise sociomusicológica

Que aspectos estéticos poderiam ser agregados pelo intérprete a partir dos dados suscitados por uma análise sociomusicológica da obra? De forma geral, acreditamos que seja consenso dentro da comunidade musicológica que a obra de Villa-Lobos para violão reflete elementos de uma linguagem nacional ao dispor de traços imagéticos do folclore, da tradição das serestas, das modinhas brasileiras e da cultura do choro (TACUCHIAN, 2009).

Uma vez que estamos distantes quase 80 anos das sonoridades que serviram de base para a composição da série de *Prelúdios*; considerando que Villa-Lobos estava conectado com as sonoridades urbanas/rurais/folclóricas de seu tempo; considerando que ele inseria em suas composições efeitos sonoros da gestualidade cotidiana e dominava a narratividade idiomática de outros instrumentos; considerando o processo criativo e composicional em torno das manifestações poético-musicais do homem comum brasileiro; queremos resgatar vestígios da paisagem sonora que possam proporcionar insights, recriações e contribuições aplicadas à interpretação da série, em especial ao “Prelúdio nº 1” para violão.

Fundamentados em Corbin (1998), e pensando um conjunto de sons adormecidos que eventualmente pudessem compor a paisagem sonora durante o processo de composição dos prelúdios recobro algumas provocações iniciais: Que sonoridades os espaços-territórios evocavam? Que sons compõem o inventário sonoro da obra? Que ruídos acompanham o movimento e as práticas que ocupam o espaço representado? Como a percepção de sons “adormecidos” e as diferentes modalidades de atenção sensíveis/constituídas proporcionam qualidade de escuta? Como elas podem condicionar os sistemas de apreciação dos códigos estéticos e pitoresco do som? Que gestos e condutas podem ser captados na paisagem sonora?

⁴ Entenderemos gosto como um instrumento de configuração de um ideal artístico e da poética que tende a manifestar as opções, preferências, expectativas e pretensão (GIRON, 2004, p. 29).

Em sua publicação pela Max Eschig (1954 [1940]), a série de *Prelúdios* aparece dedicada a Arminda Villa-Lobos – Mindinha – e faz uma homenagem ao povo brasileiro⁵. Em sequência, os prelúdios homenageiam: (n.º 1) o sertanejo brasileiro⁶, (n.º 2) o malandro carioca, (n.º 3) J. S. Bach, (n.º 4) o indígena brasileiro e (n.º 5) a vida social dos rapazinhos e mocinhas fresquinhas que frequentavam os concertos e teatros no Rio de Janeiro (SANTOS, 1975; AMORIM, 2009).

Para auxiliar na reflexão em torno da constituição de uma paisagem sonora em relação ao “Prelúdio nº 1”, utilizei o quadro estético fornecido por três violonistas que se debruçaram na reflexão desta obra. Santos (1975) e Amorim (2009) sinalizam aspectos muito estimulantes ao imaginário do intérprete e me conduziram as provocações elencadas anteriormente. Em certa medida, penso em prol de uma análise que proponha um significado musical interativo e que dialogue com a prática interpretativa.

Acerca do “Prelúdio nº 1”, em forma A-B-A, Santos (1975) o descreve da seguinte maneira:

“Prelúdio nº 1” – Mi menor – “Melodia Lírica” – “Homenagem ao sertanejo brasileiro”. O “Prelúdio nº 1” é a peça mais festejada pelo público, juntamente com o *Choros n.º 1*, no repertório violonístico villalobiano. O paradoxo da linha melódica de prelúdio é um retrato do Brasil e da música. Sendo melancólica, pungente, quase triste ela é otimista, sempre crescendo, endiabradamente movediça. A segunda parte é o caipira, o sertanejo, a viola, o lirismo (SANTOS, 1975, p. 25).

Sobre a seção inicial (A), Carlevaro (1987) ressalta a particularidade da melodia anacrústica iniciada pelo portamento entre as notas Si e Mi (Fig. 1), executadas na quinta corda (A - Lá), em tessitura grave com o dedo polegar. Segundo Carlevaro, o ritmo dos acordes $\left(\frac{3}{4} \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \right)$, executado nas cordas agudas soltas (Sol [3] - Si [2] – Mi [1]) não deve ser alterado.

Aprofundando a análise estética da obra, Amorim (2009, p. 161) aponta como Villa-Lobos deixou transparecer sua capacidade de transportar o idiomatismo de um instrumento para outro ao se apropriar de elementos timbrísticos característicos deles. A peculiaridade presente nesta obra agrega a exploração idiomática de dois instrumentos: o violoncelo e a viola caipira.

⁵ Aparentemente, mais aos traços da vida social carioca do que propriamente a vastidão cultural do cenário nacional.

⁶ Definição de “sertanejo” extraída do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Candido de Figueiredo (1913): “Relativo ao sertão [lugar inculto, distante de povoações ou de terrenos cultivados; interior de um continente, ou longe da costa], que vive no sertão. Silvestre. Rude. Individuo sertanejo; Matuto [acanhado, tímido; provinciano, roceiro; homem ignorante], que vive no mato, sertanejo”.

Inspirado na sonoridade oriunda de um mimetismo timbrístico, Villa-Lobos (1954, [1940]) explora a região de tessitura grave no violão buscando metamorfosear, através de portamentos e recursos inerentes ao violoncelo, proporcionando uma intensidade expressiva. Segundo Santos, “as cordas graves pedem com insistência o vibrato, mas não admitem *rubato* fora de hora ou nenhum excesso ridículo e ostentário” (SANTOS, 1975, p. 26). A biografia do compositor nos revela a presença do violoncelo em sua história de vida, logo é nítido o conhecimento e domínio da escrita idiomática do instrumento e sua transposição para o violão.



Fig. 1: Villa-Lobos, “Prelúdio nº 1” em Mi menor, 5 *Preludes*, c. 1-3.

Já na segunda seção (B), a vida sertaneja é expressa através da evocação do ponteio de viola. Este trecho, em *piu mosso*, em caráter virtuosístico, alegre e percussivo promove uma ambiência sertaneja festiva (AMORIM, 2009). A seção em questão utiliza a tonalidade de Mi maior e inicia-se com um arpejo que sinaliza a tradicional afinação empregada na viola caipira denominada Cebolão. O final da segunda seção explora ainda uma combinação de paralelismos, portamentos e harmônicos com o emprego da pestana que remete aos recortados valseados dos violeiros.

A esta seção da obra (A) e sua subsequente (B), queremos trazer outros elementos que se alinham à música popular do período. Uma vez que a obra foi dedicada ao homem sertanejo, buscamos por arquivos sonoros coevos. Aqui, selecionamos áudios das primeiras gravações do gênero, produzidas por Cornélio Pires entre 1929 e 1930, junto com a Turma Caipira. As gravações foram feitas por diferentes duplas sertanejas e trazem elementos culturais do fazer e viver musical da cultura caipira.

O ponto aqui não é estimular a imitação, ou procurar por semelhanças, ou identificar traços de gêneros sertanejos na obra; muito menos estamos dispostos a colocar o material sonoro no campo de estudo comparativo. Estamos sugerindo a escuta das gravações sertanejas em 78 rpm como exercício de percepção, reflexão e reaproximação com os vestígios de uma paisagem sonora que foi contemporânea a Villa-Lobos. Isso significa que o compositor ouviu estes discos? Não.

Esses arquivos sonoros nos revelam a consciência sonora de Villa-Lobos acerca do gênero e pode nos abrir chaves de leitura de como ele abordou o idiomatismo sertanejo nas duas seções do “Prelúdio nº 1”. Portanto, ouvir o repertório sertanejo em 78 rpm nos abre a possibilidade de nos reaproximarmos do universo sonoro da década de 1930 e dele extrairmos elementos que nos forneçam opções estéticas que possam lançar luz a adaptação timbrística da sonoridade e do estilo em futuras interpretações orientadas da obra.

Como ponto de partida a este exercício quero chamar atenção para alguns aspectos do material sonoro: a acentuação rítmica fora do tempo forte (Fig. 2), a articulação, a métrica do canto⁷, as melodias descendentes com saltos em terças⁸, alargandos, rasgueados e recortados de viola, portamento vocal ascendente⁹ e descendente¹⁰, timbre de voz aberto/estridente¹¹, percussividade¹², glissando de acordes¹³, toque valseado.



Fig. 2: Villa-Lobos, “Prelúdio nº 1” em Mi menor, 5 Preludes, c. 33-39.

⁷Moda da Mariquinha (Moda de Viola / Recortadinho) <https://www.youtube.com/watch?v=rA5iahEeE6E&list=PLEp0vWYS_xZWSenXg8c8Sm-PHfOYCgVOp&index=21> acesso em 07.set.2019.

⁸Jorginho do Sertão - Cornélio Pires, 1929 <<https://www.youtube.com/watch?v=VTKMW1aJb7g>> acesso em 07.set.2019.

⁹Só Caboclo Brasileiro (Moda de Cornélio Pires) <https://www.youtube.com/watch?v=7vDpETUCboQ&list=PLEp0vWYS_xZWSenXg8c8Sm-PHfOYCgVOp&index=15> acesso em 07.set.2019.

¹⁰Verdadeiro samba paulista (Cornélio Pires) <https://www.youtube.com/watch?v=24Jv6iknYxU&list=PLEp0vWYS_xZWSenXg8c8Sm-PHfOYCgVOp&index=18> acesso em 07.set.2019.

¹¹Moda do Rio Tietê - Moda de Viola <https://www.youtube.com/watch?v=KpsDs_VrHPU&list=PLEp0vWYS_xZWSenXg8c8Sm-PHfOYCgVOp&index=10> acesso em 07.set.2019.

¹²Toada de Cateretê: <https://www.youtube.com/watch?v=eNdT4mYjFBo&list=PLEp0vWYS_xZWSenXg8c8Sm-PHfOYCgVOp&index=11> acesso em 07.set.2019

¹³Coração Maguado - Moda de Viola <https://www.youtube.com/watch?v=dUA0CZZA_GQ&list=PLEp0vWYS_xZWSenXg8c8Sm-PHfOYCgVOp&index=20> acesso em 07.set.2019.

A pesquisa em arquivos sonoros, com intuito de estudar a paisagem sonora e o idiomatismo em torno do processo de formulação das opções estéticas do intérprete, abre novas possibilidades na busca por uma paleta de timbres que explorem a diversidade sonora do instrumento a serviço de uma interpretação amparada pela análise sociomusicológica.

Conclusão

Esta comunicação apresentou uma abordagem de análise musical da obra focada em agrupar fontes que nos permitam historicizar e localizar o material sonoro em seu tempo. Com isso, nos propomos a trilhar uma história da obra e buscarmos elementos que nos permitissem pensar uma interpretação musical embasada através de recursos sonoros/timbrísticos da música sertaneja a partir da audição do material sonoro gravado em 78 rpm e das gravações do “Prelúdio nº 1” para violão.

O uso das gravações, como fonte histórica para orientar as escolhas do intérprete, parte de um processo de busca por soluções interpretativas constante e contínuo que é realimentado pelas soluções encontradas ou rejeitadas. Com isso, não optamos pela imitação da sonoridade popular/urbana/folclórica contida nos arquivos sonoros, mas em adotar as gravações como recurso sonoro histórico a fim de buscarmos uma aproximação tímbrica de acordo com o estilo proposto pelo compositor.

Esta comunicação, portanto, é um convite a encorajar, em especial, a comunidade violonística, os intérpretes/musicólogos, historiadores e sociólogos a nos debruçarmos no estudo sócio-histórico e da tradição cultural em que uma obra está inserida, buscando por elementos que reconstruam a paisagem sonora e/ou o idiomatismo empregado pelos compositores no repertório de música brasileira. Como mencionamos anteriormente, o objetivo deste modelo de análise é recolher dados que nos permitam contextualizar a obra durante o tempo. Inserindo neste modelo a paisagem sonora e o idiomatismo para o tratamento do repertório brasileiro de teor nacionalista.

Referências

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- BARROS, Frederico. “Sociologia da Música: entre o rigor historicista e a crítica de arte”. In: FERNANDES, Dmitri; SANDRONI, Carlos (orgs.). *Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Editora Prismas, pp. 31-58, 2016.
- CARLEVARO, Abel. *Guitar masterclass Vol.2: Technique, Analysis and Interpretation of the guitar work of Heitor Villa-Lobos*. United Kindom: Chanterelle 712, 1987.
- COOK, Nicholas. “Theorizing Musical Meaning”, *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, pp. 170-195, 2001.
- _____. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. *Per Musi*, n. 14, pp. 05-22, 2006.
- CORBIN, Alain. “Do Limousin às culturas sensíveis”. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa Ltda., pp. 97-110, 1998.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte, 1826-1861*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- VILLA-LOBOS, Heitor. Partitura “Prelúdio nº 1” para violão (1940). Paris: Max Eschig, 1954.
- RUAS, José Jarbas. “Os cinco prelúdios para violão: entre a recepção de Andrés Segovia e Abel Carlevaro e a repercussão da imprensa”. In: *Anais do I Simpósio Nacional Villa-Lobos: obra, tempo e reflexos*, 2015, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ. Anais, 2015.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- SILVA, Débora Borges. *O movimento armorial e os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: IA/UFRGS. Orientador Fredi Vieira Gerling, 2014.
- TACUCHIAN, Ricardo. Idiomatismo e transcendência. Prefácio. In: AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

Estudo n. 4 para violão solo de Heitor Villa-Lobos: uma análise

João Vital de Araujo Santos
jvasguitar@gmail.com | USP

Resumo: Este trabalho propõe uma análise musical do *Estudo n.4* para violão solo do compositor Heitor Villa-Lobos. Constatado um distanciamento na aplicação das regras tradicionais de condução de voz inerentes da música tonal, opta-se por justapor observações sobre combinações simétricas de digitação instrumental e suas factíveis consequências, consoante as observações estabelecidas por Salles (2009) e Canellas (2014), e conceitos procedentes da teoria dos conjuntos, sob a ótica de Straus, 2013 [2005]. A fim de clarificar possíveis critérios de escolha na elaboração composicional, busca-se conceber parâmetros basilares, evidenciando, à medida do possível, aspectos da sonoridade moderna pensada por Villa-Lobos.

Study no. 4 for guitar by Heitor Villa-Lobos: an analysis

Abstract: This essay proposes a musical analysis of *Study No. 4* for guitar solo by composer Heitor Villa-Lobos. Noting a distancing in the application of the traditional rules of voice-leading, inherent in tonal music, we choose to juxtapose observations about symmetric combinations of instrumental fingering and their feasible consequences, according to the observations established by Salles (2009) and Canellas (2014), and concepts from pitch-class set theory, from the perspective of Straus, 2013 [2005]. In order to clarify possible criteria of choice in compositional elaboration, we seek to conceive basic parameters, highlighting, as much as possible, aspects of modern sounding thought by Villa-Lobos.

Introdução

É inegável a relevância e amplitude que os *12 Estudos* exercem na formação da história do violão. “Villa-Lobos deu à luz ao violão moderno, criando um novo caminho para ele; as possibilidades musicais e técnicas recentemente expandidas beneficiaram grandemente o repertório do instrumento”¹ (CARLEVARO, 1988, p. 3).

Os estudos foram escritos entre 1924-1929 e dedicados ao violonista espanhol Andrés Segovia, contudo, a relação entre os dois foi um tanto quanto conturbada. Entende-se, hoje, que as diversas inovações desenvolvidas em algumas das peças e as anedotas relatadas entre ambos – compositor e intérprete – demonstram singularidades na linguagem musical e técnica, que, na época, colocaram o violão em uma nova direção (CARLEVARO, 1988, p. 3).

Em uma publicação do museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro), Philippe Marietti, um dos diretores das Edições Max Eschig, descreve uma discussão constante que sempre ocorreu entre Segovia e Villa-Lobos: ‘Heitor, isso não pode ser feito em um violão.’ Ao qual Villa-Lobos terminaria a discussão, tocando a passagem em questão² (CARLEVARO, 1988, p. 3).

¹ Tradução de: “*Villa-Lobos gave birth to the modern guitar, forging a new path for it; the newly expanded musical and technical possibilities have greatly benefited the repertoire for the instrument*” (CARLEVARO, 1988, p. 3).

² Tradução de: “*In a publication of the Villa-Lobos museum (Rio de Janeiro) Philippe Marietti, one of the directors of Editions Max Eschig, describes a constant argument that always ensued between Segovia and Villa-Lobos: “Heitor, this cannot be done on the guitar”. To which Villa-Lobos would end the argument by playing the passage in question*” (CARLEVARO, 1988, p. 3).

Este trabalho faz uma análise do *Estudo n.4* de Villa-Lobos. Para realização dessa análise foram utilizadas a edição da Max Eschig (VILLA-LOBOS, 1953) e um dos manuscritos datado de 1929. O processo de revisão foi favorecido pela dissertação de Meirinhos (1997). Sua pesquisa faz comparações sobre fontes manuscritas e editadas dos estudos de Villa-Lobos. Em virtude das discrepâncias em algumas notas, entre as fontes aqui citadas, optou-se por conceder uma credibilidade maior ao manuscrito.

Salles (2009, p. 48) afirma que “da escrita violonística de Villa-Lobos emergem aplicações interessantes da técnica de gerar material a partir da digitação”, e em seu livro ele denota alguns padrões simétricos na execução instrumental de trechos de algumas obras desse ciclo. Canellas (2014) analisa os *Estudos n.1, 10, 11 e 12* pela mesma perspectiva. Na medida em que nas análises do *Estudo n. 4* foram constatados alguns padrões simétricos similares, achou-se frutífero abarcar este prisma para clarificar aspectos de sua elaboração composicional.

Com o propósito de obter uma melhor clarificação de processos organizacionais, uma vez que é verificado um distanciamento de particularidades da música tonal, utilizou-se conceitos da Teoria dos Conjuntos sob a ótica de Straus, 2013 [2005], provenientes do livro *Introdução à teoria pós-tonal*.

Objetiva-se, na análise, clarificar possíveis critérios de escolha na elaboração composicional, buscando conceber parâmetros basilares e evidenciando, à medida do possível, aspectos da sonoridade pensada por Villa-Lobos. Para isso descreve-se o nexos organizacional da composição através das conformidades entre as partes e as factíveis consequências intervalares geradas por “combinações simétricas de digitação instrumental” (SALLES, 2009).

Análise

Levando em consideração a homogeneidade timbrística da peça, concebe-se que a estrutura formal é dividida em duas seções: A e A'. Fragmentadas em pequenas partes e justapostas em algumas circunstâncias, ocorre apenas uma única situação que há a reiteração integral das notas, constatadas nos c. 1-4; 25-29 (Fig. 1) e, conseqüentemente, a mesma circunscreve o início de cada seção (A e A'). Mediante essas observações e as organizações harmônicas constatadas, estipula-se a seguinte segmentação formal:

- Seção A - (c. 1-24)
 - Parte 1 - (c. 1-4)
 - Parte 2 - (c. 5-8)
 - Parte 3 - (c. 8-11)
 - Parte 4 - (c. 11-16)
 - Parte 5 - Cadência (c. 17-24)

- Seção A' - (c. 25-65)
 - Parte 1 - (c. 25-28)
 - Parte 2 - (c. 29-34)
 - Parte 3 - (c. 35-37)
 - Parte 4 - (c. 38-45)
 - Parte 4' - (c. 43-53)
 - Parte 5 - *Codetta* (c. 54-65)

Cada seção possui cinco partes e pode-se considerá-las homônimas, pois conservam nexos intrínsecos estruturais entre si, apesar de apresentarem estruturas aparentemente diferentes. Assim, apresentar-se-ão as descrições analíticas confrontando as semelhanças entre as partes de cada seção. Um aspecto peculiar é que muitas das partes estão finalizadas com uma espécie de “encadeamento cromático” de uma, duas ou até três vozes, indicadas nos gráficos como cadência cromática.

Parte 1

Como mencionando anteriormente, a primeira parte das duas seções (A e A') são iguais (c. 1-4; 25-29, Fig. 1)³. Esses quatro compassos são constituídos de uma progressão a quatro vozes com tríades e tétrades. Em decorrência de um distanciamento do tratamento de condução de voz tradicional de música tonal e para uma clareza das relações harmônicas, utilizamos cifras⁴ populares aos gráficos, dado que a cifragem

³ Na edição Max Eschig, consultada por Eduardo Meirinhos nos anos 1990, consta um Ré# no terceiro tempo do c. 27, contudo a mesma não foi identificada nos manuscritos (MEIRINHOS, 1997, p. 53).

⁴ Sistema de notação comumente usadas em música popular.

tradicional por graus retrataria incongruências funcionais e/ou excessos de resoluções deceptivas.

Compassos: 1 2 3 4 5
25 26 27 28 29

G B \flat 7/A G E7(9 \flat)D/F# C#7 F/A G+ D/F# F#⁰7 B7/A G7

9-10 [4,5,6,7,8,10,11,1,2] 9-7 [11,0,2,3,4,5,6,7,9]

Superconjunto

OCT_{1,2} [1,2,4,5,7,8,10,11]

Figura 1 – Seção A, Parte 1.

A condução de voz elaborada por Villa-Lobos pode ser compreendida como um encadeamento parcimonioso, segundo Douthett e Steinbach (1998, p. 242):

Estruturas parcimoniosas (por exemplo, *Tonnetze*) geralmente possuem altos graus de simetria e são independentes de centros tonais. Como resultado da metamorfose do diatonismo centrado do tonalismo do século XVIII e da indeterminação tonal do final do século XIX, essas estruturas simétricas tornaram-se ferramentas teóricas e analíticas importantes⁵ (DOUTHETT; STEINBACH, 1998, p. 242).

Agregando todas as notas dos compassos 1-2, foi constatado o conjunto 9-10 [4,5,6,7,8,10,11,1,2]. Este conjunto corresponde ao superconjunto octatônico (8-28), com a nota Fá# “acrescentada”. Straus (2013, p. 157) afirma que a coleção octatônica

[...] tem muitas características distintivas. Primeira, ela é altamente simétrica, tanto transpositivamente quanto inversivamente. Ela mapeia-se nela mesma em quatro níveis de transposição e quatro níveis de inversão. Como resultado, ela tem somente três formas distintas (assim como o seu complemento, o acorde de sétima diminuta) (STRAUS, 2013, p. 157).

Straus (2013) apresenta as três possíveis transposições das coleções octatônicas: OCT_{0,1} [0,1,3,4,6,7,9,10], OCT_{1,2} [1,2,4,5,7,8,10,11] e OCT_{2,3} [2,3,5,6,8,9,11,0].

Nos c. 3-4 (Fig. 1) ocorre mudança na classe de conjuntos para 9-7 [11,0,2,3,4,5,6,7,9]. Compreende-se, como alusão, que essa classe de conjuntos representa um superconjunto da escala que de Mi menor harmônica (7-32)

⁵ Tradução de: “*Parsimonious structures (e.g., Tonnetze) generally have high degrees of symmetry and are independent of tonal centers. As a result of the metamorphosis from the tonally centered eighteenth century diatonicism to the tonal indeterminacy of the late nineteenth century, these symmetric structures have become important theoretical and analytical tools*” (DOUTHETT; STEINBACH, 1998, p. 242).

[3,4,6,7,9,11,0], com o acréscimo das notas F \sharp e R \acute{e} . Este conjunto é mantido até o início da parte subsequente, nos c. 5-6 (Fig. 2).

Parte 2

Na seção A, o padrão harmônico é transposto de forma simétrica, resultando em uma transposição dos conjuntos. A alusão da escala menor harmônica, anteriormente mencionada aqui, se faz significativa, visto que a classe de conjunto 7-32 (0134689) – “menor harmônica” –, é representativa nesta parte. Assim, como mostra a Figura 2, verifica-se três⁶ classes consecutivas do conjunto 7-32, transpostos a cada ocorrência.

De um ponto de vista tonal, cada uma destas passagens apresenta uma relação Dominante-Tônica. Segundo Kostka, Payne e Almén (2018, p. 428), este tipo de progressão de acordes não é muito usual e classifica-os como: *Common-Tone diminished seventh Chord*, “acorde diminuto com sétima diminuta por nota comum”. Os acordes diminutos (F \sharp $^{\circ}$, G \sharp $^{\circ}$ e A \sharp $^{\circ}$) resolvem em tríades maiores (C, D e E).

<p>c. 5-6</p> <p>F$\sharp$$^{\circ}$ C (ct$^{\circ}$7) 7-32 [3,4,6,7,9,11,0], T0 "Em Harmônica"</p>	<p>7</p> <p>G$\sharp$$^{\circ}$ D (ct$^{\circ}$7) 7-32 [5,6,8,9,11,1,2], T2 "F\sharpm Harmônica"</p>	<p>8</p> <p>A$\sharp$$^{\circ}$ E (ct$^{\circ}$7) 7-32 [7,8,10,11,1,3,4], T4 "G\sharpm Harmônica"</p>
--	--	---

Figura 2 – Seção A, Parte 2.

Na segunda parte da seção A' (Fig. 3), até a metade do compasso 31, mantém-se, sem alteração, as mesmas notas da parte 2 da seção A. Contudo, na sequência, há mudança na organização motivica, anteriormente ascendente (seção A, Fig. 2) para descendente (seção A'), bem como a disposição rítmica. Nesta parte uma nova classe de conjunto é identificada, 5-29 (01368). Contudo, essa classe de conjunto é um subconjunto da classe 7-32. Comparando as partes das duas seções, entende-se que

⁶ No terceiro tempo do c. 8, no manuscrito, tem um \sharp na nota Sol e um \flat na nota Mi, e no quarto tempo tem um \sharp na nota Mi.

ocorreu uma contração na quantidade de notas e alteração delas, sem modificar a estrutura, uma vez que as notas nesta parte são subconjuntos da classe anterior.

Compasso: 29 31 32 33 34

F#°	A m7	G m7	F m6	A° B° C°
7-32, T0		5-29 (01368), T10	5-29 (01368), T8	Cadência cromática
[3,4,6,7,9,11,0]		[2,4,7,9,10]	[0,2,5,7,8]	
"Em Harmônica"		Subconjunto 7-32	Subconjunto 7-32	
		[1,2,4,5,7,9,10]	[11,0,2,3,5,7,8]	
		"Dm harmônica"	"Cm Harmônica"	

Figura 3 – Seção A', Parte 2.

Comparando o ponto de mudança das duas seções, verifica-se um vínculo simétrico. Nas transposições das classes de conjuntos (7-32), que nas duas seções são iniciadas com conjunto T₀ [3,4,6,7,9,11,0], observa-se que na seção A ocorre a transposição de T₀ para T₂ [5,6,8,9,11,1,2] e T₂ para T₄ [7,8,10,11,1,3,4] (Figura 2); e na seção A' de T₀ para T₁₀ [1,2,4,5,7,9,10] e T₁₀ para T₈ [11,0,2,3,5,7,8] (Figura 3).

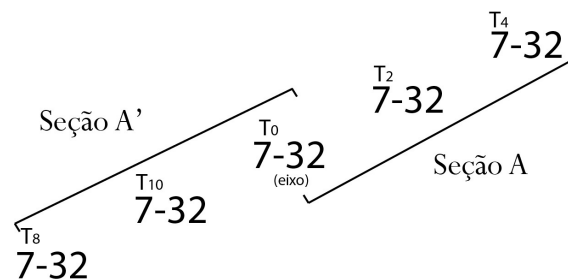


Figura 4 – Parte 2, palíndromo.

Compreende-se que T₀, o ponto inicial, apresenta-se como eixo para ambas as transposições (Fig. 4) criando um padrão simétrico entre as partes, conhecido como palíndromo. Segundo Ciro V. Canellas, “em música, há diversas possibilidades da aplicação do conceito de palíndromo. A aplicação mais direta talvez seja usando as notas como módulo de simetria em sequências de sons que possam ser divididas em duas partes retrógradadas” (CANELLAS, 2014, p. 17).

Parte 3

Na parte 3 da seção A, a voz superior iniciada com a nota Mi (c. 8) até a Lá (c. 11) apresenta uma sequência melódica descendente por graus conjuntos, formando um

conjunto 5-24 [9,10,0,2,4], um subconjunto diatônico. A duas vezes abaixo percorrem caminhos cromáticos, criando entre si padrões de terças, maiores e menores, e segundas maiores. Essas construções melódicas resultam em algumas tríades e tétrades, entretanto esse desenvolvimento parcimonioso não estabelece eventuais padrões tonais. Nesse contexto, agregando todas as notas do compasso 8 (Fig. 5), um novo conjunto é constatado, 9-11 [2,3,4,6,7,8,9,11,0]. Na sequência uma transposição para T₁₀ [0,1,2,4,5,6,7,9,10] do mesmo conjunto.

c. 8 9 10 11 | (17 19)

E E7 F#° D/A D7 Dm E° C C#° Bb6 F#°

9-11, T0 9-11, T10

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

(01235679T) (01235679T)

Figura 5 – Seção A, Parte 3.

Na parte 3 da seção A' (Fig. 6), a classe de conjunto 8-22 [2,3,4,6,7,9,10,11] analisada é um subconjunto do 9-11 [2,3,4,6,7,8,9,11,0] de sua parte homônima (Parte 3, seção A).

Compassos: 35 36 37

8-20

[2,3,4,6,7,9,10,11]

Subconjunto 9-11

[9,10,11,0,2,3,4,6,7]

Figura 6 – Parte A', Seção 3.

Parte 4 - Acordes Diminutos

As partes 4 das seções A e A' possuem padrões simétricos translacionais na execução instrumental. Canellas (2014, p. 10) explica que “em uma operação de translação, os objetos ou formas geométricas repetidas mantêm a mesma orientação e as

mesmas dimensões do original.” Na seção A, o acorde F# meio-diminuto no primeiro tempo do compasso 11 introduz a progressão de acordes paralelos.

Para apresentar com clareza como é executado no instrumento, a Figura 7 é uma representação gráfica⁷ de alguns dos acordes do trecho. Esta transposição translacional de acordes, dado que o molde intervalar dos mesmos estão mantidos, é apresentada no exemplo com os acordes de Si, Lá, Fá# e Mi. Este procedimento de translação de acordes perpassa toda a parte (Fig. 8).

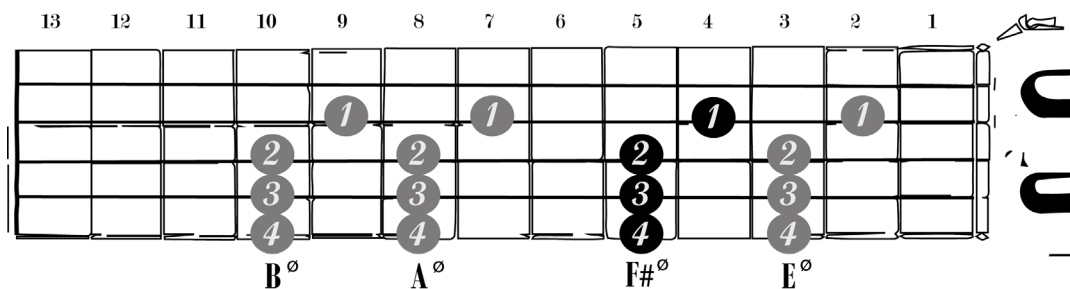


Figura 7 – Parte A, representação gráfica da disposição dos dedos da mão esquerda formando acordes no violão.

A transposição translacional da parte 4 (seção A, c. 11-16), constituída por estrutura simétrica instrumental, possui dois padrões intervalares entre as fundamentais dos acordes. No primeiro padrão, c. 11-12, as fundamentais movimentam por 4ª justa, 5ª justa, 4ª justa e 3ª menor; no segundo, um padrão de 4ª justa e 3ª menor (Fig. 8).

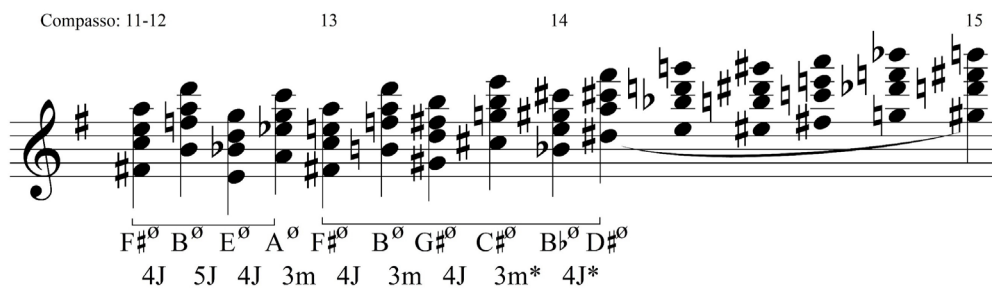


Figura 8 – Parte A, Seção 4.

Salles (2009, p. 45) afirma que “para Villa-Lobos a simetria não é necessariamente uma ‘planta arquetípica’, mas um ponto de partida ou mesmo ocasional patamar de estabilidade que o compositor eventualmente adota como um elemento estrutural a ser transformado.” Salienta-se que, nesta parte, através de uma combinação alternada de ataque de cordas com a mão direita, os acordes paralelos são vinculados a um

⁷ Os números 1 ao 4 representam os dedos da mão esquerda.

pedal na nota Lá (quinta corda solta do violão), deixando de ser tocada a corda mais aguda e resultando em novas sonoridades harmônicas.

Figure 9 shows a musical score with three measures labeled c. 11-12, 13, and 14. The chords and their intervallic structures are as follows:

F# ^o	B ^o	E ^o	A ^o	F# ^o	B ^o	G# ^o	C# ^o	Bb ^o	D# ^o
3-8 (026)			3-8 (026)			3-8 (026)			4-21 (0246)
[5,9,11]			[3,7,9]			[5,9,11]			[7,9,11,1]
									[9,1,3]
TI ₁ [1,3,5,7,9,11] 6-35									

Figura 9 – Parte A, Seção 4, classe de conjuntos 6-35 (tons inteiros, “modo ímpar”).

Estas combinações harmônicas resultam em novas classes de conjuntos e estão conectadas entre si. Aglutinando intercaladamente as novas notas com o pedal, temos a classe de conjuntos 6-35 [1,3,5,7,9,11] (Fig. 9) e o conjunto 7-33 [8,9,10,0,2,4,6] (Fig. 10). Ambas combinações podem ser correlacionadas com a escala de Tons Inteiros (TI). A primeira relacionada ao modo “ímpar”, contemplando o conjunto completo TI₁; a segunda (7-33) é superconjunto de TI₀, com acréscimo da nota Lá (nota pedal) e pertencendo ao modo “par” (Fig. 10). Segundo Straus (2013, p. 161):

Podemos referir-nos a elas como TI₀ (a coleção tons inteiros que contém a classe de notas Dó) e TI₁ (a coleção tons inteiros que contém a classe notas Dó_≥). Elas também são às vezes chamadas de coleção “par” ou “ímpar”, porque todos os inteiros de classes de notas em TI₀ são pares (0,2,4,6,8,10), enquanto aqueles em TI₁ são ímpares (1,3,5,7,9,11) (STRAUS, 2013, p. 161).

Figure 10 shows a musical score with three measures labeled c. 11-12, 13, and 14. The chords and their intervallic structures are as follows:

F# ^o	B ^o	E ^o	A ^o	F# ^o	B ^o	G# ^o	C# ^o	Bb ^o	D# ^o
4-16 (0157)		4-27 (0258)		4-z29 (0137)		4-5 (0126)			
[9,10,2,4]		[4,6,9,0]		[2,6,8,9]		[4,8,9,10]			
7-33 [8,9,10,0,2,4,6] Superconjunto TI ₀									

Figura 10 – Parte A, Seção 4, Classe de conjuntos 6-35 (tons inteiros, “modo par”).

Na seção A' também ocorre um padrão simétrico na execução instrumental e, novamente, conserva nexos com sua parte homônima, a seção A. Nesta parte a

transposição translacional são de acorde triádicos diminutos. A Figura 11 reproduz graficamente como três acordes (A° , B° e C^\sharp°) são executados no instrumento.

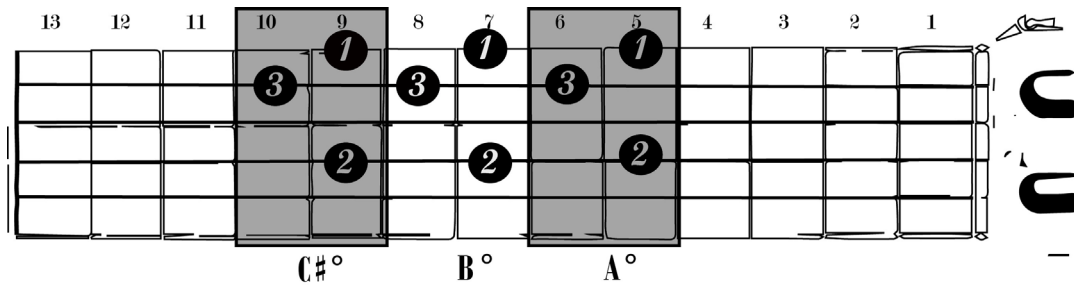


Figura 11 – Parte A - Representação gráfica da disposição dos dedos para formação de acordes no violão

Nos acordes iniciais dessa parte, o padrão simétrico de digitação instrumental é com tríades maiores, mas a partir do c. 39 o padrão com acordes diminutos mantém-se até o final do trecho (Fig. 12).

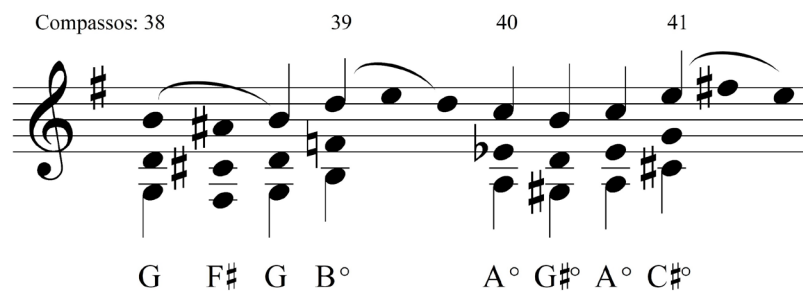


Figura 12 – Seção A', início da Parte 4.

Esta parte possui uma repetição harmônica. A primeira engloba os c. 38-45, e a segunda os c. 46-53. Assim, quando a progressão de acordes de transposição translacional é rerepresentada, há uma ampliação das notas pedais.

A progressão de acordes diminutos B° (3-10 [11,2,5]), A° (3-10 [9,0,3]) e G^\sharp° (3-10 [8,11,2]) pertencem a 7-31 [8,9,11,0,2,3,5], subconjunto da coleção octatônica $OCT_{2,3}$ [2,3,5,6,8,9,11,0]. Com os acordes C^\sharp° (3-10 [1,4,7]), E° (3-10 [4,7,10]) e E^\sharp° (3-10 [3,6,9]) temos o conjunto da $OCT_{0,1}$ [0,1,3,4,6,7,9,10], assim como com os acordes B° (3-10 [11,2,5]), D° (3-10 [2,5,8]) e C° (3-10 [1,4,7]) temos o conjunto da $OCT_{1,2}$ [1,2,4,5,7,8,10,11]. A Figura 13 é uma redução da progressão desta parte, identificando como os acordes constituem as coleções octatônicas.

Compasso: 46 47 48 49 50 51 52 53

G F# G B° A° G#° A° C#° E° Eb° C#° B° D° C#° B° A° C° B° F° F#° G°

OCT_{2,3} [2,3,5,6,8,9,11,0] OCT_{0,1} [0,1,3,4,6,7,9,10] OCT_{1,2} [1,2,4,5,7,8,10,11] OCT_{2,3} [2,3,5,6,8,9,11,0] Cadência Cromática (três vezes) [2,3,5,6,8,9,11,0]

Figura 13 – Seção A', Parte 4.

Parte 5 - Cadência e *Codetta*

Na última parte da seção A (c. 17-21), Villa-Lobos inicia diluindo duas ideias de partes anteriores (Partes 3 e 4). O primeiro aspecto é harmônico, a progressão movimentada se dissolvendo a simetria de acordes meio diminutos para uma provável cadência tonal – representado nas cifras pelo provável acorde dominante (D7/A), que predomina o trecho (Fig. 14). O segundo aspecto é melódico, visto que a simetria descendente do descanto, constatada na parte 3 (Fig. 5), é retomada.

No primeiro tempo dos c. 17-18⁸, o acorde meio-diminuto encerra a parte 4, e no segundo tempo há um acorde não triádico, 4-23 [2,4,7,9]. Straus (2013 [2005], p. 155) afirma que na “música diatônica pós-tonal, as tríades são também usadas, mas outras harmonias também ocorrem. Por exemplo, 4–23 (0257) e 3–9 (027) são subconjuntos diatônicos que ocorrem na música tonal só raramente e como subprodutos dissonantes do encadeamento.” Este conjunto (4-23) é analisado em um trecho de *The Rake's Progress* de Stravinsky, concluindo que “a música é diatônica, mas não é nem triádica nem tonal.” (STRAUS, 2013, p. 156).

Compassos: 17-18 19-20 21

G#° F#° D7/A D7/A D7/A

TI
5-33 [0,2,4,6,8]

Figura 14 – Seção A, Parte 5, cadência.

⁸ Os c. 17-18 são idênticos, repedindo assim os quatro acordes apresentados.

No terceiro tempo, o acorde 4-28 [0,3,6,9] é um eventual dominante, preservando a mesma função tonal do seu sucessor 4-27 [6,9,0,2] (D7/A). Ressalta-se, também, que o conjunto 5-33 [0,2,4,6,8], um subconjunto de TI_0 (tons inteiros), é alternado na progressão dos acordes. Haja vista que a natureza cadencial neste estudo de Villa-Lobos é o uso de encadeamentos cromáticos, a provável cadência tonal que estaria se constituindo, neste trecho, perde o vigor nos c. 22-24 por consequência da condução parcimoniosa em longos traçados cromáticos descendentes. O trecho é finalizado com a combinação cromática ascendente de duas vozes (c. 23-24), acompanhadas da segunda (Si) e quarta (Ré) cordas soltas do violão (Fig. 15).

Compassos: 22 23 24

Cadência Cromática
(Duas vozes)

Figura 15 – Seção A, Parte 5, cadência.

Na seção homônima, finalizando a peça (cadência 16), a ligação coincidente entre as partes não é notória. Nos últimos compassos há uma nova organização motivica de alturas. Dos c. 56-58, observa-se novamente um palíndromo, diferente do anterior na peça. Neste caso, ele aparece em uma execução instrumental clara e o seu eixo simétrico está no início do c. 57, como mostra a Figura 16.

Compassos: 54 55 56 57 58 59 60 61 62 64-65

G F# F Em7
Cadência Cromática
Descendente

palíndromo

9-10
Superconjunto
OCT_{1,2} [1,2,4,5,7,8,10,11]

Figura 16 – Parte A', Seção 5.

Como mencionado, a ligação entre as partes homônimas é notória, ademais Villa-Lobos utiliza no final da obra a mesma classe de conjunto dos compassos iniciais, o

conjunto 9-10. No início, o conjunto 9-10 possui a forma normal 4,5,6,7,8,10,11,1,2 e no final, há uma transposição para T_9 [1,2,3,4,5,7,8,10,11]. Essas duas classes de notas possuem 8 (oito) notas comuns entre si e ambas são um superconjunto de 8-28, $OCT_{1,2}$ [1,2,4,5,7,8,10,11]. A diferença entre estes dois conjuntos 9-10 para o conjunto octatônico $OCT_{1,2}$ é que na primeira ocorrência é acrescentada a nota $F\sharp$ e, na segunda, a nota $R\sharp$.

De um ponto de vista tonal, as notas acrescentadas a este conjunto octatônico são sensíveis de tonalidades relativas: o $F\sharp$ de Sol Maior e o $R\sharp$ de Mi Menor, deixando implícito um possível centro.

Considerações finais

Através da teoria dos conjuntos foi possível elucidar as ligações estruturais entre as partes das duas seções (A e A'). Verificou-se, através disto, que nas partes da seção A' o critério utilizado por Villa-Lobos resultou em subconjuntos de notas comparadas a seção A, deixando assim, inequívoco seu processo racional na seleção desses materiais.

Os processos de construção da obra resultam em uma sonoridade distante, em muitos aspectos, das práticas composicionais da música tonal dos séculos XVII e XVIII. Destacam-se as possibilidades de dois possíveis centros que norteiam a obra, Mi Menor e Sol Maior, aproximando a obra a uma perspectiva romântica. Vale ressaltar a presença de acordes com sonoridades semelhantes a compositores contemporâneos de Villa-Lobos, como Stravinsky.

Levando em conta os processos simétricos na obra de Villa-Lobos que são recorrentes, Salles salienta que:

Uma das características marcantes da obra violonística de Villa-Lobos é justamente como ele constrói uma linguagem primordialmente idiomática tirando partido da exploração de combinações simétricas do dedilhado de ambas as mãos, o que dá aos seus *Estudos* importância sem precedentes na literatura para esse instrumento, tanta em relação à técnica instrumental como na prospecção de combinações harmônicas (SALLES, 2018, p. 128).

Observado as análises de Salles (2009) e Canellas (2014) e, após a análise do *Estudo n. 4*, verifica-se que sua linguagem é semelhante a outras peças do mesmo ciclo. Conclui-se que a escolha do material – as alturas, neste caso específico – é uma fusão de combinações simétricas de digitação instrumental e estruturas harmônicas pós-românticas.

Referências

- CANELLAS, Ciro P. V. *Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado). Orientador: Paulo de Tarso Salles. São Paulo: ECA/USP, 2014.
- CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass*. Trad. Brian Hodel, v. III, Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos. Heidelberg, W. Germany: Chanterelle Verlag, 1988.
- DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. Parsimonious graphs: A study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, pp. 241–263, 1998.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Brian. *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music*. 8th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2018.
- MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 1997.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.
- _____. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- STRAUS, Joseph N. *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad. Ricardo M. Bordini. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études pour Guitare*. Paris: Editions Max Eschig, 1953. Partitura, Violão.

O Caipira Carmense: a versão “Gismonti” para a “Ária” das *Bachianas Brasileiras N° 5*

Diones Correntino

dionescorrentino@hotmail.com | IA/UNICAMP;

EMAC/UFG

Paulo Tiné

paulotine70@gmail.com | IA/UNICAMP

Resumo: Este artigo apresenta uma investigação sobre as características de interpretação e recriação de Egberto Gismonti da “Ária” das *Bachianas Brasileiras n° 5* composta por Villa-Lobos e gravada no disco *Trem Caipira* (1986). A partir da transcrição do áudio da gravação e com o suporte teórico de ferramentas analíticas oferecidas pela musicologia audiotátil esta pesquisa pretende descrever como se dá o fenômeno de reajustamento mediológico de uma matriz cognitiva visual – no caso, as partituras para orquestra de violoncelos e soprano e as versões para piano/violão e soprano do próprio compositor – para um objeto artístico do tipo audiotátil, cujo os critérios artísticos e estéticos são possíveis de serem percebidos através de uma racionalidade corpórea imprimida na gravação. Esta racionalidade operacionaliza um conjunto de conhecimentos fônicos ou “valores audiotáteis”, que, no plano estético formal são representados artisticamente por obras gravadas.

The Caipira Carmense: “Gismontiana”, A Version to “Ária” From *Bachianas Brasileiras n° 5*

Abstract: This paper is an investigation about the characteristics of interpretation and recreation by Egberto Gismonti of Villa-Lobos’s “Ária” from *Bachianas Brasileiras n° 5*, recorded in the album *Trem Caipira* (1986). From the transcription of the recording and with theoretical support of analytical tools offered by the Audiotactile Musicology, this research aims to describe the phenomenon of mediological readjustment from the visual cognitive matrix – in this case, the scores written for an ensemble of cellos and soprano and the versions for piano/guitar and soprano by Villa-Lobos – to an audiotactile artistic object, which, both aesthetic and artistic criteria, are possible to be realized by a corporeal rationality printed in the recording. This rationality operates a set of phonic knowledges or “audiotactile values” which in the formal plan are represented artistically by recorded works.

Introdução

Nesta proposta, investigaremos as características de interpretação e recriação de Egberto Gismonti para a “Ária” das *Bachianas Brasileiras n° 5* de Heitor Villa-Lobos, gravada no disco *Trem Caipira*¹ (1986). Único disco da carreira do multi-instrumentista fluminense dedicado a Villa-Lobos, o disco foi produzido pelo próprio Egberto e lançado pelo selo Carmo, que também pertence a Gismonti. A Carmo, junto a outros selos da década de 1980 como o Som da Gente, Vison e, posteriormente com o advento do *compact disc* (CD), Velas, Pau Brasil, Biscoito Fino, entre outros, caracterizaram parte da produção instrumental brasileira, mais propriamente do eixo Rio-São Paulo, pela sua fragmentação e independência das assim chamadas *majors* (grandes gravadoras), devido ao barateamento do custo da produção. Assim, a liberdade para produzir e criar se torna mais independente de uma lógica de mercado ligada à venda de discos. Talvez isso

¹ Participaram deste disco os músicos Egberto Gismonti: piano, teclados; Nivaldo Ornelas: saxofone soprano; Bernard Wistraete: flautas; Jaques Morelembaum: violoncelo; Gungaô: kalimba; Pita Filomena: assobio; Alexandre do Bico: flautinha do Chaplin; Ge Mima: xilofone; Bibi Roca: bateria.

justifique a ousadia do intérprete Egberto Gismonti em suas adaptações, por exemplo, no uso de recursos eletrônicos que, acredita-se, foram bastante polêmicas.

A investigação dessa interpretação se dá no contexto de uma pesquisa cujo recorte está em performances de piano solo do multi-instrumentista, dentre as quais, encontra-se a versão da “Ária” das *Bachianas n.º5*. Para tal investigação propomos o uso da transcrição do conteúdo gravado e uma análise a partir dos referenciais metodológicos da Musicologia Audiotátil. Este campo musicológico tem sido desenvolvido desde o fim dos anos 1970 por Vincenzo Caporaletti e foi ampliado em produções recentes por Araújo Costa (2018) e Laurent Cugny (2016). A musicologia audiotátil estabelece um modelo teórico com o objetivo de orientar uma perspectiva taxonômica das experiências cognitivas e fenomenológicas relacionadas a um conjunto de sistemas conceituais, práticas, textos, repertórios e comportamentos musicais que se originaram, durante o século XX, em tradições como o jazz, o rock, o pop e a *world music* em geral.

O que interessa aqui é discutir a influência de duas dimensões culturais que se interagem por intenções poéticas bastante distintas na constituição de um objeto artístico gravado. Tal problemática foi aprofundada pela musicologia audiotátil a partir do conceito de Codificação Neo-Aurática (CNA). Segundo este campo musicológico, a CNA é um tipo de fenômeno audiotátil, originado no seio da cultura tecnológica, e que exerce influência sobre a consciência do sujeito antropológico, influenciando-o a agir por meio de uma modalidade cognitiva específica. A CNA pode ser definida diacronicamente a partir das noções de CNA Primária e CNA Secundária.

Desse modo, a partir do referencial conceitual elaborado pela Musicologia Audiotátil, pretende-se estudar a versão gravada por Gismonti da “Ária” das *Bachianas n.º5* de Villa-Lobos, com o objetivo de descrever e avaliar o grau de interferência e invenção realizado a partir do fenômeno de reajustamento “mediológico” de uma matriz cognitiva visual – no caso, as partituras para orquestra de violoncelos e soprano e as transcrições para piano/violão e soprano do próprio compositor – para um objeto artístico do tipo audiotátil, como mencionado, a partir da transcrição do áudio da interpretação de Egberto. Para tal, a análise musicológica da matriz cognitiva visual será confrontada com a análise da matriz audiotátil presente na gravação a fim de se extrair conclusões pertinentes ao confronto das diferentes musicalidades cotejadas e de matrizes cognitivas opostas.

Contextualização do problema analítico

O problema que esta pesquisa encontra ao propor uma análise da “versão Gismonti” para a “Ária” das *Bachianas n.º5* é que, o que se procura na realidade, é descrever como se dá a apropriação de uma fonte, no caso as partituras de Villa-Lobos, e a realização de um fenômeno acústico que, nitidamente, comporta outros critérios estéticos e formais para a constituição de um objeto artístico.

Portanto, se o registro de particularidades sonoras de diversidade expressiva que aparecem imprimidas na gravação não comportam os critérios epistemológicos associados à escritura vinculada pela teoria moderna de música ocidental, qual é a prática fundante desta forma de expressão que foi utilizada por Gismonti ao construir sua versão com base na música de Villa-Lobos? É aqui que o problema analítico se mostra com mais evidência, pois, estamos lidando com um outro fenômeno artístico, ou seja, a gravação analisada nos orienta a um tipo de percepção que se difere radicalmente da tradição associada a escritura notacional, a saber, os critérios de escuta associados à matriz cognitiva visual da partitura e legitimados pela chamada *Werktrue Ideal*.²

De certa forma, Gismonti mostra plena consciência das pertinências estéticas que sua leitura para a obra de Villa-Lobos suscita, ou seja, ele busca valorar e reevocar as fontes composicionais da criação de Villa-Lobos inscritas na partitura a partir de uma outra forma de inscrição artística, ou seja, por meio do registro possibilitado pelo *médium* da gravação. Isso fica claro em uma de suas entrevistas³ dada à *Folha de São Paulo* em 1985 quando do lançamento do disco *Trem Caipira*. Ao ser questionado sobre quais foram os critérios elencados para escolher algumas peças de Villa-Lobos, entre as quais estavam as *Bachianas Brasileiras* e as *Serestas*, Gismonti responde:

Primeiro: como eu pretendia tocar a música de Villa-Lobos do meu jeito, escolhi tudo aquilo que eu pudesse tocar. Segundo: não quis mexer em nada que tivesse forma definitiva, como “Floresta Amazônica”, por exemplo, quis, sim mexer naquilo que fosse canção extraída do folclore ou da música popular

² A postura ideológica da *Werktrue Ideal* associa o conceito de “opus” ao status legitimador da “obra de arte” como definido pela estética moderna Baungarteriana ou Kantiana. Este ideal também comporta os parâmetros cognitivos e pedagógicos que conservam e transmitem os valores culturais associados com a tradição culta da escritura ocidental (notadamente a música associada aos períodos clássico, romântico e pós-romântico, quando se consolida o estatuto normativo da partitura e noção de absoluta fidelidade ao detalhe semiográfico – a partir aproximadamente da metade do século XIX – meio tecnológico onde encontra seu auge ideológico. No contexto da *Werktrue Ideal* pode ser percebida um tipo de força moral ligada à tradição normativa que orienta os limites da expressão, ou seja, os critérios de valoração ligados à noção de fidelidade do intérprete à obra do compositor pela busca da reificação das intenções do mesmo.

³ Entrevista dada à Luís Antônio Giron para o jornal *Folha de São Paulo* publicado em 27 de novembro de 1985.

brasileira. Aí achei oitenta. E tive tempo de ficar tocando essas músicas. Das oitenta, trinta eu tocava bem. Das trinta, selecionei as que me representavam alguma história, para poder musicar essa história. Não ia fazer arranjos das músicas, pois ele era ótimo arranjador. O que eu tenho é de aproveitar a melodia, harmonia e contraponto, a forma que ele deu à obra para saber de que modo eu a estou lendo... (GISMONTI *apud* GIRON, 1985, p.46).

Em outro momento da entrevista, Gismonti responde a uma pergunta que se dirige sobre uma possível crítica dos músicos eruditos para o que é considerado uma infidelidade à partitura e à música de Villa-Lobos na gravação de *Trem Caipira*:

Eu prefiro não falar sobre eles. Com certeza, cometi infidelidade para com a música erudita. E como estou certo de que os compositores brasileiros como Villa-Lobos não são eruditos, mas clássicos brasileiros, me vejo no direito de tocar o tempo todo com prazer e não erudição. Porque o Brasil não é país erudito. E é curioso que tudo o que está na minha interpretação conste na partitura. É só ter coragem de perceber o que Villa-Lobos achava. Não é à toa que o terceiro movimento da *Bachiana n.º 4* saiu no Brasil com o nome de “Miudinho”, uma dança brasileira. Que erudição é esta? Villa-Lobos é um sujeito cheio de humor e de prazer (GISMONTI *apud* GIRON, 1985, p. 46).

Estas duas falas de Gismonti – para além do ideal ligado à identidade brasileira assumido pelo compositor e que no contexto estético nacional tradicionalmente faz alusão aos debates e oposições definidas como Erudito x Popular; Moderno x Tradição ou Brasilidade x Influências Estrangeiras – comportam justamente os problemas epistemológicos que esta pesquisa pretende discutir, pois, o que se quer investigar não são os problemas ligados à *Werktrue Ideal* ou à leitura de um texto, uma partitura – que demanda a abordagem do assim chamado nível neutro⁴ – mas como se dá a relação no plano estético formal, ou nível poético, entre uma fonte que comporta a carga epistêmica da cultura visual, a partitura, com a fonte que esta pesquisa chama de cultura audiotátil.

Isso quer dizer que não estamos diante de um contexto onde há um texto a ser revelado, ou seja, um intérprete que almeja traduzir um autor/compositor que inscreve seus critérios composicionais a partir de determinados códigos semiográficos inscritos em partitura e destinados a uma interpretação.

Assim, é possível questionar qual é a experiência fundante dessas práticas culturais como vista neste exemplo de Gismonti, pois, a energia psicocorpórea que modeliza a sonoridade e os critérios estéticos nesses contextos está, sobretudo, modelizada e textualizada no processo de fonofixação, ou seja, a performance opera um conjunto de valores artísticos representados artisticamente por meio da gravação e que,

⁴ Terminologia adotada por J.-J. Nattiez e seu grupo de pesquisa.

possivelmente, são apropriados de uma experiência diferente das práticas normatizadas pela escritura.

Para a natureza performativa existente nessas práticas e na gravação que estamos analisando, consideramos que tal processualidade criativa configura-se através de uma abordagem que desconsidera os critérios epistêmicos normativos e tributários das teorias sistemáticas e formalizadas na música ocidental. Desta forma, na gravação percebemos que Gismonti circunscreve uma outra natureza estética da música, pois, desestabiliza processos e papéis criados a partir da teoria ocidental, ou, “[...] rejeita, neste caso, a distinção ontológica entre intérprete e compositor, pois, abriga em um novo regime de compartilhamento autoral” (CAPORALETTI, 2018, p. 9). Nesse sentido e, de acordo com esse princípio, percebemos que Gismonti passa a valorizar as particularidades cognitivas, estéticas e endossomáticas em detrimento das particularidades exossomáticas, racionais e classificatórias vinculadas pela teoria moderna ocidental de música.

O resultado desse fenômeno liga-se diretamente à análise que esta pesquisa pretende realizar, pois, ao realizar a transcrição passamos a considerar os critérios pertinentes ao contexto estético e tecnológico em que a música foi produzida ao invés dos critérios pertinentes associados à partitura.

Musicologia Audiotátil

O campo teórico da Musicologia Audiotátil⁵ foi criado pelo musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti e é uma alternativa epistemológica para se explicar processos formativos e repertórios como esses visto em Gismonti. Este campo musicológico comporta como uma das bases de sua epistemologia a ideia de Formatividade⁶, ou seja, é

5 A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) tem sido desenvolvida por Vincenzo Caporaletti desde o fim dos anos 1970 e tem como principais produções bibliográficas as seguintes publicações: *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale* (2005); *Esperienze di analisi del jazz* (2007); *Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili* (2004) e *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili: Un Paradigma per il Mondo Contemporaneo* (2018). Em estudos recentes, a Teoria das Músicas Audiotáteis obteve contribuições críticas relacionadas à fenomenologia da Formatividade Audiotátil. Tais emancipações conceituais foram desenvolvidas em publicações de Araújo Costa (2015; 2016 e 2018), bem como por Cugny (2016). Este último, estabeleceu uma ampliação do debate da musicologia audiotátil a partir dos trabalhos de Araújo Costa (2015; 2016) e, suas críticas à musicologia do jazz, estão relacionadas principalmente em publicações de 2009. Somente em trabalhos publicados no ano de 2016 que Cugny recorre à teoria audiotátil para fundamentar suas teses críticas aos caminhos da musicologia do jazz, em particular, ao culturalismo advindo da *new musicology*.

⁶ Uma das bases epistemológicas da musicologia audiotátil está na Teoria da Formatividade e a Teoria Estética de Luigi Pareyson (1984; 1993; 2005). A teoria estética do filósofo Luigi Pareyson denominada Teoria da Formatividade é sobretudo uma teoria sobre o processo artístico, ou seja, uma construção epistemológica do itinerário de trabalho e diálogo deliberado do artista com sua matéria no intuito de

um desdobramento do modelo estético Pareysoniano, que, em diálogo com as áreas da Mediologia e das Ciências Cognitivas, projeta um modelo teórico específico das experiências formativas e musicais vistas em gêneros como o jazz, o pop e a *world music*.

Para além de uma descrição sociológica do fenômeno musical, a musicologia audiotátil, estabelece um modelo teórico possível de estudar a experiência do sujeito a partir de suas próprias prerrogativas existenciais e intenções músico-estética formativas, ou seja, a experiência fenomenológica e artística induzida por uma racionalidade corpórea capaz de imprimir, através da fonofixação, um modo gestual específico do fazer musical. Nesse sentido, a música não seria representada a partir de um sistema teórico binário que separa o sujeito do objeto, mas, a partir de uma lógica de representação que coloca a música em uma relação “sujeito-objeto-relação”.

A Teoria das Músicas Audiotáteis comporta quatro definições fundamentais: o Princípio Audiotátil (PAT), a Codificação Neo-Aurática (CNA), a Extemporização e a Subsunção Mediológica, instâncias conceituais responsáveis por caracterizar um modelo taxonômico que se distingue fenomenologicamente de outros sistemas musicais e experiências.

O Princípio Audiotátil (PAT) é definido como um tipo específico de percepção, cognição e abordagem do tipo psicofísica da realidade sonora. Assim, o PAT é forjado através do efeito da mediação cultural das tecnologias sobre a dimensão sensorial e sobre o processo cognitivo do *medium* audiotátil (a partir da noção de *medium* formador de experiências). Através da abordagem musical pelo PAT podem ser analisadas as determinantes causais presentes na dimensão poiética e estésica de um sistema somático-psíquico, midiaticamente ativo, e presentes na sonoridade operada por meio de uma racionalidade corpórea relacionada a repertórios específicos. Assim, é possível entender a fenomenologia de um *medium* psicocorpóreo, alternativo ao *medium* da notação, “[...]”

construir uma forma e um conhecimento, o conhecimento artístico. Essa forma de constituir, ou modo de formar, estabelece-se por leis próprias do processo formativo que opera de modo dialético entre a intenção, produção e o juízo estético do artista em sua relação com a matéria. Portanto, este sujeito, em contato com a matéria e domínio sobre ela, constrói formas através de uma artisticidade e técnica artística que a formatividade demanda. Pareyson define a formatividade como uma atividade comum a toda experiência humana destinada a constituir uma forma. Nesse sentido, a formatividade é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, e que, enquanto formatividade geral, se preza à realização de uma determinada finalidade que se adequa a uma forma estabelecida para realização de tal fim. Na formatividade artística, a ação formativa se estabelece pela procura dinâmica da regra artística realizada por um *medium*, ou seja, um artista que atua interagindo de forma especificada com a matéria e constituindo, durante o itinerário artístico – ou forma formante, o processo que em que se dará a o resultado final – a forma formada – ou êxito artístico.

o qual numa perspectiva epistemológica, – por ser ao mesmo tempo abstrato (matemático) e fundado na espacialidade sensorial da visão – determina um tipo específico de percepção e cognição primária” da realidade sonora [...]” (CAPORALETTI, 2012, p. 4).

Através da Codificação Neo-Aurática (CNA), os componentes audiotáteis são objetivados ou textualizados na fonofixação. Isso quer dizer que os “valores audiotáteis” aparecem imprimidos na gravação através da inscrição gestual relacionada à codificação Neo-Aurática (CNA), que, vincula-se ao parâmetro cognitivo psicofísico do *medium*. Desta forma, através da fonofixação, a musicologia audiotátil entende que a música audiotátil é legítima ao assumir o status positivo das categorias que definem a estética moderna ocidental: identidade autoral, originalidade criativa, mobilidade da norma estética e autonomia da obra, ou seja, os significados semânticos associados à escritura na música ocidental de tradição notacional.

A Extemporização pode ser definida como uma prática objetivada de um modelo mental construído em uma performance em tempo real, análoga, mas não idêntica às práticas de interpretação de uma partitura. O modelo mental construído na prática de extemporização é culturalmente e antropologicamente compartilhado e transmitido por agentes atuantes com a música improvisada, porém, não é reconhecido como improvisação pelos agentes antropológicos que participam desta musicalidade, como por exemplo, nas comunidades do jazz ou outras comunidades étnicas experienciadas musicalmente no PAT.

Para a Fenomenologia Audiotátil, a Subsunção Mediológica acontece quando a matriz cognitiva visual representada pela partitura, não formadora da experiência, é abordada através da experiência audiotátil, ou seja, os valores e critérios fônicos pertinentes à energia psicocinética da audiotatibilidade e que são ressignificados por uma sonoridade com base nos signos semiográficos inscritos por meio da escritura na partitura.

A Codificação Neo-Aurática (CNA): identidade textual da música audiotátil

A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) reconhece que o repertório das músicas audiotáteis exerce um efeito do tipo mediológico e estético-cognitivo através da gravação. Assim, a Codificação Neo-Aurática (CNA), não deve ser confundida com o aspecto material da gravação do som, uma vez que é, ao contrário, o efeito cognitivo e mediológico do meio fonográfico. Portanto, esse fator é fundamental para a articulação de uma taxonomia das experiências musicais dentro da perspectiva de uma antropologia

textual. Esse tipo de interação compartilhada pela fonografia⁷ é um fenômeno distinto da interação musical que ocorre em culturais tradicionais, pois, nesses contextos, o PAT não atua via mediação fonográfica, ou via fonofixação, mas sim, pelo PAT do *medium* corpóreo psicossomático inerente nas tradições da música de tradição oral. Para a TMA, através da mediação fonográfica, a fonofixação assume o *status* de texto, entendido no sentido antropológico, e, induz efeitos mediológicos em um nível estético.

Na fonofixação, seria possível perceber a intenção formativa por parte do *medium* e, assim, estabelecer a noção de que há uma intenção ou originalidade criativa bastante próxima à noção de autoria e texto dado pela cultura visual da música escrita ocidental. Nesse sentido, a TMA rejeita a distinção ontológica entre intérprete e compositor, pois, na relação fenomenológica estabelecida pela música audiotátil, a interação é de sujeito e objeto como um todo, e não mais uma separação do objeto-música através da escrita em partitura. Para Caporaletti, o que é colocado em ação é uma forma fenomenológica de experiência/conhecimento de processos musicais mediados pela corporalidade, e, dotados de uma formatividade concreta e afirmação estética dos indutores morfológicos pertencentes à energia sensório-motora, cuja, não pode ser controlada em sua microestrutura temporal por uma disposição intencional/racional (ou seja, fatores que não podem ser noeticamente apreendidos pela teoria de música ocidental).

Nas músicas das culturas tradicionais não há a interação e influência do *medium* cognitivo fonográfico via suporte da fonofixação, ou seja, os repertórios da tradição oral, compartilham musicalidades ou uma espécie de tradição interpretativa transferida de forma anônima e criada coletivamente. Além disso, as músicas das culturas orais, por mais que atuem também através do princípio audiotátil, não autoralizam seus repertórios

⁷ Para a musicologia audiotátil, a noção de gravação pode ser entendida como “objeto artístico audiotátil” e, de certa forma, vai ao encontro do que Cugny (2019) propõe sobre “work of jazz” ou “obra de jazz”. A noção de “work of jazz” como proposta por Cugny (2019, p. 35, tradução minha) orienta uma recepção da noção de “composição” para o jazz em sentido diferente ao que é percebido na tradição da música clássica ocidental. Nesse sentido o autor orienta que performance na tradição da música clássica ocidental busca revelar a composição escrita e, o que existe na escritura, não é subsumido pela performance da mesma forma que uma composição se realiza em uma performance jazzística, ou seja, não há uma autoria ou versão nova a cada performance. Portanto, para o autor a composição de jazz ou o modo de existência do objeto artístico de sonoridade “jazz” não existe fora da performance. Isso quer dizer que um “work of jazz” só pode se apresentar através da performance. Desta forma, a “composição” de jazz é um material, mais ou menos aberto, que serve como ponto de partida para a performance, portanto, tornando-se um “work of jazz”, no momento em que o músico elabora a sonoridade a partir das pertinências das sonoridades jazzísticas, ou, a partir de uma intenção estética particular ao universo da música jazzística, não necessariamente o repertório de jazz. Para o autor um “work of jazz” é sempre uma nova versão de uma composição, sobre a qual a performance se baseia.

de forma pessoal, ou seja, não se desenvolvem, nem através da notação, nem através de conteúdos estéticos e formais ao longo da história através do regime de fonografia, o que, para a TMA, neste caso, é entendido como um tipo de tradição, ou seja, a tradição audiotátil ou regime de caráter audiotátil desenvolvido a partir da fonofixação.

É a gravação⁸, portanto, contrariamente à noção de perda da aura da obra de arte na era da reprodução técnica, como visto em Walter Benjamin (BENJAMIN, 2014), que recupera e atualiza a racionalidade corpórea do *medium* através da reificação do Princípio Audiotátil (PAT), cujo, é fonofixado pela Codificação Neo-Aurática (CNA). Desta forma, a perspectiva audiotátil, vai de encontro à perspectiva crítica benjaminiana, pois, reconhece a fonografia como parte do processo cognitivo musical e não como um dispositivo de dominação cultural de massa, mas, “[...] como o critério que fundamenta a consciência do Sujeito sobre a plena possibilidade de inscrição dos valores musicais induzidos pelo princípio audiotátil: a consciência da Codificação Neo-Aurática (CNA) [...]” (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 2).

Assim, quando a combinação PAT + CNA age como *medium* formador da experiência, ela “pode subsumir, no interior das especificidades da formatividade audiotátil, em certas condições, as informações comunicadas através da notação”. Isso porque em função da consciência da CNA (que confere a qualidade textual autográfica dos valores musicais ativados pelo PAT) o critério artístico emergente tem uma motivação cognitivo-expressiva audiotátil (no caso, ligada à constituição de um *groove* ou de uma energia groovêmica) capaz de evocar as fontes audiotáteis latentes na obra escrita. Trata-se, portanto, de uma operação distinta do processo clássico de interpretação da partitura, porque o *groove* gravado torna-se uma nova fonte audiotátil em potencial (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 4).

A TMA define a fenomenologia da CNA a partir das noções de CNA Primária e CNA Secundária considerando sua manifestação ao longo do processo histórico sob o ponto de vista diacrônico:

Codificação Neo-Aurática Primária ou Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Estética

⁸ Para Caporaletti (pp. 64-65, 2016, tradução minha) a possibilidade de cristalização do som qualifica a música audiotátil com as categorias da estética moderna tardia – originalidade criativa, autonomia da obra, recepção “desinteressada”, consciência artística personalizada, mobilidade da norma - assim anulando de fato a oposição popular e erudito. Portanto, a possibilidade de inscrição textual ou fonofixação da música audiotátil através da Codificação Neo-Aurática (CNA), ou ainda, a possibilidade inerente de tal cristalização com um esquema conceitual, cujo também modela um tipo de consciência artística em performances não gravadas, circunscreve a área fenomenológica e cognitiva, cujos valores audiotáteis são projetados.

A ideia de CNA Primária ou Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Estética corresponde à relação do *medium* fonográfico atuando como um referencial psicocognitivo e indutor das características estéticas de um objeto artístico construído via CNA. Além da importância documental do registro sonoro, a CNA primária” é a fase onde há a influência mútua dos efeitos psicocognitivos e estéticos na formatividade audiotátil de um *médium*, ou seja, a influência das imagens acústicas na experiência do fenômeno audiotátil no processo psicocognitivo do Sujeito, e a consciência deste da possibilidade de inscrição dos valores audiotáteis e critérios artísticos a partir da fonofixação.

Codificação Neo-Aurática Secundária ou Subversão da Integridade diacrônica do Evento Sonoro na Fase Poética

Por outro lado, a ideia de CNA secundária ou Subversão da Integridade Diacrônica do Evento Sonoro na Fase Poética, avalia as produções musicais gravadas pós-1950. A CNA Secundária corresponde ao momento ou dimensão cultural em que há a possibilidade de interferência em uma nova sonoridade a partir das técnicas tecnológicas oriundas das experiências com a fita magnética, das edições e montagens, dos dispositivos de gravação multipista e as alterações timbrísticas, ou seja, o momento histórico onde se tornou possível tanto a transformação da natureza sonora gravada quanto a manipulação de outros efeitos estéticos da matéria fonofixada.

Análise Comparativa da Versão “Gismonti” da “Ária” das *Bachianas n°5*

Denominamos para a primeira parte da gravação, a qual foi tocada ao piano solo até o minuto 2:06, como um tipo de procedimento influenciado pela Consciência Neo-Aurática Primária e pela Subsunção Mediológica, ou seja, Gismonti se apropria da partitura de Villa-Lobos interpretando os códigos semiográficos à sua maneira e orienta, além disso, um outro tipo de harmonização-rearmonização, que, por sua vez, está mais próxima de uma abordagem textural de ritmo livre, extemporizada, e mais próxima da textura vertical quanto à abordagem da harmonia. Além disso, a construção harmônica de Gismonti se difere da construção estilística, no sentido da distribuição das vozes, da textura contrapontística original de Villa-Lobos. Ao considerarmos a análise da performance a partir da perspectiva audiotátil é possível perceber que Gismonti interpreta a música de Villa-Lobos inserindo certos valores estéticos chamados “critérios audiotáteis”, e nesse sentido, desestabiliza o imperativo implícito ou critério estético ligado aos valores culturais da matriz visual ou à *Werktreue ideal*.



Figura 5 - Extemporização da harmonia de Gismonti na mão esquerda até o minuto 0:14 (Transcrição por Diones Correntino).

Comparamos aqui outro trecho da rearmonização de Gismonti a partir da abordagem extemporizada do minuto 0:26 até 0:41 da gravação (Fig. 6, 7, 8 e 9).

S

Pno.

Dm D7(b9) Gm C7 F Bb Em7(b5) A7 Dm G7

IV IV2 VII III7 VI # I⁶₅ 17[#] IV VII7

Figura 6 - Harmonia escrita por Villa-Lobos na versão para piano e soprano, c. 7-11.

D7(b9) Gm(7M) Gm7 Gm Gm/F C/E C7 F/A

Figura 7 - Rearmonização de Gismonti a partir do minuto 0:26 até 0: 41.

6 D7(b9) Gm(7M)

Pno.

Afrettando

8 Gm7 Gm Gm/F C/E C7 F/A

Pno.

Mais Calmo

Figura 8 - Tema e extemporização da harmonia de Gismonti a partir do minuto 0:26 até 0: 41 (Transcrição por Diones Correntino).

Figura 9 - Extemporização da harmonia de Gismonti na mão esquerda - 0:26 até 0: 41 (Transcrição por Diones Correntino).

Aspectos da recriação de Gismonti

Em um outro momento da gravação pode ser observado a fenomenologia da Consciência Neo-Aurática Secundária. Neste momento, além de introduzir sintetizadores,⁹ podemos notar que Gismonti insere outras soluções contrapontísticas, diferentes das que foram escritas na parte original de Villa-Lobos. Para exemplificar destacamos o minuto 3:00, principalmente a solução contrapontística dada no Synth 3 (Fig. 10, 11, 12, 13 e 14).

Figura 10 – Soluções contrapontísticas de Gismonti no Synth 3 a partir do minuto 3:00 da gravação.

⁹ O encarte do disco *Trem Caipira* traz informações sobre os sintetizadores utilizados por Gismonti: 2 OBXA; 1 POLLY 800; 2 EX 800; 1 QZ 101; 1 DX; 1 DSX; 1 TR 808; 1 DDM 200; 1MSQ 700; 1SVC 350 ; 1 MINIDOC; 1 SH 101; 1 ODISSEY II.

Soprano

Piano

Figura 11 – Trecho da versão para piano e soprano escrita por Villa-Lobos, c. 12-13.

Soprano

Guitar

Figura 12 – Trecho da versão para violão e soprano escrita por Villa-Lobos, c. 12-13.

Soprano

Cello I

Cello II

Cello III

Cello IV
pizz

Figura 13 - Trecho da versão para orquestra de cellos e soprano escrita por Villa-Lobos, c. 11-12.

Synth 3

tímbr próximo a uma trompa

Pno.

Figura 14 – Solução contrapontística de Gismonti no Synth 3 a partir do minuto 3:00 da gravação.

Considerações finais

A análise da versão “Gismonti” para a “Ária” das *Bachianas Brasileiras n° 5* de Villa-Lobos nos mostra um tipo de abordagem performativa caracterizada por duas modalidades especificadas pela musicologia audiotátil, a saber, uma interpretação não-normativa, que desestabiliza as noções significativas e culturais ligadas à *Werktreue Ideal*, e a extemporização, que nesse caso específico, encontra ressonância significativa nas práticas consagradas pela estética de critérios técnico-fônicos modelizados culturalmente nas informações jazzísticas das quais Gismonti parece ter sido influenciado.

O que fica evidente na forma como Gismonti organizou sua versão para a “Ária” das *Bachianas n°5* a partir da fonte original de Villa-Lobos é que sua conhecida experiência artística de caráter transcultural manifesta-se como um tipo de identidade artística, a qual, pode ser descrita pela perspectiva diacrônica como proposta pelas noções da Codificação Neo-Aurática, ou seja, o artista tem plena consciência de um modo contemporâneo específico de “formar”, inserindo em sua interpretação para música de Villa-Lobos um racionalidade estética típica da cultura audiotátil, a qual, aparece aqui especificada a partir de uma relação consciente e dinâmica que Gismonti estabelece com os meios tecnológicos que possibilitam um modo particular de projeção e escritura, do tipo psicofísica, cujo é prenhe de conteúdos formais e estéticos.

Assim, ao consideramos esta versão para a “Ária” das *Bachianas n° 5* de Villa-Lobos adotamos como orientado pela musicologia audiotátil a noção de autoria da versão, uma versão gismontiana, ou seja, Gismonti não se coloca na posição de tradutor ou intérprete dos códigos semiográficos como estabelecido pela cultura visual, mas se apropria deles de um modo particular no intuito de estabelecer uma atividade criativa, do tipo composicional, onde o sujeito não se separa do objeto. Portanto, a versão “Gismonti” para a música de Villa-Lobos se insere no quadro paradigmático relacionado à invenção audiotátil, cuja característica é dada por formas particulares e singulares ligadas a regras individuais de uma formatividade artística contemporânea na relação com os meios tecnológicos.

O que é possível perceber nesta versão é uma fenomenologia criativa que, ao mesmo tempo que inventa, também inventa um modo de fazer e de produzir forma, evidenciando uma relação com a fonte visual a partir de uma dialética entre modalidades cognitivas distintas, ou seja, uma espécie de fidelidade e infidelidade com a partitura de

Villa-Lobos, no intuito de estabelecer uma forma formada, a versão “gismontiana”, durante o itinerário da forma formante da atividade criativa, que pode ser descrita pela particular formatividade, invenção individual e modo especificado de formar construído por um conjunto de critérios, experiências e repertórios estético-fônicos recolhidos por Gismonti ao longo da sua carreira artística.

Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. Trad. Patrícia de S. Araújo. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n° 1, CRIJMA – IreMus*. Paris: Sorbonne Université, pp. 1-33, 2018.

_____. Groove e escrita na *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* de Radamés Gnattali. Trad. Patrícia de S. Araújo. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n° 1, CRIJMA – IreMus* – Paris: Sorbonne Université, pp. 1-23, 2018.

ALMEIDA, Miguel de. “Villa-Lobos na versão livre de Gismonti”. *Folha de São Paulo*. Acesso em 06 de agosto de 2019.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de A. P. Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. “Neo Aaratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns”. In: *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, 2015. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. Uma musicologia audiotátil. Trad. Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n° 1, CRIJMA – IreMus* – Sorbonne Université, Abril 2018, pp. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. Analyse Phénoménologique et Musicale. In: *Improvisation, Culture, Audiotactilité: Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre em ré mineur BWV 1043 de J.S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*. Paris: Outre Mesure, 2016.

_____. *Phenomenological and Musical Analysis*. Trad. Brent Waterhouse. Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

_____. *Some Remarks on the Epistemological Bases for a Musicology of Popular Music*. Disponível em < <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti> >. Acesso em 12 de novembro de 2018.

CUGNY, Laurent. *Théorie des Musiques Audiotactiles et Notation*. Paris: IreMus, UMR 8223, pp. 1-19, 2016.

_____. *Analyser Le Jazz*. Paris: Outre Mesure, 2009.

_____. *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. Trad. Bérengère Mauduit. Mississippi University Press, 2019.

GIRON, Luís Antônio. “O Villa-Lobos que Gismonti reinventou”. *Folha de São Paulo*. Acesso em 06 de agosto de 2019.

GISMONTI, Egberto. *Trem Caipira*. (CD/LP) EMI-Odeon/Carmo, 1986.

NATIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de Semiologia Musical Aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras N° 5*. (PARTITURA) New York: Associated Music Publishers (Hall Leonard version), 1986. Catálogo W389 (original); W390 (voz e piano); W391 (voz e violão).

_____. *Bachianas Brasileiras N° 5*. (PARTITURA). Partitura manuscrita para orquestra de violoncelos e soprano.

Os processos composicionais de Heitor Villa-Lobos na “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7*

Regina Rocha
reginarocha@usp.com.br | ECA/USP

Resumo: O “retorno a Bach” foi uma tendência estética recorrente na obra dos compositores canônicos do século XX. No discurso do musicólogo americano Richard Taruskin (1945-), Bach foi uma espécie de “esperanto musical” no pensamento dos compositores que circulavam em Paris. No entanto, um fato fundamental que pode colocar a série *Bachianas Brasileiras* como uma obra única dentro deste universo bachiano universal do século XX, é o fato de que Villa-Lobos imprime representações da cultura brasileira ao lado da tradição musical europeia. O próprio título da obra representa esta coexistência de culturas distintas. Visto que, ao tornar-se uma das danças fixas do esquema da suíte, a “giga” representa a tradição europeia. Ao passo que, a “quadrilha caipira” transformou-se num símbolo da cultura brasileira. Sendo assim, discutiremos os procedimentos utilizados por Villa-Lobos ao manusear estas representações culturais múltiplas na “Giga/Quadrilha Caipira” que pertence a *Bachianas Brasileiras n.7*.

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras*; Villa-Lobos; Giga, Quadrilha Caipira; Neoclassicismo.

The Compositional Processes of Villa-Lobos in “Giga/Quadrilha Caipira” from *Bachianas Brasileiras n. 7*

Abstract: The “return to Bach” was a recurring aesthetic in the work of twentieth-century canonical composers. The American musicologist Richard Taruskin (1945-) speaks that Bach was a kind of “musical Esperanto” in the thinking of composers circulating in Paris. However, the fact of Villa-Lobos prints representations of Brazilian culture alongside the European musical tradition, may place the *Bachianas Brasileiras* series as a unique work within of the “return to Bach”. The title of the work represents this coexistence of distinct cultures. Therefore, we will discuss the procedures used by Villa-Lobos when handling these multiple cultural representations in “Giga/Quadrilha Caipira” from *Bachianas Brasileiras n.7*.

Keywords: *Bachianas Brasileiras*; Villa-Lobos; Giga; Quadrilha Caipira; Neoclassicism.

Introdução

A série *Bachianas Brasileiras* é constituída por nove obras, escrita entre os anos 1930 e 1945, e tem como proposta a sincronia entre a gramática musical de Bach com aspectos da música brasileira. Ao ser indagado sobre essa série, Villa-Lobos disse:

“[...] não há nada para explicar sobre as “Bachianas”. Formulei títulos, formulei formas, porém o título quer dizer simplesmente: Homenagem a Bach, o maior músico do mundo para mim. Como eu tinha que dizer alguma coisa, como não sei falar muito bem o alemão, nem mesmo a língua da eternidade, eu falo um pouco de música em homenagem a esse homem. É tudo (Villa-Lobos *apud* KATER, 1988, pp. 94-95).

Quanto à “homenagem a Bach o maior músico para mim” esta devoção não foi uma particularidade de Villa-Lobos. O culto a Bach foi uma corrente estética inserida no neoclassicismo da vanguarda musical do século XX¹.

¹ O jornalista e musicólogo curitibano José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984) comenta que, na História das Artes, nunca ocorreu uma revivescência que se assemelhe a que foi designada a Bach. De acordo com Muricy (19--, p. 11) a glória de Beethoven, entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, ficou em segundo plano em comparação ao movimento de “retorno a Bach”.

O musicólogo estadunidense Richard Taruskin (1945-) declara que “o retorno a Bach” seria absolutamente ‘*l’ordre du jour*’ para os músicos na órbita parisiense.²

Todavia, há uma diferença significativa, no que tange ao envolvimento de Villa-Lobos com a corrente neoclássica devotada à Bach. Segundo a descrição de Taruskin³ (1996, p. 1607), no caso dos compositores que estavam na esfera parisiense, houve um “esperanto musical” alicerçado na sintaxe de Bach – considerado o detentor da linguagem musical universal-, em detrimento do caráter nacional. Portanto, presumimos haver um ponto crucial que faz da série *Bachianas Brasileiras* uma obra única em relação às demais manifestações em homenagem a Bach no século XX. Que é o fato de Villa-Lobos sincronizar as práticas musicais da tradição europeia, por meio do léxico musical de Bach, com o caráter nacional, por meio de elementos musicais que representam a miscigenação da cultura brasileira.

Giga

Segundo o maestro austríaco Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), é provável que a giga tenha sua origem nas Ilhas Britânicas, onde danças e melodias populares chamadas *jig* eram conhecidas desde o século XV.⁴ A inserção desta dança na suíte ocorreu pelas mãos dos cravistas virtuosos franceses do século XVII, tais como Jacques Chambonnières (1601-1672), Jean-Henri d’Anglebert (1629-1691), François Couperin (1668-1773), entre outros. Na Alemanha, o termo “giga”⁵ surgiu como o título de um tema com variações para alaúde, a *Aria 36 modis variata* (1648) do compositor alemão Wolfgang Ebner (1612-1665). No entanto, essa dança se tornou popular na Alemanha a partir do compositor e organista alemão Johann Froberger (1616-1667) que também foi o responsável por estabelecer a giga como um dos movimentos fixos da suíte, ao lado da

² “*Within a few short years the “retour a Bach” would be absolutely l’ordre du jour for musicians in the Parisian orbit*” (TARUSKIN, 1996, p. 1607).

³ “*What was mainly noticed about the Octuor, and about the piano works that followed it (The Concerto of 1923-24, the Sonate of 1924, the Serenade em La of 1925), was the renunciation of national character in favor of a musical Esperanto with a lexicon heavily laced with self-conscious allusions to Bach, the perceived fountain-head of universal values*” (TARUSKIN, 1996, p. 1607).

⁴ “As primeiras gigas encontram-se nos virginalistas ingleses da época elisabetana. William Shakespeare (1564-1616) na peça *Muito barulho por nada*, refere-se à giga como: ‘selvagem, agitada e bizarra’” (HARNONCOURT, 1998, p. 237).

⁵ “*The earliest appearance of the term gigue in Germany was as the title of a variation in Wolfgang Ebner’s Aria 36 modis variata for lute (1648), but the real popularity of the form seems to date from its introduction by Froberger as the standard second movement of his keyboard suites, beginning in 1657*” (SADIE, 2001, p. 851).

allemande, courante e sarabanda. A giga tornou-se uma das danças instrumentais mais populares do período Barroco⁶.

Quadrilha

A quadrilha é uma dança de origem francesa e executada aos pares para comemorar a união matrimonial dos aristocratas europeus. No Brasil esteve presente nos festejos da família real até alcançar as expressões populares com danças ao ar livre, nas festas em homenagem a São João, Santo Antônio e São Pedro. A etnomusicóloga brasileira Rosa Zamith comenta: “No século 19 a quadrilha teve grande destaque no repertório dos bailes da sociedade carioca, competindo de igual importância com a polca e a valsa” (ZAMITH, 2011, p. 13). Ainda na segunda metade do século XIX, a referência desta dança também é encontrada na literatura da época. O escritor José de Alencar (1829-1877) em seu romance *Diva* (1864) escreve:

Chegou finalmente a quadrilha que eu devia dançar com Emília, A sexta, se não me engano. Uma das finzas que ela me fazia nesse tempo, era não dançar mais em um baile, depois de ter dançado comigo; por isso me reservava sempre a última de suas quadrilhas (ALENCAR, 1955, p. 281).

Outro ícone da literatura brasileira, o romancista Machado de Assis (1839-1908) no capítulo III (“Ao som da valsa”) do seu romance *Ressurreição* (1872), faz várias citações sobre a quadrilha⁷. Estas referências literárias denotam a incorporação da quadrilha como expressão cultural da sociedade brasileira⁸.

A seguir discutiremos alguns aspectos do procedimento de Villa-Lobos, ao associar a tradição europeia, representada pelo título “Giga”, com elementos da cultura brasileira, tipificada pelo subtítulo “Quadrilha Caipira”.

“Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7*

⁶ “One of the most popular of Baroque instrumental dances and a standard movement, along with the *allemande, courante and sarabande, of the suite*. It apparently originated in the British Isles, where popular dances and tunes called ‘jig’ have been known since the 15th century” (SADIE, 2001, p. 849).

⁷ A título de exemplo: “Félix voltou à sala quando se dançavam os últimos passos da quadrilha” (*Ressurreição*, Capítulo III).

⁸ Como já comentada por outros autores, a quadrilha no Brasil foi paulatinamente sofrendo transformações em relação à sua origem, principalmente no quesito do vestuário. Os tecidos da aristocracia foram substituídos pelas roupas simples e coloridas e chapéus de chita.

Nesta peça, o primeiro fato que nos chama a atenção é o título que denota a tradição europeia e o subtítulo que alude às características brasileiras⁹. Deste modo, eles adquirem um atributo retórico do qual interpretamos como uma citação ao estilo composicional de Bach. Visto que, a retórica foi um aspecto intrínseco na linguagem de Bach¹⁰, presumimos que Villa-Lobos homenageia Bach, a começar pelo título e subtítulo da obra (Tabela 1). Neste caso, uma alusão ao *inventio*¹¹, porquanto o título e subtítulo trazem em si o teor do discurso a ser desenvolvido na obra¹².

BACHIANAS BRASILEIRAS

1 (1930)	Introdução/Embolada	Prelúdio/Modinha	Fuga/Conversa	
2 (1930)	Prelúdio/O Canto do Capadócio	Ária/O canto da nossa terra	Dança/Lembrança do Sertão	Tocata/ O trenzinho do caipira
3 (1938)	Prelúdio/Ponteio	Fantasia/Devaneio	Ária/Modinha	Tocata/Pica-pau
4 (1941)	Prelúdio/Introdução	Coral/ Canto do Sertão	Ária/Cantiga (1935)	Dansa/Miudinho (1930)
5 (1938)	Ária/Cantilena	Dança/Martelo (1945)		
6 (1938)	Ária/Choro	Fantasia		
7 (1942)	Prelúdio/Ponteio	Giga/Quadrilha Caipira	Tocata/Devaneio	Fuga/Conversa
8 (1944)	Prelúdio	Ária/Modinha	Tocata/Catira Batida	Fuga
9 (1945)	Prelúdio	Fuga		

Tabela 2: Títulos e subtítulos da série *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos.

Conforme pode ser observado na tabela 2, a “Giga/Quadrilha Caipira” é o segundo movimento da *Bachianas Brasileiras n.7*.¹³ Ao coloca-la nesta posição, à semelhança de alguns compositores do século XX¹⁴, Villa-Lobos quebra uma tradição que vem desde o século XVII, onde a giga é posicionada como o último movimento da suíte¹⁵.

⁹ De toda a série *Bachianas Brasileiras*, as únicas exceções são: “Prelúdio e Fuga” das *Bachianas Brasileiras n. 8* e *n. 9* e a “Fantasia” da *Bachianas Brasileiras n. 6* (Tabela 1).

¹⁰ De acordo com o musicólogo americano Laurence Dreyfus (1952-), a retórica foi um paradigma por excelência dentro do discurso luterano pelo qual Bach foi encarregado de transformar suas cantatas em sermão musical (ou cantado – sermão tem o propósito de ser falado). Mesmo em obras instrumentais, o discurso retórico se fez presente, como é o caso das *Invenções* (DREYFUS, 2004, p. 4).

¹¹ “[...] *inventio* se preocupa com a determinação do sujeito (assunto) e reúne a informação pertinente” (BARTEL, 1997, p. 66) “[...] *inventio* concerns itself with determining the subject and gathering pertinent information” (BARTEL, p. 1997, p.66). Segundo Dreyfus (2004, p. 1), Bach usava a palavra “*invention*” como um empréstimo da retórica para designar a ideia temática central. “*Bach’s use of the word ‘invention’ may seem confusing unless one realizes that it did not name a recognized musical genre, but rather was a term borrowed from rhetoric used colloquially to designate the essential thematic idea underlying a musical composition*” (DREYFUS, 2004, p. 1).

¹² De acordo com Dreyfus (2004, p. 2), Bach criava o *inventio* como uma “antecipação da composição” (foretaste of composition), por elaborar uma ideia viável, uma revelação da obra musical completa. “*This is why Bach alludes to invention as ‘a foretaste of composition’: by crafting a workable idea, one unlocks the door to a complete musical work*” (DREYFUS, 2004, p. 2).

¹³ A *Bachianas Brasileiras n. 7* foi escrita em 1942 para orquestra. Esta peça foi dedicada ao Gustavo Campanema Filho (1900-1985) que na época era Ministro da Educação.

¹⁴ Debussy abre as *Images for orchestra* (1912) com uma giga (*Gigue, Ibéria e Rondes de printemps*). Stravinsky no *Duo Concertante* (1932) dispõe a giga como penúltimo movimento (*Cantilène, Eclogue 1, Eclogue 2, Gigue e Dithyrambe*).

¹⁵ De acordo com Grout e Palisca (GROUT; PALISCA, 2007, p. 352), a tradição de terminar a suíte com uma giga, ocorreu após a edição póstuma (1693) das *Suites* de Froberger.

A estrutura formal da “Giga/Quadrilha Caipira” é um A-B-A, conforme pode ser observado na Tabela 2.

ESTRUTURA FORMAL	
Seção A	c. 1-164
Seção B	c. 165-183
Seção A'	Anacruse do c. 183-236

Tabela 3: Estrutura formal da “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos.

Nesta peça verifica-se um procedimento fugal, logo, um procedimento composicional cujo apogeu efetuou-se em Bach. A primeira apresentação do tema ocorre entre os c. 1-8 por meio das seguintes vozes: violino II, violino I, violoncelo e clarinete. Como na tradição, a exposição do tema é realizada pela relação de quintas (Fig. 1).



Figura 15: “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Entrada do tema na Seção A por meio da relação de quintas. Para melhor visualização, os demais instrumentos foram excluídos deste exemplo.

A seguir veremos as entradas do tema na seção A (Tabela 3).

Entrada do tema na seção A	
Anacruse do c. 1	Violino II
Anacruse do c. 3	Violino I
Anacruse do c. 7	Clarinete
Tema em “aumentação”	Contrafagote e Contrabaixo
Anacruse do c. 17	
Tema em “aumentação”	Trombone e Contrabaixo
Anacruse do c. 20	
Anacruse do c. 26	Fagote e Trombone
Anacruse do c. 45	Oboé e Trompete
Pequena variação rítmica do tema	Corne Inglês e Clarinete
Anacruse do c. 73	
Anacruse do c. 77	Violino II
Anacruse do c. 81	Trompete
Anacruse do c. 85	Violino I
Anacruse do c. 97	Trombone
Anacruse do c. 99	Oboé
Anacruse do c. 101	Trombone
Anacruse do c. 103	Trompa III
Anacruse do c. 105	Fagote e Tuba
Tema em “aumentação”	Fagote e Tuba
Anacruse do c. 113	

Tabela 3: Entradas do tema na seção A da “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos.

A partir da observação da Tabela 3, podemos constatar o *stretto*, que é uma técnica composicional frequente em Bach e típico ao estilo fugato.

Além do procedimento fugal, consideramos a natureza rapsódica outro aspecto evidente nesta peça. Os vários motivos são apresentados num fluxo contínuo. O mesmo recurso composicional verifica-se na Giga da *Suíte Francesa VI* (BWV 811) de Bach: “O movimento nesta alegre giga é contínuo, e a articulação da forma é definida apenas pelas entradas do sujeito. Faz um clímax exuberante para uma suíte de danças, levando o ouvinte ao longo de uma perseguição alegre”¹⁶ (LITTLE & JENNE, 2009, p. 162).

Na anacruse do c. 17, ocorre o processo de “aumentação”, que é outra técnica de composição típica do período Barroco, que é utilizada por Bach¹⁷. Neste caso, o tema, antes em semicolcheias, transforma-se em semínimas. O estilo fugato é mantido, com a entrada simultânea do contrafagote, violoncelo e contrabaixo, seguida da entrada do trombone I na anacruse do c. 20 (Fig. 2).



Figura 2: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Tema em aumentação.

Nesta ocasião, coexiste tanto a referência da linguagem de Bach, por meio do tema em aumentação, como a da miscigenação que forma a cultura brasileira, aqui representada de forma figurativa pela mudança de articulação¹⁸. No tema em colcheias, predomina o *staccato*. Porém, o *marcato*, predominante no tema em “aumentação”, é anunciado na primeira nota da exposição do tema. E este elemento figurativo é enfatizado pelo dobramento desta única nota na anacruse do primeiro compasso (trompete, clarinete e

¹⁶ “The movement in this rollicking giga is continuous, and the articulation of the form is clarified only by the subject entries. It makes an exuberant climax for a suite of dances, sweeping the listener along in a merry chase” (LITTLE & JENNE, 2009, p.162).

¹⁷ *Das Musikalische Opfer BWV 1079* de Bach é um exemplo clássico deste recurso composicional.

¹⁸ Trataremos as articulações desta peça como figuras estilísticas das diferentes etnias e culturas que formam a nação brasileira, com base no estudo de Salles sobre a “Figuração e Identidade nos Quartetos Villalobianos”. Cf. Salles (2018).

oboé) e na anacruse do compasso 3 (flauta e flautim), como pode ser observado na figura abaixo (Fig. 3).

Figura 3: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Prenúncio do marcato na primeira nota da exposição do tema. Para melhor visualização, os demais instrumentos foram excluídos deste exemplo.

O estudo realizado por Salles (2018, pp. 266-271) sobre “Representações de Identidade Nacional nos Quartetos de Villa-Lobos”, entre outras questões, versa sobre a relação entre o gesto corporal na dança e a notação musical¹⁹.

A representação musical mais característica na típica dança ritual é a tendência “catabática”, com sua orientação para a terra e a exploração do peso, demarcada na partitura pelo sinal de acentuação “>”; já a tendência acrobática da dança, bem pode ser entendida pela marcação do *staccato*.

Villa-Lobos faz uso dessa representação desde suas *Danças Características Africanas* (1914/1915), cujo material teria sido recolhido dos índios karipunas, e em vários *Choros*, como os de n. 3 (1925), n. 7 (1924), n. 8 (1925) e n. 10 (1926), “tornando-a uma de suas marcas estilísticas pessoais, e uma das formas preferidas de representação musical do índio [...]” (SALLES, 2018, p. 267).

Presumimos que na “Giga/Quadrilha Caipira” a articulação assume um papel retórico e torna-se a representação da diversidade étnica que forma a cultura brasileira. Como por exemplo, a concomitância de articulação que ocorre na anacruse do c. 49-72.

¹⁹ Em Salles (2018, p. 268) encontramos um quadro com a representação corporal da tendência catabática (bater os pés), representada musicalmente pelo *marcato* e a acrobática (saltar) sinalizada pelo *staccato* (leveza).

Neste trecho, coexiste a figuração do estilo ameríndio (*marcato*) e do caipira²⁰ (*staccato*), além das notas ligadas que remetem a linguagem de Bach (Fig. 4).

The image displays a musical score for the piece "Giga/Quadrilha" from the "Bachianas Brasileiras n. 7" by Heitor Villa-Lobos. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Horns (Hrb.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Clar.B.), Bassoon (Bons.), Cor Anglais (Cora), Trumpet (Trp.), and Tuba. The second system includes Violin I (Vnna I), Violin II (Vnna II), Viola (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including syncopation and accents, characteristic of the "marcato" and "staccato" styles mentioned in the text. Specific articulations like "Unis" and "Div. Unis" are marked above certain notes. The score also includes dynamic markings such as "f" and "mf".

Figura 4: “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Articulações como referências a miscigenação cultural que forma a nação brasileira (*staccato*, *marcato*). Para melhor visualização, os demais instrumentos foram excluídos deste exemplo.

Outra representação comumente associada ao estilo caipira é a presença das terças paralelas em um contexto diatônico (Salles, 2018, pp. 229; 233; 277-283). Um exemplo é o trecho do c. 125-130 (Fig. 5).

²⁰ Embora o *staccato* possa estar inserido no estilo ameríndio, inferimos como uma referência ao estilo caipira pela característica melódica (predominância de graus conjuntos e diatonismo). Cf. Salles, (2018, p. 277).



Figura 5: “Giga/Quadrilha” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Terças paralelas como representação do estilo caipira.

Outro efeito que também compreende a diversidade simultânea de articulação é a polirritmia que ocorre entre os c. 33-43. Neste trecho ocorre uma ambiguidade métrica entre os violinos e violas em relação aos demais instrumentos (Fig. 6). Apesar desta ambiguidade métrica ser usual no século XX, ela tem suas raízes no período Barroco, onde os compassos eram apenas um elemento organizador.

Figura 6: “Giga/Quadrilha Caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Diferentes divisões métricas entre o naipe de sopros e cordas sem a indicação de mudança de fórmula de compasso. Para melhor visualização, os demais instrumentos foram excluídos deste exemplo.

Entre os c. 132-160, surge um novo elemento que irá conduzir o término desta seção, que é a oitava em *glissando* (violinos e trompas). Neste trecho encontramos tanto um elemento da tradição musical do barroco europeu, que é a sequência melódica, como

também uma possível interpretação do estilo ameríndio, por meio da “tópica natureza”²¹, representada pelo *glissando* que inicia a sequência. (Fig. 7).

The image displays two parts of a musical score for 'Giga/Quadrilha' by Villa-Lobos. Part A, labeled 'C. 132', shows the melodic sequence for Violins and Trumpets, beginning with a glissando. Part B, also labeled 'C. 132', shows the full orchestral accompaniment, including Cora, Tamb., Violins I and II, Alto, Viola, and Cello. The score is in 8/8 time and features a key signature of two flats.

Figura 7: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Figura A: Sequência-melódica iniciada por um glissando (violinos e trompas). Figura B: Sequência-melódica com o acompanhamento em terças.

Outra característica presente nesta peça é o paralelismo de quartas e quintas, intervalos que podem ser interpretados dentro do estilo ameríndio (Fig. 8). No entanto, Salles (2018, p. 260) adverte que esta é uma associação indireta, pois estes intervalos inexistem ou são raríssimos na música dos índios brasileiros. Ele defende que esta analogia se refere a série harmônica (que alude à natureza) em detrimento aos acordes triádicos que representam a música ocidental europeia. Sendo assim, estes intervalos simbolizam o “primitivo” em oposição ao “civilizado” (Salles, 2018, pp. 258- 264).

²¹ Uma das características da “tópica natureza” é o uso do *glissando*, que representa uma estilização da série harmônica, ou seja, incompatível com o sistema temperado (Salles, 2018, pp. 233; 270-273).



Figura 8: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Intervalos de quartas e quintas paralelas como representação do primitivismo. Para melhor visualização, alguns instrumentos foram excluídos deste exemplo.

A seção B é marcada pela mudança de andamento (*Meno*) e expressa um caráter lírico com o solo do clarinete fazendo uma variação do tema da seção A. Neste solo, Villa-Lobos re replica as mudanças de métrica entre binário composto e ternário simples (Fig. 9).



Figura 9: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Entrada da Seção B. Alternância de compasso simples e composto sem a mudança escrita da fórmula de compasso. Para melhor visualização, alguns instrumentos foram excluídos deste exemplo.

No início da seção A’ (anacruse do c. 184) ocorre um procedimento composicional muito peculiar em Villa-Lobos, que é a sobreposição de temas²² (Fig. 10).

Figura 10: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Sobreposição de temas na entrada da Seção A’. Para melhor visualização, alguns instrumentos foram excluídos deste exemplo.

²² A sobreposição de temas é uma prática recorrente na obra de Villa-Lobos. Cf. Salles (2012b, p. 29; 2017c, p. 433).

Na cadência final, Villa-Lobos reutiliza aquele perfil de oitava que finalizou a seção A, porém sem o *glissando*, num uníssonos rítmico em staccato enfatizando a tonalidade de Mi \flat Maior (Fig. 11).

Figura 11: “Giga/Quadrilha” das *Bachianas Brasileiras n. 7* de Villa-Lobos. Cadência final com o perfil oitavado que finalizou a seção A.

Considerações finais

“O retorno a Bach” foi uma tendência estética marcante na obra dos compositores canônicos do século XX e Villa-Lobos não ficou alheio a este fato histórico.

Na “Giga/Quadrilha Caipira”, no que tange as referências a Bach, citamos o estilo fugato, a técnica de “aumentação” do tema principal, o *stretto*, o uso de nota pedal e a referência retórica no próprio título e subtítulo que explicitam o teor do discurso da peça. No que se refere à nacionalidade, interpretamos a mescla de articulações, como uma representação da diversidade étnica e cultural que forma o conceito de nacionalidade brasileira. Somado a este fato, o uso de elementos figurativos que representam a oposição entre o primitivo e o civilizado, por meio dos intervalos de quintas e quartas paralelas.

A despeito de termos analisado somente a “Giga/Quadrilha Caipira”, neste artigo, presumimos que a série *Bachianas Brasileiras* é uma obra única em relação às demais manifestações em homenagem a Bach, pois nela conjugam-se os recursos composicionais típicos de Bach, com elementos musicais que expressam a cultura nacional brasileira.

Referências

- ALENCAR, JOSÉ. *Diva: perfil de mulher*. [3ª ed.?] Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- DREYFUS, Laurence. *Bach and The Patterns of Invention*. Cambridge: University Press, 2004.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and The Music of J. S. Bach*. Expanded Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- MASSIN, Jean. Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MURICY, Andrade. *Caminho de música*. Curitiba: Guaira Ltda., 19--.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. “Quarteto de Cordas no. 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, 2012.
- _____. 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, 2017, pp. 419-463.
- _____. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Tradition: A Biography of the Works Through Mavra*. Volume 2. Berkeley: University of California Press, 1996.
- ZAMITH, Rosa. *Quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

A Comparative Study of *Bachianas Brasileiras*

Daisuke Shibata
dshibata@smail.uni-koeln.de | University of Cologne,
Germany

Abstract: Although *Bachianas Brasileiras* – one of the most celebrated works of Heitor Villa-Lobos – has been performed worldwide, there are substantial differences among published scores, manuscripts and Villa-Lobos' own recordings. The purpose of this paper is to present the types of differences found in the scores throughout the series by comparing those three materials as primary sources and researching documentary evidence to show the necessity for systematic musicological study on the series.

Um estudo comparativo das *Bachianas Brasileiras*

Resumo: Apesar de que as *Bachianas Brasileiras* – uma das obras mais celebradas de Heitor Villa-Lobos – tenham sido apresentadas mundialmente, existem diferenças substanciais entre as partituras publicadas, os manuscritos e as gravações feitas por Villa-Lobos. O propósito deste artigo é apresentar os diferentes tipos de diferença encontradas nas partituras por toda a série, através da comparação daqueles três materiais como fontes primárias e da pesquisa de evidências documentais, a fim de demonstrar a necessidade de um estudo musicológico sistemático da série.

The Mysteries of the *Bachianas Brasileiras* Scores

Today, sixty years after Villa-Lobos' death, we still see mysteries in the scores of the *Bachianas Brasileiras* series, although it has been performed many times; there are substantial differences among published scores, manuscripts and Villa-Lobos' own recordings. Personally, I have had opportunities to perform several *Bachianas Brasileiras* as conductor, and I always questioned whether Villa-Lobos' indications on the scores were correct due to the differences. This uncertainty actually made the pieces harder to work on. In fact, D. Wilson Ochoa¹ created about 60 to 1860 errata for each *Bachianas Brasileiras*.

Although the issue has mentioned as an “urgent need” before...

This issue has actually been known for a long time. In 1989, the defects in the published scores of *Bachianas Brasileiras* were mentioned by Michael Round, who also stated that corrections were urgently necessary.

Bachianas No.2, the most popular of the series after *No.5*, is also the most urgently in need of a corrected edition. The handsome-looking Ricordi score (1949, reprinted 1974) is in fact a mess: the band-parts contain all its misprints but only a selection of the crucial pauses and rallentandos (ROUND, 1989, p. 38).

¹ The principal librarian of the Boston Symphony Orchestra. He prepared the orchestral parts for the complete recording of the *Bachianas Brasileiras* by the Nashville Symphony Orchestra, released in 2005, where he worked at that time.

Twenty years later, in 2009, the issue was also mentioned by Roberto Duarte, who appealed for continuous research on the works of Villa-Lobos.

Unfortunately, most of his orchestra work available for presentations is still lacking systematic musicological revision. Studies are still sparse. It is true that, as conductors, we revise, even if only rapidly, everything that we conduct. However, these are isolated actions and lack the necessary continuity. Publications are full of mistakes – and even several slips made by Villa-Lobos himself (DUARTE, 2009, pp. 34-35).

Duarte actually took a decisive step regarding this issue. He reviewed *Bachianas Brasileiras No. 9* for String Orchestra, and it was published by Academia Brasileira de Música in 2015, even though this edition could have had more supplementation, such as a description of references and explanation of the modifications differing from the first Max Eschig edition.

After all, the situation remains unchanged today. Indeed, research and systematic musicological review of *Bachianas Brasileiras* is required because we still need to be very cautious about studying it only in terms of the published scores.

Comparative Study of the *Bachianas Brasileiras*

I have been researching the *Bachianas Brasileiras*,² and the purpose of this paper is to present the types of differences in the scores by comparing the published scores to manuscripts and composers' recordings as primary sources. Since there are significant differences among those sources (approximately 1760 differences, according to my research³), it is important to be aware of them to perform the series. The types of differences can be categorized as examples of inconsistencies among the sources, such as divergence of notes, dynamics, notation and articulation, missing notes and possible misprintings. According to the types of differences, the issues are discussed as follows.

Type 1: Instrumentation

Type 2: Instructions of technique

Type 3: Ensemble

² This is part of my current research project at the University of Cologne, Germany, which will provide more detailed information on *Bachianas Brasileiras* through both historical and philological points of view, aiming to establish its “biography” and present a closer view of the composer’s intention for its performance.

³ *Bachianas Brasileiras No. 6* is an exception because the published score and the autograph agree, according to my study.

Type 4: Notes

Type 5: Articulation

Type 6: Possible different versions

The Primary Sources

This study has been developed through a comparison of primary sources: manuscripts, published scores and author's own recordings. Although there are a variety of manuscripts for each piece, it should be noted that some of the autographs haven't been found yet. However, there are other hand-written scores available by his wife, Arminda Neves d'Almeida (a.k.a. Mindinha), and other copyists, such as Ivan Azevêdo, Carlos Gaspar, Henrique Martins and F. Paes de Oliveira. These manuscripts are also considered primary sources (see Appendix I).⁴

As for the composer's own recordings of *Bachianas Brasileiras*, several have officially been released by EMI Records (recorded in Paris, 1954-1958) and Remington Records (recorded in Berlin, 1954). Besides these recordings, I have researched other radio recordings of the series conducted by the composer (see Appendix II).⁵

In addition, I have examined correspondence, concert programs and newspaper cuttings regarding the series to discover and access important materials.⁶ In fact, other recordings of *Bachianas Brasileiras* have recently been found through this musicological research. For example, according to a letter from Villa-Lobos to Columbia Records in 1953, the composer recorded *Bachianas Brasileiras No. 8* with Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart, Germany. This recording would possibly have been released by Columbia records at that time. However, it apparently did not happen. I traced this recording to the Historisches Archiv – Information, Dokumentation und Archive des SWR und des SR, Germany, and I am currently searching for such recordings as important references for this research.

⁴ These materials were provided by Villa-Lobos Museum, Rio de Janeiro, Brazil.

⁵ Official available recordings. Besides these, Corrêa do Lago mentions other recordings of *Bachianas Brasileiras No. 1, No. 2* and *No. 5* ("Aria") under the direction of Villa-Lobos (CORRÊA DO LAGO, 2015, p. 93 fn. 31), but they are not publicly available.

⁶ These materials may comprise: proofs of score prints; orchestral parts used by the composer for his own performances, which could have rehearsal markings notated under the instruction of the composer; and master tapes of the recording sessions and scores used by the sound engineers, which also could contain markings of Villa-Lobos' intention.

Comparative Study – Type 1: Instrumentation

Fig. 1-1: *Bachianas Brasileiras No. 7*, 1st mov., mm. 1–16, French horn (Max Eschig), adapted.

Fig. 1: Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras No. 7*, 1st mov., mm. 1–16, French horn (autograph), adapted. The text in red (> and p) represents markings in red pencil in the autograph.

Figure 1 shows the French horn part for the first 16 bars of the first movement of *Bachianas Brasileiras No. 7*. In the published score, a line has been written only for the first French horn, although all four horns take part in the opening of this movement in the manuscript. Comparing these two scores, it seems that Villa-Lobos initially had a different idea for the horn section. However, it is not clear which of those two versions Villa-Lobos intended, whether Villa-Lobos himself modified it or there was a purposeful change during the editing process. Even though there are two author recordings of this piece available, it is hard to hear if the manuscript version of the French horn was used in either. This matter is especially interesting, considering that Max Eschig published the score in 1978. It means that both recordings predate the printed score. What materials did the orchestras use for those recordings? Which manuscript did Max Eschig use as basis for the publication? When was the French horn part taken out? This is an example that more documentary evidence, such as letters, proofreading and recording material, are necessary to elucidate such questions.

Comparative Study – Type 2: Instructions of technique

This musical score shows the string parts for the first system of measures 1-8. It includes staves for Violin I, Violin II, and Viola. The Violin I part starts with a rest and then plays a triplet of eighth notes (mf) with a 'DIV. PIZZ.' instruction. The Violin II and Viola parts play a continuous eighth-note accompaniment, with the Viola starting on a rest and then playing a triplet of eighth notes (mf) with a 'PIZZ.' instruction. The second system shows the Violin I part playing a triplet of eighth notes (mf) with an 'ARCO' instruction, while Violin II and Viola continue their accompaniment.

Fig. 2: *Bachianas Brasileiras No. 2*, 3rd mov., mm. 1–8, Strings (Ricordi), adapted.

This musical score shows the string parts for the first system of measures 1-8, adapted from a manuscript by Ivan Azevêdo. It includes staves for Violin I, Violin II, and Viola. The Violin I part starts with a rest and then plays a triplet of eighth notes (mf) with a 'div. Pizz.' instruction. The Violin II part plays a continuous eighth-note accompaniment with a 'Pizz.' instruction. The Viola part starts on a rest and then plays a triplet of eighth notes (mf) with an 'ARCO' instruction. The second system shows the Violin I part playing a triplet of eighth notes (mf) with an 'ARCO' instruction, while Violin II and Viola continue their accompaniment.

Fig. 3: *Bachianas Brasileiras No. 2*, 3rd mov., mm. 1–8, Strings (manuscript by Ivan Azevêdo), adapted.

Figures 2 and 3 show the strings' part at the beginning of the third movement of *Bachianas Brasileiras No. 2*.

Looking at the first and second violins, they start with pizzicato, and it seems there is no difference between the published score and the copyist's manuscript. In bar 8, *arco* is noted on the published score, though the copyist's score has no indication in the same spot, which means that the first violin would keep playing pizzicato. Even referring to the composer's manuscript of *Lembrança do Sertão*, which is the piano version shown in Figure 4, there is no trace of any articulation change in it.

Fig. 4: *Lembrança do Sertão*, mm. 1–8 (autograph), adapted.

The following figure represents how the author's recording sounds (Fig. 5).

Fig. 5: *Bachianas Brasileiras No. 2*, 3rd mov., mm. 1–8, Strings (EMI), adapted.

On the recording, Villa-Lobos actually started the arco in bar 6 with the first violins; the second violins didn't play pizzicato but arco from the beginning. There is no autographed manuscript of the orchestral version of *Bachianas Brasileiras No. 2* to refer to. However, in this case, the author's recording can help solve these issues, not only related to the divergences in playing technique but also the practical problem of the second violin's pizzicato, as it would physically be very demanding to play.

Comparative Study – Type 3: Ensemble

Another example from *Bachianas Brasileiras No. 2* shows a paradox.

Fig. 6: *Bachianas Brasileiras No. 2*, 1st mov., m. 77 (Ricordi), adapted.

The image shows a musical score for the first movement of Bachianas Brasileiras No. 2, measure 77. The score is in 4/4 time and features a paradoxical synchronization of instruments. The Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Tenor Saxophone have fermatas on the first beat. The Bassoon has a fermata on the first two beats. The Horn in F and Violin I play on the second beat. The Violin II and Viola play on the third beat. The Violoncello and Contrabass play on the fourth beat. The Violin I part includes a dynamic marking of 'f' and a 'tr' (trill) marking.

Fig. 7: *Bachianas Brasileiras No. 2*, 1st mov., m. 77 (manuscript by Ivan Azevêdo), adapted.

This excerpt is written in 4/4 time, and the paradox occurs among the bassoon, French horn and the first violins in bar 77. Looking at the published score, it seems that the French horn plays on the second beat with the first violins, even though it doesn't have a fermata on the first beat. Besides, bassoon seems to play on the third beat with the first violins, even though it doesn't have a fermata on the first two beats either. The manuscripts of *O Canto do Capadócio* for cello and piano (Figures 8 and 9) show the same issue, even though there is a notation reading *col cello*, which gives the pianist more liberty to synchronize with the soloist.

This musical score shows the Violoncello and Piano parts for measures 77 and 78. The Violoncello part begins with a trill on a whole note, followed by a descending eighth-note scale. The Piano part features a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked *mp* and the tempo is *rall.*. The instruction *col cello* is written above the piano part.

Fig. 8: *O Canto do Capadócio*, m. 77 (autograph and manuscript by Carlos Gaspar), adapted.

This musical score is an autograph fragment of the same piece. It shows the Violoncello part with a trill and a descending eighth-note scale, including triplet and quintuplet markings. The Piano part has a sustained chord and a bass line, with dynamics *mp* and *rall - - -*. The instruction *col cello* is present.

Fig. 9: *O Canto do Capadócio*, m. 77 (autograph fragment), adapted.

This is a typical example of an author's recording as a guide to solving a problem with the score. According to the recording, in bar 77, the French horn plays the note before the first violins' second note, and bassoon has a fermata before it plays. As for the fermata, Villa-Lobos conducted this part as if it were counted in ten (approximately as shown in Figure 10).

Fig. 10: *Bachianas Brasileiras No. 2*, 1st mov., mm. 77, (EMI), adapted.

Comparative Study – Type 4: Notes

The most common differences throughout the *Bachianas Brasileiras* are in the notes and articulation.

Fig. 11: *Bachianas Brasileiras No. 8*, 4th mov., mm. 31–34, Flute and Oboe (Max Eschig), adapted.

Fig. 12: *Bachianas Brasileiras No. 8*, 4th mov., mm. 31–34, Flute and Oboe (autograph), adapted.

The examples above show the oboe part of *Bachianas Brasileiras No. 8*, 4th movement. Although the oboe has an F in bars 32–33 in the published score, it has a D on the manuscript. This is actually an easy-to-understand example. Because the oboe plays in unison with flute in this excerpt, it seems that D was modified to F when published. In fact, it is clearly played as F in both recordings by the composer.

This is an example in which the answer can be obtained only by analyzing the orchestration or comparing the published score with the manuscript. On the other hand, the following is an example from *Bachianas Brasileiras No. 1*, 1st mov, which poses a question in comparing the scores that can only be answered speculatively.

Fig. 13: *Bachianas Brasileiras No. 1*, 1st mov., mm. 123–126 (Associated Music Publishers), adapted.

Fig. 14: *Bachianas Brasileiras No. 1*, 1st mov., mm. 123–126 (autograph), adapted.

Fig. 15: *Bachianas Brasileiras No. 1*, 1st mov., mm. 123–126 (copyist’s manuscript – no name indicated on the score), adapted.

For the second cello, the pattern of notes (until bar 148) on the published score is clearly different from that in two other scores, which are the composer’s autograph and a copyist’s score. However, it is not clear whether the change of pattern was intended by the composer or a mistake by the editors.

This is a similar type of difference in *Bachianas Brasileiras No. 5* (Fig. 16).

Fig. 16: *Bachianas Brasileiras No. 5*, 1st mov., mm. 23–24 (Associated Music Publishers), adapted.

Fig. 17: *Bachianas Brasileiras No. 5*, 1st mov., mm. 23–24 (autograph), adapted.

Fig. 18: *Bachianas Brasileiras No. 1*, 1st mov., mm. 23–24 (manuscript by Arminda Neves d’Almeida), adapted.

The bass line’s pattern consists of dotted eighth notes and sixteenth notes in the published score. However, in the autograph and Mindinha’s scores (written in 1945), the pattern consists of sixteenth notes, eighth rests and sixteenth rests. Naturally, this also involves problems with the articulation of the sound.

Comparative Study – Type 5: Articulation

The followings are examples of articulation from *Bachianas Brasileiras No. 3*.

Fig. 19: *Bachianas Brasileiras No. 3*, 1st mov., mm. 1–8, Piano solo (Max Eschig), adapted.

Piano Solo

ff

Pno.

8^{va}

Fig. 20: *Bachianas Brasileiras No. 3*, 1st mov., mm. 1–8, Piano solo (autograph), adapted.

Piano Solo

ff

Pno.

8^{va}

Fig. 21: *Bachianas Brasileiras No. 3*, 1st mov., mm. 1–8, Piano solo – piano reduction score (Max Eschig), adapted.

Fig. 22: *Bachianas Brasileiras No. 3*, 1st mov., mm. 1–8, Piano solo – piano reduction score (autograph), adapted.

The notes in bars 1–6 are clearly accented on the piano reduction score, although they are not accented on the orchestral score. Even both reduction scores do not agree, as the manuscript has accents only in bars 1–3. On Villa-Lobos’ recording, he adopted the published piano reduction score on this matter.

As for the issue of articulation, the following example from *Bachianas Brasileiras No. 4* can be considered one of the typical differences found among Villa-Lobos’ sources.

Fig. 23: *Bachianas Brasileiras No. 4* (version for orchestra), 3rd mov., mm. 120–122, Bass clarinet, Bassoon, Contrabassoon (Ricordi), adapted.

Fig. 24: Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras No. 4* (version for orchestra), 3rd mov., mm. 120–122, Bass clarinet, Bassoon, Contrabassoon (Manuscript), adapted.

Fig. 25: *Bachianas Brasileiras No. 4* (version for orchestra), 3rd mov., mm. 120–122, Bass clarinet, Bassoon, Contrabassoon (manuscript by Henrique Martins), adapted.

Although Villa-Lobos often used slurs, they were sometimes not indicated in the published scores. The interesting thing is that published scores sometimes have this type of slur where Villa-Lobos did not put them. How such diverging articulation markings came to appear on the scores is also a mystery that can only be solved by piecing information together from various sources – in this case, information on the editorial processes of the publishing house, which is unfortunately still inaccessible.

Comparative Study – Type 6: Possible different versions

There are cases of significant differences between the scores and the author's recordings, although there is no difference between a published score and a manuscript. The following parts of *Bachianas Brasileiras No. 9* are typical examples.

This musical score excerpt shows three staves: Violin II, Viola, and Double Bass. The Violin II part features a melodic line with a fermata over the final measure. The Viola part is marked 'I° Solo' and 'unis', showing a rhythmic accompaniment. The Double Bass part provides a harmonic foundation with sustained notes and a fermata at the end. The score is in common time (C) and includes dynamic markings like *ff*.

Fig. 26: *Bachianas Brasileiras No. 9* (version for string orchestra), 1st mov., mm. 9–14, (autograph / Max Eschig), adapted.

This musical score excerpt shows five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Violin I part is marked 'a Tempo' and 'ff'. The Violin II part features a complex rhythmic pattern with 'ff' and 'sfz' markings. The Viola part has a melodic line with 'ff' dynamics. The Violoncello and Double Bass parts provide a rhythmic and harmonic base, with 'ff' and 'sfz' markings. The score is in 8/8 time and includes various dynamic and articulation markings.

The image displays a musical score for the second movement of *Bachianas Brasileiras No. 9* by Heitor Villa-Lobos, specifically measures 88 to 92. The score is arranged for a string orchestra and consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature is B-flat major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A *ff* (fortissimo) dynamic is marked in the Violin II part. The word *unis* (unison) is written above the Violin I staff in the final measure. Vertical dashed lines indicate measure boundaries.

Fig. 27: *Bachianas Brasileiras No. 9* (version for string orchestra), 2nd mov., mm. 88–92, (autograph / Max Eschig), adapted.

As mentioned, there is no difference between the published score and the manuscript. However, Villa-Lobos himself made ritornelli in his recording; these ritornelli are not written in the strings version nor the choral version. This indicates that Villa-Lobos added these ritornelli for some reason when he recorded the work.

Although the reason the composer added those ritornelli is still under research, one hypothesis (the ritornelli might have been added in the final version of the work) can be mentioned, considering it was recorded in 1956 and was his last performance of the piece, according to my research.

Conclusion

The examples given above are just a few of the differences found via this comparative study. In the case of *Bachianas Brasileiras*, whether for performance or musicological research, it is inevitable to refer to manuscripts. Many points are unclear in the published scores, as it is natural to read published scores first when studying a piece of music; second, the published scores of *Bachianas Brasileiras* cannot be firmly trusted. There is also a real possibility that practical problems occur when playing this work only with those published scores. For example, we musicians normally use published scores when we perform. It is true that it would be more difficult to prepare for

performances/rehearsals if many unnecessary questions – not questions about the interpretation of the works but any doubt on the scores – were found. If that happens in an orchestral piece, for example, conductors are forced to interpret those questions by guessing in a meaningful way, and they don't necessarily reach the right answer. Even when rehearsing in this way, it would take a lot of time to point out such questions and explain to the orchestra about the sound and the interpretation of the performance. After all, this greatly affects the quality of the performance, as Round stated; "Improvement could only be obtained either at the cost of vastly increased rehearsal-time or else the provision of a whole new performing edition which these works so urgently need, and deserve" (ROUND, 1989, p. 41). This is the same for other genres, such as solo music, chamber music, choral music, etc.

Therefore, analysis of the primary sources of *Bachianas Brasileiras* is fundamental, as the differences mentioned may lead performers to commit inaccuracies. In an extreme case, such differences may also deviate performers from the author's intention for the works, which could be derived from a careful study of the series.

Besides, it is essential to take Villa-Lobos' recordings as primary sources for the study of *Bachianas Brasileiras* because they could be a very important guide to performing the series. This does not mean, however, that the composer's recordings are always the ultimate version of a piece. Numerous composers have recorded their works (Paul Hindemith, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Sergei Rachmaninov, etc.), and it is true that those recordings can be helpful in interpreting performances. However, the case of *Bachianas Brasileiras* (and other works by Villa-Lobos) is different. Referring to Villa-Lobos' recordings solves important performance issues. As mentioned, regarding *Bachianas Brasileiras No. 2*, for example, performers can perceive what they are supposed to do by referring to his recording even if the answer cannot be derived by comparing the published score to the manuscript.

In addition, analysis of documentary evidences – correspondences, concert programs and newspaper clippings – is also indispensable because it helps to uncover new primary sources and to solve some issues in the scores. After all, a systematic musicological review can provide more detailed information for a better understanding and more accurate concept of the work.

Last, it is risky to blindly believe published scores or secondary sources in any case. I believe that it is essential – not only for scholars or students, but also performers

– to study the primary sources to understand how those differences may impact performances and make informed decisions.

References

CORRÊA DO LAGO, Manoel A. “Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: Transcrições e ‘Work in Progress’”. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 1, pp. 87-106, 2015.

DUARTE, Roberto. *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos: v. 2*. Niterói: EDUFF, 1994.

_____. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.

ROUND, Michael. “Bachianas Brasileiras in Performance”. *Tempo*, n. 169, pp. 34-35; 38-41. 1989.

SHIBATA, Daisuke. *Heitor Villa-Lobos: questões e soluções para superar as dificuldades de interpretação da Bachianas Brasileiras nº 2*. Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné. Campinas: IA/Unicamp, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No. 1 for Orchestra of Violoncelli*. New York: Associated Music Publishers, 1948.

_____. *Bachianas Brasileiras N° 2*. Orchestral version. Milan: G. Ricordi & C. Editori, 1985 [1949].

_____. *Bachianas Brasileiras N° 3 for piano and Orchestra: Two Piano Version*. New York: G. Ricordi & Co., 1945.

_____. *Bachianas Brasileiras No. 3 (Piano and Orchestra)*. New York: G. Ricordi & Co., 1953.

_____. *Bachianas Brasileiras No. 4*. Orchestral version. New York: G. Ricordi & Co., 1953.

_____. *Bachianas Brasileiras No. 5 for Soprano and Orchestra of Violoncelli*. New York: Associated Music Publishers, 1947.

_____. *Bachianas Brasileiras No. 6 for Flute and Bassoon*. New York: Associated Music Publishers, 1946.

_____. *Bachianas Brasileiras N° 7 pour orchestra symphonique*. Paris: Editions Max Eschig, 1978.

_____. *Bachianas Brasileiras N° 8 pour orchestra symphonique*. Paris: Editions Max Eschig, 1969.

_____. *Bachianas Brasileiras N° 9 pour orchestre à cordes*. Paris: Editions Max Eschig, 1969.

_____. *Bachianas Brasileiras N° 9 pour orchestre de voix*. Paris: Editions Max Eschig, 1984.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 9 para orquestra de voz ou de cordas*. Edited by Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2015.

Villa-Lobos, sua obra. Catalog produced by Villa-Lobos Museum. Web: <http://museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.1.pdf>, last access on 09/01/2019. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018.

Appendix I: List of studied manuscripts

BACHIANAS BRASILEIRAS	INSTRUMENTATION	WRITTER	REFERENCE
#1	"cello orchestra"	autograph	MVL 1989-21-0001
		not indicated	MVL 1989-21-0005
#2, complete	orchestra	Ivan Azevêdo	MVL 1989-21-0008
#2, "O Canto do Capadócio"	cello and piano	autograph	MVL 1999-21-0026
		autograph fragment	MVL 1994-21-0006
		Carlos Gaspar	MVL 1990-21-0057
#2, "O Canto da Nossa Terra"	cello and piano	autograph	MVL 1990-21-0056
#2, "Lembrança do Sertão"	piano	autograph	MVL 1990-21-0123
#2, "O Trenzinho do Caipira"	cello and piano	autograph	MVL 1990-21-0168
#3	orchestra	autograph	MVL 1990-21-0012
	piano reduction	autograph	MVL 1990-21-0014
#4, complete	orchestra	autograph	MVL-1990-21-0020 ⁷
		Henrique Martins	MVL 1990-21-0019
#4, "Prelúdio"	piano	autograph	MVL 1990-21-0018
#4, "Miudinho"	piano	autograph	MVL 1999-21-0009
#5, complete	soprano and "cello orchestra"	Arminda Neves d'Almeida	MVL 1990-21-0030
		Ivan Azevêdo	MVL 1990-21-0030
	soprano and piano	not indicated	MVL 1990-21-0032
#5, "Aria"	soprano and "cello orchestra"	autograph	MVL 1990-21-0029
	soprano and guitar	not indicated	MVL 1990-21-0031
#6	flute and bassoon	autograph	MVL 2001-21-0007
#7	orchestra	autograph	MVL 1990-21-0039
		not indicated	MVL 1990-21-0040
#8	orchestra	autograph	MVL 1990-21-0042
#9	string orchestra	autograph	MVL 1990-21-0048
	"voice orchestra"	F. Paes de Oliveira	P.9.2.1
		Adhemar	BACHI~2 (MVL 1990-21-0049)

Table 1: List of studied manuscripts

⁷ The last seven bars of the piece have been missing in this manuscript.

Appendix II: List of studied recordings

BACHIANAS BRASILEIRAS	YEAR	PLACE	LABEL	PERFORMER
#1	1958	Paris	EMI	ONRF ⁸
#2 ver. for orchestra	1956			
#3	1957			ONRF; Manoel Braune, pf.
#4 ver. for orchestra	1957			ONRF
#5 ver. for soprano and “cello orchestra”	1957			ONRF; Victoria de los Angeles, sop.
#6	1956			Fernand Dufrene, fl.; René Plessier, fg.
#7	1954	Berlin	Remington	RIAS Symphonie-Orchester ⁹
	1957	Paris	EMI	ONRF
#8	1953?	Stuttgart	-	Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks
	1954	Paris	EMI	ONRF
#9 ver. for string orchestra	1956			

Table 2: List of studied recordings.

⁸ Orchestre National de la Radiodiffusion Française.

⁹ Rundfunk im Amerikanischen Sektor Symphonie Orchester.

Pianista e arranjadora: a relação de Eunice Katunda com os *Choros n. 5 (Alma brasileira)* de Heitor Villa-Lobos

Marisa Milan Candido
marisamilan@usp.br | ECA-USP

Amilcar Zani
amilcarzani@gmail.com | ECA-USP

Eliana Monteiro da Silva
ms.eliana@usp.br | ECA-USP

Resumo: Este artigo busca apresentar a relação de Eunice Katunda com as obras de Villa-Lobos por meio de um relato de sua trajetória musical como pianista, compositora, regente e arranjadora. Como pianista, foi possível observar que interpretou obras do compositor ao longo de toda sua carreira, independentemente de sua filiação estética musical. Já como compositora, arranjadora e regente, observa-se uma maior aproximação com obras de Villa-Lobos na década de 50, no momento de seu realinhamento composicional a favor de elementos folclóricos e culturais brasileiros. Também foi realizada uma breve análise acerca dos procedimentos composicionais empregados em *Choros n. 5* (1925), de Villa-Lobos, pois a mesma foi orquestrada por Eunice e estreada no programa radiofônico *Musical Lloyd Aéreo*, no qual ela atuava como arranjadora e regente, no ano de 1955. Por fim, foram analisados os procedimentos texturais e timbrísticos empregados por Eunice na orquestração de *Choros n. 5*. Como principais fontes foram consultados livros e arquivos do musicólogo Carlos Kater, primeiro biógrafo da compositora Eunice Katunda, o livro *Villa-Lobos: processos composicionais*, de Paulo de Tarso Salles, além de artigos e dissertações de autores diversos.

Pianist and arranger: Eunice Katunda's relationship with *Choros n. 5 (Brazilian soul)* composed by Heitor Villa-Lobos.

Abstract: This article seeks to present Eunice Katunda's relationship with Villa-Lobos's works through an account of her musical career as a pianist, composer, conductor and arranger. As a pianist, it has been observed that she has performed Villa-Lobos's works through her all career, regardless her aesthetic musical affiliation. As a composer, arranger and conductor, there is a greater approximation with works by Villa-Lobos in the 1950s, at the time of her compositional realignment towards Brazilian folk and cultural elements. A brief analysis of the compositional procedures employed in *Choros n. 5* (1925) is also presented, since it was orchestrated by Eunice and premiered on the musical Lloyd Aereo radio program, where she acted as arranger and conductor in 1955. Finally, the textural and timbre procedures in the orchestra of *Choros n. 5*, by Eunice, were analysed. Among several authors books, those from musicologist Carlos Kater, Katunda's first biographer, and "Villa-Lobos: compositional processes", by Paulo de Tarso Salles have been consulted as principal sources.

Eunice Katunda e a sua relação com as obras de Villa-Lobos

Eunice Katunda (Rio de Janeiro, 14/03/1915 - São José dos Campos, 03/08/1990) foi uma importante pianista e compositora brasileira, tendo atuado também como pesquisadora, regente e arranjadora. Eunice apresentou, desde muito cedo, grande aptidão para o piano, conforme comprovam recitais e prêmios recebidos como, por exemplo, sua estreia em um recital solo no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro aos 12 anos de idade e como solista da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro aos 17 anos.

Em relação à composição, Eunice iniciou seus estudos com Fúrio Francheschini, do qual foi aluna entre os anos de 1936 e 1942, e em seguida com Camargo Guarnieri, entre os anos de 1943 e 1945. É importante mencionar que, além das aulas de composição,

Guarnieri também orientou Eunice no piano, e que o período deste estudo coincide com um episódio em que ela teve a oportunidade de tocar para Villa-Lobos. O contato de Eunice com o compositor em 1944 – que além de ser uma personalidade reconhecida nacionalmente ocupava o cargo de diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico “com a missão de introduzir o ensino de música e canto coral nas escolas públicas” durante o governo de Getúlio Vargas¹ – resultou em uma carta de recomendação, escrita pelo próprio Villa-Lobos, ao Dr. Anibal Loureiro, diretor do Lloyd Brasileiro² em Buenos Aires. A carta continha elogios a respeito da interpretação da pianista, conforme a citação a seguir.

Tenho particular interesse de apresentar-lhe a portadora desta, Eunice Monte Lima Catunda, excelente pianista que interpreta com consciência e destacado temperamento minhas obras para piano (Carta de Villa-Lobos endereçada a Dr. Anibal Loureiro. Data: 29/05/1944).

A carta proporcionou a Eunice possibilidade de realizar vários concertos na Casa del Teatro em Buenos Aires (Argentina) no ano de 1944. De acordo com jornais da época a respeito dos recitais, verifica-se, inclusive uma apresentação realizada apenas com obras de compositores brasileiros, no qual constam as *Cirandas Therezinha de Jesus*, *A pobre cega* e *A procura de uma agulha*, além das peças *Plantio Caboclo* e *Miudinho* – todas de autoria de Villa-Lobos.³ É importante destacar ainda que, em críticas de jornais argentinos da época, como *La Prensa*, Eunice era apontada como a melhor intérprete de Villa-Lobos, segundo a visão do próprio compositor.

Terminó el programa con algunas composiciones de la primera época del famoso compositor Villa-Lobos, que fueron calorosamente aplaudidas. Ante los insistentes aplausos del auditorio hubo de ejecutar varias más, entre ellas una bela “Eveocación brasileña.” Por el real mérito de sus cualidades, voluntariamente alejadas de todo fácil virtuosismo espectacular, Eunice Catunda, a quien Villa-Lobos considera la mejor intérprete de sum música, há

¹ Cf.: Heitor Villa-Lobos. In: *A era Vargas: dos anos 20 a 1945*. FGV CPDOC (s.d.). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/heitor_villa_lobos. Acesso em: 23/07/2019.

² Anibal Loureiro era agente do Lloyd Brasileiro, companhia estatal de navegação, e vice-presidente da Câmara de Comércio Argentino-Brasileira. Cf.: *Diário da Noite* (RJ), ano 1944, edição 03401. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIPagina/221961_02/21131. Acesso em: 21/07/2019.

³ Durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), muitas peças de Villa-Lobos foram apresentadas como propaganda do regime de Vargas. Em 1944, o próprio Villa-Lobos “realizou uma turnê pelos Estados Unidos, como parte da chamada ‘política da boa vizinhança’ praticada pelo presidente Franklin Roosevelt no contexto da Segunda Guerra Mundial. Heitor Villa-Lobos. In: *A era Vargas: dos anos 20 a 1945*. FGV CPDOC (s.d.). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/heitor_villa_lobos. Acesso em: 23/07/2019.

conseguido un destacado puesto ante el público bonaerense (Autor não identificado. La Prensa, s/d).

No entanto, é importante observar que Eunice Katunda já tocava peças para piano de Villa-Lobos mesmo antes de ter tido aulas com Guarnieri. Como exemplo, é possível citar a execução das *Cirandas* no período em que estudou com Oscar Guanabarro, entre os anos de 1928 e 1936. A respeito deste fato, Kater cita que Eunice foi a única aluna de Guanabarro a tocar obras de Villa-Lobos, já que o professor apresentava críticas ao compositor e até mesmo o satirizava, conforme o relato a seguir.

Você conhece a última peça de Villa-Lobos, chamada “Maria limpa o piano”? Guanabarro chegava e passava a mão assim sobre o teclado, de qualquer jeito. Aí eu ficava com raiva, ia para o piano e tocava uma Ciranda, por exemplo (KATUNDA in KATER, 2001, p. 15).

Após a turnê pela Argentina, Eunice retornou à sua cidade natal (Rio de Janeiro) e iniciou contato com o professor Hans-Joachim Koellreutter. Passou então a integrar o grupo de compositores Música Viva no que Kater chamou de “Momento III”, no ano de 1946, e passou a atuar em atividades promovidas pelo movimento como publicações, edições musicais, recitais comentados e programas radiofônicos.⁴ O objetivo do grupo era, além de divulgar e promover obras musicais e peças do repertório tradicional desconhecido da época, atuar a favor da moderna criação musical a partir de composições atonais e da manipulação da técnica dodecafônica.

É importante destacar que Eunice desempenhou papel determinante como pianista durante sua atividade no Música Viva já que, de acordo com Kater (2001b, pp. 18-19), atuou como pianista oficial do grupo, sendo responsável por primeiras audições de composições estrangeiras e brasileiras. Segundo informações do currículo *vitae* de Eunice, destaca-se também a sua participação em cursos promovidos pelo Música Viva, como por exemplo, uma conferência realizada por Vasco Mariz a respeito de Villa-Lobos no Curso de Teresópolis de 1947, no qual Eunice interpretou as *Cirandas* do compositor.

Paralelamente às atividades do grupo, Eunice continuou realizando recitais e apresentações como solista. Pode-se citar o *Recital Villa-Lobos*, realizado no Rio de

⁴ O grupo de compositores Música Viva foi formado em meio às atividades do movimento Música Viva. Inicialmente formado por Hans-Joachim Koellreutter em 1939, no formato de sociedade de concertos para divulgar compositores e suas obras, o grupo passa por transformações quando da saída de “membros conservadores” e entrada de compositores como César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro em 1944 (Momento II) e ampliação em 1946 com o ingresso de Eunice Katunda e Edino Krieger (KATER, 2001b, pp. 55 e 63).

Janeiro em 1947, bem como a primeira audição das *Cirandas* de Villa-Lobos no *Festival Brasileiro*, realizado no Piccolo Teatro de Milão em 1948.⁵

Além dos cursos e recitais a partir de Villa-Lobos, foram também localizados boletins e programas radiofônicos Música Viva que fazem referência ao compositor. De acordo com o índice dos boletins e dos roteiros dos programas disponíveis em anexo do livro de Kater (2001b, pp. 230-241; 283-301), verifica-se a existência de 11 textos publicados a respeito de Villa-Lobos e sua obra, três programas de rádio dedicados ao compositor, assim como a execução de três obras de sua autoria, conforme a figura seguinte.

Vale mencionar ainda que das três peças interpretadas no programa, duas tiveram a participação de Eunice – *Ciclo Brasileiro*, para piano solo, e *Duas Canções*, para canto e piano. Outro fator a se destacar é que a maioria dos textos a respeito de Villa-Lobos foram escritos durante o chamado Momento I do grupo antes, portanto, do ingresso de Eunice.

LISTA DE ATIVIDADES PROMOVIDAS PELO MOVIMENTO MÚSICA VIVA COM REFERÊNCIA AO COMPOSITOR VILLA-LOBOS		
BOLETINS		
TÍTULO DO TEXTO	AUTOR	DATA
Uma ópera de H. Villa-Lobos	Lisa M. Peppercorn	1940
<i>Momo Precoce</i> de Villa-Lobos, na All American Youth Orquestra	O. Bevilacqua	1940
Villa-Lobos e a Criação Musical	Luiz Heitor	1941
A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico	Brasílio Itiberê	1941
Villa-Lobos pedagogo	Eurico Nogueira França	1941
Considerações em torno da obra pianística de Heitor Villa-Lobos	Sílvia Gaspari	1941
Prelúdios para violão de Villa-Lobos	não indicado	1941
Villa-Lobos: Rabelais da Música Moderna	Irving Schwerk	1941
Casos e fatos importantes sobre Villa-Lobos, numa biografia autêntica resumida	não indicado	1941
<i>Movimentos Mixtos</i> para violino e orquestra de Heitor Villa-Lobos	Hans-Joachim Koellreutter	1941
Posição de Vila Lobos na música brasileira	Vasco Mariz	1948
PROGRAMAS RADIOFÔNICOS		
NOME DO PROGRAMA	PROGRAMA	DATA
Dedicado a F. Curt Lange (obras de Santoro e Villa-Lobos)	gravado	02/03/46
Dedicado a H. Villa-Lobos e Camargo Guarnieri	estúdio	09/11/46
H. Villa-Lobos - Série Contemporânea (SC)	estúdio	22/02/47
OBRAS DE VILLA-LOBOS INTERPRETADAS NOS PROGRAMAS RADIOFÔNICOS		
OBRA	INTÉRPRETE(S)	
Ciclo Brasileiro (piano)	Eunice Katunda	
Duas Canções (canto e piano)	Magdalena Nicol e Eunice Katunda	
Choro Bis	Oscar Borgeth e Iberê Grosso	

Fig. 1: Lista de atividades promovidas pelo movimento Música Viva com referência ao compositor Villa-

⁵ Em 1948 Eunice Katunda fez uma viagem para a Europa para participar do *Curso Internacional de Regência*, realizado pela Bienal de Veneza e ministrado pelo professor Hermann Scherchen. Esta estadia, que se estendeu por quase um ano, proporcionou a Eunice grandes atividades como pianista e compositora, visto que realizou recitais, primeiras audições de peças para piano, estreias de suas próprias obras, entre outros.

Lobos.

Atonalismo, dodecafonía e música nacional – texto de Eunice Katunda

Em 1950 Eunice rompeu com o grupo de compositores Música Viva⁶ e passou a se posicionar a favor de elementos culturais e folclóricos brasileiros, conforme pode ser verificado nos seus textos e em suas composições musicais. Seu posicionamento se alinha ao do compositor e antigo professor Camargo Guarnieri, que publica uma *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil* no fim do ano de 1950. A carta de Guarnieri alerta sobre os supostos perigos que rondavam os compositores que, “influenciados por ideias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música” (GUARNIERI, 1950, *apud* KATER, 2001b, p. 119). Eunice, que até aquele momento defendera “posição favorável à abertura estética” se contrapondo inclusive aos argumentos de Cláudio Santoro – comprometido então com o realismo socialista –, abraça a pesquisa de campo e o uso de materiais do chamado folclore popular em suas composições.

No texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* (1952), Eunice critica a música formalista e dodecafônica europeia e valoriza elementos que, segundo ela, são “indispensáveis à boa expressão musical nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia” (KATUNDA, 1952, *apud* KATER, 2001a, pp. 69-70). Da mesma maneira, as características musicais defendidas por Eunice no texto podem ser observadas em suas composições. Como exemplo, citamos as duas peças que constituem os *Estudos Folclóricos* para piano, compostas em 1952, nas quais se observa o emprego de um idioma modal, polirritmias, deslocamentos rítmicos, além da temática das peças, que foi influenciada por suas viagens de estudos e pesquisas pelas cidades de Ubatuba e Ribeirão

⁶ A dissolução do grupo de compositores Música Viva ocorreu de forma gradativa entre os anos de 1948 e 1950. A ruptura iniciou com Santoro, no ano de 1948, aparentemente motivado pela busca por procedimentos composicionais que estivessem correlatados às suas convicções ideológicas e políticas, ligadas ao realismo socialista. Guerra-Peixe foi o segundo integrante a se desvincular do grupo, em 1949; seu afastamento decorreu de diversos fatores como, por exemplo, seu descontentamento em relação à receptividade e comunicabilidade de suas obras dodecafônicas, sua mudança para Recife para trabalhar na Rádio Nacional do Comércio, sua experiência com a música popular brasileira e seu interesse acerca da música folclórica brasileira. Katunda foi a última integrante a romper com o grupo, em 1950; seu rompimento pode ser associado ao seu interesse acerca da música folclórica brasileira e também em razão de motivos ideológicos, da mesma maneira que Santoro, ou seja, contra o formalismo da estética dodecafônica e a favor de elementos característicos da música nacional. (CANDIDO, 2017, pp. 66-67)

Preto, no estado de São Paulo.⁷ O exemplo a seguir ilustra esta prática da compositora em *Canto de Reis* (*Estudos Folclóricos n° 2*):



Figura 2: Eunice Katunda, *Estudos folclóricos – Canto de reis*, c. 3-8. Sobreposição de camadas.

É importante destacar que Eunice Katunda não compôs muitas obras no estilo impressionista francês o qual, entre outros, inspirou o Movimento Modernista brasileiro na década de 1920. Sua aproximação a uma obra que utiliza a colagem de materiais e a sobreposição de camadas texturais, como o *Choros n° 5* se deve, provavelmente, à admiração que sempre teve pela composição de Villa-Lobos, bem como à retomada dos temas nacionalistas a partir da década de 1950.

Regente e arranjadora no programa radiofônico *Musical Lloyd Aereo*

Também na década de 1950, Eunice passou a atuar como regente e arranjadora. Iniciou com o Coral Piratininga e, logo em seguida, passou a conduzir o programa *Musical Lloyd Aéreo* transmitido pela Rádio Nacional de São Paulo.⁸ No programa radiofônico, Eunice atuou à frente da orquestra nos anos 1955 e 1956, e como pianista solo em 1957 e 1958. Verifica-se que durante o período como regente da orquestra Eunice fez vários arranjos e adaptações de peças de compositores brasileiros para apresentar no programa semanal como, por exemplo, a orquestração realizada em 1955 de *Choros n. 5*

⁷ Como pesquisadora, Eunice Katunda realizou diversas viagens de estudos a diferentes cidades do Brasil com a finalidade de se aproximar da música e das raízes culturais brasileiras.

⁸ O programa radiofônico “Musical Lloyd Aereo” tinha o mesmo nome de seu patrocinador comercial, ou seja, a companhia de aviação Lloyd Aéreo.

– obra para piano composta por Villa Lobos em 1925, que será abordada no item V deste trabalho.⁹

O momento de atuação de Eunice no programa radiofônico coincide com seu realinhamento estético musical. Sendo assim, o conteúdo do programa, ou seja, os arranjos e as peças reproduzidas, podem refletir sua posição a favor da música brasileira. Como exemplo, tem-se uma crítica escrita por Arnaldo Câmara Leitão em 1955, que descreve o início do programa e suas características musicais, que segundo sua visão, estão ligadas a elementos brasileiros.

As características de “Musical Lloyd Aereo” respondem às próprias características profissionais de Eunice Catunda: apresentação de páginas de valor, folclóricas ou de inspiração folclórica ou então populares urbanas selecionadas, tratamento orquestral de peças segundo o caráter nacional típico e números ao piano por uma “virtuose” dedicada aos temas brasileiros. (...) Assim é que, em mês e meio de duração “Musical Lloyd Aereo” já conquistou a confiança não apenas da crítica dos dirigentes da emissora como, e principalmente, do público ouvinte, que nele encontra um leve radioconcerto de fim de semana, escolhido na composição e caprichado na realização, um programa em que a orquestra, as vozes e o piano formam um conjunto de sonoridade bem brasileira (LEITÃO, Arnaldo Câmara, *O Tempo*, São Paulo: 13/05/1955 – texto “Musical Lloyd Aereo”).

É importante mencionar que, além das atividades como compositora, regente, arranjadora e pesquisadora, Eunice sempre manteve sua atuação como pianista. De acordo com documentos da sua atividade pianística, verifica-se que Eunice interpretou muitas obras de Villa-Lobos ao longo de sua carreira. Sendo assim, entre diversas apresentações, podemos citar o *Recital Villa-Lobos*, realizado pelo Ministério de Educação e Cultura no Auditório Broadcasting em 1959 – ano de falecimento do compositor; a execução de *Cirandas*, *Ciclo brasileiro*, *Dança do Índio branco*, entre outras peças de Villa-Lobos na sua turnê pelos Estados Unidos¹⁰ no ano de 1968, e o *Recital na Sala Cecília Meireles* em 1969, no qual executou o *Rudepoema*, de Villa-Lobos. A respeito desta apresentação na Sala Cecília Meireles, Ayres de Andrade conclui

⁹ Talvez a escolha desta peça tenha se dado pela publicação da partitura em 1955 pela Éditions Max Eschig de Paris.

¹⁰ No ano de 1968 ela realizou duas turnês norte-americanas, em que se apresentou no Carnegie Hall em Nova York, no auditório do Morgan State College em Baltimore, na Temple University na Filadélfia e no Berkeley College da Universidade de Yale. Estas apresentações lhe propiciaram um reconhecimento internacional, conforme críticas da imprensa americana no jornal *The New York Times* que declarou que “a pianista é um virtuose completo, e ela escolheu um brilhante programa para demonstrar o fato” (STRONGIN, 1968 *apud* KATER, 2001a, p. 36). A turnê norte-americana de Katunda foi encerrada ainda no ano de 1968, após problemas e prejuízos financeiros causados por sua empresária local.

uma crítica de jornal com elogios a Katunda e com a afirmação de que, na apresentação, “uma grande obra [foi] reconstituída por uma grande pianista”.

Uma pianista dotada de excepcionais recursos de técnica e em cuja personalidade se reflete uma natureza essencialmente musical revelou-se em Eunice Katunda quando ela executou na Sala Cecília Meireles, em noite da semana passada, o *Rudepoema*, do nosso Villa-Lobos. Uma versão soberba realizou ela desta obra, que prima na sua concepção pianística por um amontoado de dificuldades as mais desanimadoras e que constitui um conjunto espantoso de ritmos, sonoridades e imagens musicais formando situações determinadas por um pensamento realmente criador e original. Um caso único este *Rudepoema*, no repertório da música brasileira para piano. Reclama do intérprete, não apenas dedos de aço, aptos a reproduzir fórmulas pianísticas que representam manifestações de um espírito que faz da audácia uma constante, mas igualmente, uma poderosa imaginação, transbordante de vitalidade e petulância. Em nenhum momento Eunice Katunda deixou-se atemorizar pelas perspectivas que lhe abria aquele quadro singular e ameaçador. Muito ao contrário, nele penetrou com serena determinação, esmiuçando-lhe o conteúdo e o realizando na íntegra em aspectos sonoros palpitantes de vida e de intenções. Uma grande obra reconstituída por uma grande pianista (ANDRADE, Ayres de. Eunice Katunda, 1968 p. 11 - grifo do autor).

Villa-Lobos e os *Choros n. 5*

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 — Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) figura hoje como um dos compositores brasileiros mais importantes e reconhecidos no cenário musical nacional e internacional. De acordo com Salles, sua trajetória composicional pode ser dividida em quatro fases, conforme a citação seguinte.

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa (SALLES, 2009, p. 14).

O ciclo de 14 *Choros* do compositor se insere no segundo período criativo, que vai de 1918 a 1929. Este período abarca sua participação na Semana de Arte Moderna, em 1922, e a adoção de um estilo ligado ao primitivismo e à antropofagia, conceitos difundidos no chamado Período Modernista. Segundo Guilherme Bernstein, os *Choros*

correspondem à “face *fauve*, primitivista, do compositor”.¹¹ Ele explica que emprega o termo primitivismo para apontar

(...) um movimento ou inclinação artística e estética surgidos nas primeiras décadas do século XX centrados em duas ideias. A primeira, a rejeição à sociedade burguesa, seus valores – considerados fonte de corrupção espiritual – e sua arte, considerada decadente – esta representada, de maneira simplista, pelas técnicas da perspectiva, pela busca da representação da natureza e demais técnicas desenvolvidas a partir do renascimento, na pintura, ou da forma / discurso e progressão linear / tonal, na música. A segunda ideia, a tentativa de reformar a arte do começo do século XX (e, quem sabe, até mesmo a sociedade) com técnicas radicais desenvolvidas a partir da arte de povos não europeus, ditos “primitivos” (BERNSTEIN, 2009, pp. 22-23).

Em termos técnico-musicais, Bernstein atribui ao primitivismo de Heitor Villa-Lobos o uso abundante de

(...) *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados ritmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*. A textura resultante é estruturada em blocos e camadas superpostas relativamente estáticas harmonicamente (*Idem*).

Tais procedimentos, como os *ostinati* e a sobreposição de camadas, podem ser vistos no *Choro n° 5* do compositor, cuja transcrição para orquestra seria realizada por Eunice Katunda em 1955.

Fig. 3: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 1-6. Emprego de *ostinato* e sobreposição de camadas.

¹¹ De acordo com Bernstein (2009, p. 21), o termo *fauve* é empregado nas Artes Plásticas para designar “a arte primitiva francesa ou de influência francesa das primeiras décadas do século XX”.

O trabalho textural de Villa-Lobos nas obras do segundo período criativo é também apontado por Salles no livro citado. Diferentemente das composições do primeiro período, em que “adotava uma organização textural baseada nos moldes da escola de D’Indy, ou seja, relacionando os diversos elementos tematicamente em torno da funcionalidade harmônica tonal” (SALLES, 2009, p. 70), “nas obras datadas a partir de 1918, pode-se observar que Villa-Lobos passou a buscar novos meios de organização harmônica e rítmica. Este processo resulta em texturas mais inovadoras em relação a seu primeiro período criativo” (*Idem*, p. 74). O autor observa que o compositor “passou a justapor camadas cada vez mais autônomas” (*Ibidem*).

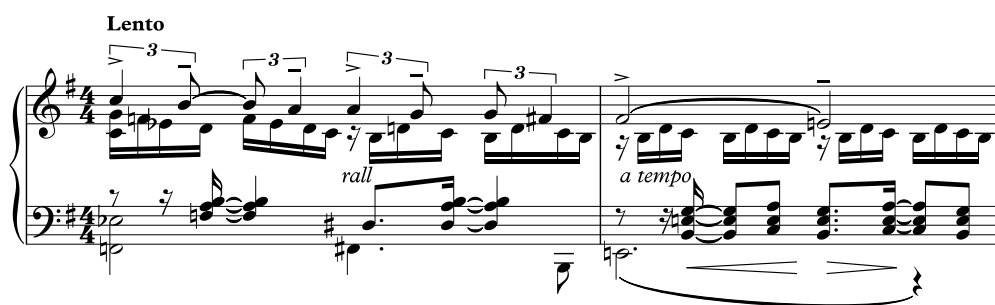


Fig. 4: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 19-20. Presença de quatro camadas autônomas.

A preocupação com a textura pode ser conferida também no trecho que representa o ponto culminante de *Choros n° 5*, onde há um adensamento da textura pela inserção de vozes e/ou sons aos acordes. A figura a seguir mostra acordes de 4 sons nos planos superior e intermediário, sendo que os sons mais agudos de ambos formam melodias em contraponto.



Fig. 5: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 46-49.

A construção simétrica de temas e/ou trechos por Villa-Lobos é outro aspecto que se pode notar no *Choro n° 5*. Salles (*op. cit.*, p. 45) sugere que as simetrias villalobianas surgem, na maior parte das vezes, do próprio material – como, por exemplo, da divisão das teclas brancas e pretas do piano. Porém, na peça aqui analisada ela parece vir mesmo do conceito geométrico de simetria, que envolve os tipos bilateral, translacional, rotacional e ornamental.¹²

A melodia apresentada na figura que se segue traz um exemplo de simetria rotacional relacionada, que segundo Salles (*idem*, p. 43) aparece “com a direcionalidade em relação à figuração original”. Assim, os sons Si, Sol#, Fá# aparecem na sequência intervalar 3m/2M na voz superior do compasso 25, enquanto que, no compasso seguinte esta sequência surge de maneira invertida, em sequência de 2m/3M, nos sons Lá, Sol# e Mi. Nota-se também o uso da simetria no caminho harmônico do baixo em acordes. O acorde inicial Si, Do#, Mi, Sol# vai sofrendo modificações gradativas até chegar na inversão Mi, Sol#, Si, Do#.



Fig. 6: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 25-26.

Este novo *ostinato* apresentado por Villa-Lobos também apresenta simetria rotacional em relação ao mostrado na figura 3, cujo sentido era ascendente. O *ostinato* da figura 6 tem sentido descendente, preparando caminho para o c. 36-41, que ficará estático.

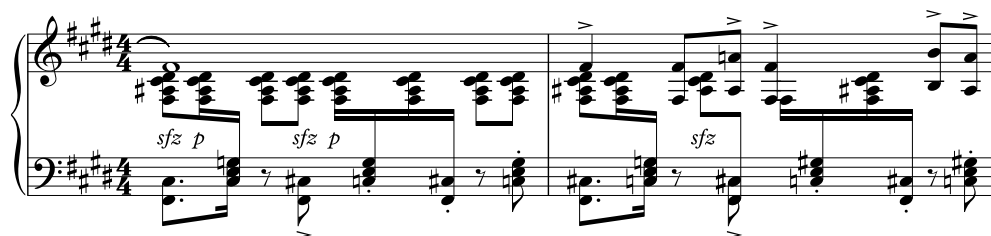


Fig. 7: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 37-38. Presença de ostinato estático.

Outro aspecto importante é a elaboração de motivos presente nesta obra de Villa. Ainda que possam ser apontados elementos vinculados à fase primitivista do compositor,

¹² Para mais informações vide (WEYL, 1997, p. 13, *apud* SALLES, 2009, pp. 42-43).

não se pode ignorar o uso insistente dos intervalos de 2M/m e de 3M/m nos diversos temas apresentados em *Choros n. 5*. Os exemplos que se seguem mostram estes intervalos organizados em sentido vertical (Fig. 8) e horizontal (Fig. 9).

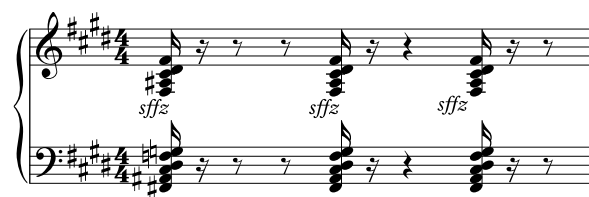


Fig. 8: Villa-Lobos, *Choros n. 5*, c. 34.



Fig. 9: Villa-Lobos, *Choros n. 5*, c. 68-69.

A orquestração de Eunice Katunda

Conforme mencionado no item III deste trabalho, Eunice Katunda realizou uma orquestração da peça *Choros n. 5 (Alma brasileira)*, composta por Heitor Villa-Lobos em 1925. De acordo com o catálogo de obras da compositora, a orquestração, realizada em 1955, foi escrita para flauta, oboé, 5 saxofones (2 alto, 2 tenor, barítono), 3 trompetes, 2 trombones, piano, cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) e percussão (chocalho, prato e surdo). Sua estreia ocorreu entre os anos de 1955 e 1956 no programa Lloyd Aereo, com a Orquestra da Rádio Nacional e sob a regência da própria Eunice.

A partir da observação da partitura de *Choros n. 5* pode-se concluir que Eunice manteve fidelidade à partitura original e que o timbre foi sua principal ferramenta de manipulação. As camadas texturais empregadas por Villa-Lobos permaneceram na orquestração da peça, embora não se encontre um padrão timbrístico estrito ao longo de *Choros n. 5*, pois em cada trecho ou seção, a melodia, os *ostinati* e os baixos são realizados por um instrumento diferente. No entanto, nota-se que o piano é o único instrumento que realiza, na maioria das vezes, as camadas de *ostinato* e baixo da peça.

Dividimos a peça em 5 seções: A, A', B, C e A''¹³. A colagem e a justaposição de materiais definem a organização de *Alma Brasileira*, já que entre as seções não há elaboração motívica ou relação de causalidade discursiva. As seções A (do compasso 1

¹³ As nomenclaturas designadas às seções não coincidem com as letras usadas por Eunice Katunda na partitura da transcrição, que são para uso da orquestra em ensaios.

ao 12), A' (c. 12 em elisão ao 23) e A'' (c. 63 ao fim) estão na tonalidade de Mi menor, enquanto B (c. 23 em elisão ao 34) e C (c. 35 ao 62) se encontram na região de Mi maior. Eunice enfatiza a diferença harmônica introduzindo a percussão nas duas últimas seções (B e C), suprimindo-a na volta à tonalidade em A''. Os dois exemplos que se seguem ilustram esses procedimentos:

Fig. 10: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção A, c. 1-4.

Fig. 11: Eunice Katunda, *Choros n.º 5* (transcrição), seção B, c. 25-27.

Como exemplo de sua orquestração, é possível citar as diferentes escolhas timbrísticas e texturais nas seções A e A'. Na seção A (Fig. 10), a camada 1 (melodia) é realizada pelo oboé e violinos; a camada 2 (*ostinato*) pelo piano, trombones e saxofone barítono; e a camada 3 (baixos) pelo piano, contrabaixo e violoncelo. É interessante o modo como Eunice Katunda destina a parte designada *calmo* e *piano* aos metais – cujos timbres são naturalmente mais estridentes – e a melodia *forte* ao oboé e aos violinos.

Já na seção A', a melodia é feita somente pelos violinos, sendo o *ostinato* feito pelo piano junto aos saxofones tenor e barítono. Os baixos seguem realizados pelo piano, violoncelo e contrabaixo, com adição da viola. A compositora insere uma nova camada textural em semicolcheias, feita pelo saxofone alto. Segue exemplo:

The image shows a musical score for Eunice Katunda's *Choros nº 5*, section A, measures 14-16. The score is for a large ensemble. The instruments listed are Flauta, Oboé, Saxofone I e III, Saxofone II e IV, Saxofone V, Piston I, II, III, Trombone, Chocalho, Pratos, Surdo, Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The saxophones have a 'sax sempre piano' instruction. The piano part features octaves and triplets. The strings play sustained notes with triplets.

Fig. 12: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção A', c. 14-16.

Na seção B, na região de Mi maior, Eunice adensa a camada 1 pela presença de trombones e trompetes em homofonia. Dedicava a camada 2 ao piano, chocalho, violinos e viola; e a camada 3 ao piano, saxofone alto e tenor (Fig. 11). Essa seção será encerrada por uma espécie de cadência em intensidades fortíssimas, que serve também de transição à seção C (c. 33 e 34). Eunice omite o que seria o compasso de número 35 da partitura original para piano – destinado a um prolongamento sonoro e filtragem dos acordes conservando o F \sharp oitavado – substituindo-o por uma fermata. Pratos aparecem pela primeira vez, como mostra o exemplo a seguir:

The image displays a musical score for Eunice Katunda's *Choros n° 5*, section B, measures 33-34. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed are Flauta, Oboé, Saxofone I e III, Saxofone II e IV, Saxofone V, Piston I, II, III, Trombone, Chocalho, Pratos, Surdo, Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *f*, *sfz*, and *ff*, and performance markings like trills (*tr*) and accents (*>*). The saxophone parts feature complex rhythmic patterns and trills. The piano part has a prominent melodic line with a dynamic marking of *f*. The percussion parts (Chocalho, Pratos, Surdo) are mostly silent in this section, with the Pratos playing a short rhythmic figure in measure 34. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo) provide a harmonic and rhythmic foundation, with some parts playing a steady eighth-note pattern.

Fig. 13: Eunice Katunda, *Choros n° 5* (transcrição), seção B, c. 33-34.

Por sua vez, a seção C introduz todos os instrumentos de percussão que, juntamente ao piano, fazem um típico batuque brasileiro de inspiração africana. O canto feito pelos trombones nos c. 31-32 da seção B se fará ouvir na camada 1 da nova seção,

agora feita pelos trombones, violinos e viola. Vejamos os dois exemplos a seguir (Fig. 14 e 15):



Fig. 14: Eunice Katunda, *Choros n° 5* (transcrição), seção B, c. 31-32 (parte dos trombones).

A musical score for various instruments in E-flat major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes Flauta, Oboé, Saxofone I e III, Saxofone II e IV, Saxofone V, Piston I, Piston II, Piston III, Trombone, Chocalho, Pratos, and Surdo. The second system includes Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Trombone part has a melodic line with slurs. The Violino I and II parts are marked *f aspero* and *sul ponticello*. The Viola part is also marked *sul ponticello*. The Violoncello and Contrabaixo parts have a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

Fig. 15: Eunice Katunda, *Choros n° 5* (transcrição), seção C, c. 37-38.

A volta à tonalidade de Mi menor na seção A' é feita por poucos instrumentos, sem percussão e sem os instrumentos melódicos por excelência, como violinos, flauta e oboé. A camada 1 fica a cargo dos trompetes, enquanto as camadas 2 e 3 retomam a formação do início – piano, trombones e saxofone barítono fazendo o *ostinato*; e baixos feitos por piano, violoncelo e contrabaixo.

Fig. 16: Eunice Katunda, *Choros n.º 5* (transcrição), seção A', c. 65- 67.

Considerações finais

Conforme este breve relato acerca das atividades de Eunice Katunda, é possível observar que ela esteve em contato com as obras de Villa-Lobos ao longo de toda sua trajetória profissional. Como pianista, interpretou sua obra em diferentes momentos e filiações estético-musicais. Já como compositora e arranjadora, observa-se uma maior aproximação com Villa-Lobos na década de 1950, no momento de realinhamento estético-musical de Eunice a favor de elementos folclóricos e culturais brasileiros.

A partir da breve análise a respeito dos procedimentos composicionais empregados em *Choros n. 5*, de Villa-Lobos, e na orquestração de Eunice Katunda, foi possível compreender o emprego de *ostinati*, sobreposição de camadas, simetrias, entre outros elementos na peça de Villa, assim como a exploração textural e timbrística realizada por Eunice. Sendo assim, seu arranjo de *Choros n. 5* comprova o conhecimento de Eunice em relação à orquestração, conhecimento este adquirido em aulas particulares e cursos, realizados principalmente no período de sua atividade junto ao Música Viva.

Referências

- ASSIS, Carlos Alberto. Fatores de coerência nos *Choros n. 5* (“Alma brasileira”), de H. Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, pp. 64-73, 2009.
- CANDIDO, Marisa Milan. *Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952*. Dissertação de mestrado. Campinas: IA/UNICAMP, orientadora: Denise H. L. Garcia, 2017.
- “Heitor Villa-Lobos”. In: *A era Vargas: dos anos 20 a 1945*. FGV CPDOC (s.d.). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/heitor_villa_lobos.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001a.
- _____. *Música Viva e H.-J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b.
- KATUNDA, Eunice. *Curriculum Vitae*. Texto datilografado [198?].
- _____. *Alma Brasileira (Choros n° 5) de Heitor Villa-Lobos: arranjo para orquestra*. Partitura manuscrita de propriedade da Rádio Excelsior S. A. Arquivo Carlos Kater, 1955.
- PEREIRA, Flávia V. *As práticas de reelaboração musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, orientador: Fernando Iazzetta, 2011.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SEIXAS, Guilherme B. Os *Choros* e as *Bachianas* como princípios composicionais. In: *Brasiliana: Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 29 (August): pp. 21-28, 2009.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n° 5, Alma Brasileira (pour piano)*. Paris: Éditions Max Eschig, 1955.

Bach por Villa-Lobos: considerações sobre as fontes e hipóteses interpretativas da *Fuga nº 21 BWV 866* para coro misto *a cappella*

Susana Cecilia Igayara-Souza
susanaiga@gmail.com | ECA/USP
Marco Antonio da Silva Ramos
masilvaramos@gmail.com | ECA/USP
Carolina Andrade Oliveira
carol_spm@yahoo.com.br | ECA/USP

Resumo: Este artigo concentra-se na obra para coro misto feita por Villa-Lobos a partir da *Fuga 21 BWV 866* de Bach, do 1º volume do *Cravo bem temperado*. Apoiar-se em um trabalho anterior dos três autores: uma revisão e nova edição dos Prelúdios e Fugas de Bach e uma Fuga de Handel, arranjados por Villa-Lobos, para o Sesc Partituras, a convite da Academia Brasileira de Música. Discute os termos "arranjo" e "transcrição", servindo-se de estudos recentes. Propõe uma análise das fontes e a partir delas, para discutir a importância da obra na história da performance coral no Brasil. Entre os autores que embasam essa discussão estão Cook, Korsyn, Goehr, Bertoglio. Analisa a construção do programa de concerto e detalha questões interpretativas com relação ao andamento, dinâmicas, articulação e colocação de texto, traçando comparações entre as fontes disponíveis. Nas considerações finais, aborda a concepção estilística de Bach por Villa-Lobos e o intérprete atual.

Bach by Villa-Lobos: considerations about the sources and interpretative hypothesis about the *Fugue 21 BWV 866* for a cappella mixed choir

Abstract: This article focuses on Villa-Lobos work for mixed choir, from Bach's *Fugue 21 BWV 866*, at the first volume of the *Well-tempered clavier*. This paper is based on a previous work by the three authors: a revision and new edition of Bach's Preludes and Fugues and of a Handel's Fugue, arranged by Villa-Lobos, for Sesc Partituras (Sesc Scores Project), invited by the Brazilian Music Academy. It discusses the terms "arrangement" and "transcription", using recent studies and proposes an analysis of the sources and from the sources, to discuss the importance of the work in the history of choral performance in Brazil. Among the authors that inform this discussion are Cook, Korsyn, Goehr, Bertoglio. It analyses the program construction and details interpretative questions related to tempo, dynamics, articulation and text setting, making comparisons between the sources. In the final considerations, the stylistic conception of Bach by Villa-Lobos is commented in relation to the present interpreter.

Introdução

Villa-Lobos trabalhou por pelo menos duas décadas na adaptação de obras originalmente escritas para teclado para serem cantadas por outros meios expressivos, entre eles grupos corais. Deste conjunto, destaca-se a presença de obras de Johann Sebastian Bach (VILLA-LOBOS, 2009). Este artigo concentra-se na *Fuga 21 BWV 866* (1º volume do *Cravo bem temperado*).

Há diversos aspectos a serem observados nesse empreendimento. Em primeiro lugar, percebe-se que este conjunto de arranjos vem somar-se às obras compostas por Villa-Lobos que fazem menção a Bach, em que se destacam as *Bachianas Brasileiras*. A preocupação bachiana mostra-se não apenas como uma inspiração neoclássica ou filiação artística, mas um verdadeiro objeto de estudo e exercício composicional, unido a experiências de performance.

Histórico

Este artigo partiu de um trabalho de revisão e proposta de nova edição feita a convite da Academia Brasileira de Música para o projeto Sesc Partituras dos *Prelúdios e Fugas* de J. S. Bach (somados a uma fuga de Handel), em que os três autores tiveram distintas participações: a primeira como editora, o segundo como consultor e a terceira como assistente de revisão. A exemplo de outro trabalho já apresentado no III Simpósio Villa-Lobos (IGAYARA-SOUZA; RAMOS; OLIVEIRA, 2017), os três autores uniram-se novamente para analisar aspectos ligados a hipóteses interpretativas e questões musicológicas sobre as fontes, a partir de três perspectivas distintas, utilizando-se das discussões de Korsyn (2010) sobre a dualidade história e análise e de Cook (2001) sobre música e/como performance. Para embasar as discussões, utilizaremos também o conceito de obra musical problematizado por Lydia Goehr (2007). Com este artigo, os autores dão continuidade aos objetivos do GEPEMAC (Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto) de integração entre perspectivas musicológicas e de performance, com participação de docentes e alunos de pós-graduação em coautoria.

Arranjo ou Transcrição?

Na prática atual, este tipo de adaptação de um meio a outro é mais comumente chamado de transcrição. No entanto, Villa-Lobos chama de arranjos, dentro de sua maneira própria de distinguir arranjos, adaptações, harmonizações e ambientações.

Nem sempre é fácil definir, em termos musicais, o que diferencia um arranjo de uma transcrição, mas em geral utiliza-se “transcrição” para ressaltar a fidelidade ao modelo original e “arranjo” quando se tem uma intervenção e/ou distanciamento maiores (ADLER, 1989, p. 512). Transcrever é passar de um meio a outro, ou seja, a cópia de um texto manuscrito para um editor de texto é um processo de transcrição, assim como a editoração musical de uma partitura, copiada de um original manuscrito. No caso da transcrição como processo musical, enfatiza-se a questão da adaptação de um meio expressivo a um outro, ou seja, da obra para teclado ao coro misto, no caso das obras de Bach retrabalhadas por Villa-Lobos.

Nos estudos recentes sobre arranjo, a modificação tem sido destacada como característica dessa prática.

Portanto, defino como arranjo a toda transformação criativa de uma obra musical que implica modificações ou acréscimos substanciais em sua realização e que altera sua estrutura nos diversos aspectos musicais, podendo

ou não mudar de formação - meio vocal/instrumental -. A elaboração implica técnicas, estratégias, recursos e procedimentos composicionais que modificam o material preexistente (MANSILLA, 2017, p. 33).¹

Daí a preferência, no momento atual, por classificar como transcrições as obras derivadas que, apesar das adaptações técnicas, não trazem elementos originais.

Restrinjo o uso do termo [transcrição] à técnica e ofício do transcritor. Esta práxis supõe um conhecimento especializado, mas não um aporte criativo. Não há obra nova nem original. É respeito fiel ao material preexistente. [...] Podem ser produzidas leves modificações de tipo técnico (de registro, de execução, de produção, etc.) que não trazem elementos originais significativos (MANSILLA, 2017, p. 34).²

Villa-Lobos mantém a estrutura rítmico-melódica das obras praticamente intacta, fazendo alguns ajustes na adaptação do teclado para o coro *a cappella*, e elas poderiam ser facilmente vistas como transcrições, no sentido contemporâneo de utilização do termo. Há, no conjunto dos *Prelúdios e Fugas*, pequenos acréscimos, por exemplo, um compasso no início do *Prelúdio 8*, inexistente na composição de Bach, ou a criação de um pequeno fragmento na linha de Tenor (c. 26) na *Fuga 1*. A questão das tonalidades também merece destaque. Se, na *Fuga 21*, a tonalidade original é mantida (Si^b Maior), em outras obras houve modificação, para melhor adaptação ao conjunto coral. Por exemplo, a tonalidade original da *Fuga 5* (Ré Maior), foi alterada para Mi^b Maior em Villa-Lobos; já na *Fuga 8* a tonalidade original de Ré[#] menor foi alterada para Dó[#] menor.

Com relação ao termo "arranjo", escolhido por Villa-Lobos, é importante considerar sua ampla utilização atual associada à música popular, inclusive na música coral (mesmo quando o arranjo se configure como transcrição, de acordo com o exposto acima). Autores que se dedicam ao estudo do arranjo na música popular, como Aragão (2001) e Pereira (2005) trazem diversas considerações semelhantes, mostrando que o uso do termo arranjo possui conotação diferente nos gêneros eruditos e populares. Assim, Aragão (2001) lembra a diferença de práticas de arranjo, com o arranjador erudito partindo de uma instância de representação do original em forma de partitura e o arranjador popular, a partir de um "original virtual", na medida em que trabalha a partir

¹ Por lo tanto, defino como arreglo a toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales, pudiendo o no cambiar de orgánico - medio vocal/instrumental -. La elaboración implica técnicas, estrategias, recursos, procedimientos composicionales que modifican el material preexistente.

² Restrinjo el uso del término a la técnica y oficio del transcriptor. Esta praxis supone un conocimiento especializado, pero no un aporte creativo. No hay obra nueva ni original. Es respeto fiel al material preexistente. [...] Pueden producirse ligeras modificaciones de tipo técnico (de registro, de ejecución, de producción, etc.) pero no aportan elementos originales significativos.

de representações sonoras em que nem sempre os elementos referentes a alturas, ritmos e dinâmicas encontram-se bem definidos como na representação escrita da partitura.

Talvez por essa diferença de práticas e pelo aumento da produção de arranjos desde a época em que Villa-Lobos produziu suas obras derivadas das obras de Bach, com a consagração do termo nas práticas da música popular, hoje o termo “arranjo” seja muitas vezes trocado pelo termo “transcrição”, no ambiente da música erudita. Projetos ambiciosos com grande elaboração composicional, como os dois CDs gravados pelo coro francês Accentus, regido por Laurence Equilbey, são apresentados como “transcrições” (Accentus, 2008). O repertório violonístico, ampliado constantemente com repertório de instrumentos antigos (alaúde, vihuela) e com repertório escrito originalmente para outros instrumentos (orquestra, piano, quarteto de cordas), é mais comumente relacionado à prática da transcrição. Em artigo sobre a transcrição de uma obra pianística de Gilberto Mendes para duo de violões, Gloeden (autor também da transcrição) e Morais traçam um panorama das diversas fases por que passou a transcrição para violão, e mostram que há sempre um caráter de intervenção nessa reelaboração:

Uma transcrição, por mais idiomática que seja, apresenta um dilema de interpretação ao constituir-se em uma forte intervenção do intérprete em uma obra musical, muitas vezes de maneiras não imaginadas pelo seu autor. Acreditamos que a tensão estabelecida por esse dilema seja a própria fonte da riqueza do procedimento, que explicaria a longevidade da transcrição. (GLOEDEN; MORAIS, 2008, p. 84)

Com relação ao arranjo, é importante lembrar, como destaca Pereira (2005), que há tanto arranjos que operam por simplificação, como por elaboração, ou seja, a obra derivada pode ser mais simples ou mais complexa do que a obra pré-existente e, no âmbito da música popular, as duas modalidades são muito utilizadas. Um arranjo sinfônico de uma canção popular, por exemplo, pode ter grande elaboração e maior complexidade do que o original, com criação de temas, modulações, criação de seções inexistentes, entre outros.

No caso de Villa-Lobos, não se trata nem de simplificação, nem de elaboração, mas de uma adaptação idiomática ao meio coral que, do ponto de vista técnico vocal, exigirá grande desempenho do coro mas que, do ponto de vista do uso do material pré-existente, não propõe alterações no material composicional, embora possa apresentar alguns elementos não contidos no original. Se estes acréscimos podem ser uma justificativa para a escolha de Villa-Lobos pelo termo “arranjo”, talvez a mudança de tonalidade seja outro argumento importante, considerando o conjunto dos Prelúdios e

Fugas do *Cravo Bem Temperado de Bach*. Isso porque, como se sabe, esta obra tem por objetivo cumprir todo o ciclo de tonalidades, com dois conjuntos de Prelúdios e Fugas em cada uma das 24 tonalidades (1º e 2º livros). Na medida em que Villa-Lobos não mantém nem o conjunto (que permanece apenas no *Prelúdio e Fuga 8*), nem as tonalidades originais, ela arranjou obras selecionadas desse conjunto maior, e as transposições para tonalidades mais cômodas ao conjunto coral quebram um dos paradigmas distintivos desta obra: o de escrever para todas as tonalidades maiores e menores.

Outra questão importante é a escolha da disposição das vozes. Analisando as obras corais de Villa-Lobos, percebe-se uma preferência pelo coro a 6 vozes em diversas obras, mas sua produção abarca distintas formações corais, a vozes iguais ou mistas. Em Bach, a ideia de “vozes” é inerente ao pensamento polifônico e as Fugas são apresentadas como obras a 3 ou a 4 vozes, por exemplo. No caso da performance pianística, a distinção entre as vozes e um número maior de vozes significa maior desafio, uma vez que o pianista terá que conseguir diferenciar os planos sonoros em um único instrumento.

Villa-Lobos nem sempre distribui as vozes da mesma forma que no original de Bach. O arranjo da *Fuga 21* (escrita a 3 vozes por Bach) utiliza um Soprano agudo (chegando ao Sib). Mezzo-sopranos e Altos cantam em uníssono e também em alternância, apresentando um jogo timbrístico novo. Há um único momento em que as duas vozes cantam em *divisi* em terças (c. 31-33). Tenores não possuem uma linha muito aguda, apenas uma vez chegam às notas extremas (Sol e $Lá$, nos c. 22-23). Barítonos e Baixos cantam em *divisi* e em alternância, a nota mais grave do Baixo é um Mib , mas essas notas mais extremas costumam aparecer em oitava com o Barítono.

O uso dos naipes de Mezzo Soprano e Contralto em alternância é um recurso utilizado por se tratar de uma fuga a 3 vozes, criando um diálogo e uma possível distinção timbrística para o que originalmente seria uma única "voz" na obra para teclado. Com relação aos naipes de Barítono e Baixo, é interessante notar que Villa-Lobos explora o registro grave e utiliza-se do dobramento de oitava, da alternância, do *divisi* e também de linhas independentes, dependendo da distribuição geral de vozes na obra, buscando um efeito de conjunto e uma textura que preencha todo espectro coral.

Outro aspecto interessante de ser notado é que, com relação às performances de Villa-Lobos como regente desse conjunto de obras, nem ao menos aparece o termo

"arranjador" ou "arranjo" nos programas (tal como aparece nas partituras), e que apenas o autor original (Bach) é mencionado. Portanto, nosso objetivo aqui não é definir qual o melhor termo, e sim discutir tanto a prática da reelaboração para outro meio expressivo, como a transformação histórica do conceito no repertório coral.

Análise das fontes e a partir das fontes: o arranjo da *Fuga 21 BWV 866*

O arranjo/transcrição de Heitor Villa-Lobos para a *Fuga 21 BWV 866* para coro misto *a cappella* (do 1º volume do *Cravo bem temperado*) foi realizado em 1932. Existe um manuscrito autógrafo incompleto das quatro primeiras páginas e registros de execução em 1932, 1933, 1935 e 1937, pelo Orfeão dos Professores do Distrito Federal, sob regência de Villa-Lobos (PAZ, 1989; GUIMARÃES, 1972). Há também um arranjo para orquestra de violoncelos com manuscrito datado de 1941, gravado sob regência de Villa-Lobos com a *Violoncello Society Orchestra* em 1958 (selo Everest LPBR 6024). A obra coral foi publicada na Coleção Escolar editada por Arthur Napoleão (sem data) e na nova edição da Coleção Escolar pelo Sesc Partituras (BACH; VILLA-LOBOS, 2016). A Academia Brasileira de Música e a Fundação OSESP são instituições que também produziram revisões nas partituras disponíveis e é possível que se tenha mais edições nos próximos anos.

No momento de redação deste trabalho, já foi realizada, pelo Coro da OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Valentina Peleggi, a gravação desta obra e de seu conjunto (arranjos de Bach e Handel), além de outras peças instrumentais arranjadas para coro *a cappella* (informação verbal). Por estar em processo de preparação, ainda não há título do projeto nem definição das obras que serão finalizadas e, portanto, este artigo é escrito ainda sem acesso a essas gravações, realizadas em 2019 (Quadro 1).

FONTE	MEIO DE EXPRESSÃO	DATA	LOCALIZAÇÃO/ NÚMERO DE CATÁLOGO	OBS.
Manuscrito autógrafo	Coro <i>a cappella</i>	1932	Museu Villa-Lobos MVL 1994-21-0030	Incompleto (4 páginas)
Ed. Arthur Napoleão (Col. Escolar)	Coro <i>a cappella</i>	s/d	9010	
Manuscrito autógrafo	Orquestra de violoncelos	1941	Museu Villa-Lobos MVL 1994-21-0025	
Gravação: Violoncello Society Orchestra (reg. de Villa-Lobos)	Orquestra de violoncelos	1958	Selo Everest LPBR 6024	
Ed. Max Eschig.	Orquestra de violoncelos (8 partes)	2001	ME 8423	
<i>Préludes et Fugues de Bach.</i> Ed. Sesc Partituras (Col. Escolar)	Coro <i>a cappella</i>	2016	Portal Sesc Partituras	

Quadro 1: Cronologia das fontes utilizadas neste artigo.

O Cravo Bem Temperado de Bach foi publicado em diversas edições ao longo do tempo, proporcionando uma reflexão sobre as transformações ocorridas na história da performance. Analisando as edições contemporâneas e anteriores a Villa-Lobos, concluímos que a revisão de Bruno Mugellini, publicada pela Ricordi e pela Breitkopf, é uma possível fonte utilizada por Villa-Lobos. Essa conclusão tem por base a comparação textual, não tendo sido encontrada uma evidência documental. A análise dos oito arranjos mostra diversas coincidências com a revisão de Mugellini, mas não uma completa coincidência, mostrando que Villa-Lobos adota soluções semelhantes, mas também diverge do texto da revisão Mugellini.³ No caso da *Fuga 21*, Villa-Lobos adota a mesma indicação de andamento, *Allegretto scherzoso*, mas não fornece uma indicação metronômica. Na edição consultada, temos $\text{♩} = 104$ (BACH; MUGELLINI, s/d).

Em nossa análise, a utilização cruzada dessas fontes foi fundamental. Se, por um lado, o estudo das fontes visava o estabelecimento do texto para uma nova edição, corrigindo erros e desfazendo ambiguidades, por outro lado esse processo gerou uma problematização sobre a concepção interpretativa de Villa-Lobos sobre Bach, e sobre aspectos a serem considerados pelos intérpretes de Villa-Lobos, a partir das questões levantadas por este exemplo.

Algumas dúvidas foram desfeitas, justamente, por termos um documento de Villa-Lobos como performer, à frente da orquestra de violoncelos. A não uniformização das articulações, por exemplo, foi confirmada como uma escolha interpretativa de Villa-

³ Bruno Mugellini (1871-1912), pianista e regente, editou o *Cravo bem temperado* em 1908, para as editoras Carish e Breitkopf (BERTOGLIO, 2014, p. 69).

Lobos, o que fez com que, na edição publicada pelo projeto Sesc Partituras, fizéssemos a opção de não uniformizar as articulações de *staccatos*, acentos e *legatos* nas reexposições do tema.

Em texto que analisa as edições didáticas do *Cravo bem temperado*, especialmente na Itália, “a partir do ponto de vista do performer”, Chiara Bertoglio analisa “como as edições didáticas transmitem informação sobre as práticas de performance do passado e como elas se influenciam mutuamente” (BERTOGLIO, 2014, p. 51). Béhague, em seu livro, chama a atenção para esse contato de Villa-Lobos com a obra de Bach, como motivação para essas transcrições/arranjos.

De acordo com seus biógrafos, a fascinação de Villa-Lobos com a música de Bach retrocede à sua infância, quando sua tia Zizinha costumava tocar para ele o *Cravo bem temperado*, do qual ele transcreveu várias peças, posteriormente, para vários meios, particularmente nos anos 1930, mas já em 1910 (BÉHAGUE, 1994, p. 105).⁴

Considerando que Villa-Lobos conheceu o *Cravo bem temperado* no contato com sua tia, e supondo que a revisão de Mugellini tenha sido uma de suas fontes, torna-se relevante a análise da autora sobre essa revisão, neste caso analisando a *Fuga 8* do I volume.

Mugellini sempre salienta o sujeito com ligaduras (exceto no compasso 36), tanto para a ajudar na visualização da forma como por razões musicais: suas ligaduras nas Fugas do CBT [*Cravo bem temperado*] são sempre abundantes, correspondendo ao conceito compartilhado sobre a polifonia de Bach como o melhor treino em *legato*. Suas ligaduras frequentemente se cruzam (em razão da coincidência com ligaduras em notas de conclusão e de início), resultando em um *legato* contínuo (BERTOGLIO, 2014, p. 69).⁵

Como exemplo de prática semelhante, podemos observar o uso de ligaduras para salientar o tema (Fig. 1).

⁴ “Accordingly to his biographers, Villa-Lobos' fascination with the music of Bach gives back to his childhood when his aunt Zizinha used to play for him the Well-tempered clavier, several pieces of which he later transcribed for various media, particularly in the 1930s, but as early as 1910.”

⁵ “Mugellini always highlights the subject with slurs (except at bar 36), both to help with visualisation of the form and for musical reasons: his slurring of WTC Fugues is always abundant, corresponding to the shared concept of Bach's polyphony as the best training in legato. His slurs cross often (because of the coincidence of concluding and starting notes), resulting in a continuous legato.”



Fig. 1: Ligaduras (BACH; VILLA-LOBOS, s/d).

Importância da obra na história da performance coral no Brasil

O estudo da *Fuga 21*, a partir de suas fontes, pretende trazer uma contribuição à história da performance coral no Brasil. Embora o estudo de Villa-Lobos seja majoritariamente feito a partir das questões biográficas, dos aspectos composicionais e de sua participação no projeto educacional do canto orfeônico, estas obras permitem relacionar esses três aspectos a um quarto e importante: a história da performance coral no Brasil.

Os arranjos ou transcrições de Villa-Lobos podem ser considerados exercícios composicionais, ou reelaborações criativas de um compositor sobre um repertório de seu interesse musical. Ao mesmo tempo, fazem parte de um grande projeto de referência artística coral – o Orfeão de Professores – que estreou esses arranjos. O projeto de canto orfeônico de Villa-Lobos incluía este grupo artístico, formado por professores, a quem caberia a apresentação de obras referenciais do repertório coral e também obras contemporâneas, servindo como modelo.

Com relação aos aspectos históricos da performance coral, destacamos duas questões principais: a composição dos programas de concerto e as questões interpretativas que se pode depreender das edições contemporâneas de Villa-Lobos e também de seus manuscritos, com destaque para a distribuição das vozes, escolhas de dinâmica, andamento e articulações.

Em uma série de 5 concertos do Orfeão dos Professores e Orquestra Villa-Lobos, iniciados em 12 de abril de 1933, aparecem na segunda parte do programa o *Prelúdio 22*

e a *Fuga 21*. Nas informações fornecidas por Guimarães, não há menção aos arranjadores. O programa é assim constituído:⁶

1a parte

1- a) Padre Nosso (canto ambrosiano e gregoriano) Trecho incógnito atribuído a Jesus Cristo

b) Trechos incógnitos dos índios Parecis de Mato Grosso (recolhido por Roquete Pinto)

2 - G. P. da Palestrina (1526-1594) - Missa "Papa Marcelli" (1a audição)

Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei I - Agnus Dei II

2a parte

3 - J. S. Bach (1685-1764)

a) Prelúdio 22

b) Fuga 21

4 - a) J. L. Rameau (1683-1764) - Tamborzinho

b) W. A. Mozart (1719-1787) - Moderato

c) Joseph Haydn (1732-1891) - Moderato

5 - H. Villa-Lobos - Pátria (Hino do Orfeão dos Professores)

6 - a) L. Beethoven (1770-1827) - Minueto - Moderato e Minueto

b) F. F. Chopin (1810-1849) - Valsa n. 2

7 - Celeste Jaguaribe de Mattos - Vocalismos

a) Oração (n. 1)

b) Recompensa n. 5

a) G. Verdi (1831-1901) - A virgem dos anjos (coro feminino)

1a audição (redução a duas vozes de uma prece da ópera "A força do destino")

b) Wagner (1813-1883) - Tannhauser (GUIMARÃES, 1972, pp. 196-197).

⁶ Há um claro perfil didático na construção do programa, organizado cronologicamente com inserções de obras brasileiras do próprio Villa-Lobos e da compositora Celeste Jaguaribe. No entanto, algumas informações de datação estão incorretas. As datas de nascimento e morte atualmente aceitas são: Palestrina (1525-1594); Bach (1685-1750); Mozart (1756-1791); Haydn (1732-1809). Como não tivemos acesso aos documentos originais, não é possível afirmar se os erros de datação constavam do programa ou se foram erros da publicação consultada.

Portanto, quer chamemos de arranjos ou de transcrições, os programas anunciavam os compositores das obras originais. Este objeto de estudo torna possível conjugar a análise do arranjo, não apenas do ponto de vista da composição e da comunicação das ideias composicionais, mas também de seu universo de decisões interpretativas, situando essa produção no conjunto de práticas sociais relacionadas ao canto coral, à construção do repertório do ouvinte como parte do projeto educativo de Villa-Lobos e às concepções interpretativas sobre Bach, em um momento anterior à grande transformação nas tradições de performance do repertório barroco ocorrida a partir dos anos 80, principalmente com o movimento da "performance historicamente informada".

Em artigo que tem por foco as edições didáticas para teclado, Bertoglio comenta as principais tendências na interpretação pianística:

No final do século XIX, a tendência interpretativa objetivista (alimentada, entre outros, por Ehlert), promoveu a máxima regularidade na performance de Bach, com a única exceção sendo as passagens cadenciais; a consistência em dinâmicas e articulações eram encorajadas, com respeitoso destaque ao sujeito e ao contrassujeito. Contra isso, Bülow propôs uma abordagem romântica tardia da agógica, dinâmicas e expressão, salientando as qualidades modernas da música de Bach; esta abordagem é encontrada em outras ED [edições didáticas]. O objetivismo moderado, já orientado em direção à abordagem da autenticidade, foi pregado por Rubinstein, para quem a música de Bach estava longe da arquitetura árida e desalmada descrita por um outro editor, d'Albert. Tal atitude estruturalista foi adotada pelo interesse crescente na análise e na interpretação analítica. (BERTOGLIO, 2014, p. 73)⁷

Este panorama sobre a interpretação da obra bachiana para teclado não pretende situar Villa-Lobos em uma das tendências, mas justamente mostrar a rede de relações a ser considerada na análise desses arranjos. De acordo com Korsyn, é necessário escapar da prisão do dualismo que separa texto e contexto:

Se quisermos encarar essa crise, o pensamento pós-estruturalista oferece novas metáforas para conceitualizar o espaço discursivo. Ao invés de conceber o

⁷ “At the end of the nineteenth century, the objectivist interpretive trend (fostered, among others, by Ehlert), promoted the utmost tempo regularity in Bach performance, with the only exception being cadential passages; consistency in dynamics and articulation were encouraged, with dutiful highlighting of subject and countersubject. Against this, Bülow proposed a late-Romantic approach to agogic, dynamics and expression, highlighting the modern qualities of Bach’s music; this approach is found in other IEs. Moderate objectivism, already oriented towards the authenticist approach, was preached by Rubinstein, for whom Bach’s music was far from the arid and soulless architecture described by another editor, d’Albert. Such a structuralist attitude was fostered by the increasing interest in analysis and analytic interpretation.”

texto como uma entidade fechada, como um país em um mapa, os textos são vistos como redes ou eventos relacionais (KORSYN, 2010, p. 56).⁸

Esta visão pode ser complementada pela proposição de Nicholas Cook, que propõe uma nova abordagem musicológica que considere a música como performance, em contraposição à tradição de música como texto. Para ele:

Entender a música como performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social, mesmo quando um único indivíduo está envolvido. Esta observação adquire sua força do escopo pelo qual a prática manifestamente social da música tem sido conceitualizada em termos de uma comunicação direta e privada do compositor ao ouvinte (COOK, 2001, p. 41).⁹

E no mesmo texto: “Enfatizar a dimensão irreduzivelmente social da performance musical não é negar o papel da obra do compositor, mas isso realmente tem implicações para que tipo de coisa pensamos que a obra é” (COOK, 2001, p. 41).¹⁰ O caso do conjunto de arranjos que Villa-Lobos faz a partir de Bach, particularizado neste artigo na *Fuga 21*, talvez seja um exemplo privilegiado para se pensar essa dimensão social da performance, partindo da relação entre os dois compositores e da mudança de foco da figura de Villa-Lobos, de compositor a intérprete. Lydia Goehr chamou a atenção para o momento, na passagem do século XIX ao século XX, em que o repertório do passado foi se tornando cada vez maior no repertório dos intérpretes, ao contrário de momentos anteriores, em que não se esperava que uma obra pudesse ser interpretada por mais de um século. A construção de um cânone musical (perceptível no programa de concerto de 1933) foi longamente analisada pela autora, que coloca a construção do cânone em um movimento de tensão entre o conceito de compositor e o conceito de obra, provocando uma visão da história da música em termos de progresso e outra em termos de valor atemporal:

De acordo com a visão teleológica do cânone, 'vir depois' é exatamente como um grande compositor *supera* um outro, ainda que se saiba, com relação às obras em si, que cada uma permanece *incomparável*, porque cada uma é

⁸ “If we want to face this crisis, post-structuralist thought offers new metaphors for conceptualizing discursive space. Instead of conceiving the text as a closed entity, like a country on a map, texts are increasingly viewed as networks or relational events.”

⁹ “To understand music as performance means to see it as an irreducibly social phenomenon, even when only a single individual is involved. This observation derives its force from the extent to which the manifestly social practice of music has been conceptualized in terms of a direct and private communication from composer to listener.”

¹⁰ “To emphasize the irreducibly social dimension of musical performance is not to deny the role of the composer's work, but it does have implications for what sort of a thing we think the work is”.

atemporalmente ou absolutamente grande. (GOEHR, 2007, p. xxvi. Grifos da autora.)¹¹

A construção do programa de 1933, reproduzido neste artigo, demonstra bem essa dupla visão, corroborada por inúmeros depoimentos de Villa-Lobos sobre o valor da obra artística. A linearidade é vista na organização de autores em sua sequência temporal, do gregoriano até Wagner. E as obras por ele escolhidas e/ou transcritas são absolutamente canônicas, conhecidíssimas, trazendo esse sentido de "incomparável" e instalando essa dupla visão que Goehr acusa na citação acima.

Decisões interpretativas: andamento, dinâmicas, articulação, texto

A partir da análise dos materiais disponíveis, selecionamos os aspectos que trouxeram maiores desafios interpretativos, considerando que cabe ao performer interpretar as informações da partitura.

Há decisões de dinâmicas e timbre que o performer deve fazer, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de controle do tempo que contribuem essencialmente para a interpretação da performance e que envolvem desvios das especificações metronomicamente notadas da partitura (COOK, 2001, p. 28).¹²

No caso da edição da Coleção Escolar, que era até agora o único material disponível aos regentes e coros, há informações de dinâmica e acentuação que são ambíguas, com sinais mal posicionados, pouco espaço na distribuição gráfica, gerando dúvidas sobre o significado da notação.

No c. 30, por exemplo, o sinal abaixo da linha de tenor deve ser interpretado como acento ou como diminuendo (Fig. 2)? Ainda com relação a este exemplo, pareceu-nos que o acento indicado para o tenor dizia respeito, na verdade, ao contralto com dupla haste (Fig. 2) e, em nossa interpretação, o tenor tem um diminuendo, sem acento (Fig. 3).

¹¹ "According to the teleological view of the canon, to 'come after' is exactly how one great composer surpasses another even while acknowledging, regarding the works themselves, that each stands to the other as incomparable, because each is timelessly or absolutely great."

¹² "There are decisions of dynamics and timbre which the performer must make but which are not specified in the score; there are nuances of timing that contribute essentially to performance interpretation and that involve deviating from the metronomically-notated specifications of the score."



Fig. 2: Indicações de dinâmica e acentuação, c. 30 (BACH; VILLA-LOBOS, s/d).



Fig. 3: Indicações de dinâmica e acentuação, c. 30 (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

No c. 31-32, na linha de Tenor, também há dúvidas sobre a extensão do diminuendo. No manuscrito coral, por estar posicionado na virada de página, o diminuendo desaparece, mas está distribuído de outra forma no manuscrito para orquestra de violoncelos, que adotamos como solução que melhor indica a intenção de Villa-Lobos (Fig. 4).



Fig. 4: *Diminuendo poco a poco* (VILLA-LOBOS, 1941), (BACH; VILLA-LOBOS, s/d), (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

No c. 41, aparece a situação mais difícil. A Edição Arthur Napoleão traz um acento que não aparece em nenhum outro momento e parece destoar das outras escolhas de articulação (v). Consideramos que foi um erro, e acrescentamos um acento regular (<) (Fig. 5).



Fig. 5: Acento na linha do tenor, c. 41 (BACH; VILLA-LOBOS, s/d).

A escolha das articulações é um grande desafio nesta peça. A consulta aos diversos materiais revela muitas discrepâncias e incongruências. Mesmo nas apresentações do sujeito e contrassujeito nas diferentes vozes, não se mantém a mesma articulação. Alguns motivos repetidos são grafados com articulações diferentes, tanto na versão coral como na instrumental. Nossa opção foi manter o mais fielmente possível as articulações presentes no manuscrito coral, repetidas na Edição Arthur Napoleão, mesmo quando pareciam incoerentes, do ponto de vista da estruturação motivica. A gravação de Villa-Lobos frente à *Violoncello Society Orchestra* confirma essa variedade de articulações empregadas como uma escolha interpretativa. Diferentemente da revisão Mugellini, com a qual encontramos muitas semelhanças, neste aspecto há também fortes diferenças, já que a tendência na edição para teclado é uniformizar *staccatos*, acentos e *legatos* em todas as apresentações de materiais temáticos semelhantes. Alteramos, no entanto, algumas indicações que nos pareceram inconsistentes, depois da análise comparativa de todos esses materiais, justificadas caso a caso (IGAYARA, 2016).

Essa variação de articulações é observada na adoção de *staccatos* e ligaduras, mostrando que Villa-Lobos optou por articulações diferentes para o mesmo material temático (Fig. 6).

The image displays three musical score snippets. The first is for Soprano (c. 1-3) with a dynamic marking of *mf*. The second is for Alto (c. 5-7) with a dynamic marking of *mf*. The third is for Baritone (c. 9-11) with a dynamic marking of *mf*. Each snippet shows a melodic line with various articulations, including staccatos and ligaduras.

Fig. 6: *Staccatos* e ligaduras (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

O conjunto de prelúdios e fugas arranjos/transcritos por Villa-Lobos não apresenta texto a ser cantado, assim como parte dos Solfejos (VILLA-LOBOS, 1946). Mas do ponto de vista da performance, alguma adaptação de sons a serem cantados será realizada. A ideia das "sílabas neutras" foi amplamente utilizada no canto orfeônico, por exemplo "nã-nã-nã", "lá-lá-lá", "la-la-ri-la-lá", entre outras combinações possíveis. Outra solução inclui alternância de vogais, como realizado pelo coro Calíope, sob regência de Julio Moretzsohn, na *Fuga da Bachiana 9* (VILLA-LOBOS, 2012), ou seleção de distintas vogais como base para os naipes e/ou seções, a exemplo do próprio Villa-Lobos que, no Choros 10, estipula uma vogal ou conjunção de vogais como base para cada naipe, criando uma distinção timbrística, por exemplo: Tenor - já-ká-tá-ká-má-rá-já; Baixo - té-ké-ré-ki-mé-ré-jé (VILLA-LOBOS, 1926).

Assim, na edição Sesc Partituras preferimos preservar essa abertura e não indicar um texto, mantendo a proposta original de Villa-Lobos e deixando a escolha de texto como decisão dos intérpretes (BACH; VILLA-LOBOS, 2016). É interessante lembrar que em projetos recentes, como o CD *Transcriptions*, pelo coro Accentus, obras instrumentais que foram transcritas para coro receberam texto, a exemplo do *Adagio* para cordas de Samuel Barber, em que o próprio compositor adotou o texto do *Agnus Dei* para a versão coral. Clytus Gottwald (que participa do CD *Transcriptions*) comenta seus próprios trabalhos de transcrição a partir de modelos instrumentais, em que sentiu necessidade de escolher textos para que o coro pudesse articular bem a música (GOTTWALD, 2017). A questão do texto, portanto, é um tema a ser estudado nas decisões interpretativas, uma vez que envolve aspectos de equilíbrio coral, articulação e timbre.

Podemos perceber que, ao arranjar as peças para coro, não é somente a distribuição das vozes que ocupa sua atenção. Assim como na execução pianística, as entradas do tema das Fugas devem estar claras e ressaltadas, e para isso Villa-Lobos utiliza diversos recursos em seu tratamento coral: a distribuição das melodias entre as vozes, o uso de *divisi*, acentos e dinâmicas diferenciadas, dependendo da região vocal em que se encontram os naipes. O nível de detalhe (a diminuição de valor no Barítono, compasso 17 do Prelúdio 8, evitando uma dissonância com o Tenor e Soprano) demonstra um completo domínio da escrita coral. As dinâmicas também podem ser vistas como indicação aos coralistas sobre seu papel de destaque ou de complemento, na estrutura da composição, estabelecendo planos sonoros. O c. 35 da Fuga 21, por exemplo, traz um

fortíssimo para o Contralto, uma maneira de lembrar que, sem maior empenho vocal, a linha em uma região grave corre o risco de não se destacar o suficiente (Fig. 7).



Fig. 7: Fortíssimo na linha de contralto, c. 35 (BACH; VILLA-LOBOS, 2016).

Obra musical e concepção estilística: Bach por Villa-Lobos e o intérprete atual

O item anterior trouxe informações que pretendem auxiliar o intérprete atual em suas escolhas. A afirmação abaixo põe em foco a ideia da música como performance no contexto de um repertório conhecido, levando-nos a pensar nos objetivos de Villa-Lobos ao recriar como repertório coral essas obras já tão consagradas como repertório pianístico.

De fato, pode-se argumentar que a música é projetada mais fortemente como uma arte da performance precisamente quando a obra em si é tão familiar, tão superestudada, que a performance individual é o principal foco da atenção do ouvinte. Se, como se queixam os comentadores pessimistas, o repertório orquestral ativo diminuiu para uma porção de cavalos de batalha interminavelmente repetidos, então o resultado é uma cultura orientada para o mais alto grau possível em direção à experiência da música como performance (o que explica a importância do marketing de marca na indústria da música clássica): o que está sendo vendido é nem tanto a Sétima Sinfonia de Beethoven, mas antes a diferença entre as interpretações de Harnoncourt e John Eliot Gardiner (COOK, 2001, p. 31).¹³

A partir dos anos 60, transcrições ganharam espaço em gravações, tomando muitas vezes proporções midiáticas, como foi o caso dos arranjos/transcrições jazzificantes do ensemble Swingle Singers realizados por Ward Swingle, inicialmente sobre a obra de Bach, depois dos românticos. Hoje, Laurence Equilbey desenvolve performances de enorme maestria em transcrições com um magnífico coro de câmara, o grupo Accentus (2008).

¹³ “In fact it might be argued that music is projected most strongly as an art of performance precisely when the work itself is so familiar, so over-learned, that the individual performance becomes the principal focus of the listener's attention. If, as pessimistic commentators complain, the live orchestral repertory has diminished to a handful of interminably repeated war-horses, then the result is a culture oriented in the highest possible degree towards the experience of music as performance (which explains the importance of brand marketing in the classical music industry: it isn't so much Beethoven's Seventh Symphony that is being sold, but rather the difference between Harnoncourt's and John Eliot Gardiner's interpretations of it).”

Que relação se pode estabelecer entre essas iniciativas posteriores e a produção villalobiana, ainda que distante, já que entre os anos 30 e 70 as práticas de transcrição influenciaram fortemente os programas de concertos corais, estimulando compositores e regentes a escrever ou encomendar bonitas transcrições?

Villa-Lobos pensava grande e não apenas nos termos de sua criatividade. Os coros podiam ser imensos e, de acordo com os relatos, o Orfeão dos Professores, ao estrear esses arranjos, contavam com 200 a 400 coralistas em suas apresentações. As decisões de performance com os grupos corais que organizamos hoje representarão sempre um enorme desafio a ser enfrentado.

Olhando para este lado da obra de Villa-Lobos, é quase automático nos colocarmos a imaginar como ele construía seus programas de concerto e que papel as transcrições ocupavam ali. Será que ele partia das necessidades do grupo, ou partia de um conjunto determinado de obras e unificava o programa através de obras, transcrições ou arranjos que escrevia? Será que escolhia algum centro de música própria ou de compositores brasileiros e depois adicionava obras do cânone internacional para completar? Ainda: será que partia de um conjunto de obras canônicas internacionais e a elas somava obras brasileiras próprias ou de outros para buscar estabelecer, por comparação, um cânone da Música Brasileira? A reprodução de um desses programas, nas páginas anteriores, leva-nos a esses e a muitos outros questionamentos.

Em nossa pesquisa, não foi possível concluir se Villa-Lobos interessava-se pelo repertório pianístico como aproximação de pianistas ao universo coral (uma vez que grande parte dos professores de canto orfeônico vinha de uma formação pianística e seria familiarizada com esse repertório). Aspectos valorizados por Villa-Lobos como o conhecimento da estrutura musical, expressividade e qualidade artística podem estar associados à escolha desse repertório, que compunha os programas do Orfeão dos Professores, juntamente com outras obras do repertório erudito e com música brasileira contemporânea, como foi exposto.

Referências

- Accentus. *Transcriptions 1 & 2*. Intérprete: Laurence Equilbey (direção artística) e Accentus. 2008. CD.
- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration 2*. New York: Norton, 1989.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- BACH, Johann Sebastian; VILLA-LOBOS, Heitor. *Fuga n° 21 BWV 866*. Manuscrito autógrafo. (1994-21-0030). Acervo do Museu Villa-Lobos, 1932. 1 partitura. Coro a cappella.
- _____. *Fuga n° 21 BWV 866*. Coleção Escolar. Edição Arthur Napoleão (9010), s/d. 1 partitura. Coro a cappella.
- _____. *Fuga n° 21 BWV 866*. Manuscrito autógrafo (1994-21-0025). Acervo do Museu Villa-Lobos, 1941. 1 partitura. Orquestra de violoncelos.
- _____. *Fuga n° 21 BWV 866*. Coleção Escolar. Editora: Sesc Partituras, edição Susana Cecilia Igayara, 2016. 1 partitura. Coro a cappella. <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=BA2EB44048DCA75983257FB000694CFF&part=BB88D7F7EFFF0A2183257FC5004C91CC>> Acesso: 6/9/19.
- _____. *Préludes et Fugues de Bach*. Edição Max Eschig (ME 8423), 2001. 1 partitura. Orquestra de violoncelos.
- BACH, Johann S.; MUGELLINI, Bruno (rev.). *O Cravo bem temperado*, v. 1. São Paulo: Ricordi, s/d.
- BÉHAGUE, G. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin: ILAS, 1994.
- BERTOGLIO, Chiara. "Italian instructive editions of the well-tempered clavier: A useful resource for Performance Practice Studies". *Understanding Bach*, 9, pp. 49–74, 2014.
- COOK, Nicholas. "Between process and product: music and/as performance". *The online journal of the Society for music theory*, v. 7, n. 2, April 2001.
- GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. "Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas". *Revista OPUS*, v. 14, n. 2, pp. 72-86, 2008.
- GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GOTTWAKD, Clytus. "Les transcriptions: une musique chorale nouvelle". *La Transcription pour chœur: regards. Dossier d'étude*, 2017. Disponível em: <<http://www.cen-erda.fr/default/clytus-gottwald-la-transcription-une-musique-chorale-nouvelle.aspx>> Acesso: 06/09/2019.
- GUIMARÃES, Luíz; CAMPOS, Dinorah G.; GUIMARÃES, Álvaro O. (org.). *Villa-Lobos visto da plateia e da intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- IGAYARA-SOUZA, Susana; RAMOS, Marco Antonio da Silva; OLIVEIRA, Carolina Andrade. "Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance coral: o percurso de uma nova edição de Cor dulce, Cor amabile". *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2017.
- IGAYARA, Susana. "Os arranjos de Villa-Lobos para Prelúdios e Fugas de Bach e Handel". (Nota da editora para o Projeto Sesc Partituras). 2016. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=BA2EB44048DCA75983257FB000694CFF&part=BB88D7F7EFFF0A2183257FC5004C91CC>> Acesso: 06/09/2019.

- KORSYN, Kevin. "Beyond privileged contexts: intertextuality, influence and dialogue". pp. 55-72. In: COOK, EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2010.
- LANGOIS, M. (ed). *Heitor Villa-Lobos*. Catálogo Durand-Salabert-Eschig. Paris: Max Eschig, 2007.
- MANSILLA, Ricardo. *El arreglo coral*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 2017.
- PAZ, Ermelinda A. *Heitor Villa-Lobos, o educador*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos, 1989.
- PEREIRA, André Protasio. Arranjo coral: definição e poiesis. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005.
- Villa-Lobos conducts the Violoncello Society Orchestra*. Intérpretes: Villa-Lobos (regência). The Violoncello Society Orchestra. New York, 1958. Selo Everest. LPBR 6024.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº 10*. 1 partitura para coro e orquestra. 1926. Éditions Max Eschig.
- _____. *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para o ensino de canto orfeônico*, 2º Volume. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946.
- _____. *Vozes do Brasil*. CD. Intérprete: Calíope (coro), Julio Moretzsohn (regência), 2012.
- Villa-Lobos, Sua obra*. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

Investigating Villa-Lobos, the Capadócio: plagiarism and deceit, clever recycling, or just plain lazy?

Lars Hoefs

larshoefs@hotmail.com | IA/UNICAMP

Abstract: Investigations into Villa-Lobos' life and works have consistently exposed a plethora of dubious and questionable circumstances. Scholars have struggled with conflicting or missing evidence and incompatible accounts, especially in regards to settings of text, choices of work title, and dates of composition. With the recent discovery of a manuscript of the score of the first movement of *Bachianas Brasileiras no. 5* with an original text that was later discarded, it seems an appropriate moment to address the question of the composer's motivations behind many seemingly strange and baffling choices. To this end we will examine the contextual and musical reasons and implications of why Villa-Lobos abandoned the original text of the *Bachianas Brasileiras no. 5 Aria-Cantilena* and replaced it with another; review the infamous case of plagiarized text in *Choros no. 10* and what this reveals of the composer and his oeuvre; address the possible plagiarism of Sebastian Lee's *Gavotte* in the *Pequena Suíte* for cello and piano; and explore the various incarnations and re-appropriations of *Bachianas Brasileiras no. 2* and *String Quartet no. 1*. The results of this investigation will show that in most cases, Villa-Lobos simply sought, and generally found, a way to do as he wished.

Investigando Villa-Lobos, o Capadócio: plágio e engano, reciclagem esperta, ou simplesmente bancando o preguiçoso?

Resumo: As investigações sobre a vida e a obra de Villa-Lobos têm demonstrado uma infinidade de circunstâncias duvidosas e questionáveis. Estudiosos têm lidado com evidências conflitantes ou ausentes e com relatos incompatíveis, especialmente no que diz respeito às características dos textos, às escolhas dos títulos e às datas de composição de determinadas obras. Com a recente descoberta de um manuscrito do primeiro movimento das *Bachianas Brasileiras no. 5*, o qual apresenta um texto original que foi, posteriormente, descartado por Villa-Lobos, parece apropriado abordar a questão das motivações do compositor por trás de muitas atitudes aparentemente estranhas e desconcertantes. Para tanto, examinamos as razões e implicações contextuais e musicais que levaram Villa-Lobos a abandonar e substituir o texto original da "Aria-Cantilena" das *Bachianas Brasileiras no. 5*; revisitamos o infame caso de plágio no texto do *Choros n. 10*, bem como abordamos o possível plágio da *Gavotte* de Sebastian Lee na *Pequena Suíte* para violoncelo e piano de Villa-Lobos a fim de analisar o que esses procedimentos revelam sobre o compositor e sua obra. Além disso, discutimos sobre as várias reutilizações e reapropriações das *Bachianas Brasileiras no. 2* e do *Quarteto de cordas no. 1*. Os resultados desta investigação mostram que, na maioria dos casos, Villa-Lobos simplesmente procurava, e geralmente encontrava, uma maneira de fazer o que desejava.

The term *capadócio* is hardly used anymore in Brazilian Portuguese, but when Villa-Lobos composed his *O Canto do Capadócio* in 1930 for cello and piano and years later orchestrated and recast the piece as the opening movement of *Bachianas Brasileiras no. 2*, usage of *capadócio* was probably similar to that of *malandro* today in Brazil: a man of the street, of disreputable character, who employs slippery ethics and methods to take advantage of a situation. In this paper we will explore a number of situations where Villa-Lobos himself seemed to be acting the *capadócio*.

The accusation of Villa-Lobos being lazy presents an enormous contradiction: how could the composer of *Choros no. 11*, or *String Quartet no. 7*, be called lazy? Indeed, the number of works in his catalog prove Villa-Lobos to be overwhelmingly productive, even indefatigable. Some works are so filled to the brim with invention and inspiration

that they hardly can be contained by any conventional form and instead take flight as wild fantasies, and often of quite extended duration. And yet, as we will see in the cases below, Villa-Lobos had no moral qualms in employing certain questionable measures to do as he wished. Our aim in examining these circumstances and histories is not to pass judgement but to try and understand in context why Villa-Lobos did as he did, and most especially, to understand what these actions and attitudes indicate and reveal regarding his music.¹

The question of plagiarism: *Pequena Suíte, Choros no. 10, and Bachianas Brasileiras no. 5*

Plagiarism is not a new topic for Villa-Lobos research. Before we address the newly validated case of plagiarized text in the original first movement of *Bachianas Brasileiras no. 5* and the already infamous case of plagiarized text in *Choros no. 10*, we encounter already a possible instance of musical plagiarism in an early work for cello and piano by Villa-Lobos, the *Pequena Suíte*.

Pequena Suíte

Hugo Pilger shows clearly how Villa-Lobos used a simple little piece for cello and piano by Sebastian Lee as inspiration for the final movement of his own *Pequena Suíte* for cello and piano (1913). Lee's *Gavotte, op. 12*, along with other short character pieces by Popper, Goltermann, Napoleão, Ratez, Saint-Saëns, and even Villa-Lobos' own arrangement of a Chopin *Nocturne*, were part of Villa-Lobos' repertoire as a performing cellist. We know that Villa-Lobos performed Lee's *Gavotte* in public at least on two occasions, in Paranaguá in 1908 and in Belém do Pará in 1912 (Pilger, 2013, p. 55- 56). As Pilger shows, in the manuscript of Villa-Lobos' final movement of the *Pequena Suíte, VI. Gavotte-Scherzo*, the score includes the text "sobre a inversão de um tema de Lee" (on an inversion of a theme by Lee), and indeed Villa-Lobos adopts Lee's opening melodic figure and inverts it, reborn as the opening of his *Gavotte-Scherzo* (Fig. 1 and 2).

¹Across the composer's catalog we have a wealth of options to choose from that merit this kind of investigation. For the present study I've limited my scope (with a few exceptions) to works that I have performed often as cellist – having lived intimately with these pieces for years (*Pequena Suíte, String Quartet no. 1, Bachianas Brasileiras nos. 2 and 5*) after innumerable rehearsals and concerts, I hope to reach a deeper and more meaningful understanding of the circumstances behind and around their creation and construction.)

Gavotte Op. 112

Sebastian Lee

Moderato

Cello

Piano

Fig. 1: Sebastian Lee, *Gavotte*, opening measure (PILGER, 2013, p. 57).

6. GAVOTTE - SCHERZO

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1913

Tempo de gavotte.

Violoncello

Piano

Fig. 2: Villa-Lobos, *Gavotte-Scherzo*, opening measures (PILGER, 2013, p. 57).

Additionally, Villa-Lobos helps himself to the B section of Lee's *Gavotte*, using it as the basis of his own middle section as shown below:

Vc.

Pno.

Fig. 3: Sebastian Lee, *Gavotte*, B section (PILGER, 2013, p. 58).

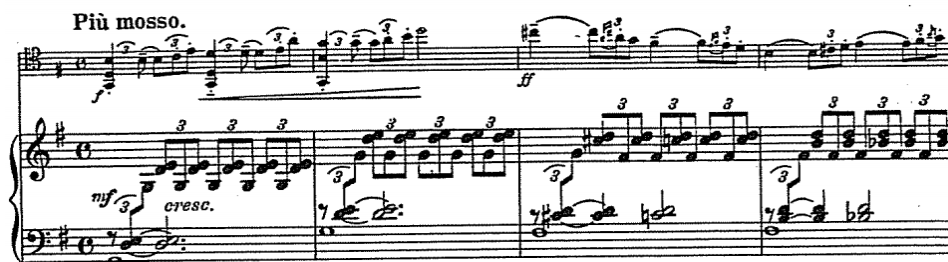


Fig. 4: Villa-Lobos, *Gavotte-Scherzo*, B section (PILGER, 2013, p. 58).

There is no doubt that this borrowing of material was conscious and intentional on the part of Villa-Lobos. Plagiarism is not at issue here, it would seem, since the reference to Lee's piece is cited in the manuscript score. However, that information didn't make it into publication – in the Arthur Napoleão published edition, copyrighted 1913, no reference to Lee is included in the piano score or individual cello part. In any case, Villa-Lobos probably never imagined that his *Pequena Suíte* would eventually become so popular and well-known, that anyone would ever care to examine it thoroughly. The situation begs comparison to the much more famous case of John Williams' main title of the *Star Wars* soundtrack and its similarity to that of Korngold's *Kings Row* main title. Williams needed to compose the score quickly, nobody involved could have foreseen the remarkable impact and reach of the finished *Star Wars* product and eventual franchise, and the creator George Lucas in fact asked Williams to write something like Korngold's *Kings Row*. Villa-Lobos composed the *Pequena Suíte* for himself to perform as cellist, probably never imagining that it would be played or heard later on. In this sense, the borrowing of material and indeed inspiration from Lee is a much more casual affair, not intended as deceitful plagiarism. Today, Villa-Lobos' suíte has become very popular especially among cellists in Brazil, whereas Lee's work has been relegated to near obscurity. If Villa-Lobos and his publishers could have anticipated the work's success, I can only imagine that they would have taken care to include the reference to Sebastian Lee's piece in the published score, and thus avoid any conceivable accusation of plagiarism.

The early work for cello and piano by Villa-Lobos that has become by far the most performed and most loved by audiences, *O canto do cisne negro* (The song of the black

swan), is obviously a nod to Saint-Saëns' *Le Cygne* (The Swan), a nod so transparent both in title and in musical style that it barely needs mention here with respect to plagiarism.²

Vasco Mariz claims that as a young man, Villa-Lobos in fact plagiarized in the opposite direction – he purportedly wrote sacred music and sold it to a priest for that priest to pass off as his own invention.³ Mariz provides no source info or evidence to back up this claim. If true, it certainly supports Villa-Lobos' casual notion and fluid approach to rights and authorship early on.

***Choros no. 10* “Rasga o coração”**

Composed in 1926 as part of his ambitious *Choros* cycle, Villa-Lobos included in this piece a direct quotation of the popular schottische/choro tune Yara by Anacleto de Medeiros with the text “Rasga o Coração” by Catulo da Paixão Cearense.⁴ Villa-Lobos did not seek the rights to use this material, nor did he give credit to the authors. In 1952, descendants of Catulo da Paixão Cearense filed a law suit against Villa-Lobos for the rights of use of the poem, and as such the composer was required to withdraw the lyrics, replacing them with a textless vocalization, “ahh,” in the second edition. Today, most performances revert to using the Cearense original text.

The piece is in two parts. Part I, lasting about 6.5 minutes, consists only of orchestra, mysterious music evoking a savage and wild nature, fixated on small motives and betraying the influence of Stravinsky's early ballets, even including a bit of birdsong in the woodwinds. Part II lets loose the built-up savage energy, primitive *ostinati* and percussion alluding to a prehistoric Brazil, and choir joins the orchestra to provide a human tribal quality. The choir sings a rhythmic Amerindian text, of onomatopoeia character, contributing to the rhythmic drive and ritualistic, orgiastic fervor. We hear also a textless soaring melody, fixated on only a few notes taken from Part I. Around 9 minutes into the work we hear for the first time the *Yara* melody of Anacleto de Medeiros with Cearense's text, but completely transformed from its usual choro context and character – here Villa-Lobos presents it in a slowed-down and ironed-out rhythm, as if

² *Le Cygne* (The Swan) for cello and piano four-hands was composed as the penultimate movement of Saint-Saëns' *Le carnaval des animaux* (Carnaval of the animals) in 1886 and has since become one of the most ubiquitous pieces for cello and piano. Villa-Lobos' *O canto do cisne negro* (Song of the black swan) also first served as part of a larger work, the ballet-pantomime/symphonic poem *Naufração de Kleônicos* (1916), where the final section is reduced to solo cello and harp.

³ “Costumava também compor música sacra, a razão de 100 mil-réis por peça, para um certo sacerdote amigo, que, muitas vezes, lhe pagava o dobro a fim de aparecer como autor...” MARIZ, 2005, p. 73.

⁴ Medeiros' piece *Yara* also became known as “Rasga o Coração” on account of the text by Cearense associated with it.

frozen and suspended above the larger texture and rhythmic groove. The Villa-Lobos museum's catalog states that the composer "uses as the principal theme" Medeiros' melody, but this is somewhat misleading (*Villa-Lobos, sua obra*. 2009, p. 49). Villa-Lobos introduces Medeiros' theme late in the work to enrich the texture and add to the commotion, to provide an injection of new energy and interest to already tiring motives, and to cleverly refer to choro music (as this work indeed exists within his *Choros* cycle), albeit here totally transformed. I would argue that Villa-Lobos based some of his original motives on cells of the Medeiros melody, generating much of the material heard already in the first part. Thus, when the Medeiros melody proper enters for the first time, about 9 minutes in, it seems already somehow familiar.

The piece has probably acquired the subtitle "*Rasga o coração*" for the same reason that many concert works adopt subtitles over time – to give the work a more attractive and more memorable title. Many symphonies and string quartets by Haydn and Beethoven have been recipients of this additional nomenclature over time as a way for musicians and audiences to more easily refer to and identify them. As a result, the subtitles often influence the audience's or musician's interpretation of the work. This is certainly the case with the subtitle "*Rasga o coração*" for *Choros no. 10* – it suggests that the poem and its text are essential and even generative of the musical work's ethos, which I find debatable. Indeed, in recordings and live performances the text by Cearense is barely recognizable above the overall sonority. The orchestration and texture are huge, active, and noisy. The choir is certainly audible, but mainly in its role singing the invented Amerindian text repetitions. There is really only one clear moment when Cearense's text is allowed to appear, briefly, without obfuscation from the orchestra or the Amerindian repetitive chanting elsewhere among the choir.⁵ In any case, considering the work's overall sonority and effect, Villa-Lobos' use of Cearense's text is almost inconsequential - it could easily be replaced by another text, or even by textless vocalization as the composer did later, without noticeably altering or diminishing the work's impact or character. Villa-Lobos' use of the *Yara* melody, on the other hand, is indeed essential to the work, and the piece would suffer tremendously if he'd had to remove it or employ a different theme for the final few minutes of the piece.

Villa-Lobos' *Choros no. 3* has also acquired a subtitle, "*Pica-Pau*", in reference to the onomatopoeia text sung by male choir. For both *Choros nos. 3* and *10*, the

⁵ "Casto e purpural, num treno vesperal, mais puro que uma cândida vestal!..."

published editions provide the subtitles; I venture to guess that these decisions were the editors', not the composer's, and were a way to distinguish the works within the larger *Choros* collection. With the exception of *Choros nos. 3* and *10*, in no other work within the *Choros* series does Villa-Lobos use voice or text. In *Choros no. 3*, the choir of male voices is always doubled with wind instruments, and behaves very much like part of the instrumental ensemble. The little text used is taken from Amerindian chant and functions much more as onomatopoeia than as communication or expression. Voice and text are even more rare in the *Bachianas Brasileiras* cycle –only *Bachianas Brasileiras nos. 5* and *9* use voice, and *no. 9* is very curiously scored for either string orchestra or a *capella* choir; we will discuss these works further below.

Both in *Choros no. 10* and as we will see shortly in the first movement of *Bachianas Brasileiras no. 5*, the orchestral/instrumental writing is of equal or often more interest and importance than the vocal writing, and the text matters very little in the overall musical scope. In fact, the vocal parts are treated more like instruments within the orchestra than as separate and distinctive roles. Unusual for a Brazilian composer coming from a nation and culture with a strong Italian *bel canto* tradition, in these works Villa-Lobos eschews the trappings of diva vocal preeminence. In a sense, the conception is closer to that of Wagner's operas, where the composer communicates most directly with the audience through the orchestra, and not through the vocal writing. In these works Villa-Lobos employs vocal texts to reinforce the music's essence, to provide colorful and titillating additional interest, but beyond that, nothing necessary or pivotal to understanding the work. This instrumental treatment of the voice most likely comes from the composer's own background and experience as an instrumentalist, working as a cellist in Rio de Janeiro's silent cinema orchestras as a young man and later touring and performing his own pieces for cello and piano together with his first wife Lucília Guimarães (HOEFS, 2010). He said himself that he was able to play every instrument except the oboe.⁶ He may also have been familiar with a few recent works by Debussy

⁶ Talking about Villa-Lobos conducting the Orchestre National de la Radiodiffusion Francaise for recordings between 1954 and 58 later released on EMI, Rene Chalan told Pierre Vidal, "He immediately won me over with his fire, his enthusiasm, and that quiet obstinacy with which he invariably got what he wanted from an orchestra. Able, as he himself said, to play every instrument except the oboe, he would demonstrate fingering to the violins and bowing technique to the double basses, then drop a hint to the trumpets on how to tackle some "impossible" passage – for he was a difficult composer – but, despite being so demanding, succeeded in winning the affection of all musicians." VIDAL, translation Denis Ogan, 1991, p. 14.

and Ravel that employed textless choral writing.⁷ And Villa-Lobos himself frequently wrote textless vocal parts in his later works, such as the ballet *Emperor Jones* and *Floresta do Amazonas* based on the music he originally composed as soundtrack to the Hollywood film *Green Mansions*.

Bachianas Brasileiras no. 5, I. “Aria-Cantilena”

On May 20, 2019, the *Folha de São Paulo* published an article revealing the discovery of a manuscript of an original version of the first movement *Aria-Cantilena* of *Bachianas Brasileiras no. 5*. According to the article written by Luciana Medeiros, André Cardoso⁸ found the manuscript among material donated to the Academia Brasileira de Música by the granddaughter of José Siqueira, who was a contemporary and colleague of Villa-Lobos. It was composer and current Academy president João Guilherme Ripper who perceived that the text of the middle section was different from the published and well-known version of the work which sets a text by Ruth Valladares Corrêa. The manuscript from 1938 in fact includes two texts for the soprano in the middle section of the Aria: the original text by Altamirando de Souza, and the text of Ruth Valladares Corrêa penciled in lightly just below.

⁷ Debussy writes for a textless female choir in *Sirènes*, the third and final movement of *Nocturnes* (1899); and Ravel writes for a textless, off-stage choir in *Daphnis et Chloé* (1909), a production of Diaghilev’s *ballet russes* company.

⁸ André Cardoso is vice president of the Brazilian Academy of Music.

Fig. 5: Newly-discovered manuscript of *Bachianas Brasileiras no. 5, I. "Aria-Cantilena"*. Beginning of B section. Note two lines of text for the soprano: the top line in darker script is the original poem by Altamirando de Souza ("Tarde cor de rosa e ouro, o crepúsculo...") while the bottom line in light script is the text by Ruth Valladares Corrêa, probably modeled after de Souza's in tone, content, and rhythm ("Tarde numa nuvem rósea lenta e transpa,,") Manuscript courtesy of the Museu Villa-Lobos.

The article states, "in the publication *A Noite*, March 20, 1939, Souza affirmed that Villa-Lobos heard his poems in 1938 and, a month later, told Souza he had helped himself to one of the poems for a piece that would be recorded to be part of a collection of 32 records (78s), commissions of various composers and meant for American radios and orchestras, under the umbrella of the New York Fair, to promote Brazilian culture."⁹

⁹"Ao jornal *A Noite*, em 20 de março de 1939, Souza afirmou que Villa-Lobos ouvira seus poemas em 1938 e, um mês depois, o procurara dizendo que "aproveitaria" um deles numa peça que seria gravada para integrar um pacote de 32 discos de 78 rotações, encomendado a diversos compositores e destinado a rádios e orquestras americanas, no âmbito da Feira de Nova York, para divulgar a cultura brasileira."

The *Folha de São Paulo* even includes an excerpt from this rare recording, with Souza's text, as a link on their online publication of this article. Souza saw that his name was not included on the record jacket and therefore sought out lawyers to defend his rights. He requested compensation and confiscation of the copies. The same week, Villa-Lobos confirmed that he would not give credit.

I've used verses by poets such as Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, without ever paying for the rights. They were in fact quite pleased. My music is not samba, it is artistic expression, spiritual elevation. It would be absurd to have to pay for inspiration. I'd have to pay Brazil for nature that inspired me¹⁰ (MEDEIROS, 2019).

Considering this newfound evidence, I imagine that this is what happened: Villa-Lobos wrote the middle section of the "Aria-Cantilena" in 1938 using a text by Altamirando de Souza that he had come across recently, a colorful and evocative poem that paints a romantic picture of a late afternoon. When Souza came after Villa-Lobos about the rights to the poem, Villa-Lobos probably cleverly asked Ruth Valladares Corrêa to compose a text similar to Souza's in tone and content, and to coincide the number of syllables and lengths of phrase with the musical phrasing and rhythms that Villa-Lobos had already composed in setting the Souza text. As a result, we get Corrêa's text, which fits perfectly to the already composed phrases and rhythms, and also conveys the same colorful evocation of a late afternoon like Souza's original. Corrêa's text even uses the same formal structure as the original, repeating the opening phrase at the end, exactly as de Souza's did. Ruth Corrêa was not only a poet but also a soprano, in fact she was the soprano who sang the premiere of the *Bachianas Brasileiras no. 5* "Aria-Cantilena" with Villa-Lobos conducting in Rio de Janeiro in 1939.

In this case, it was not an option for Villa-Lobos to simply do away with the original text when accused of plagiarism and have the soprano sing wordless vocalization, because the music he composed for the middle section consists of many repeated notes and is recitative-like in character – in other words, it is text-driven music. The text is also essential to provide contrast with the A section of the movement, which already features textless vocalization.

¹⁰“Souza viu que seu nome não constava da etiqueta do disco e declara, ainda na reportagem do *A Noite*, que se queixou e entregou a defesa dos direitos a advogados. Pediu indenização e recolhimento dos exemplares. Villa-Lobos confirmou em entrevista da mesma semana que não dera o crédito. ‘Me utilizei dos versos de poetas como Alvaro Moreyra, Manuel Bandeira, sem jamais lhes pagar direitos autorais. Sentem-se até muito satisfeitos. Minha música não é samba, é expressão artística, elevação espiritual. Seria absurdo ter que pagar pela inspiração. Eu iria pagar ao Brasil pela natureza em que tenho me inspirado.’”

While the swapping of texts is the real bombshell in this recent discovery, the manuscript also reveals a few differences from the published score of the “Aria-Cantilena”. These small differences provide fascinating clues to the composer’s compositional process and musical prioritization.

To start with, instead of a two-measure introduction before the entrance of the soprano and the main theme, the manuscript has only one measure of introduction. This is compatible with information in a 1981 letter from Walter Burle Marx to Lisa Peppercorn:

A typical example of Villa-Lobos’ temperament and way of thinking concerns the Bachianas Brasileiras no. 5. I did the U.S. premiere in New York at the World’s Fair on May 4th, 1939 with the New York Philharmonic and Bidu Sayão, using the manuscript of Villa-Lobos. Later on, when I saw the manuscript again, there was a repeat sign on the first introductory measure in 5/4. I asked him why he did that and he replied that he felt that the introduction was too short. I asked why he didn’t compose two different measures – he who had so much imagination – and he smiled and said: ‘To tell the truth, I felt lazy’. This was one of his faults: once a work was finished, he very rarely went back to polish it much less to change it. (PEPPERCORN, 1991, p. 244)



Fig. 6: First page of newly-discovered manuscript of *Bachianas Brasileiras* no. 5, I. “Aria-Cantilena”. Note in top left “letra de Altamirando Souza” (text by Altamirando Souza). Also note, only one bar of introduction instead of two.

As Burle Marx related, Villa-Lobos was too lazy to compose a second measure of introduction and thus simply repeated the first. We find a few other discrepancies in the manuscript compared with the published edition: the syncopation in the cellos during the final phrase of the B section is penciled in lightly, as though added later on; and one pitch is different in both soprano and cello II in the resolution of the last fermata near the end of the B section – a B \flat is written where in the published edition is printed a G \sharp , and in fact here in the manuscript we see the G \sharp penciled in lightly in soprano and cello II (Fig. 7):



Fig. 7: *Bachianas Brasileiras no. 5, I. “Aria-Cantilena”* manuscript, end of B section. Note final pitch on page in soprano and cello II – originally written B \flat , lightly penciled in G \sharp below – the published version would print G \sharp .

Besides the different text, the most interesting and indeed revelatory discrepancy between this manuscript and the final published version is that in the manuscript, the soprano sings the entire A section (and it’s return in the end) in unison with cello I without any rests or pauses. It’s easy to imagine why Villa-Lobos changed this later on – for one, he probably realized that the soprano needs to breathe at some point! And he probably also realized that the section becomes somewhat monotonous with the long *vocalise* melody cast in the same texture throughout. As a result, he crossed out the soprano in certain moments, leaving only cello I playing the melody, and at the end of the A section, the soprano drops out entirely, leaving cello I alone to play a final iteration of the melody.



Fig. 8: *Bachianas Brasileiras no. 5, I. "Aria-Cantilena"* manuscript, p. 3. Note the scratched-out parts in the soprano.



Fig. 9: *Bachianas Brasileiras no. 5, I. "Aria-Cantilena"* manuscript, p. 6. Final iteration of melody in section A. Note soprano part entirely scratched out, leaving cello I alone with the melody.

Without diminishing the temerity of Altamirando de Souza's claim of plagiarism, I don't find the text particularly important for the overall "Aria-Cantilena". As with other works by Villa that use textless vocal parts, the voice here is treated like another instrument. The soprano is doubled by cellos throughout the entire movement, in section A by cello I and in section B by cello II. It would certainly have been decent and magnanimous of Villa-Lobos to credit and acknowledge Altamirando de Souza as author of the text that the composer originally set, but truthfully the work relies very little on the meaning of the words and choice of text in the B section and instead stands firmly on its own musical and expressive merits.

Clever Recycling – *Bachianas Brasileiras no. 2* and *String Quartet no. 1*

Throughout Villa-Lobos' catalog, we witness a preponderance of two curious interrelated practices: the dubious labeling of a work's year of composition, and the casual swapping and renaming of movements between pieces. It was common practice for Villa-Lobos to group already composed pieces into suites, and then come up with a new clever name for the piece, or even use part of it in a different piece later still. He had no qualms with migrating one movement or piece to another of his own. Of course this was not the case with his large ambitious early works in cyclic form, where recognizable melodies or motives appeared throughout the work's various movements.¹¹

Peppercorn gives a few fascinating examples of this fluid, casual approach to stitching together a suite or multi-movement work in her 1991 essay "Villa-Lobos 'ben trovato'",¹² in which she shows how Villa-Lobos interchangeably shuffled already-composed movements and pieces to fill out works of different formations and titles. Villa-Lobos used the movement *A Mariposa na luz* (1917) as part of two different works a few years later - *O Martírio dos insetos*, and *Fantasia de movimentos mixtos*. Peppercorn also writes:

In 1929 Brazilian pianist Magdalena Tagliaferro...commissioned Villa-Lobos to write a piano concerto for her. Lacking time, or being too lazy, Villa-Lobos, while vacationing in Brazil during his Paris sojourn, orchestrated the *Carnaval das Crianças Brasileiras* and retitled it *Momoprecoce*, which Tagliaferro premiered in Paris on 23 February 1930 (Peppercorn, 1992, p. 248).

¹¹ Having acquainted himself with cyclic form in works by Franck, Saint-Saëns, and a treatise by D'Indy, Villa-Lobos employs this French compositional technique in a number of his early large-scale chamber works, particularly the *String Quartet no. 3* (1916), *Cello Sonata no. 2* (1916), *Piano Trio no. 3* (1918), as well as the *Grand Concerto* for cello and orchestra (1913).

¹² Included in her book *Villa-Lobos: Collected Studies* by L.M. Peppercorn, pp. 244-50.

And regarding the impossibility of ascertaining the true composition date of *Sexteto místico*, Peppercorn sums it up nicely:

It all goes to show that Villa-Lobos' composition dates on published works or on manuscripts should be taken with a grain of salt, and that the titles and explanations he so fancied adding to compositions, have often little or no bearing on the work – indeed, some of them may well be written off as occasional ballyhoo (Peppercorn, 1992, p. 249).

This casual reconstituting of pieces is plainly apparent in the *Bachianas Brasileiras* series, especially with nos. 2, 4, and 9.

Bachianas Brasileiras no. 2

Many musicians familiar with *Bachianas Brasileiras no. 2* assume that it was originally composed for orchestra, and some books and dissertations fall into this trap as well. It's easy to see why – the versions for orchestra of these four movements are quite sensational and spectacular, with highly original and intriguing touches of orchestration.¹³ But in fact three of the individual movements that would make up *Bachianas Brasileiras no. 2* (mvts. I, II, and IV) were first composed for cello and piano, and the remaining movement (mvt. III) was originally composed for piano solo. Correa do Lago shows how *O canto do capadócio*, *O canto da nossa terra*, and *O trenzinho do caipira* were composed in 1930-1931 for cello and piano, and *Lembrança do sertão* for solo piano also in 1930 (CORREA DO LAGO, 2012, p. 18). It seems to me very likely that Villa-Lobos composed these individual works initially without imagining them together as forming a suite, and indeed, with the exception of the second piece, without yet thinking of calling them *Bachianas Brasileiras*. What would become the second movement, *O canto da nossa terra*, is the only of the four that refers to Bach¹⁴ – the others make no reference at all to Bach's musical language. The most famous of the movements, *O trenzinho do caipira*, has since become one of the composer's most recognizable and performed pieces, heard all over Brazil in countless versions and arrangements. But the music of this piece makes no reference to Bach at all, it was simply a little gem that Villa-Lobos dashed off for himself to perform on the cello with his wife Lucília Guimarães at the piano, inspired by their travels and tours of the interior of São Paulo. Later on, when

¹³ In *O Canto do Capadocio*, what was a sinuous, mellifluous, slippery melody with much *glissandi* and written-in *rubato* in the cello becomes in the full orchestra version a smoky, nocturnal portrait of Rio's streets, the melody morphing from saxophone to cello section to trombone to some sort of hybrid texture, eventually even opening up to include the violins.

¹⁴ Bach's influence is felt keenly in the A section, both in the harmonic progression as well as in the ornamentation articulating the opening melody.

recasting the *trenzinho* as the final movement of the orchestral work *Bachianas Brasileiras no. 2*, Villa-Lobos gave it the additional title *Toccata*, as he liked to do with most *Bachianas Brasileiras* movements, giving each movement two titles in a clever binomial nomenclature, one Brazilian title, one Bachian. It is a clever usage of the term, as *toccata* doesn't really apply to this work that consists basically of a melody accompanied by ostinato and repeated figures.¹⁵

The three works for cello and piano that Villa-Lobos later reincarnated as three-fourths of *Bachianas Brasileiras no. 2*, *O canto do capadócio (I)*, *O canto da nossa terra (II)*, and *O trenzinho do caipira (IV)*, are satisfying and complete each on their own, in their original formations for cello and piano.¹⁶ While the orchestrated versions introduce much color and atmosphere, no significant content beyond a few secondary counter melodies are added. One manuscript of the original cello/piano version of *O canto do capadócio*, which the composer premiered in Campinas on January 20, 1931 with his wife Lucília Guimarães at the piano, actually shows it to be part of a different work altogether, to be the second movement of a *Suíte Típica* (PILGER, 2013, p. 111).

Two other works in the *Bachianas Brasileiras* series exist in dual formations: *no. 4* for solo piano or orchestra; and *no. 9* for string orchestra or *a capella* choir. The final entry in the *Bachianas* catalog, *no. 9* seems on the surface to be the strangest and laziest of all reshuffling – he doesn't even write out a version for choir, he just writes at the top of the score that the work can be for string orchestra or for *a capella* choir (“para orquestra de vozes ou de cordas”). The work was clearly intended first for string orchestra, perhaps adding the choir option at the last minute. The musical language here, full of mixed meter, *sforzandi*, irregular accents, complex fugal procedures, and harmonics unique and specific to string instruments, clearly belongs to the tradition and practice of instrumental string music, not choral writing. The option for choir was likely due to his experience with *canto orfeônico*, arranging Bach preludes and fugues for huge choir masses and also for cello orchestra (HOEFS and SUETHOLTZ, 2018). Also, as we explored already earlier in this paper, he had a tendency to include a textless voice in instrumental works, treating the voice as another instrument in the orchestra – we see this in *Floresta do*

¹⁵ Grove defines the toccata as “A piece intended primarily as a display of manual dexterity, often free in form and almost always for a solo keyboard instrument.” Grove John Caldwell, *Grove Music Online*.

¹⁶ I base this assessment on responses and reactions from countless performances with different pianists for different audiences in different countries over the last 11 years.

Amazonas, *Emperor Jones*, *Choros no. 10*, and the first movement of *Bachianas Brasileiras no. 5*.

Besides allowing for various formations of instrumentation in the aforementioned *Bachianas Brasileiras nos. 2, 4* and *9*, we also witness a casual and informal approach to the number of movements in each piece, and indeed to the grouping of movements in a work. In most of the *Bachianas Brasileiras*, we could easily swap movements from one *Bachianas* to another and it would make no difference to the larger scope of the work. This notion is born out in the varying numbers of movements across the series, and also in the irregular chronology of composition that shows years between the composing of movements of the same work. Really the only aspect that serves to group movements together in a particular *Bachianas* is the choice of instrumentation.

String Quartet no. 1

The confusing circumstances regarding dates of composition and first performance of Villa-Lobos' *String Quartet no. 1* warrant investigation and potentially could show to be another case of clever recycling by the composer. Peppercorn believed Villa-Lobos to have been composed the work in 1946 but forging the date to appear as though he'd composed it in 1915; Tarasti believed that the entire work was composed in 1915. Salles examines these possible theories in his recent book and concludes that movements I, II, and IV were composed in 1915 and premiered on February 3rd that year possibly under the title *Suíte Graciosa*, and that the composer probably finished writing movements III, V, and VI a month later, by March 5, 1915 (Salles, 2018, pp. 52-56). Another possibility is that Villa-Lobos had composed movements I, II, and IV in 1915, and only with the request for a work from the Quarteto Iacovino in 1943 did he compose three more movements, III, V, and VI, in 1943 to round out the suite to form a more complete 6-movement work.

In 1943, first violinist of the Quarteto Iacovino, Mariuccia Iacovino, approached Villa-Lobos and told him that their ensemble would like to play one of his quartets on one of their regular monthly concerts. Iacovino was surprised that the composer suggested the *String Quartet no. 1*,

[...] a juvenile work, unpublished, entirely unknown by us, a work that nobody had ever heard of. I was disappointed [...]. I received the *First Quartet*, in manuscript, took it home, looked over the score; this was no proper quartet but

rather a “Suite” for string quartet. I showed it to my colleagues. They had the same reaction¹⁷ (SALLES, 2018, p. 53).

Why didn’t Villa-Lobos give the Quarteto Iacovino one of his already-existing substantial string quartets? By that point he had composed *String Quartets nos. 2 – 7*, and these are all terrific, involved, worthwhile works. From Mariuccia Iacovino’s remarks, they would have been quite happy with one of those. Sometimes an artist later in life undervalues some of his earlier efforts - could that be the reason for Villa-Lobos not offering the scores of *String Quartets nos. 2, 3, or 4*? This hardly seems likely, especially considering the present-day popularity of *no. 3* among musicians and audiences. If the dates in the Museu Villa-Lobos’ catalog are correct, he had also by this point in 1943 composed the *String Quartets nos. 5, 6, and 7*, which he could have theoretically also offered to the Iacovino. *No. 5* is listed as completed in 1931 without providing a date of the first performance; and *no. 6* is listed as completed in 1938 but premiered on November 30th, 1943, in Rio de Janeiro by the Quarteto Haydn. Since *no. 6* was premiered the same year as the Iacovino request, and probably after the request, we might assume that Villa-Lobos had already promised the premiere to the Haydn Quartet and therefore wouldn’t offer *no. 6* to the Iacovino Quartet. *String Quartet no. 7* was completed in 1942 and premiered only in 1945 in Rio by the Quarteto Borgerth. Perhaps Villa-Lobos had already finished *no. 7* at the time of the Iacovino request but had already promised it to the Borgerth. Or alternatively, taking into account the enormous length and complexity of *no. 7*, the longest of all his 17 string quartets, perhaps Villa-Lobos imagined the work too difficult or too long for the Iacovino performers or their audience – but this also seems unlikely coming from Villa-Lobos. In any case the *String Quartets nos. 5 and 6* are very accessible for audiences while simultaneously challenging and satisfying for the musicians, and would certainly have been well received by Mariuccia Iacovino.

Ironically, the piece that so disappointed Mr. Iacovino for being a mere suite and not a proper quartet has since become by far the most popular and most performed of Villa-Lobos’ string quartets, owing to two factors: it is the easiest of his quartets to execute, accommodating student ensembles and rehearsal-strapped professional groups

¹⁷ “[...] obra da mocidade, não editada, inteiramente desconhecida entre nós naquela ocasião, obra da qual não ouvira referências. Fiquei desapontada [...]. Recebi o Primeiro Quarteto, manuscrito, levei-o para casa, passei os olhos na partitura; tratava-se não propriamente de um Quarteto e sim de uma “Suíte” para Quarteto de Cordas. Mostrei-o aos meus colegas. A reação foi a mesma” (SALLES, 2018, p. 53).

alike; and it is the most accessible for audiences, a suite of short, distinct, engaging character pieces that even come with descriptive titles.¹⁸

Interestingly, the Iacovino quartet and Villa-Lobos would seem to enjoy a happy partnership thereafter: the composer's *String Quartet no. 8* (1944) was dedicated to the Iacovino quartet (the Museu Villa-Lobos catalog lists the premiere in 1946 in Rio, the performing group unlisted) and the *String Quartet no. 11* (1947, Rio) dedicated to the composer's second wife Mindinha was premiered by the Iacovino Quartet in Rio in 1953. The Iacovino Quartet got their share of "proper" Villa-Lobos string quartets after all!

If Salles' theory is correct, and Villa-Lobos wrote all six movements of the *String Quartet no. 1* in 1915 but only three of the movements were premiered, why did the composer wait until 1943 to give the score and parts to a group to perform the entire work? As we see from the work's popularity and frequency of performance in present-day Brazil, it is a terrific piece, readily embraced by audiences and great fun while relatively easy to play for the musicians. Surely Villa-Lobos would have offered such a gem of a work to other performing quartets over the years? Why wait until 1943, almost 30 years later? Perhaps he was always interested in the next work that he was composing, and was constantly swept up in the inspiration and vigor of whatever new quartet he may have been composing. If, however, he did in fact only compose three movements in 1915, the piece may have been hovering in the back of his mind when Mariuccia Iacovino approached him in 1943 with their request. It's entirely possible that Villa-Lobos then composed three more movements, though in the style of the original three, to complete the work.¹⁹ If this was indeed the case, it was less a matter of clever recycling and more a question of redeeming the wonderful qualities of this youthful work by bringing the incomplete suite to completion. For the time being, lacking additional evidence, we'll continue to conjecture as to dates and motivations, and enjoy playing and hearing the work.

¹⁸ *I. Cantilena, II. Brincadeira (Joke), III. Canto lírico, IV. Cançoneta, V. Melancolia, VI. Saltando como um Saci* (Jumping like a Saci, a fictional mischievous one-legged figure of Brazilian folklore).

¹⁹ Tarasti maintains that the style of the *String Quartet no. 1* is incompatible with the composer's musical language of the 1940's, therefore he must have composed all 6 movements in 1915 during his early period. I contest this rigid hypothesis, and I propose that it would have been quite effortless and in fact a bit of fun for the composer to revert to the youthful style of the *First Quartet* – indeed, throughout his career, he always composed short character pieces for a variety of reasons alongside his large and complicated works. Certainly it stands to reason that he couldn't have composed for example the *String Quartet no. 7* in 1915, as he hadn't yet evolved his style to that point – but there is no reason to suppose that he couldn't look back and compose something in the style of *String Quartet no. 1* in 1943.

Conclusion

The *capadócio*-like attitudes and behaviors that Villa-Lobos routinely employed throughout his life and career would appear in greater relief and sharper contrast in the United States, where opportunities for misunderstanding and miscommunication were amplified. Villa-Lobos first visited the USA in November of 1944, arriving in Los Angeles. The world was changing dramatically, and suddenly politics and diplomacy opened the doors to North America for South America's preeminent composer. From that point on, in addition to maintaining a presence in Brazil and Europe, the USA would become the center of Villa-Lobos' musical activity for his final 15 years through countless commissions and conducting engagements, transforming the composer into a truly international figure and phenomenon. It was during this final period in the USA that we witness some of the most bizarre and indeed hilarious instances of Villa-Lobos behaving like a *capadócio*.²⁰

In 1955 Villa-Lobos was commissioned by Basil Langton to compose a ballet for José Limón to choreograph and dance, based on Eugene O'Neill's play *The Emperor Jones*, for the Empire State Music Festival. The quickly-supplied score would betray one glaring, brazen act of recycling, as well as one very strange musical decision. The entire final section, the work's concluding 41 measures, are lifted straight out of the epilogue of Villa-Lobos' ballet *Rudá, Dio d'amore*, written for La Scala in Milan four years earlier. The music is identical for the final sections of both operas, though the score for *The Emperor Jones* does include a few stage direction cues. The strange musical decision in *The Emperor Jones* involved the composer's blatant omission of the play's most salient and obviously musical trait, drumming that occurred in the action of the play:

[From the distant hills comes the faint, steady thump of a tom-tom, low and vibrating. It starts at a rate exactly corresponding to normal pulse beat – 72 to the minute – and continues at a gradually accelerating rate from this point uninterrupted to the very end of the play] Scene I, *The Emperor Jones* (O'NEILL, 2005 [1921].)

²⁰ One comical vignette occurred right off the bat – having just arrived into Los Angeles and speaking no English, Villa-Lobos was presented with an honorary doctorate at Occidental College on November 21, 1944. The Brazilian author Erico Verissimo happened to be on hand and was plucked to translate for the composer during these few days, a task for which he would show considerable ingenuity. The haughty composer would say things like “Nao sou papagaio nem palhaco de circo!” which Verissimo translated to the American audience as “The maestro declares that he feels very pleased to be here today...” (MARIZ, 2005, page 119)

Commissioned by Hugh Ross in 1956 to write an opera for the Santa Fe company based on Federico García Lorca's Spanish-language play *Yerma*, before Ross and poet Alastair Reid could translate the play into English, Villa-Lobos picked up a copy of the play in the original Spanish and went ahead and wrote the opera – the reason for his haste was that he had no knowledge of English! (PEPPERCORN, 1992, pp. 98-99).

Perhaps the most infamous of all the composer's misunderstandings in the United States involved the music for a 1959 blockbuster Hollywood film production based on William Henry Hudson's novel *Green Mansions*. Villa-Lobos was hired on the strength and fame of his Amazon-invoking music, as the story takes place in the South American jungle. Villa-Lobos read Hudson's book, wrote his music, then arrived to Hollywood and presented Warner Brothers with the finished score. As Villa-Lobos was either unwilling or too lazy to adapt his music to the film, the studio hired composer Bronislaw Kaper to do so, and to contribute some of his own original music to complete the soundtrack.

The misunderstanding was that Villa-Lobos did not understand the technique of making movies with music. He was a famous composer. And he figured, 'I sell you my music. You put it in the movie.' And that's it (Bronislaw Kaper, from a 1976 interview with Irene Kahn Atkins, USC Polish Music Center Archives).

Villa-Lobos took his payment from Warner Brothers, took his score for *Green Mansions*, and refashioned it to become *Floresta do Amazonas*.

As investigated in the cases above, Villa-Lobos truly embodied and incorporated some essence of the *capadócio*. The two cases of plagiarized texts, *Choros no. 10* and the *Aria-Cantilena* from *Bachianas Brasileiras no. 5*, betray a certain arrogance and egotism from the composer, while also illuminating how unimportant the texts were for those particular musical outcomes. And in the cases of reshuffling movements across works in *Bachianas Brasileiras no. 2* and possibly the *String Quartet no. 1*, we see how he cleverly and creatively found solutions to extend the reach of works he'd already composed. Despite being a composer and performer remarkably prodigious and productive, Villa-Lobos was lazy in the sense of going back and polishing or reworking something he'd already done, or altering something already completed in order to fit a particular mold or outside necessity. Mirroring his musical language, his methodology was spontaneous, effusive, a boundless wealth of creativity pouring out music every day. When composing what he wanted, as he wanted, he was not at all lazy – but when accommodating or

adjusting his work for extraneous motives and concerns, he often had no interest or desire to engage and thus acted like a *capadócio*, finding a clever, creative solution.

References

- ARCANJO, Loque. O Dossiê Villa-Lobos e o Choros n. 10: modernismo, “plágio” e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54). In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*, Universidade de São Paulo ECA/USP, 2018.
- Bronislaw Kaper Collection. University of Southern California Polish Music Center Archives. Los Angeles, CA.
- BURLE MARX, Walter. “Recordacoes de Villa-Lobos” [1975], *Presenca de Villa-Lobos*, vol. 10. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC, DAC, Museu Villa-Lobos, 1977, pp. 179-86.
- CALDWELL, John. Toccata. In: *Grove Music Online*.
- COLI, Jorge. CD liner notes for *Villa-Lobos Choros vol. 3*, page 15. BIS, 2008.
- HOEFS, Lars. *Brazil, Bach, and the Cello – unknown treasure for cello and piano by Heitor Villa-Lobos*. Ovation Press (online), 2010.
- HOEFS, Lars; SUETHOLTZ, Robert. O conjunto de violoncelos: traçando a evolução de um gênero. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2018.
- CORREA DO LAGO, Manoel A. Apontamentos sobre transcrições e “Works in progress” de Villa-Lobos nos anos 30 e 40. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2012.
- MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- MEDEIROS, Luciana. Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, May 20, 2019.
- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: O florescimento da música brasileira*. Translated by Stefano Paschoal. Mainz: Schott Music, 2008.
- O’NEILL, Eugene. The Emperor Jones. In: *Three Great Plays*. Dover Publications, Mineola, NY, 2005 [1921].
- 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: Ed. Unicamp, 2009.
- _____. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- TYGEL, Júlia Z. Choros n. 10: o uso composicional do tema indígena Pareci. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA/USP, 2012.
- VIDAL, Pierre. The many faces of Villa-Lobos, CD liner notes for *Villa-Lobos par lui-même*. EMI France, 1991.
- Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

Textures in Heitor Villa-Lobos' *Concerto para Piano No. 4*: An Overview of His Compositional and Organizational Processes

Vicente Della Tonia, Jr.

vdellatonia@gsu.edu | Georgia State University

Abstract: *Concerto para piano e orquestra No. 4* is a masterful work that reveals Villa-Lobos' unique style. Understanding and interpreting his music is not an easy task and requires knowledge of his compositional and organizational processes. Based on the works of Salles (2009), Oliveira (1984) and Widmer (1982), this article will offer an overview of procedures used in *Concerto No. 4* that reveal the work's structure in layered and block textures. Knowledge of the processes will help scholars to familiarize themselves with the composer's style and prepare them for a deeper understanding of the work.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; *Concerto para piano n. 4*; Compositional and Organizational Procedures; Texture.

Texturas no *Concerto para piano n° 4* de Villa-Lobos: um panorama de seus processos composicionais e organizacionais

Resumo: O *Concerto para piano n° 4* é uma obra-prima que revela o estilo pessoal de Villa-Lobos. Compreender e interpretar sua música não é tarefa fácil e requer conhecimento de seus processos composicionais e organizacionais. A partir de trabalhos de Salles (2009), Oliveira (1984) e Widmer (1982), este artigo irá oferecer um panorama dos procedimentos usados no *Concerto n° 4* que revelam a estrutura da obra em texturas por camadas e blocos. Conhecer esses processos pode ajudar os pesquisadores a se familiarizarem com o estilo do compositor, preparando-os para uma compreensão mais aprofundada da obra.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; *Concerto para piano n° 4*; Processos composicionais e organizacionais; Textura.

Introduction

Praised for their orchestral exuberance and spontaneous writing,¹ Villa-Lobos' piano concertos were written between the years 1945 and 1957, during the final period of his production. Known as the "universal," or the "American" years, the works in this period reflect his more mature writing style (TARASTI, 1995, p.339).

Commissioned by and dedicated to Brazilian-American pianist and composer Bernardo Segall (1911-1993), *Concerto para piano e orquestra No. 4* (1952) has four movements: I. *Allegro non troppo*, II. *Andante con motto*, III. *Scherzo: allegro vivace* and IV. *Allegro moderato*. Villa-Lobos mainly shapes the work through the juxtaposition and/or superimposition of materials that generate layered textures, block textures, or both. Each movement of the concerto is divided into parts, according to various textural aspects—the first movement has eight parts, the second has six, the third has five, and the last has three. This organization procedure is an important feature in Villa-Lobos'

¹ Lionel Salter, Gramophone Review of CD *Villa-Lobos Piano Concertos*, performed by Cristina Ortiz, Royal Philharmonic Orchestra, conducted by Miguel Gómez-Martínez.

compositional process, and is more commonly found in works written after 1918 (SALLES, 2011, p. 77).²

As we will discuss, the textural organization process in Villa-Lobos' *Concerto No. 4* is also the result of unique structures formed by compositional devices such as Parallelism, *Faixa Sonora*,³ Zigzag Figuration,⁴ and Black and White Patterns.⁵ Other aspects used to create texture are timbre and harmony, highlighting the work's post-tonal influences.

Multi-layered and sound block textures

In *Concerto No. 4*, Villa-Lobos' multi-layered textures emerge from a variety of instrumental combinations, outlining its post-tonal language. The following examples illustrate how Villa-Lobos manipulates these textural elements generating structures that organize the work in part form.

The first movement opens with an orchestral layered-texture of juxtaposed quartal harmonies, seventh chords and polychords; scalar thirds sequences (sixteenth notes) and Theme A (in triplets). The texture becomes denser with the insertion of a new line in mm. 4. As we may notice, each layer is rhythmically independent (Figure 1):

Fig. 1: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orchestra No. 4*, I, mm. 3-5.

² “À medida que Villa-Lobos encontrou novas texturas, a ideia de camadas justapostas, sobrepostas ou “blocos sonoros” é mais adequada ao tipo de estrutura que encontraremos em muitas de suas obras após 1918”.

³ A Portuguese term developed by Ernest Widmer (1927-1990), *Faixa Sonora* indicates a very fast and repeated movement, involving four or more sounds, in which only the timbre is perceived and not individual pitches (WIDMER, 1982, p. 16).

⁴ A device commonly found in Villa-Lobos' compositions, the zigzag figuration has been defined by Salles as the “melodic contour that engages in a counterpoint of sorts with itself, a type of inner polyphony, inherent to a singularly sinuous melody” (SALLES, 2011, p. 114).

⁵ Another compositional device characteristic to Villa-Lobos' writing is the formation of symmetric structures through the use of black and white patterns (SALLES, 2011; OLIVEIRA, 1984).

Villa-Lobos continues to build highly independent layers throughout the *Concerto*. Multiple textural components are overlaid, thus generating a dense multi-layered texture, as illustrated in the passage below from the third movement in Figure 2. In this passage the piano contains three elements, while the orchestra oscillates between two and three elements. The wealth of materials in this passage exemplifies yet another passage in which the textural elements are also organized by distinct instrumentation.

Fig. 2: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, III, mm. 136-140.

Villa-Lobos also creates textures in blocks. Individual lines are interrelated and not clearly distinguishable, producing tone color. In Figure 3, Villa-Lobos concludes the second movement with a sound mass derived from the pitch accumulation in the piano and the polychord in the bassoon, French horn, and strings.

Fig. 3: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, II, mm. 148-151.

Figure 4 also illustrates block-type texture. In this passage from the fourth movement, all notes of the E Lydian collection are heard on the first beat and sustained throughout the measure. The piano produces coloristic effects thereafter. Confirmation of Villa-Lobos' conception of a texture in blocks is found in the fact that he did not transcribe the melodic line played by the piccolo and flute into the piano reduction.

The image shows a musical score for Villa-Lobos' Concerto para piano e orquestra No. 4, IV, mm. 163-164. It consists of two systems of staves. The first system (labeled '1') has a piano part on the top staff and an orchestral part on the bottom staff. The piano part features a block of chords on the first beat, which are sustained. The orchestral part has a melodic line. The second system (labeled '2') also has a piano part on the top staff and an orchestral part on the bottom staff. The piano part has a block of chords on the first beat, which are sustained. The orchestral part has a melodic line. Annotations include a circled area in the piano part of system 1, a circled area in the piano part of system 2, and arrows pointing from these areas to labels: 'Bassoon, trombone, tuba, timpani, bass' and 'Violins, viola and cello'.

Fig. 4: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, IV, mm. 163-164.

Compositional devices

As mentioned before, Villa-Lobos created textures in *Concerto No. 4* that underline structures formed by parallelism, *Faixa Sonora*, zigzag figuration, and black and white patterns. These widely used compositional devices are very prominent in the concerto and therefore deserve special attention.

Parallelism

Parallelism of intervals and chords of all kinds is prominent in post-tonal music. In this work Villa-Lobos uses diatonic, real, and mixed parallelism (planing) in the orchestra, as illustrated below. Chordal diatonic planing occurs in Figure 5, taken from the first movement. The lower register of the piano (broken chord figures) and the lower strings play parallel tertian chords:

Viola, cello and bass

Fig. 5: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, I*, mm. 131-132.

Another example of chordal diatonic planning is found in Figure 6. In dialogue, orchestra and piano present parallel quartal chords in the fourth movement:

Fig. 6: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, IV*, mm. 49-52.

Mixed planing in fourths played by the violins and viola occurs in the next example (Figure 7) from the first movement:

Fig. 7: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, I*, mm. 39.

Real chordal planing is also found in *Concerto No. 4*. From the fourth movement, the excerpt below (Figure 8) shows parallel open-5th chords in the piano part:



Fig. 8: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, IV, mm. 140-141.

Faixa Sonora

Portuguese term developed by Ernest Widmer,⁶ *Faixa Sonora* indicates a very fast and repeated movement, involving four or more sounds, in which only the timbre is perceived and not individual pitches. Widmer explains its function:

They represent an emancipation in pitch perception, for the sounds cannot be understood separately, but as a timbre. The sounds of this *Faixa Sonora* are worked out through fast alternate-hand movements, in Toccata fashion. In this case, it is treated by way of accumulation and the repetitions of this group of sounds articulate the sections of the pieces (WIDMER, 1982, p. 16).⁷

Villa-Lobos produces *Faixas Sonoras* by using different materials. The fast speed of these materials creates instrumental color, which Villa-Lobos explores in virtuosic gestures in the piano part. Created by an ascending broken tertian chord, Figure 9 illustrates a *Faixa Sonora* initiated in the lower register of the instrument in the first movement:



Fig. 9: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, I, mm. 31-32.

⁶ Ernest Widmer was a Swiss-Brazilian composer, conductor, pianist and pedagogue. He taught at the Universidade Federal da Bahia in Salvador, Bahia. He was born in Switzerland in 1927 and died there in 1990.

⁷ “Representam uma emancipação na percepção de alturas, pois os sons não podem ser entendidos separadamente, mas como um timbre. Os sons desta Faixa Sonora são trabalhados em movimentos rápidos e alternados de mãos, como Toccata. Neste caso, é tratado por acumulação e as repetições deste conjunto de sons, articulam as seções das peças”.

Descending arpeggiated tertian entities with greater spacing are used in the higher register producing this light colored *Faixa Sonora* in the first movement (Figure 10):



Fig. 10: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, I*, mm. 42-43.

Also from the first movement (Figure 11), ascending alternated triads and quartal chords form the following rhythmic *Faixa Sonora*:



Fig. 11: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, I*, mm. 61-62.

A static ostinato figure that alternates between a descending broken seventh chord and ascending fifths generates the *Faixa Sonora* in Figure 12, from the third movement:



Fig. 12: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, III*, mm. 158-161.

Zigzag figuration

A device commonly found in Villa-Lobos' compositions, the zigzag figuration has been defined as the "melodic contour that engages in a counterpoint of sorts with itself, a type of inner polyphony, inherent to a singularly sinuous melody. Such sinuosity reaches a point where one has the impression of hearing two lines expressed by a single

instrument, especially when this figuration is played by a wind or bowed instrument” (SALLES, 2009, p. 114).⁸

The zigzag figuration is defined by the direction of the notes that constitute the figuration, much as it is traditionally observed in the study of the direction of voices in counterpoint and harmony as noted Salles (2009, p. 117):

1. *Confluence*, when the lower register moves up and the higher moves down
2. *Contrary motion*, both registers move in opposite direction
3. *Oblique motion*, one register remains the same
4. *Parallel motion*, when the interval between the registers is kept
5. *Mixed motion*, when one or more voices change direction in the middle of the phrase

According to this author, Villa-Lobos uses the zigzag figuration as structural function in three ways:⁹

1. *Textural element*, usually an ostinato
2. *Prolongation* of a given note, at times with change of register (octave) or timbre
3. *Polarization*, in which the melodic tension created by the phrase generates a kind of “resolution” in a target-note, placed at the end of the phrase (SALLES, 2009, p. 116).

Presenting an ostinato in which the lower voice presents thirds and the upper voice major steps, the zigzag figuration is introduced in the piano’s middle register and descends to the lower register. A textural element, this zigzag figuration from the first movement is formed by the juxtaposition of pentatonic (black keys) and diatonic formations (white keys) in mixed motion (Figure 13):

⁸ “[...] contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. Tal sinuosidade chega ao ponto em que se tem impressão de ouvir duas linhas melódicas expressas em um único instrumento, principalmente quando essa figuração é executada por um instrumento de sopro, ou de arco” (SALLES, 2009, p. 114).

⁹ 1) *Elemento textural*, geralmente em *ostinato*, 2) *prolongamento* de terminada nota, por vezes com mudança de registro (oitava) ou timbre, 3) *polarização*, ou seja, a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir uma espécie de “resolução” sobre uma nota-alvo, posicionada no final da frase.



Fig. 13: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, I*, mm. 85-87

The next example (Figure 14) from the third movement illustrates zigzag figuration by prolongation in the piano. In mm. 119-121, the top voice in the right hand prolongs A, while the left hand prolongs C. In the next three measures (mm. 122-4), there is a change to the figure and four pitches are prolonged E and A (right hand) and F and C (left hand).



Fig. 14: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, III*, mm. 119-124.

Zigzag figuration by polarization is greatly explored in *Concerto No. 4*. In the following examples from the first (Figure 15), second (Figure 16) and third (Figure 17) movements, we may find that the target note is achieved at the end of each excerpt, in the piano part:



Fig. 15: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, I*, mm. 177-180.



Fig. 16: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, II, mm. 119-121.



Fig. 17: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, III, mm. 241-243.

Black and White Patterns

Another compositional device characteristic to Villa-Lobos' writing is the formation of symmetric structures through the use of black and white patterns. Salles says that "the construction of symmetric structures is one of the most evident characteristics of Villa-Lobos' poetics" (SALLES, 2009, p. 45):¹⁰

The domain in which this process becomes clearer is the music for the piano and that for the guitar, whose design turns to the most idiomatic resources from these instruments' topography. However, Villa-Lobos used this resource profusely in his chamber and orchestral music as well. In the music for the piano, this is apparent when the black and white keys are separated and assigned to different hands (Souza Lima, 1969 and Jamary Oliveira, 1984). In the guitar, where rhythmic figurations of arpeggiated or simultaneous chords of four, five, or six sounds are delineated (Bartoloni, 2000, pp. 254-9). These processes migrated to his orchestral and chamber writing. Their application on the unequal division of the Octave - seven diatonic and five chromatic sounds - resulted in symmetrical structures juxtaposing two planes, asymmetric at first sight. Therefore, Villa-Lobos' frequent exploration of the contrast between the black and white keys of the piano involves the juxtaposition of the diatonic and pentatonic scales (SALLES, 2009, p. 45).¹¹

¹⁰ "A construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana." (SALLES, 2009, p. 45).

¹¹ "O meio no qual esse processo fica mais claro é na música para piano e para violão, cuja realização busca os recursos mais idiomáticos em relação à topografia desses instrumentos. Mas Villa-Lobos também

This pattern is evident in *Concerto No. 4* as Villa-Lobos explores different constructions in both piano and orchestra. The first movement begins with a black and white pattern presented in imitation (Figure 18). This black and white pattern is constructed by the juxtaposition of pentatonic (black) and diatonic (white) collections, and it also reveals a zigzag (polarization) figuration:

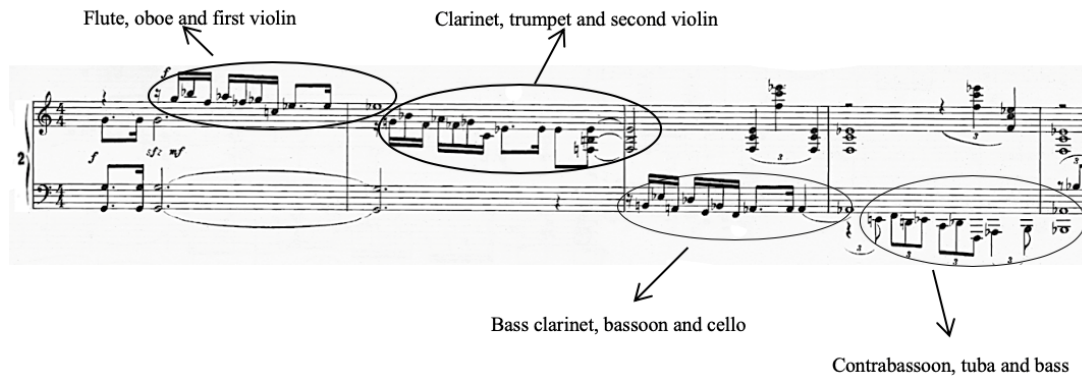


Fig. 18: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, I, mm. 1-4.

Another configuration of the black and white pattern is found in mm. 89 of the first movement, played by the viola and cello parts (Figure 19). The sixteenth note figuration is constructed as a white, black, black and black key structure (W, B, B, B):



Fig. 19: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, I, mm. 89-90.

A variant of this configuration is found in the piano in mm. 139 of the first movement (Figure 20). Initiating a new section, the piano presents the black and white pattern as W, W, W, B, B:

empregou fartamente esse recurso em sua música camerística e orquestral. No piano, isso se manifesta na divisão entre teclas brancas e pretas, dispostas para cada uma das mãos (Souza Lima, 1969, e Jamary Oliveira, 1984). No violão temos o deslizamento de uma disposição fixa dos dedos sobre a escala do instrumento, onde são delineadas figurações rítmicas de acordes arpejados ou simultâneos de quatro, cinco ou seis sons (Bartoloni, 2000, pp. 254-259). Esses processos migraram para sua escrita orquestral e camerística. Sua aplicação sobre a divisão desigual da oitava – sete sons diatônicos e cinco cromáticos – resultou em estruturas simétricas com justaposição de dois planos, assimétricos à primeira vista. Portanto, a exploração usualmente feita por Villa-Lobos do contraste entre teclas brancas e pretas do piano implica a justaposição das escalas diatônica e pentatônica” (Ibidem).



Fig. 20: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, I, mm. 139-140.

In the next example (Figure 21), the black and white pattern is explored through alternating a W, B, W, B configuration built with a pentatonic scale and a diatonic scale (in octaves). This passage from the second movement outlines also a zigzag (polarization) figuration:



Fig. 21: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, II, mm. 63-64.

Another example of W, B, W, B configuration is illustrated in Figure 22, from the third movement. The pattern occurs in alternation between hands in the piano:



Fig. 22: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4*, III, mm. 246-249.

In the second movement (Figure 23), the piano alternates between two triads— one in all white keys and another in all black keys (mm. 98), producing a *Faixa Sonora*. This structure is changed (in mm. 99) generating a new *Faixa Sonora* formed by the arpeggiated B, B, W, W, W configuration:



Fig. 23: Villa-Lobos, *Concerto para piano e orquestra No. 4, II*, mm. 98-100.

Final Considerations

Understanding Villa-Lobos compositional devices such as Parallelism, *Faixa Sonora*, Black and White Patterns, Zigzag Figuration, is crucial for a deeper comprehension of *Concerto No. 4*'s form. These devices are part of Villa-Lobos' unique compositional process, and they are used in shaping the work with exceptional structures, byproducts of the presentation of materials in layered and/or block textures. A closer look into the composer's processes reveal his style and language as he created innovative ways to generate textures and to organize his music.

Finally, although underrated, Villa-Lobos' Piano Concertos are major works that should be studied and performed with more frequency. They reveal a mature composer who was in total control of his technique and who had developed a rich style and new compositional procedures as we were able to observe-through the analysis of *Concerto No. 4*.

References

- DELLA TONIA, Jr., Vicente. *H. Villa-Lobos' Concerto para Piano e Orquestra N.4: A Stylistic Analysis*. Columbia, SC: University of South Carolina/School of Music, Scott Price, 2015.
- OLIVEIRA, Jamary. "Black Key versus White Key: a Villa-Lobos Device". *Latin American Music Review*, 5 no. 1, Spring/Summer, pp. 33-47, 1984.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 188-1959*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1995.
- WIDMER, Ernst. "Bordão e Bordadura". *ART 4*, January/March, pp. 9-46, 1982.

Tópicos musicais na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos

Adailton Sergio Pupia
adailtonpupia@yahoo.com.br | UFPR

Resumo: Estudos recentes evidenciam a presença de uma sobreposição de influências na música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Essas alusões são inspiradas nos procedimentos criativos de Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Claude Debussy, Igor Stravinsky, dentre outros, assim como nas menções e elaborações da música folclórica e popular brasileira. Referindo essencialmente ao diálogo com a tradição europeia, não apresentando em primeiro plano características da música popular brasileira, às doze sinfonias, segundo o compositor, abordam um estilo de composição musical superior, intelectual, da qual não se deveria empregar efeitos especiais, exóticos, folclóricos ou algo semelhante. Entretanto, constatamos em diversas obras deste ciclo referências diretas à música popular brasileira. Investigo essas ocorrências de acordo com a teoria das tópicos musicais aplicadas na música villalobiana por Salles (2018), investigando a presença das tópicos: motivo indígena, dança ritual, *style-oiseaux* e alma brasileira na *Sinfonia n. 8* (1950).

Musical topics in the *Symphony n. 8* (1950) by Heitor Villa-Lobos

Abstract: Recent studies show the presence of an overlap of influences in the music of Heitor Villa-Lobos (1887-1959). These allusions are inspired by the creative procedures of Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Claude Debussy, Igor Stravinsky, among others, as well as the mentions and elaborations of Brazilian folk and popular music. Referring essentially to the dialogue with the European tradition, not presenting in the foreground characteristics of Brazilian popular music, the twelve symphonies, according to the composer, approach a style of superior, intellectual musical composition, of which no special effects should be employed, exotic, folk or something similar. However, we find in several works of this cycle direct references to Brazilian popular music. I investigate these occurrences according to the theory of musical topics applied in villalobosian music by Salles (2018), investigating the presence of the musical topics: indigenous motif, ritual dance, *style-oiseaux* and Brazilian soul in the *Symphony n. 8* (1950).

Sinfonia n. 8

Constatamos na prolifera quantidade de sinfonias, em um total de doze,¹ e nas palavras do próprio Villa-Lobos a importância deste tipo de composição em seu repertório, que segundo ele é a “música pela música”.

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).

Segundo Tarasti (1995), Villa-Lobos possuía uma visão contraditória da forma sinfonia desde o começo. Suas sete primeiras sinfonias tinham origem em um programa

¹ De acordo com o catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos (*Villa-Lobos, sua obra*), a *Quinta Sinfonia*, composta em 1920, é dada como perdida. Intitulada de “A Paz”, essa sinfonia faz parte do ciclo das cinco sinfonias escritas ao estilo do compositor francês Vincent d’Indy (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 44).

extramusical,² que segundo o autor, Villa-Lobos não conseguiu contrabalançar estruturalmente. As sinfonias compostas na década de 1950 seriam resultado do contato com orquestras norte-americanas, que o compositor regeu neste período (TARASTI, 1995, p. 373). Antonio Carlos Neves Pinto, coordenador do Centro de Documentação Musical e Editora da OSESP, observa que as primeiras sinfonias de Villa-Lobos, datadas da segunda metade da década de 1910, denotam influência francesa. Arthur Nestrovski, diretor artístico da OSESP, aponta que as últimas, escritas após 1945, consistem em uma mescla de influências europeias associadas com elementos da cultura popular, expondo um caráter amadurecido do compositor, onde as alusões à música brasileira não são tão explícitas (QUEIROZ, 2018, p. 88).

Nesta última década o ciclo das sinfonias de Heitor Villa-Lobos está em voga principalmente pela extensa revisão, edição, apresentação e registro em áudio, por meio do projeto coordenado pelo maestro Isaac Karabtchevsky e pelo Centro de Documentação Musical (CDM) da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), com a direção do maestro Antonio Carlos Neves, realizado entre 2011 e 2017, sendo um dos mais importantes trabalhos de resgate da obra sinfônica do compositor já realizado.³

A *Sinfonia n. 8* foi composta em 1950 no Rio de Janeiro, dedicada ao crítico musical Olin Downes,⁴ 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 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, tradução do autor). De fato, observamos essa inventividade por meio do desenvolvimento

² As cinco primeiras sinfonias possuem subtítulos: *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, por meio 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 (EUA) e assinada pelo autor sob o pseudônimo de A. Caramuru (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, pp. 41-45).

³ Entre os anos de 1997 e 2000 a Orquestra da Rádio de Stuttgart, regida por Carl Saint Clair, realizou o primeiro registro fonográfico integral do ciclo das sinfonias de Villa-Lobos.

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^o*. 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*.

motívico, exposto principalmente 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. O autor ainda argumenta que esta sinfonia é incapaz de chegar acima da marca que separa obras que estão lentamente sendo esquecidas, daquelas que ainda vivem no repertório padrão de concerto (TARASTI, 1995, pp. 377-378).

Enyart (1984) assinala que a *Sinfonia n. 8* possui uma grande economia de meios. Os temas apresentados consistem em motivos abstratos, autogeradores que aparecem em um caleidoscópio de transformações, seja por adição, redução ou de forma retrógrada (ENYART, 1984, pp. 271-272).

Em estudos prévios, observo a ocorrência de diversos intertextos e intratextos na *Sinfonia n. 8*. Muitos destes intertextos são inspirados nos procedimentos criativos presentes na música de Richard Wagner, Igor Stravinsky e Edgar Varèse. Mesmo que Villa-Lobos desaprove a presença de elementos exóticos e populares na forma sinfonia, notamos na *Sinfonia n. 8* uma gama de alusões à música brasileira, investigadas aqui por meio da teoria das tópicas musicais.

Tópicas musicais em Villa-Lobos

De acordo com Piedade (2007), a teoria das tópicas musicais é “perfeitamente adequada para o estudo da música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades” (PIEADADE, 2007, p. 4). Em seu artigo intitulado “Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro” de 2009, Piedade faz um mapeamento preliminar das tópicas musicais encontradas na obra de Villa-Lobos. Estas tópicas são nomeadas pelo autor sendo: tópica época-de-ouro, onde o universo musical do Brasil antigo, das modinhas e serestas está muito presente e pode ser reavivado por meio de figurações específicas; a tópica nordestina, sendo primordial do repertório do baião, migrando para uma parcela enorme de gêneros musicais brasileiros, sendo reconhecida imediatamente pelo uso de certas escalas ou pelo timbre de instrumentos específicos; a tópica selvagem, não referida aos povos indígenas, mas sim ao aspecto selvagem da natureza, tratando da brutalidade dos fenômenos naturais; a tópica animal, que retrata caracteristicamente os pássaros habitantes da floresta; a tópica floresta tropical, sendo a revelação da divindade, onde deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e têm sua voz musical; a tópica indígena, um fato cultural complexo, pois se trata da representação do “outro” por meio

do que se designou por estética primitivista, criando artisticamente a dualidade entre o moderno/civilizado e o primitivo/selvagem; a tópica caipira, que se refere ao universo do Brasil sertanejo, evocando a simplicidade do cenário do homem do campo na lida da terra; e a tópica impressionista, sendo uma menção aos procedimentos empregados pelos compositores impressionistas, em especial por Claude Debussy.

Salles (2018) propõe uma categorização sistêmica dos gêneros expressivos brasileiros, identificados em figurações musicais encontradas nos quartetos de cordas de Villa-Lobos. Inspirado nas classificações de Mário de Andrade (1928), Renato de Almeida (1948) e Acácio Piedade (2011), Salles (2018) oferece uma sistematização para a análise destas representações de identidade nacional na obra de Villa-Lobos, separando de forma hierarquizada em gêneros, tipos e estilos. Segundo o autor, as tópicas musicais são muito amplas em suas definições, pois envolvem aspectos étnicos, religiosos e geográficos, como por exemplo a tópica nordestina, rotulando uma gama de tradições e estilos musicais muito diferentes entre si.

Salles (2018) oferece uma definição das tópicas musicais.

[...] trata-se de signos, tais como figurações musicais, gestos, timbres etc., os quais se consolidam em determinado contexto, do qual se tornam representações simbólicas. Ao serem deslocados para outros contextos, esses símbolos podem se tornar tópicas, se por acaso esse empréstimo se tornar de uso corrente entre os participantes de uma determinada cultura. A obra de Villa-Lobos propõe muitas tópicas que foram, em certa medida, adotadas por gerações posteriores de compositores da escola nacionalista (Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe, etc.) e também por compositores populares como Tom Jobim e Baden Powell, entre outros (SALLES, 2018, pp. 291-292).

As tópicas musicais proporcionadas por Salles (2018) são divididas dentro de grupos de gêneros expressivos, estilos e tipos, como por exemplo as tópicas: baixaria (7 cordas), síncope brasileira, tamborim, carinhoso e alma brasileira, que pertencem ao tipo: choro, samba e modinha, do estilo carioca, fazendo parte do gênero expressivo picaresco (gingado, brejeiro, malandro) (SALLES, 2018, p. 233).

Neste estudo abordo a teoria das tópicas musicais, cunhada por Leonard Ratner (1980), de acordo com os recentes estudos de Salles (2018) aplicados à música villalobiana.

Representação indígena na *Sinfonia n. 8*

Representado por compositores como o russo Igor Stravinsky, o modernismo foi sinônimo de inovação e renovação na música ocidental. Inspirados no passado, os

modernistas desenvolveram suas obras por meio de referências aos estilos musicais precursores. Uma forte vertente do modernismo foi o uso da música popular, folclórica ou de músicas não ocidentais como fontes para renovação da linguagem musical. Villa-Lobos não foi imune a essa tendência, onde por meio da apropriação de elementos da cultura popular e primitiva desenvolveu seu estilo musical. Segundo Santos (2018), o compositor foi muito além da “apropriação de elementos artísticos, tomando emprestado também à representação do indígena na sua elaboração da imagem de sua própria figura” (SANTOS, 2018, p. 138). Essa relação foi associada em diversas vezes, seja pelo compositor ou pela imprensa, como no documentário intitulado “Villa-Lobos, o índio de casaca”.⁶

As Danças Características Africanas (1914-1915) possivelmente são as primeiras obras de Villa-Lobos que possuem elementos da música indígena, inspirados em temas e ritmos originados da tribo indígena Caripuna, localizado nas margens do rio Madeira no Mato Grosso. Segundo Santos (2018), a primeira obra que apresenta o indianismo característico villalobiano é o *Choros n. 3*, composto e estreado em 1925. O compositor utiliza um dos cantos dos Parecis, *Nozani-Ná*, publicado por Roquette-Pinto no livro e nos fonogramas da expedição Rondônia (SANTOS, 2018, p. 140).⁷

Múltiplos elementos compõem a representação simbólica do indígena. Moreira (2013) oferece um referencial de elementos para a construção desta representação, relacionando os aspectos característicos 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.

Salles (2018) dispõe de diversas tópicas relacionadas ao estilo ameríndio, presente nas obras de Villa-Lobos. Essas tópicas são nomeadas como: “motivo indígena”, “dança ritual” e “natureza”. Nesse mesmo conjunto de tópicas associadas a representação do

⁶ Documentário de Roberto Feith estreado em 1987 com roteiro e texto de Álvaro Ramos e apresentação de Paulo José. O documentário celebrou o centenário de nascimento do compositor, com enfoque na vida e obra.

⁷ Além dos fonogramas da expedição de Roquette-Pinto, outra importante 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 (SANTOS, 2018, p. 152).

índio e do seu ambiente, insiro a tópica *style-oiseaux*, fazendo alusão ao canto de pássaros, sendo um recurso de ambientação do habitat indígena. Como representação indígena na *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, investigo a sobreposição das tópicas: motivo indígena, dança ritual e *style-oiseaux*.

Em alguns excertos da *Sinfonia n. 8*, constatamos a alusão ao índio ou ao seu ambiente. Diversas melodias possuem 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).

Reunidos a temática indígena, observamos uma sobreposição de elementos característicos que constroem a representatividade indígena. Villa-Lobos utiliza os instrumentos de sopro em suas orquestrações, em especial as flautas, para evocar a sonoridade dos pássaros, sendo um elemento importantíssimo na elaboração da música de caráter indígena (MOREIRA, 2013, p. 34).

O compositor francês Olivier Messiaen é referência no emprego do canto dos pássaros como material composicional, disseminando e sistematizando o *style-oiseaux* (SALLES, 2018, p. 289). De acordo com o compositor, suas transcrições baseadas nos cantos dos pássaros são escritas em tempos mais lentos, pois os pássaros possuem um coração que bate mais rápido que os dos seres humanos, e suas reações nervosas são muito mais velozes que as nossas. A adaptação se dá também na relação de alturas, transcrevendo as melodias em até três oitavas abaixo. Outra adequação realizada pelo compositor diz respeito a escala de valores intervalares, adaptando pequenos intervalos, como os comas, sendo correspondentes a um semitom, desta forma mantendo as proporções. Segundo Messiaen trata-se de “uma transposição do que eu escutei, mas numa escala mais humana” (SAMUEL, 1994, p. 95).

Utilizo neste estudo a definição da tópica *style-oiseaux* oferecida por Salles (2018), onde ela “não é necessariamente uma transcrição de um canto de pássaro específico, mas uma imitação generalizada de certas características de articulação, métrica e intervalos comumente associados com aves canoras, e que podem sugerir eventualmente alguma espécie, ou mesmo várias delas” (SALLES, 2018, p. 289).

Outra tópica que faz referência a representação do indígena é a tópica dança ritual, que de acordo com Salles (2018), é comum à música modernista do século XX, onde sua principal referência se faz na *Dança das Adolescentes da Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Este tipo de tópica é recorrente na música de Bartók, De Falla, Revueltas, Copland, Shostakovich, Prokofiev, dentre outros (SALLES, 2018, pp. 264-265).

O paralelismo, em especial realizado por quartas justas, associado ao ostinato,⁸ caracterizam essa tópica. Abordo essa tópica presente na música de Villa-Lobos conforme os estudos de Salles (2018), estando associada a representação do indígena, nos passos das danças nos rituais, e nas marcações em ostinato com chocalhos e batidas de pés no chão (SALLES, 2018, p. 266).

A representação musical mais característica na tópica dança ritual é a tendência “catabática”, com sua orientação para a *terra* e a exploração do *peso*, demarcada na partitura pelo sinal de acentuação “>”; já a tendência acrobática da dança bem pode ser entendida pela marcação do staccato (SALLES, 2018, p. 267).

Essa ferramenta para a representação do indígena é frequente na música villalobiana, tornando referência para compositores posteriores, como Guarnieri, Almeida Prado, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Marlui Miranda, Naná Vasconcelos, etc. (SALLES, 2018, p. 267).

A alusão ao índio e seu habitat é recorrente no primeiro movimento, o *Andante* da *Sinfonia n. 8*. Na exposição do tema gerador deste movimento, observamos a superposição da tópica “motivo indígena”, tópica “dança ritual” e tópica “*style-oiseaux*”. O motivo indígena é executado pelo clarone, fagote, trompas, violas e violoncelos. A figura 1 apresenta um excerto deste motivo, que é desenvolvido em forma de variação progressiva por todo o primeiro movimento.



Fig. 1: Motivo indígena no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução, c. 3-4.

⁸ 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).

A tópica *style-oiseaux* é executada pelo flautim, flautas, oboés, clarinetes, celesta e piano. No excerto (Fig. 2), podemos associar os trinados com a figuração em fusas, em intervalos de quartas, sendo uma alusão aos pássaros.

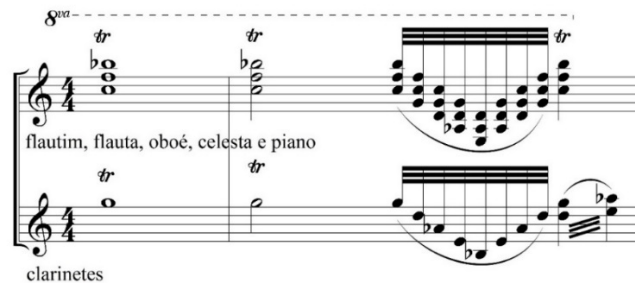


Fig. 2: Tópica *style-oiseaux* no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução, c. 3-4.

Associada ao motivo indígena e a tópica *style-oiseaux*, a tópica dança ritual é apresentada pelos primeiros e segundos violinos, que justapõem a melodia em um movimento de quartas justas em blocos, paralelas, e em ostinato (Fig. 3).

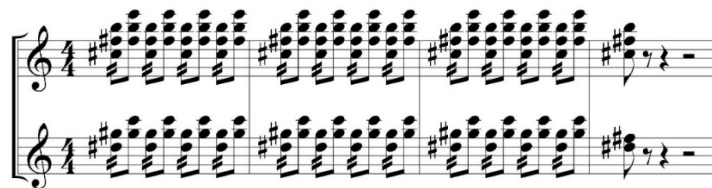


Fig. 3: Tópica dança ritual no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. Redução, c. 7-10.

Ainda no primeiro movimento, o *Andante*, nos c. 47-52, onde afora o motivo indígena exposto pelos contrabaixos, violoncelos, clarone, fagote e contrafagote (Fig. 4), 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 novamente a menção ao som dos pássaros, consequentemente se referindo a tópica *style-oiseaux* (Fig. 5).



Fig. 4: Motivo indígena (variação) no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 47-48.



Fig. 5: Tópica *style-oiseaux* no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 47-52.

O *Allegretto Scherzando*, terceiro movimento da *Sinfonia n. 8*, oferece em três momentos a alusão ao índio por intermédio da tópica “motivo indígena”. O primeiro é exposto pelas trompas (Fig. 6), com a sobreposição da tópica *style-oiseaux*.



Fig. 6: Motivo indígena no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 29-32.

A tópica *style-oiseaux* é sobreposta a este motivo indígena, sendo executada pelas flautas e clarinetes, aludindo ao canto de pássaros, conforme ilustra a figura 7.



Fig. 7: Tópica *style-oiseaux* no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 29-32.

O segundo motivo indígena presente no *Allegretto Scherzando* incide em dois momentos. O primeiro, nos c. 57-70 (Fig. 8), exibido pelos violoncelos, clarone e fagotes, conta com a justaposição das tópicas *style-oiseaux* e dança ritual.



Fig. 8: Motivo indígena no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 57-70.

Este motivo indígena é acompanhado por um ostinato rítmico realizado pelos primeiros violinos, segundos violinos e violas, na figuração de semicolcheias, sendo formado por quartas justas paralelas sobrepostas. As harpas, celesta e piano também executam acordes quartais em colcheias, caracterizando uma tópica dança ritual (Fig. 9).

Fig. 9: Tópica dança ritual no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 57-60.

No c. 60 deste excerto, uma citação rápida da tópica “*style-oiseaux*” (Fig. 10) acontece em sobreposição ao motivo indígena e a tópica “dança ritual”. Construída em uma escala ascendente de semicolcheias em blocos de quartas justas, executadas pelas flautas, oboés, corne inglês e clarinetes, auxiliam na ambientação indígena.

Fig. 10: Tópica *style-oiseaux* no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 60.

O mesmo motivo indígena é exibido transposto nos c. 89-102 (Fig. 11), com pequenas variações, sendo construído em bloco por quartas justas superpostas pelo flautim, flautas, oboés, clarinetes, primeiros e segundos violinos, com a justaposição da tópica “dança ritual”.

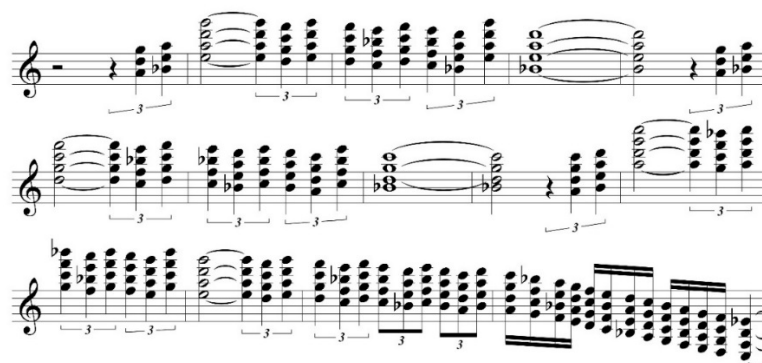


Fig. 11: Motivo indígena em blocos de quartas justas no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 89-102.

O ostinato rítmico é exposto pelas violas e violoncelos, em semicolcheias, em uma mescla de intervalos de quartas e quintas justapostos, simultaneamente com acordes pentatônicos (FN 5-35),⁹ e acordes de dominante com nona (FN 5-34), executados pelas harpas em figurações de semínimas, caracterizando uma tópica dança ritual (Fig. 12).

Fig. 12: Tópica dança ritual no *Allegretto Scherzando* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 89-92.

O estilo carioca

Em sua classificação dos gêneros, estilos, tipos e tópicas encontradas nos quartetos de cordas de Villa-Lobos, Salles (2018) observa uma recorrência de tópicas musicais associadas à música carioca, que vão de encontro com as tópicas musicais abordadas por Piedade (2013), como a tópica “brejeiro” e a tópica “época de ouro”.

O gênero picaresco, que envolve a representação do malandro carioca e seu gingado, é dividido em alguns tipos, sendo o choro, o samba e a modinha, gerando diversas tópicas musicais, como a tópica “síncope brasileira”, tópica “tamborim”, tópica “carinhoso”, tópica “alma brasileira”, e tópica “baixaria” (do violão de 7 cordas). Esse

⁹ Numeração na tabela de Allen Forte (FORTE, 1973).

tipo de linguagem está associado ao estilo praticado pelos regionais de choro, “compreendendo sua maneira peculiar de tocar, em que o virtuosismo instrumental se reveste de gestualidade característica, dialogando com as baixarias, ornamentações e outras figuras de caráter improvisatório” (SALLES, 2018, p. 236). Salles separa o estilo carioca em dois subgrupos: o primeiro de tipos mais rápidos, relacionados à dança, sendo samba, lundu, maxixe, tango brasileiro, polca brasileira, etc., e o segundo subgrupo associado aos tipos de andamentos mais lentos, como a modinha, seresta, canção, valsa brasileira, samba-canção e choro-canção (SALLES, 2018, p. 237).

Alusivo ao estilo carioca, Piedade (2013) oferece a tópica época de ouro, sendo caracterizada pelos floreios melódicos, grupetos, apojaturas e outras ornamentações das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras, evocando a singeleza e o lirismo do Brasil antigo, apontando a presença deste tipo de tópica na música de Villa-Lobos (PIEADADE, 2013, p. 14). Outra tópica musical trazida por Piedade e associada a música carioca é a tópica “brejeiro”, relacionada ao choro e ao jazz brasileiro. Figurações sincopadas, ziguezagues,¹⁰ deslocamento rítmico e cromatismos são algumas características desta tópica. Segundo Piedade (2013), a tópica “brejeiro” é caracterizada pela forma em que “as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa” (PIEADADE, 2013, pp. 12-13).

Sabemos que a música popular brasileira é um elemento recorrente na obra de Villa-Lobos. Estes diálogos com a música brasileira estão ligados a sua juventude, por meio do choro e do seu violão. Villa-Lobos teve apreço por diversos músicos representantes da música popular brasileira, como Zé do Cavaquinho (1911-1981), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Sátiro Bilhar (1860-1926) e tantos outros (JARDIM, 2005, p. 30).

Neste estudo, relaciono a tópica alma brasileira, cunhada por Salles (2018), de forma mais abrangente, sendo alusivas as modinhas e serestas, evocando a singeleza e lirismo do Brasil antigo. Segundo Salles, o caráter melancólico da modinha cantada, sem

¹⁰ Figurações em dois registros, chamado de “ziguezague”. Essas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, onde se tem a impressão de ouvir duas linhas melódicas em um único instrumento. As influências deste tipo de condução melódica podem ter origem da obra de Johann Sebastian Bach, assim como outras fontes de interesse de Villa-Lobos, como figurações melódicas de Callado e Pixinguinha (SALLES, 2009, pp. 114-115).

o recurso do texto poético é evocado por Villa-Lobos por meio dos cromatismos. Este recurso é encontrado no repertório villalobiano em movimentos lentos ou em temas expressivos, possivelmente representando o sentimento de saudade (SALLES, 2018, p. 244). Outras características desta tópica estão associadas ao uso de figurações sincopadas, melodias em ziguezague e deslocamento rítmico.

No *Andante*, primeiro movimento da *Sinfonia n. 8*, a melodia apresentada pelo clarinete pode ser relacionada com a tópica alma brasileira, onde observamos o deslocamento rítmico e melodia em ziguezague, conforme ilustra as figuras 13 e 14.



Fig. 13: Tópica alma brasileira no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 119-124.



Fig. 14: Tópica alma brasileira no *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 120-123.

Segundo Klein (2005), a intertextualidade não transcorre somente pela influência de autores ou de textos precursores, mas pode envolver uma reversão histórica. Observamos neste excerto gestos rítmicos melódicos que podem ter inspirado o compositor Antonio Carlos Jobim na concepção da canção *Chovendo na Roseira*. Esta alusão foge ao escopo deste texto, entretanto pontua a forma como Tom Jobim aparenta aplicar de forma bastante similar este gestual melódico exposto por Villa-Lobos, de forma compactada (Fig. 15). Essa mesma melodia é apresentada na continuação deste excerto, sendo transposta um tom abaixo, incidindo no que podemos chamar de modelo e sequência.

Fig. 15: Excerto melódico. *Chovendo na Roseira* de Antônio Carlos Jobim.

Na Fig. 16 ofereço um comparativo intervalar destes excertos, transpondo a melodia de Villa-Lobos na tonalidade utilizada por Jobim, a fim de observar com maior clareza as similaridades.

Fig. 16: Comparativo intervalar e gestual entre os excertos melódicos do *Andante da Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, transposto, e da canção *Chovendo na Roseira* de Antônio Carlos Jobim.

Nesta ilustração fica evidente a similaridade intervalar destas duas melodias, diferenciadas apenas por quatro intervalos (em destaque) dentro de todo contorno melódico. É plausível que devido ao profundo conhecimento da obra de Villa-Lobos, Tom Jobim de forma consciente ou inconsciente,¹¹ emprega gestos rítmicos melódicos, como o exposto, apropriando da linguagem estilística de Villa-Lobos.

Na seção B do *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8*, a tópica alma brasileira é exibida inicialmente pelo fagote, seguido pelo clarinete e, posteriormente, ornamentada nos primeiros violinos e violas (compasso 30), em forma de modelo e sequência. Na Fig. 17,

¹¹ Salles (2014) explora a relação da *Seresta n. 9* de Villa-Lobos, subtitulada de “Abril”, composta em 1926 no Rio de Janeiro, a partir do poema homônimo de Ribeiro Couto, sendo uma fonte inspiradora para o desenvolvimento criativo de *Chovendo na Roseira*. Assim como Villa-Lobos, Jobim realiza uma descrição poética musical da chuva, do clima, do gotejar da água, etc. Segundo Salles (2014), Tom Jobim apropria-se textualmente, de forma muito similar a frase do poema de Ribeiro Couto, “frescura das bocas úmidas”, convertendo em “frescura das gotas úmidas” (SALLES, 2014, p. 92). Segundo Albuquerque (2017), a canção *Chovendo na Roseira* “demonstra reverberações da proposta de aplicação da simetria intervalar, procedimento destacadamente recorrente em obras sinfônicas de músicos de vanguarda do início do século XX, entre os quais se alinhava também Villa-Lobos” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 53). A influência da música de Villa-Lobos é abundante na obra de Tom Jobim, sendo investigada por diversos autores.

observamos a melodia em tercinas, executada pelo fagote, sendo acompanhada em terças descendentes pelos clarinetes. Este excerto é caracterizado pela melodia singela escrita em ziguezague (Fig. 18).



Fig. 17: Tópica alma brasileira no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 18-21.



Fig. 18: Melodia em ziguezague no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 19-20.

Nos c. 67-74 do quarto movimento da *Sinfonia n. 8*, o *Allegro (Justo)*, investigamos a melodia apresentada pelos primeiros e segundos violinos, violas, trompa e trompete. Construída por graus conjuntos descendentes, em figurações de tercinas, este excerto (Fig. 19) possivelmente remete ao lirismo das modinhas brasileiras. Nos c. 95-102 essa melodia é reapresentada por clarinete e trompa.



Fig. 19: Tópica alma brasileira no *Allegro (Justo)* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos. Redução, c. 67-74.

Considerações finais

Diversos fatores compõem a linguagem musical villalobiana. Constatamos em sua obra a reelaboração dos mais variados processos criativos advindos das influências de compositores precursores e contemporâneos, assim como a marcante presença da música folclórica brasileira e dos diversos estilos que englobam a música popular brasileira. O aspecto nacionalista não fica a cargo apenas de obras que conscientemente aludem a música popular brasileira, como o caso do ciclo dos *Choros* ou das *Bachianas Brasileiras*. Notamos a presença da música popular brasileira em obras que a representação

nacionalista não está em primeiro plano, ocorrendo de forma pontual, como no caso do ciclo dos quartetos de cordas e das sinfonias.

Conforme apresentado neste pequeno estudo, verificamos os possíveis excertos da *Sinfonia n. 8* que aludem diretamente à música popular brasileira ou a possível representação do indígena e do carioca, investigadas por meio da teoria das tópicas musicais.

A representação do índio e de seu habitat, supostamente inspirado nos processos primitivistas da música de Stravinsky, é construída pela sobreposição de alguns elementos. A recorrência destes procedimentos está presente em diversas obras de Villa-Lobos, nos levando a crer que estes símbolos (tópicas) representam essa imagem.

Na *Sinfonia n. 8* assinalamos que a representação indígena é construída por pelo menos a ocorrência de duas tópicas simultâneas. As investigadas neste estudo foram às tópicas “motivo indígena”, “dança ritual” e “*style-oiseaux*”. Estas tópicas já fazem parte de um compendio característico de representação do índio na música de Villa-Lobos, discutida e adotada por diversos musicólogos. Por meio de transcrições do canto indígena, Villa-Lobos desenvolve seus próprios temas indígenas, que se caracterizam pela simplicidade do contorno melódico e por sua estaticidade. Estes temas acontecem, em sua maioria, sobrepostos por elementos que auxiliam na alusão ao habitat indígena, como é o caso do canto dos pássaros e dos sons da floresta, ou de elementos relacionados aos aspectos culturais indígenas, como os procedimentos ocorridos em cerimoniais, como é o caso das danças rituais.

A remissão à música popular brasileira do passado, em especial as modinhas, serestas e choros, é frequente no repertório villalobiano. Conforme mencionado, essas manipulações e reelaborações da música popular brasileira realizada por Villa-Lobos influenciou gerações de compositores brasileiros vindouros na construção de suas composições. A escrita sincopada, os deslocamentos rítmicos, os cromatismos, a escrita em ziguezague e o lirismo das melodias, evocam a singeleza do Brasil musical das décadas passadas. A tópica alma brasileira, designada por Salles (2018), aqui é apresentada como uma menção a essa música brasileira e aos procedimentos comumente utilizados e característicos das modinhas e serestas.

Este estudo almeja demonstrar a classificação de alguns dos procedimentos composicionais villalobianos por meio da teoria das tópicas musicais, não apenas em

obras que vertem a alusão à música brasileira, mas também aquelas que são construídas de acordo com o conceito universalista, influenciadas pela música europeia e pelos padrões estruturais pré-concebidos, como o caso da forma sinfonia.

Referências

- 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, Universidade de São Paulo, 2017, pp. 53-63.
- ENYART, John W. *The symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Cincinnati, OH: University of Cincinnati, 1984.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- MOREIRA, Gabriel F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, 2013, pp. 29-38
- PIEDADE, Acácio Tadeu de C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade. *El oído pensante* (vol. 1, n. 1). Buenos Aires: 2013, pp. 1-23.
- _____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia* (v.11). Curitiba: 2007, pp. 1-11.
- _____. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (vol. 11). São Paulo: 2009, pp. 127-147.
- QUEIROZ, Christina. Villa-Lobos (quase) desconhecido. *Revista Pesquisa FAPESP* 267, pp. 82-87, maio de 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, pp. 79-96, dez. 2014.
- _____. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- _____. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SAMUEL, Claude. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Amadeus Press: Portland, 1994.
- SANTOS, Daniel Z. dos. O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018, pp. 138-158.
- Sinfonia n. 8*. Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: 1950.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.
- Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 4ª ed. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.

Flexibilidade rítmica e acentuação: aspectos essenciais na interpretação da obra de câmara para sopros de Villa-Lobos

Fábio Cury
fabiofagote@gmail.com | ECA/USP

Resumo:

A relação texto-interpretação na música brasileira se apresenta de maneira peculiar, dada a incapacidade da notação tradicional de transcrever precisamente os ritmos populares, muitas vezes de origem ameríndia ou africana. Na interpretação, essas idiosincrasias se evidenciam em uma certa flexibilidade rítmica – seja nas oscilações do pulso ou dentro do pulso – e na acentuação (ressaltando partes fracas dos tempos), aspectos que se identificam com uma performance genuinamente brasileira. Este artigo busca ilustração e fundamento para esta hipótese em recentes trabalhos acadêmicos de Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande, Janaína Perotto e Ravi Shankar Domingues. Contrapõe várias gravações da *Ciranda das sete notas* à versão do fagotista Noël Devos, avaliando como os diferentes intérpretes lidam com a questão da agógica em Villa-Lobos.

Rhythmic Flexibility and Syncopation: Essential Aspects in the Interpretation of Villa-Lobos' Chamber Music for Winds

The text-interpretation relationship in Brazilian music presents itself in a peculiar way, due to the impossibility of traditional notation to precisely transcribe popular rhythms, often of Amerindian or African origin. In the performance, these idiosyncrasies are evidenced by a certain rhythmic flexibility - whether in the oscillations of the pulse or within the pulse itself - and by the syncopation (highlighting weak parts of the beat), aspects that are identified with a genuinely Brazilian performance style. This article seeks illustration and foundation for this hypothesis in recent scholarly works by Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande, Janaína Perotto and Ravi Shankar Domingues. Furthermore, it contrasts several recordings of the *Ciranda das sete notas* with the one by bassoonist Noël Devos, assessing how the different performers deal with agogic in Villa-Lobos' works.

A relação texto-interpretação: o constante dilema do executante

Ainda que não seja um instrumento comumente visto como solista, o fagote - no recorte específico do repertório brasileiro - foi tratado com notável generosidade pelos principais compositores nacionais, que lhe dedicaram peças importantes, seja para o instrumento solo, para o fagote solista de orquestra ou na música de câmara. Guarnieri presenteou os fagotistas em seu derradeiro *Choro para fagote e orquestra de câmara*; Mignone foi um dos compositores que, na história da música, mais escreveu para o instrumento e Villa-Lobos deixou uma importante contribuição sobretudo no repertório camerístico.

Desde cedo, portanto, tenho estado às voltas com as peças brasileiras e as questões interpretativas a elas relacionadas. Nos anos 1980, dando meus primeiros passos no estudo do fagote, já ouvia comentários frequentes de que os estrangeiros tocavam a música brasileira de maneira “quadrada”¹.

¹ Atualmente, alguns intérpretes estrangeiros – talvez para fugir desse tipo de crítica – escolhem o caminho diametralmente oposto, tocando com grandes *rubatos* e oscilações de andamento.

Essa observação nos leva a uma questão central da performance, a relação texto-interpretação. Poder-se-ia, pois, inferir da crítica acima referida que os músicos estrangeiros estivessem tocando de maneira estrita e fidedigna à partitura (fidedigna demais talvez). Escapavam-lhes, todavia, as informações que a notação não poderia conter, forçosamente.

Tocar com estrita observância à partitura foi um dos mandamentos supremos da performance do século XX. Os princípios do intérprete transparente e da fidelidade às intenções do compositor (*Werktreue*), surgidos no século XIX, chegaram ao seu grau máximo de emprego no início do século XX, quando compositores como Stravinsky e Schoenberg, dentre tantos outros, defenderam às últimas consequências uma interpretação livre de qualquer subjetividade.

O processo de modificação paulatina da notação nos últimos quatro séculos transformou a partitura barroca - com suas lacunas deixadas intencionalmente pelos compositores - em partes extremamente detalhadas, com indicações precisas para todos os parâmetros da performance, como as de Pierre Boulez (KUJIKEN, 2013, pp. 11-12).

O intérprete, uma espécie de coautor no Barroco, capaz de introduzir suas próprias articulações, ornamentos, improvisações e cadências transforma-se, gradativamente, em um refém das supostas intenções do compositor, este, sim, o grande gênio imortal, detentor da suprema autoridade na interpretação (ou do seu representante, o maestro) (HAYNES, 2007, pp. 96-99).

Collin Lawson nos oferece uma perspectiva histórica e etnológica bastante interessante de como a performance e a notação foram tratadas em diferentes culturas e períodos históricos.

A autoridade esmagadora da partitura atualmente, exigindo fidelidade e precisão a qualquer custo, não foi de forma nenhuma uma característica na história da performance como um todo. No entanto, a literatura musical costuma dar a impressão de que o verdadeiro significado estético reside na notação e que a performance é, na melhor das hipóteses, uma representação imperfeita e aproximada da própria obra. (LAWSON, 2002, locais do kindle pp. 112-114)².

² “Today’s overwhelming authority of the score, demanding fidelity and accuracy at all costs, is not at all characteristic of the history of performance as a whole. Yet musical literature often gives the impression that true aesthetic meaning resides in the notation and that performance is at best an imperfect and approximate representation of the work itself.”

A maneira de se interpretar uma notação se adapta, portanto, às características históricas e estilísticas. Uma partitura deve ser vista sempre em perspectiva. Uma postura cronocêntrica ou eurocêntrica que se proponha a submeter uma grande diversidade de estilos ao modo contemporâneo ou tipicamente europeu de leitura da partitura fatalmente estará fadada ao fracasso.

Em minha tese de doutorado sobre o *Choro para fagote* de Guarnieri (CURY, 2011) discuto longamente sobre os elementos que fazem a música nacionalista brasileira ser identificada como tal. A constatação, no fundo, é simples de ser alcançada: é a utilização do material popular, folclórico ou indígena que faz a diferença. E aí reside uma boa parte do problema da relação texto-performance na produção nacionalista, uma vez que a notação empreende uma tentativa de representação de um conteúdo existente, em seu estado original, somente na performance. E, mesmo quando estas referências são estilizadas e não materiais autênticos, elas continuam sendo notadas de uma maneira que não as representa em sua integralidade. A notação tradicional não dá conta de registrar as sutilezas rítmicas da música de origem africana e indígena.

Decorre desse fato o nosso estranhamento com algumas interpretações estrangeiras da obra de Villa-Lobos ou outros compositores nacionalistas (dito aqui em um sentido positivo, já que é dessas diferenças que surgem algumas das ideias mais instigantes). Afinal as referências “extra notação” não podem ser percebidas pelos que não têm uma vivência mínima com a música brasileira.

Ao falar em estranhamento pode-se pensar, com lógica, que exista um padrão verificável de interpretação da música villalobiana (ou da música nacionalista brasileira) entre os músicos brasileiros. Desvios desse padrão causariam a dita estranheza.

Divergir desse modelo tipicamente brasileiro e ser menos autêntico sob um certo ponto de vista, não implica, necessariamente, nenhum julgamento estético, ainda que a busca pela fidelidade às intenções do compositor seja um imperativo entre a maioria dos músicos. Até que ponto este imperativo é justificável apresenta-se como um riquíssimo tema para outro estudo ou pesquisa.

Da mesma forma, definir de forma categórica e fundamentada elementos que formariam um estilo brasileiro de performance seria o objeto de um vastíssimo estudo, se é que possível de fato.

O propósito do presente estudo é o de estabelecer elementos comuns nas pesquisas sobre performance de um segmento específico da obra de Villa-Lobos, sua música de câmara para sopros. Para tanto me baseei em pesquisas recentes sobre esse repertório de Luis Carlos Justi, Aloysio Fagerlande, Ravi Shankar Domingues e Janaína Perotto.

A música de Villa-Lobos para sopros por seus intérpretes atuais

Visando a uma necessária concisão, em vez de discorrer sobre os elementos e informações presentes em cada um desses autores, partirei das conclusões obtidas em minha própria pesquisa, concentrando-me nos aspectos da interpretação que considero característicos da música brasileira. É especificamente nestes pontos essenciais que busco fundamentação na pesquisa de meus colegas.

Em minha tese de doutorado, dediquei um capítulo à interpretação da música brasileira, de forma geral, ilustrando algumas de minhas ideias com obras camerísticas de Villa-Lobos de que o fagote participa. Minha conclusão, divagando por vários parâmetros da performance, foi que a flexibilidade rítmica e a acentuação se apresentam como pontos essenciais em uma interpretação distintamente brasileira.

Entendo aqui por flexibilidade rítmica: a) a possibilidade de acelerar ou retardar o tempo, mantendo proporcionalidade de valores, ou seja, com alteração do andamento; b) a valorização de uma parte do tempo em detrimento de outra que a compensa, o que chamamos de *rubato*. O pulso, no entanto, se mantém estável.

Agógica

No que tange ao item a, exemplifico com as *Bachianas n.6*. Em seções da *Fantasia*, como as que vão do c. 28-44 ou da que se inicia no *meno* do c. 90, a agógica e a dinâmica podem ser associadas com muito êxito na construção de um clímax. Para tanto, essas seções são iniciadas em dinâmica mais reduzida e andamento mais lento, ganhando velocidade e volume paulatinamente. O resultado é muito efetivo, mesmo que o compositor não tenha indicado explicitamente tal progressão.

Ravi Shankar Domingues sugere uma condução agógica semelhante em trecho do segundo movimento, “Lento”, do *Duo para oboé e fagote*:

Na terceira nota da quiáltera do segundo tempo do c. 21, sugerimos um pp súbito para que o oboé possa desenvolver a agógica e a dinâmica da frase. Recomendamos iniciá-la em um tempo um pouco mais tranquilo e gradativamente ir acelerando e crescendo até o rallentando que se inicia na segunda nota da tercina do terceiro tempo do c. 24, onde deve-se realizar

também um decrescendo para entregar a melodia para o fagote, que traz o material melódico inicial. Em seguida, sobre um pedal da nota Mi no fagote, o oboé inicia em uma longa frase em semicolcheias de caráter mais livre, quase improvisatório, finalizando assim esta seção.

Sugerimos novamente ao oboísta a realização de um pequeno acelerando até o c. 31 e um crescendo de *mp* até *f* para poder realizar de maneira expressiva o *rallentando* indicado pelo compositor, a partir das semicolcheias do primeiro tempo do c. 32. Deve-se realizar respirações completas após a nota Sol no segundo tempo do c. 21, bem como durante as pausas antes da anacruse do c. 30. Se o intérprete achar pertinente e necessário poderá realizar a respiração circular durante as semicolcheias do quarto tempo do c. 23 (DOMINGUES, 2014, p. 26).

Além dos exemplos dados por Domingues, acrescentaria também outra instância em que esta progressão agógico-dinâmica ocorre no segundo movimento do *Duo*, nos c. 8-10 (conduzidos pelo fagote) e nos c. 18-20 (em trecho análogo conduzido pelo oboé). Aqui novamente iniciamos com um tempo mais calmo e uma dinâmica mais tímida que se agita e fica mais forte gradativamente.

Ainda aludindo à mesma obra, vale enriquecer a argumentação com a polêmica entre Goritzki e Justi sobre os desenhos pontuados de acompanhamento do oboé (que aparecem posteriormente no fagote, em situação análoga) no início do segundo movimento. Segundo Justi, feitas as correções do ritmo sugeridas por Goritzki, as figuras do oboé pareceriam mais lentas no início, gerando, pois, a ideia de certo acelerando no decorrer da exposição do tema (JUSTI, 2008, pp. 69-72).

De forma geral, a música seresteira ou modinheira – em seu caráter extremamente lírico e sentimental – sempre comporta um certo grau de flexibilidade rítmica. Essa agógica característica, neste caso, não se origina unicamente da tradição popular brasileira, mas também deriva das práticas europeias de *performance* do Romantismo, ou mesmo de gêneros europeus que são caracterizados por maiores liberdades e extravagâncias como a ópera italiana, segundo assinala Tarasti.

Para a música brasileira a penetração do *melos* europeu no Brasil foi um tema importante, já que as árias italianas de ópera mostraram-se apropriadas para serem usadas como substância melódica para as modinhas. Foram feitos arranjos de *Il trovatore* de Verdi na língua portuguesa, escritos por brasileiros e publicados como uma antologia intitulada *O trovador brasileiro* (TARASTI, 1995, p. 79)³.

³ “For Brazilian music the penetration of the European melos to Brazil was an important matter, since Italian opera arias were also good enough to be used as melodic substance for modinhas. Arrangements of Verdi’s *Il Trovatore* were made for Portuguese words written by Brazilians, and published as an anthology titled *O Trovador Brasileiro*.”

As oscilações de tempo, ainda que de certa forma características da música brasileira, não são exclusivas desse gênero. A questão que universalmente se impõe ao intérprete é a medida de liberdade rítmica que pode ser aplicada a este ou aquele estilo. No caso da produção nacional ou da obra de Villa-Lobos há algumas restrições.

Nesta altura cabe lembrar a relevância do contraponto na música brasileira. Esse contraponto peculiar do choro, derivado das linhas do violão de sete cordas, está presente em boa medida na obra de Villa-Lobos. Além disso, o compositor usou técnicas de construção rítmica similares às de Stravinsky e voltou-se particularmente para a exploração de diferentes texturas organizadas através da sobreposição de planos e camadas sonoras, o que faz com que o intérprete depare com estruturas rítmicas bastante intrincadas e alguns problemas de sincronia. Como resultado, há momentos em que simplesmente não há espaço para liberdade agógica, especialmente se o número de executantes é grande.

Vale ainda frisar que muito da música brasileira é inspirada em danças, o que lhe confere em muitos casos uma grande regularidade de pulso.

Proponho um breve estudo de caso sobre a *Ciranda das sete notas*, obra para fagote e cordas que já conta com várias gravações no mundo. Noël Devos, fagotista francês que imigrou para o Brasil em 1952 e foi figura central na expansão do repertório brasileiro para seu instrumento, teve a oportunidade de tocar essa e outras obras para o compositor, além de conviver com ele e sua esposa Arminda. O grande músico e professor teve uma devoção incomum à música brasileira, o que propiciou que obras-chave do repertório brasileiro lhe tenham sido dedicadas.

Os testemunhos de Devos são uma fonte valiosíssima não só para a interpretação da obra de Villa-Lobos, mas para a música brasileira de maneira de maneira geral. Justi, Fagerlande e Janaína Perotto agem acertadamente ao considerarem seus depoimentos um dos eixos principais de suas pesquisas.

Por estas razões, a gravação do mestre francês deve ser considerada uma referência de interpretação. Abaixo segue link de sua gravação de 1986, no CD *Heitor Villa-Lobos: concertos para solista e orquestra*.

<https://www.youtube.com/watch?v=A3Zqqn4tofE&feature=youtu.be&autoplay=1>

Avaliando esse registro do ponto de vista das oscilações de andamento, observamos uma versão bastante regular, com pulsos constantes nas diversas seções. Não há também notáveis rubatos.

A versão de Milan Turkovic, fagotista austríaco que construiu grande renome na segunda metade do século XX, no CD *Fagotto Concertante*, de 1995, segue o mesmo padrão de regularidade de pulso.

<https://open.spotify.com/album/40s7FNk0Gq1TkEk1c3onzD?si=Oc4UuHqbSIG59xLci1Pzng>

Em uma gravação mais recente, de 2013, em seu CD *Capricho*, Gustavo Nuñez, fagotista uruguaio solista da Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam, ainda que em momentos raros faça algum rubato, mantém o padrão de regularidade instituído por Devos.

<https://open.spotify.com/album/0krreqFV10zgf8Fl6G0vRz?si=6pLetQiAT3apvV9H7bv41w>

Nesse parâmetro específico, as gravações que mais divergem do padrão de regularidade de pulso são as do fagotista italiano Sergio Azzolini, famosíssimo solista internacional, no CD *Fagottkonzerte*, de 2005, e de Mathias Racz, primeiro fagotista da Orquestra da Tonhalle de Zurique, no CD *Bassoon Concertos*, de 2015. Especialmente na primeira parte da obra, ambos os intérpretes tomam grandes liberdades de tempo. Seguem os links respectivamente:

<https://open.spotify.com/album/4BBYkgJvXLXiofxNFIjx3D?si=T27t-9rvSFuTvVYrhMBy8Q>

https://open.spotify.com/album/2gNgKmM0hhJf2p6OsRafTv?si=tKIKYfzaTk2PexCW_x0vXQ

Em minha opinião, há, sim, espaço para certa liberdade agógica e rubatos na seção inicial da *Ciranda*, em que o fagote é seguido por um acompanhamento esparso das cordas, com acordes curtos. Talvez essa não fosse a intenção de Villa-Lobos, como atesta a referência de Devos, mas isso é perfeitamente possível de acordo com a estrutura da obra. Vejo um caráter declamatório, de recitativo, na seção inicial, que reforçaria uma certa liberdade.

Entretanto, as versões de Azzolini e Racz surpreendem por fugir do padrão do intérprete brasileiro, não tão ousados na oscilação do tempo. Ambos os fagotistas são brilhantes; virtuosos de reconhecimento internacional e estes registros são inspiradores e

instigantes. Contudo, é muito difícil encontrar um intérprete brasileiro – e aqui não me refiro unicamente aos fagotistas – que toque Villa-Lobos de maneira tão livre. As mudanças de andamento não se restringem ao começo (mais declamatório como havia dito), mas se encontram bastante difusas por toda a primeira parte da obra, mesmo quando o acompanhamento das cordas é mais contrapontístico. Poderíamos, pois, afirmar que – pela manipulação demasiada da agógica – estes registros se desviam do padrão interpretativo brasileiro. Inspirados pelo estereótipo de flexibilidade rítmica, de descontração, imaginação e constante improviso dos brasileiros, estes intérpretes acabaram tomando mais liberdade que os próprios nativos.

Ao afirmar isso e comparar sob aspectos específicos estas gravações, não emito nenhum julgamento de valor. Considero apenas o objetivo proposto de encontrar parâmetros para estabelecer um padrão interpretativo genuinamente brasileiro.

Em minha gravação de 2010, no CD *Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*, tomo, sim, liberdades de andamento no início da obra, mas sou mais comedido quando há um acompanhamento contrapontístico da orquestra. Segue o link:

https://www.youtube.com/watch?v=H4xMyi_gxAE

A questão da fidelidade às intenções do compositor ganha um contorno mais relevante e polêmico quando tratamos da seção final da obra.

Luis Carlos Justi, professor de oboé da UNIRIO - que tocou muito com Devos - baseia-se fortemente no testemunho do músico francês para construir uma referência fidedigna e autêntica de interpretação villalobiana. Justi reproduz, em apêndice de sua tese de doutorado, uma extensa entrevista com o fagotista francês.

Há um relato de Devos na tese de Justi que é determinante na performance de *Ciranda das sete notas* para fagote e cordas.

Justi – E em relação aos andamentos, Devos, Villa-Lobos falava alguma coisa?

Devos – Isso aí é realmente um problema, o andamento. Nessa ciranda, por exemplo, ele escreveu no final – cantando – onde aparece um tema meio “bachiano” né, e antes disso tem diversos episódios, sobretudo um – uma espécie de valsa (metrônomo = 136), “piú mosso”, e em seguida aparece “cantando” (metrônomo = 80) interessante, e depois desse motivo a 80, vem uma dança portuguesa, né, uma Ronde, com a indicação de Menos, e acaba ficando muito lento. Quando eu toquei, ele me interrompeu veementemente e disse: – Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo. É porque eles se esqueceram que este Menos se refere ao Piú Mosso anterior e não ao Tempo

anterior. Realmente é muito melhor mais rápido. Eu mandei então uma carta explicando à Editora e aos que gravaram isso, inclusive ao Milan Turkovic que também toca assim lento. Porque eles obedecem, naturalmente, ao que está escrito. Só que está errado. O próprio Villa disse que na editora (Ed. Max Eschig, Paris) eles não quiseram corrigir porque já estava impresso. Ai tem de corrigir, ele disse, mas eles não corrigiram. Engraçado, né, eles não terem interesse em fazer certo. Você até pode tentar fazer isso! (JUSTI, 2008, p. 26).

A observação quanto ao andamento da seção final da *Ciranda* realmente faz uma diferença enorme. Concordo em relação ao tempo mais rápido. Contudo, incomoda-me um pouco quando Devos relata que Villa-Lobos teria dito que o caráter era alegre, não triste, e quando afirma que o tema final era uma dança portuguesa.

De fato, em sua gravação, a seção final tem o andamento correto, mas a articulação é demasiado curta e martelada, tanto no solista quanto nas cordas. Em minha opinião, o tema do final da obra tem um afeto evidentemente seresteiro, lírico e sentimental, mesmo que tocado mais rápido. É assim que o interpreto em minha gravação de 2010 e assim continuo fazendo. Não duvido do relato de Devos, mas, se o próprio Villa-Lobos queria o caráter por ele retratado, então eu, conscientemente, devo discordar - apesar de toda a reverência que tenho por ambos, compositor e intérprete.

As versões estrangeiras - de Turkovic, Azzolini, Nuñez e Racz - trazem todas o andamento bem mais lento do que Villa-Lobos imaginou, seguindo as instruções equivocadas da edição (e do próprio manuscrito do compositor, afinal não há qualquer indicação de que o *meno* não se refira à seção imediatamente anterior).

Rubato, caráter improvisatório

No que se refere ao item b (as alterações rítmicas que acontecem dentro de um pulso, sem alterá-lo), atribuo-as ao caráter improvisatório da música popular ou dos choros brasileiros. A improvisação, por suas características inerentes, sempre carrega um pouco de hesitação rítmica ou de *rubato* e, muito dificilmente, será totalmente métrica.

Por outro lado, há um certo tipo de acomodação que ocorre na interpretação dos músicos brasileiros. Essa inexatidão resulta do fato de a música africana ou indígena, de transmissão oral e performance sem notação, ter sido transcrita de maneira inevitavelmente inexata para a partitura ocidental tradicional. O reconhecimento instintivo dessas idiosincrasias rítmicas - de que o executante brasileiro é capaz - é referido pela fagotista americana Janet Grice como um *groove* ou *swing* muito difícil de descrever. A autora reforça a noção de que a notação ocidental é incapaz de definir com

precisão tais sutilezas de acentuação e ritmo que têm sido transmitidas oralmente de geração a geração (GRICE, Janet, p. 94).

Em alguns momentos, o compositor adota uma escrita que indica, mais ou menos explicitamente, os momentos em que deseja essa liberdade rítmica.

Em artigo publicado nos anais do Simpósio Villa-Lobos de 2017, observo tal peculiaridade da música nacional na seção lírica de *Quinteto em forma de choros*:

No caso específico dessa seção do *Quinteto*, tem-se a impressão de que Villa poderia ter escrito a seção com uma métrica menos rebuscada e deixado a cargo dos intérpretes certa liberdade rítmica. A escrita repleta de quiálteras revela a intenção meticulosa do compositor de obter o efeito de improviso mesmo com músicos não familiarizados com as referências nacionais. O risco para os intérpretes aqui é o de exagerar no rigor rítmico de uma escrita que procura, de antemão, retratar o contrário disso. Há de se manter aqui, ainda que em andamento lento, certa fluidez e direção (CURY, 2017, p. 296).

The image displays a musical score for the Quinteto em forma de choros, featuring five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (C. I.), Clarinet II (Cl.), and Bassoon (Fag.). The tempo is marked 'Très lent (52 = ♩)'. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include 'Solo' and 'très expressif'. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and septuplets, which are used to create an improvisatory feel. The score is written in 4/4 time, with some measures containing complex rhythmic figures.

Fig. 1: Escrita com quiálteras para evidenciar o caráter improvisatório em seção lírica do *Quinteto em forma de choros*.

Na “Aria” das *Bachianas* n. 6, no contraponto do fagote à melodia da flauta, o próprio Villa escreve novamente o *rubato*, restando ao intérprete somente reiterar o caráter improvisatório da frase (Fig. 2).

Fig. 2: figuras de caráter improvisatório na linha do fagote, na “Aria” das *Bachianas* n. 6.

Aloysio Fagerlande, professor de fagote da UFRJ, confirma esse aspecto, oferecendo uma explicação muito convincente:

A questão rítmica passa a ser de extrema importância, principalmente por ser um dos possíveis elementos de conexão com o choro. Quando a flauta expõe o Motivo na tonalidade contrastante (c. 15), o fagote apresenta uma parte livre, em que a figuração evoca em alguns trechos a precipitação rítmica característica da *baixaria* de um violão de sete cordas, provocando um acirramento do tempo - é como se o intérprete, tendo que chegar à nota fundamental de determinado acorde do esquema harmônico, pusesse o número necessário de notas de passagem, gerando figurações com cinco, seis ou sete notas em dois tempos, ou mesmo quíntas de semicolcheias, como neste caso (FAGERLANDE, 2008, p. 121).

Fica evidente pelo argumento oferecido por Fagerlande que o intérprete deve reproduzir o modelo no qual o compositor se inspira, não se pautando por uma precisão hiperliteral de leitura da notação. Segundo o mesmo autor, Noël Devos, recém-chegado ao Brasil em 1952, foi com a flautista Odette Ernest Dias tocar a peça para Villa-Lobos, e este recomendou que “tocassem como dois músicos em uma serenata improvisada, como que debaixo de uma sacada de casa antiga, à luz do lampião...” (FAGERLANDE, 2008, p. 107).

Acentuação

A acentuação seria, a meu ver, o outro ponto fundamental para uma execução caracteristicamente brasileira.

A música nacional carrega o justo estereótipo de ser altamente sincopada. Mario de Andrade, dá grande importância a esse assunto em seu *Ensaio*. Talvez mais importante que assinalar a presença já tão sabida e comentada desse recurso na produção nacional seja o fato de o autor ter observado o que chamou de polirritmias ou ritmos livres, uma consequência da acomodação de ritmos indígenas ou africanos na grafia tradicional europeia. O resultado prático disso é o gosto brasileiro pela acentuação nas partes fracas do tempo ou do compasso.

Martha Ulhôa, citada por Justi, reforça com propriedade esse princípio:

Na música brasileira ocorreria um conflito entre o processo de concepção rítmica europeia tradicional, que buscaria a simultaneidade de um tempo linear e a concepção de um tempo circular ameríndio e africano. No caso ameríndio com certeza, e possivelmente no caso africano, supõe Mario de Andrade, a rítmica derivaria diretamente da fala. Essa ‘rítmica oratória’, livre da noção de sucessão previsível de compassos, entraria em conflito com os processos rítmicos tradicionais europeus, que funcionam numa estrutura métrica concebida como possuindo um sentido musical autônomo.

O brasileiro faz desta ambivalência ‘um elemento de expressão musical, sendo que muito do que é chamado de sincopado na realidade não seria sincopa na concepção tradicional do termo, mas sim “ritmos de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis*, porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso (ULHÔA, *apud* JUSTI, 2008, pp. 34-35).

De fato, não só o aparecimento de várias figuras sincopadas, mas também o deslocamento de acentuação em várias situações é uma das peculiaridades das composições nacionais.

Em alguns momentos, o próprio Villa-Lobos ressalta com acentos grafados a necessidade de deslocamento da ênfase, como nas vozes do fagote e do clarinete no terceiro movimento do *Trio para oboé, clarinete e fagote* (Fig. 3 e 4) e na seção final do *Settimino*, uma espécie de maxixe (ver as diferentes vozes no Fig. 5):

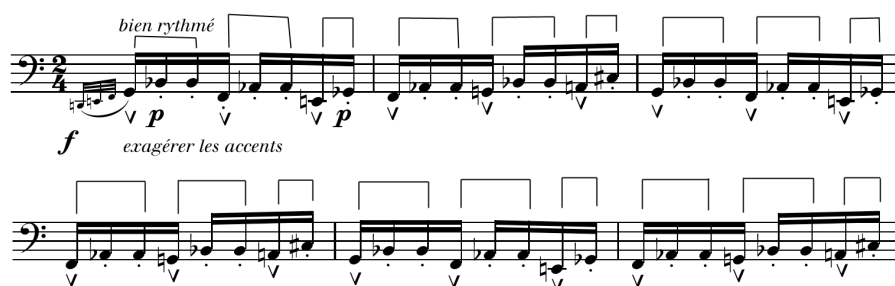


Fig. 3: Acentuação deslocada na parte do fagote, no III movimento do *Trio para oboé, clarinete e fagote*.

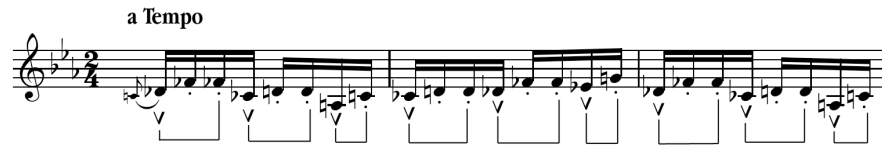


Fig. 4: Acentuação deslocada na parte do clarinete, no III movimento do *Trio para oboé, clarinete e fagote*.

(♩ = 104)

Flauta

Oboe

Clarineta Si

Saxofoneo Mi (Alto)

Fagote

Violino

Violoncello

Fl.

Ob.

Clar.

Sax.

Fag.

Vno.

Vcello.

Ex. 5: Acentos em partes fracas do tempo em seção final do *Choros n° 7, "Settimino"*.

Em outros momentos, a iniciativa de deslocar os acentos é do próprio intérprete, reconhecendo os momentos de inflexão a partir do próprio contorno melódico. Podemos ilustrar tal efeito com a parte da flauta, na “Fantasia” das *Bachianas n. 6* (Fig. 6) e na voz do clarinete, no movimento final da *Fantasia concertante para clarinete, fagote e piano* (Fig. 7):

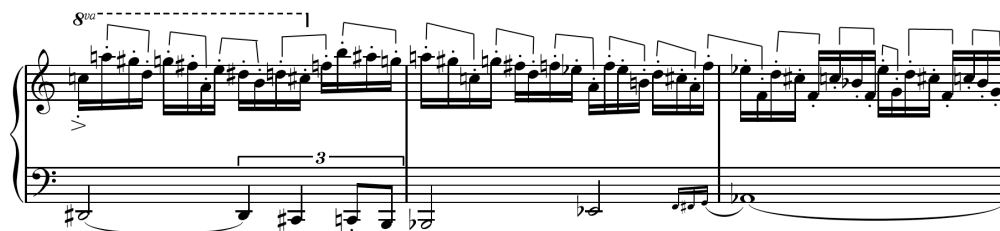


Fig. 6: Deslocamento de acentuação na parte da flauta, na *Fantasia* das *Bachianas 6*.

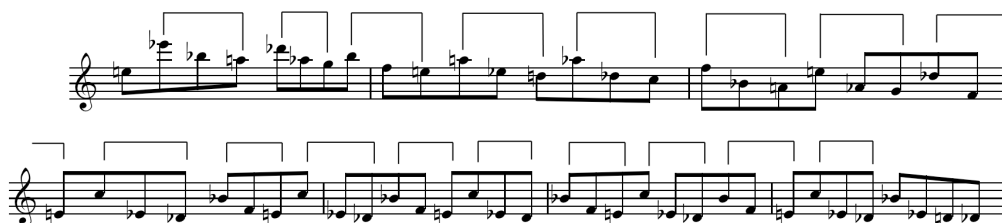


Fig. 7: Acentuação deslocada na parte do clarinete, no terceiro movimento da *Fantasia concertante*.

Janaína Perotto, oboísta, reforça a importância dessa acentuação em passagem do *Quinteto em forma de choros*. No trecho a que ela se refere (o trecho virtuosístico de oboé e corne-inglês no *Quinteto em forma de choros*), a acentuação está sendo usada à maneira stravinskyana de deslocar células rítmicas irregulares que se contrapõem à estrutura de compassos:

A partir do compasso 63, já chama atenção a sequência de acentos deslocados que se iniciam na parte de oboé, provocando uma sensação de alternância de compassos. O instrumentista de corne inglês deve prestar especial atenção à contagem, além de conhecer perfeitamente a parte do oboé, para que não se confunda quanto ao seu momento exato de atacar. Os acentos deslocados também estão presentes na parte de corne inglês, quebrando a sensação cômoda dos compassos ternário e quaternário simples. Nem todos estão marcados pela edição e serão mencionados no tópico dedicado exclusivamente à parte deste instrumento (PEROTTO, 2013, p. 123).

A mesma autora traz ainda uma sugestão de seu orientador, Luis Carlos Justi, ilustrando uma outra forma de utilização da acentuação deslocada, neste caso remetendo à prática dos chorões:

Apesar da ausência de notação, este *ostinato* de semicolcheias deve ser executado com a acentuação típica do choro (a cada 3 semicolcheias). De acordo com Justi, assim como na música barroca, as convenções de estilo próprias do choro eram naturalmente conhecidas pelos músicos, fazendo parte de uma tradição oral que não carecia de explicitações escritas (PEROTTO, 2013, p. 137).

Luis Carlos Justi também associa deslocamentos de acentos com novas articulações para fazer com que o oboé e o fagote ganhem um efeito percussivo característico, imitando o pandeiro. No comentário abaixo, ele está se referindo a um trecho do terceiro movimento do *Duo para oboé e fagote*.

Uma sutileza que utilizo nos compassos 129 a 137 diz respeito a deslocamentos de acentos com vistas a realçar aspectos rítmicos que considero mais interessantes que a mera repetição de padrões de acentuação nos tempos fortes e partes fortes de tempo [...]. Assim indico a seguir através de acentos e ligaduras os deslocamentos a que me refiro, quando procurei alternar acentos em partes fortes e fracas de diferentes tempos do compasso (o fagote segue, naturalmente, por coerência, o mesmo padrão). Neste caso pensei em ritmos tocados por um pandeiro. Desejo conferir ao trecho um aspecto percussivo dentro da linha melódica. Nos compassos 131 e 132, por se tratar de tempo forte ou parte forte de tempo, e no compasso 133, em que o oboé toca em região mais grave, e as notas graves tendem a ser mais acentuadas por natureza, não escrevi os acentos para não correr o risco de exageros (JUSTI, 2008, p. 92).

Considerações Finais

Houve consonância entre os autores – Justi, Fagerlande, Perotto e Domingues - que escreveram sobre a obra de câmara para sopros de Villa-Lobos e minha própria pesquisa.

A concordância se dá na relevância que a liberdade rítmica – seja na oscilação do pulso (agógica) ou nas alterações do pulso (*rubatos*) – e a acentuação assumem como elementos essenciais na definição de um padrão interpretativo caracteristicamente brasileiro. Os estudos convergem em apontar as influências populares e folclóricas na música nacionalista brasileira, trazendo elementos que não podem ser capturados de forma precisa pela notação tradicional e resultam, por conseguinte, em uma relação idiossincrática de texto-interpretação.

Os trabalhos de Justi, Fagerlande e Perotto baseiam-se, acertadamente, nos depoimentos do fagotista Noël Devos, como esteio de autenticidade. Em estudo de caso, analiso as diferentes gravações da *Ciranda das sete notas*, considerando o registro do mestre francês como referência de fidelidade às intenções do compositor. Com este

referencial, avalio como diferentes versões se aproximam ou se distanciam do padrão de interpretação brasileiro da obra.

Ao constatar que, em alguma medida e em determinada seção da *Ciranda*, minha própria interpretação diverge daquilo que teria sido a concepção original do compositor, não mudo minha convicção, encontrando critérios que sustentem minha posição. A meu ver, divergências dessa natureza são naturais, pois a relação do intérprete com o compositor é de colaboração, não de cega submissão.

Referências

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 [1928].
- AZZOLINI, Sergio. *Fagottkonzerte*. Capriccio, 2005.
- CURY, Fábio. Estilo e performance na obra de Villa-Lobos: desafios de uma nova gravação do Quinteto em forma de choros. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2017(a). pp. 283-303.
- _____. Considerações sobre a interpretação da Aria (Chôro) da *Bachianas n. 6*. In: *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas: IA/Unicamp, 2017(b), pp. 1-10.
- _____. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2011.
- _____. *Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*. São Paulo: Selo Clássicos, 2010.
- DEVOS, Noël. *Villa-Lobos: Concertos para solista e orquestra*. Kuarup, 1986.
- DOMINGUES, Ravi Shankar V. *Duo para oboé e fagote de Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FAGERLANDE, Aloysio. *O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- GRICE, Janet. Popular Styles in Brazilian Chamber Music: Heitor Villa-Lobos's Quinteto Em Forma de Choros and Oscar Lorenzo Fernández's Invenções Seresteiras. *The Double Reed*. Boulder, v. 27, n. 1, 2004, pp. 93-102.
- HAYNES, Bruce. *The end of early music: a period performer's History of Music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- JUSTI, Luis Carlos. *Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: o Duo para fagote e oboé (1957)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- KUIJKEN, Barthold. *The Notation Is Not the Music: reflections on early music practice and performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. Edição do Kindle.
- LAWSON, Collin. "Performing through history". In: RINK, John (org.) *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, posições 97-285. Edição do Kindle.

NUÑEZ, Gustavo. *Capricho*. Channel Classics Records, 2013.

PEROTTO, Janaína B. *Quinteto em Forma de Choros: uma abordagem técnica e interpretativa da versão original de Villa-Lobos, com ênfase na parte de corne-ingles*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ 2013.

RACZ, Mathias. *Bassoon Concertos*. Ars Produktion, 2015.

TURKOVIC, Milan. *Fagotto concertante*. Orfeo International Music, 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras no 6*. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1946. Partitura.

_____. *Quintette en Forme de Chôros pour Flute, Hautbois, Cor Anglais, Clarinette et Basson*. Paris: Max Eschig, 1971. Partitura.

_____. *Quinteto (em forma de "choros") para flauta, oboé, corno inglês, clarino e fagote*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1928. Manuscrito da partitura.

_____. *Ciranda das sete notas para fagote*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1933. Manuscrito da partitura.

_____. *Duo para oboé e fagote*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1957. Manuscrito da partitura.

_____. *Fantasie Concertante pour piano, clarinette et basson*. Paris: Max Eschig, 1956.

_____. *Choros n. 7*. Paris: Max Eschig, 1955.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959*. Carolina do Norte: Mc Farland & Company, 1995.

Valsa da Dor: Heitor Villa-Lobos e o Romantismo

Ana Claudia Trevisan Rosário
trevisanrosario@hotmail.com

Resumo: A grande maioria das mais ousadas e inventivas obras para piano solo de Villa-Lobos foi composta até 1930. Subsidiando-nos de análise formal e contextualização histórica, observamos que a *Valsa da Dor* (1932) sugere um lírico, melancólico e dramático exemplar romântico de um Villa-Lobos eclético, compondo com estruturas bem claras, sem experimentações e com alto domínio de reutilização de materiais.

Palavras-chave: *Valsa da Dor*; processos composicionais; Chopin; *Magdalena*.

Valsa da Dor: Heitor Villa-Lobos and the Romanticism

Abstract: The vast majority of Villa-Lobos daring and most inventive solo piano works was composed until 1930. This research investigates through formal analyses and historical context, that the work *Valsa da Dor* (1932) suggests a lyrical, melancholic and dramatic example of a romantic work of eclectic Villa-Lobos, composing with very clear structures, without experimentation and with high domain of material reuse.

Keywords: *Valsa da Dor*; compositional procedures; Chopin; *Magdalena*.

Apresentação

O presente artigo pretende analisar e refletir sobre a obra para piano solo *Valsa da Dor* (1932), contextualizando-a no período em que foi composta: início da década de 1930, sob a premissa de análise centralizada em Arnold Schoenberg e Charles Rosen e em professores referência como Salles, Souza, Lago, Gerling e Barrenechea.

Considerando o volume de produção, o compositor escreveu pouquíssimas valsas; de acordo com a publicação *Villa-Lobos: sua obra* (2018), catálogo do Museu Villa-Lobos, totalizam dez valsas e a maioria foi composta no primeiro período de sua produção artística. A obra em epígrafe foi composta em um período posterior, logo após a chegada do compositor de suas mais importantes viagens a Paris.

Dessa maneira, a contextualização da *Valsa da Dor* considera uma perspectiva que se distancia esteticamente do profícuo período de livre produção, da década de 1920, considerado genial pela maioria dos escritores e pesquisadores. Encontra-se, então, um compositor recém-chegado da Europa, pisando no país, em uma fase, inicialmente, de bons auspícios políticos e econômicos e projetos para reforma educacional. Ao mesmo tempo, alinha-se ao neoclassicismo, bem como ao “*retour à Bach*”, tendências correntes já na década de 1920, por muitos de seus pares na Europa.

Referências e reverências a outros compositores sempre estiveram presentes no decorrer da carreira do compositor; nesta obra, todavia, de clara influência francesa, está vívida a referência em linguagem e estilo ao compositor e pianista franco-polonês,

Frédéric Chopin. A obra desenvolve-se em uma ambiência popular urbana, que parece rememorar àquela vivenciada por Villa-Lobos em sua juventude e início da fase adulta. Como comentado ao final, materiais das seções A e B são reaproveitados na obra aventura musical *Magdalena* (1947-1948) para orquestra, solistas e coro.

O início da década de 1930

A obra em epígrafe foi composta, segundo autógrafa, em 1932¹, no Rio de Janeiro e dedicada à Julieta D’Almeida Strutt, irmã de Arminda Neves D’Almeida, segunda esposa de Villa-Lobos. Sua estreia ocorreu em 27 de novembro de 1939, no Rio de Janeiro, com o pianista e também amigo do compositor, José Vieira Brandão.

Musicólogos, desde Luiz Heitor C. de Azevedo (1950) até Manuel Correa do Lago (2015), por exemplo, já assinalaram o período entre 1930 e 1940 - dedicado à educação musical, responsabilidade junto ao SEMA, concentrações orfeônicas e transcrições - como não tão extraordinariamente fértil quando comparado à década anterior:

Mas a verdade é que esse Villa-Lobos pedagogo, tão popular, com o seu blusão vermelho de dirigir as concentrações orfeônicas, fez emudecer, quase, o Villa-Lobos compositor, cuja produção torrencial, numericamente não encontrava parêntese, até 1932, ano de seu estabelecimento no Rio, na obra de nenhum músico contemporâneo (AZEVEDO, 1950 *apud* LAGO, 2015, p. 88).

É desse começo de década o início da produção das *Bachianas Brasileiras*, especificamente as de números 1 e 2, e a “Dança (Miudinho)” das *Bachianas Brasileiras* n. 4, em 1930. No ano de 1932, pontuado na citação acima, compõe o poema sinfônico ou bailado *O papagaio do moleque*; escreve os volumes de 1 a 5 do *Guia Prático* e algumas canções para os volumes do *Canto Orfeônico*; várias transcrições, dentre elas *Rudepoema* para orquestra e *Amazonas*, redução para piano; além da *Valsa da Dor* (VILLA-LOBOS, 2018). Cabe ressaltar que Villa-Lobos transcreve, ainda, a Valsa Op. 64, n. 2, de Frederic Chopin, para coro à capela, estreando-a em 07 de setembro de 1932 no Rio de Janeiro.

Sobre esse momento da produção villalobiana, Lago (2015, p. 89) complementa:

Somente a partir de 1937-38 é que a sua produção gradualmente retomaria o ritmo anterior, e os anos 1940 se tornariam extremamente produtivos, com a conclusão da série das *Bachianas Brasileiras*, as versões finais dos Choros nº

¹ Não entraremos em especulações com relação à data de composição (1932) em virtude do espaçamento entre a data de composição assinalada e sua primeira performance (1939).

6, nº 9 e nº 11, a composição do *Mandú-Çarará* e a retomada dos ciclos das sinfonias e quartetos de cordas.

Paulo de Tarso Salles, para efeito de sua tese de doutorado, dividiu a obra do compositor em quatro fases, destacando sobre esse período: “o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando [1930-1948] - aparentemente para garantir sua sobrevivência - Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira” (Salles, 2009, p.14).

Sem dúvida, o impulso otimista e os bons auspícios da nova política, sobretudo político-econômica, bem como a política educacional, instaurados por Getúlio Vargas (1930-1945) no país, a princípio, perfaz um período ideal para o compositor colocar-se em uma posição mais estável, tanto economicamente quanto de reconhecimento profissional.

Chopin e Villa-Lobos

A *Valsa da Dor* expressa uma introspecção, intimismo e romantismo (incluindo um tom dramático), poucas vezes reunidos em suas obras para o instrumento, todavia encontrados em praticamente toda a obra do mestre do idiomatismo para o instrumento, Frédéric Chopin (1810-1849). De fato, Chopin é um compositor constante, desde o século XIX, no repertório de pianistas e presença obrigatória para estudos nos Institutos de Música, conservatórios e universidades até hoje.

Dessa forma, a grande maioria de compositores, nacionais ou internacionais, receberam, ainda que mínima, a influência chopiniana. Os próprios compositores que influenciaram Villa-Lobos, como Debussy, Saint Saëns e Ravel, por exemplo, foram diretamente influenciados pelo franco-polonês, em algum ou momentos de suas carreiras. Nas primeiras valsas compostas por Villa-Lobos, como *Valsa Scherzo* (1907), *Tristorosa* (1910) e *Valsa Romântica* (1912), percebe-se o idioma chopiniano, em seu caráter homofônico desenvolvido em linhas melódicas equilibradas, texturas igualmente equilibradas, amalgamado em uma ambiência popular urbana carioca, semelhante a experienciada por Ernesto Nazareth².

² Ernesto Nazareth (1863-1934) mantinha relações amistosas com Villa-Lobos e com muitos músicos populares da época. Influenciado diretamente por Chopin, deixou um grande legado de danças para piano e, dentre elas, cerca de quarenta valsas, o segundo gênero mais cultivado por Nazareth.

O contato muito próximo com os “chorões” cariocas foi fundamental para quaisquer dos períodos de sua produção:

Esta intimidade, o contato quase que diário com o “seu Brasil”, seja quando subia muitas vezes o morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, para encontrar-se com sambistas, e ouvir aquelas melodias e percussão, quanto ao impregnar-se do urbanismo daquela época, tocando junto aos chorões, não lhe apartava do estudo como autodidata de obras eruditas como *Cours de Composition Musicale*, do francês Vincent D'Indy (TREVISAN-ROSARIO, 2014, pp. 15-16).

Chopin, de caráter mais introvertido, manteve pouca convivência com grupos populares, contudo convivia, eventualmente, com grupos literários e políticos (relativos a questões da Polônia, especificamente) e outras vezes com a aristocracia. Em suas composições, a poética e o fino acabamento fazem as linhas melódicas superiores liderarem a construção homofônica, criando através da potencialidade do teclado, texturas e ressonâncias refinadas. Conforme Rosen (2000), a fluida e a lírica melodia em Chopin, vez ou outra, é permeada por contrapontos, e ainda estruturada em intervalos recorrentes, o que se observar com clareza, por exemplo, na seção A da *Valsa da Dor*.

Destaca-se, brevemente, que a última obra para piano, escrita por Villa-Lobos, foi um tributo a Chopin, em 1949: *Hommage a Chopin*, em razão das comemorações dos cem anos da sua morte.

No artigo *Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades*, as professoras Dra. Lúcia Silva Barrenechea e Dra. Cristina Capparelli Gerling (2017) analisam as relações do idioma pianístico de Chopin com os procedimentos composicionais de Villa-Lobos. Em algumas obras, e não somente em *Hommage à Chopin*, a influência, como foi visto em suas primeiras valsas, é intencional:

No caso específico da *Hommage à Chopin*, trata-se de um tributo e de uma obra comissionada para uma comemoração específica, portanto alusões ou recortes chopinianos não seriam surpreendentes. O surpreendente é o grau de semelhança entre esta obra com as que lhe antecedem, em especial *New York Skyline* (1939) na qual o compositor emprega processos composicionais inusitados e o *Poema Singelo* (1942) (BARRENECHEA; GERLING, 2017, p. 232).

Chopin, como conhecedor profundo de seu instrumento, explorava todas regiões do piano, visando enriquecer a harmonia, ressonâncias, expressão e cor, de acordo com Rosen (2000) e em muitas obras, em favor do virtuosismo. Villa-Lobos explora timbricamente o instrumento, enriquecendo e distinguindo ressonâncias, bem como o virtuosismo, a exemplo de obras como *Prole do Bebê I e II e Rudepoema*. Embora não

seja possível denominar uma relevante exploração tímbrica na *Valsa da Dor*, ele utiliza todas as regiões do piano, predominantemente a região média e grave, inclusive na seção B, incluindo a última nota grave Lá0 (com dobramento de oitava) do teclado.

Valsa da Dor

Muito longe de primitivismo, exotismo ou do paradigma stravinskiano, a obra apresenta-se totalmente tonal e clara em seus aspectos estruturais. Sob um compasso quaternário composto, que se constitui de divisão interna de cada tempo em três, e ainda, utilizando algumas sincopas, é possível que tenha sido uma escolha do compositor para dissipar o “clichê” do compasso ternário, inerente à valsa.

Villa-Lobos estruturou a obra de forma transparente - Rondó - assim dividida conforme a Fig. 1.

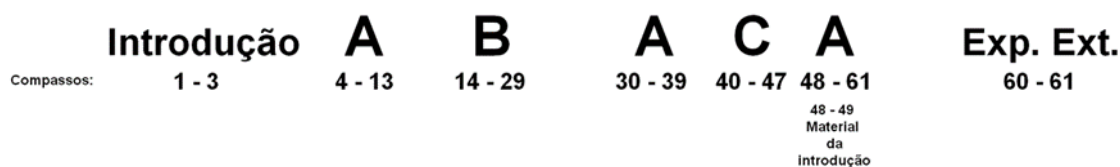


Fig. 1: Estrutura formal: Rondó.

A textura homofônica, como mencionados acima tonal, apresenta um centro principal na nota Mi, distinguindo-se nas tonalidades: Mi maior (Introd), Mi menor: seção A e suas repetições; Lá menor: seção B, e Mi maior: seção C.

A introdução de 3 compassos em mi maior, que parece vir em “cascata” do registro agudo para o médio-grave, é de certo modo contrastante à sua seção, dado que nem de longe apresenta o lirismo caudaloso, melancolia e profunda tristeza, inequívocos na seção A. Entretanto, é do c. 1 da introdução que provém o motivo - intervalo de quinta descendente - da melodia da seção A, e o motivo rítmico (pausa-colcheia-colcheia) da seção C (Fig. 2).

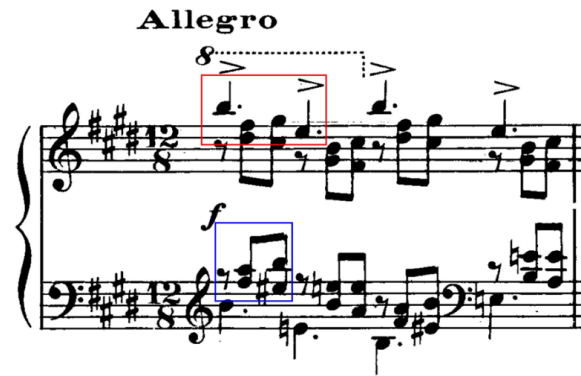


Fig. 2: Compasso 1 da introdução apresentando na voz superior, o motivo da melodia da seção A e o motivo rítmico que permeia a seção C.

Schoenberg (1993) já ressaltava a importância do motivo básico, como “germinador” da ideia, aparecendo no início da peça e Rodolfo Coelho de Souza (2010, p. 151), no importante e aprofundado estudo sobre *Rudepoema*, para piano solo, enfatiza o trabalho constante do compositor no “uso intensivo e inesperado de transformações motivicas e temáticas que se prestam à unificação da estrutura em blocos”. Souza complementa, citando D’Indy:

[...] não se trata da elaboração de uma só ideia musical com a ajuda de muitas células ou períodos, mas da formação de muitas ideias musicais [...] derivadas de uma só célula, ou de um mesmo período gerador. Tais metamorfoses temáticas diferem também, na maioria dos casos, do desenvolvimento orgânico [...] (D’INDY, 1909 apud SOUZA, 2010, p. 158).

A melodia inicia-se na anacruse do c. 3 até o c. 7, em movimento descendente, com breve contraponto da contralto, sobre o acompanhamento em acordes, com tímidas síncopas e baixos em oitava, conforme Fig. 3. O baixo alinha-se em intervalos mais próximos, descendentemente, atingindo a nota mais grave da extensão do piano: Lá0 em oitava com Lá1.

The image displays three staves of musical notation. The top staff is a vocal line for soprano, starting with the tempo marking 'Allegro' and the instruction 'Início da melodia principal na voz soprano'. The middle staff is a piano accompaniment, featuring a dynamic marking 'p' and a 'rall.' instruction. The bottom staff is a vocal line for alto, with a 'rall.' instruction. An arrow points from the alto staff to the piano accompaniment, with the label 'breve contraponto na voz contralto'.

Fig. 3: Seção A: apresentação da melodia principal na voz soprano e breve contraponto no contralto.

No final da seção A, entre os c. 10-13, é apresentado um pequeno movimento cromático que finaliza a seção e prepara a anacruse da seção B.

O emprego de movimentos cromáticos na harmonia ou em vozes independentes, leciona Rosen (2000), é comum nas obras de Chopin, fazendo-o um dos pioneiros nessa apresentação de textura.

A seção B é a mais densa, agitada e dramática de todas as seções, com um reforço desse caráter, inclusive na indicação do andamento: “Allegro ansioso”. A melodia principal, que se inicia em anacruse no último compasso da seção A, assinalada na Fig. 4, apresenta-se por graus mais próximos.

Fig. 4: Seção B, em la menor e a apresentação da melodia.

A célula rítmica do primeiro compasso da introdução: “pausa, colcheia, colcheia” tornou-se o motivo rítmico que permeia toda a seção C, já comentado. De forma contrastante, a seção liberta-se, em parte, do adensamento e dramaticidade da Seção B, com as pausas no início de cada tempo e o *stacatto*, no acompanhamento, bem como a tonalidade maior, arejam e moderam em parte o agitação e dramaticidade sentidos anteriormente (Fig. 5). O andamento em acordo: Moderato.

Fig. 5: Tema da seção C: célula rítmica derivada da introdução da seção A. Na voz soprano, o tema derivado das últimas notas da seção B.

O inusitado em relação à esta obra consta nos últimos compassos da última repetição da seção A, por meio de uma expansão externa (NOSCHANG, 2019). De acordo com a Fig. 6, no compasso 60, é iniciado um movimento de condução por sensíveis, em acordes que partem da tonalidade de Mi menor para finalizar em Mi maior, em pianíssimo.



Fig. 6: Expansão externa, em movimento de mi menor para Mi maior.

Esse procedimento, de condução por sensíveis, é comum em obras jazzísticas e frequente em Bossa Nova.

Por último, observa-se que Villa-Lobos, sem economia, indica com meticulosidade: dinâmicas, expressivos acentos, *affretandos*, retardando e *rallentandos*, todavia, não faz indicação de pedal.

Magdalena

Através de comparação e análise de partituras afins, Salles tem realizado um inestimável trabalho para o entendimento de idiossincrasias e processos composicionais comuns na obra do compositor. Um exemplo, é seu estudo da emblemática obra orquestral *Uirapuru*, em seus muitos reaproveitamentos de *Tédio da Alvorada* (1916).³

Em *Magdalena* (1947-1948), várias obras do compositor, desde aquelas da primeira fase, estão explicitamente, vez ou outra implicitamente, realocadas, em uma tentativa de aproximação à cultura norte-americana, mais especificamente hollywoodiana da época.

A partir de 1944, muito tempo após a despedida mundial da *Belle Époque*, Villa-Lobos começa a viajar aos EUA e divulgar sua música, principalmente junto à grandes orquestras. De acordo com a publicação de *Villa-Lobos, sua obra* (2018), Edwin Lester, que fundou *The Los Angeles Civic Light Opera* (LACLO) (1938-1987) e à época

³ Sugestão de leitura: *Tédio da Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos*, *Brasiliana*, nº 20. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, maio, 2005. Do mesmo autor, o primeiro capítulo de *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009. De Maria Alice Volpe, "Villa-Lobos e o imaginário edênico de *Uirapuru*", *Brasiliana*, 2009 e *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese de Doutorado, The University of Texas at Austin, 2001. Dissertação de mestrado desta autora: *Refletindo sobre as cartas sem resposta de Villa-Lobos: semiótica e filosofia na criação villa-lobiana* (TREVISAN ROSÁRIO, 2014).

presidente da mesma, comissionou a *Aventura Musical Magdalena*, em 2 atos, com libreto de Frederick Hazlitt Brennan e Homer Curran. A estreia da obra não poderia ser outra se não junto à *The Los Angeles Civic Light Opera*, em 26 de julho de 1948, sob regência de Arthur Kay. Texto e adaptação são de Robert Wright e George Forrest, cujas carreiras iniciaram junto à Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e posteriormente consolidaram-se com filmes e musicais.

Manoel Aranha Corrêa do Lago (2015), em seu artigo “Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e *work in progress*”, demonstra através de um inventário (Fig. 7) que a composição de *Magdalena* vincula temas e motivos de obras a partir da primeira fase do compositor, como, por exemplo, *Izath*, 2º ato: “*Dança do amor*” (1914) até *Choros N. 11*; e inclui a *Valsa da Dor* (1932) em dois momentos.

“The Jungle Chapel”	<i>Bachianas Brasileiras nº 4</i> : “Coral” (1941)
	<i>Guia Prático</i> : “Uma, duas angolinhas”
“My Bus and I”	<i>Guia Prático</i> : “Pobre peregrino”
	<i>Ciranda nº12</i> : “Olha o passarinho, dominé” (1926)
“The Emerald”	<i>Ibericarabe</i> (1914)
“The Civilized People”	<i>Guia Prático</i> : “Ba, be, bi, bo, bu”
“Food for thought”	<i>Guia Prático</i> : “Vida Formosa”
“Come to Colombia”	<i>Guia Prático</i> : “A gatinha parda
“Plan it by the Planets”	<i>Guia Prático</i> : “Garibaldi foi a missa”
“Bonsoir Paris”	<i>Valsa da dor</i> (1932)
	<i>Ciclo Brasileiro</i> : “Impressões seresteiras” (C) (1936)
“The River Port”	<i>Modinhas e canções</i> : “Remeiro de São Francisco” (1941)
	<i>Dança Africana nº2</i> “Kankukus” (1915)
“The forbidden Orchid”	<i>Izath</i> , 2o ato: “Dança do amor” (1914)
	<i>Valsa da dor</i> , seção B (1932)
	<i>Choros nº 11</i> : Adagio [marcação de ensaio 55] (1929-1942)
“The Singing Tree”	<i>Uirapuru</i> (para coro a capela) (1941)
	<i>Guia Prático</i> : “A maré encheu”
“Lost”	<i>Modinhas e canções I</i> : “Canção do marinheiro” (1936)
“Freedom”	<i>Guia Prático</i> : “Na corda da viola”
“A Spanish Valse”	“Impressões seresteiras”, seções B e C
“Pièce de Résistance”	“Impressões seresteiras”, seção A
“The Madona’s Return”	<i>Ibericarabe</i>
	<i>Bachianas Brasileiras nº 4</i> : “Coral”

Fig. 7: *Magdalena* e relações com as determinadas obras de Villa-Lobos. Fonte: Lago (2015, p. 101).

Villa-Lobos reutiliza a melodia da seção A da *Valsa da Dor* no segundo ato de *Magdalena*, na canção *Bon soir Paris*, para solista e orquestra. A seção B transforma-se

igualmente em canção em “*The forbidden Orchid*”. Tratar-se-ão, com mais detalhes, sobre esses reaproveitamentos de material na futura ampliação deste artigo.

Conclusão

O diálogo com o passado é comum aos compositores e demais artistas, em momentos de criação de suas obras, espelhado profusamente na história da arte; no caso de Villa-Lobos, exemplificado neste artigo, e em várias outras obras, como as próprias *Bachianas*.

Ainda que Villa-Lobos tenha composto pouquíssimas valsas, observa-se que, na *Valsa da Dor*, o compositor domina a gramática do gênero e, com singular maestria, reutiliza materiais entre seções dentro da própria obra e na *Aventura Musical Magdalena*, do final da década de 1940. Se a valsa em tela remete a uma clara influência francesa da virada do século XX e a um romantismo de marca chopiniana, não se conclui que a despeito de outros traços românticos, a exemplo de *Choros N. 5* e algumas *Bachianas*, resultaria em adicionarmos a característica de romântico ou pós-romântico ao compositor.

A técnica de servir-se de um “mínimo divisor comum” e seus reaproveitamentos, conforme analisado, e, ainda, sob o substrato da amálgama de um tom chopiniano e atmosfera popular do início do século XX, não resulta em considerar pejorativa ou em retrocesso parte de sua produção, como levantado por alguns autores. Tal juízo de valor, seja de algumas obras ou de conjunto de obras do compositor, requer apurada problematização e uma objetividade não normativa. No entanto, devendo preservar a indispensável análise técnica, acrescida de sensibilidade de uma vivência estética e considerações histórico-sociais como mínimos fatores.

Referências

- BARRENECHEA, Lúcia Silva; GERLING, Cristina Capparelli. “Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades”. In: INSTITUTO VILLA-LOBOS (org.) *IVL 50 anos: edição comemorativa*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA/IVL, pp. 227-267, 2017.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. “Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e *work in progress*”. *Revista Brasileira de Música*, v.28, n.1, pp. 87-106, 2015.
- NOSCHANG, Dênis Leonardo Racki. *Entrevista concedida por e-mail e Skype*. 05 jul. 2019.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. “Hibridismo, consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos”. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, v.11, n.2, pp. 151-199, 2010.

TREVISAN-ROSÁRIO, Ana Claudia. *Refletindo sobre as cartas sem resposta de Villa-Lobos: semiótica e filosofia na criação Villa-Lobiana*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Orientador Prof. Dr. Ivo Assad Ibri, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Magdalena*: partitura. Villa-Lobos Music Corporation, NYC, 1948.

_____. *Villa-Lobos: sua obra*. Versão 1.1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018.

_____. *Valsa da Dor*: partitura. Paris: Max Eshig.

PALESTRAS

TEXTOS COMPLETOS

LOQUE ARCANJO JÚNIOR

PAULO DE TARSO SALLES

RESUMOS

ERMELINDA PAZ

RICARDO AVERBACH

THOMAS GARCIA

Heitor Villa-Lobos: um “embaixador” brasileiro no Uruguai (1940)¹

Loque Arcanjo Júnior

loque.arcanjo@uemg.br | ESMU-UEMG

Resumo: Este trabalho tem como objetivo a análise da visita de Heitor Villa-Lobos ao Uruguai, realizada em 1940 com a “Embaixada Artística Brasileira”, destacando as questões historiográficas envolvendo os intercâmbios político-culturais entre estes países e em especial o pan-americanismo. Pretende-se avaliar as relações entre este evento e a construção de imagens e significados históricos sobre Villa-Lobos e sua obra naquele contexto. A temática surgiu do estudo da correspondência entre o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange e o compositor brasileiro, e em meio à análise da documentação presente no Acervo Curt Lange/UFGM e no Acervo do Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro. A partir do estudo dos recortes de jornais uruguaios e brasileiros que trataram da visita de Villa-Lobos, este artigo propõe um exame do papel desempenhado pelo compositor na diplomacia cultural brasileira na América Hispânica no contexto do Estado Novo e do pan-americanismo. Pretende-se destacar o papel polissêmico da prática musical, pois, além de sua relação com o caráter cívico-educacional do Estado Novo, representada, por exemplo, pelo canto orfeônico e por suas atividades oficiais, a música apresentada pelo maestro naquela ocasião projetava, também, um conjunto de representações acerca da música brasileira conectada às linguagens musicais tradutoras de sua diversidade cultural. A visita de Villa-Lobos ao Uruguai fez, também, com que ele estreitasse relações com personalidades significativas da música latino-americana e ibero-americana: os violonistas Abel Carlevaro e Andrés Segóvia, além do musicólogo Francisco Curt Lange. Desta forma, ao analisar o referido evento, as particularidades musicais não devem ser negligenciadas em meio à necessidade de se pensar o caráter homogeneizador da cultura política nacionalista do Estado Novo.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Pan-americanismo; diplomacia cultural.

Heitor Villa-Lobos: A Brazilian “Ambassador” in Uruguay (1940)

Abstract: This article aims to analyze the visit of Heitor Villa-Lobos to Uruguay paid in 1940 with the “Brazilian Artistic Embassy”, by pointing out historiographical issues involving political-cultural exchanges between these countries and especially Pan-Americanism. The relationship between this event and the construction of historical images and meanings about Villa-Lobos and his work in that context are intended to be evaluated. The theme arose from the study of the exchange of letters between the German-Uruguayan musicologist Francisco Curt Lange and the Brazilian composer, and amidst the analysis of the documentation present in the Curt Lange / UFGM Collection and the Villa-Lobos Museum Collection in Rio de Janeiro. From the study of Uruguayan and Brazilian newspaper clippings that dealt with Villa-Lobos’ visit, this article proposes an examination of the role played by the composer in Brazilian cultural diplomacy in Hispanic America in the context of the Estado Novo and Pan Americanism. The polysemic role of musical practice is intended to be highlighted because, beyond his relationship with the civic-educational character of the Estado Novo, represented, for example, by choral singing and his official activities, the music presented by the conductor at that time projected also a set of representations about Brazilian music connected to musical languages that translate his cultural diversity. Villa-Lobos’ visit to Uruguay also led him to strengthen relationships with significant personalities of Latin American and Ibero-American music: guitarists Abel Carlevaro and Andrés Segovia, as well as musicologist Francisco Curt Lange. Thus, in analyzing this event, musical particularities should not be neglected amidst the need to think about the homogenizing character of the Estado Novo’s nationalist political culture.

Keywords: Villa-Lobos; Pan-Americanism; cultural diplomacy.

¹ Este texto é resultado parcial da pesquisa desenvolvida na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e faz parte do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa-PAPq/UEMG. Agradeço aos alunos de iniciação científica Alexandre Reis Santos e Juliana Caetano Machado pelo trabalho desenvolvido durante esta pesquisa. Agradeço a Pedro Belchior, pesquisador do Museu Villa-Lobos/RJ, pelo acesso às fontes periódicas utilizadas nesta pesquisa.

Apresentação

É significativa a produção acadêmica que destacou a difusão e a recepção da obra de Heitor Villa-Lobos e sua música fora do Brasil. Os contatos do compositor brasileiro centralizados no universo cultural de Paris, realizados em suas duas viagens à capital francesa, a primeira em 1923 e a segunda em 1927-1930, bem como a presença de sua música nos Estados Unidos, a partir de 1939, são destacados como marcos fundamentais para a internacionalização de sua música. Sob uma ótica antropológica, a presença de Villa-Lobos em Paris foi exaltada por Paulo Renato Guérios como marco essencial para a construção de seu nacionalismo que teria, desta forma, se consolidado a partir do “olhar” parisiense (GUÉRIOS, 2003a). O eixo central deste livro que ganhou notoriedade em um curto espaço de tempo concentra-se no argumento de que Villa-Lobos descobriu o Brasil, enquanto referência para sua produção musical, em Paris, por meio de sua primeira visita à capital francesa em 1923 (GUÉRIOS, 2003).

Lutero Rodrigues relativizou a tese de Guérios, afirmando que outros intérpretes da vida e da obra do compositor brasileiro, tais como Bruno Kiefer, Paulo de Tarso Salles e Manoel Aranha Correa do Lago, vêm apontando para outra linha interpretativa (KIEFER, 1981; SALLES, 2009; LAGO, 2010). Ao visitar estas referências, Rodrigues demonstra que a “descoberta do Brasil” realizada por Villa-Lobos em Paris “não é real”. Para o autor, é necessária a valorização do início do processo de construção do nacionalismo do compositor que teria se iniciado já em fins dos anos de 1910, ganhara forças com a Semana de Arte Moderna de 1922 e alcançara seu ápice na estada do compositor em Paris (RODRIGUES, 2017).

Ainda em relação à temática da internacionalização da obra de Villa-Lobos, Lisa Peppercorn afirma que a presença do compositor nos Estados Unidos foi decisiva para a difusão internacional de sua obra. A musicóloga, em seu artigo intitulado “Some aspects of Villa-Lobos Principles of Composition”, publicado em 1943 na conceituada revista norte-americana *The Music Review*, em pleno contexto de consolidação do pan-americanismo, teceu uma análise sobre a produção musical de Villa-Lobos e valorizou o papel da presença do compositor nos Estados Unidos para a difusão de sua obra: “*little was know of Villa-Lobos outside Brazil until the United States attributed a special significance to his name a few years ago. This man, whom they have sometimes called the most interesting modern composer of the Americas [...]*” (PEPPERCORN, [1943], 2000, p. 98).

Para avaliar de forma crítica e contextualizada a presença de Villa-Lobos nos Estados Unidos é importante destacar, a partir do estudo de seus diálogos com a cultura musical norte-americana, o contexto dos anos 1940. Desde 1941, órgãos oficiais norte-americanos articulavam convites para concertos ao maestro, como parte da chamada “política de boa vizinhança”. O músico rejeitava-os, evitando assumir funções representativas naquele contexto de oscilação da política externa brasileira em relação aos Estados Unidos. No ano de 1944, ao fim da Segunda Grande Guerra, o compositor visitou pela primeira vez a América do Norte para reger algumas de suas obras. “Esta aproximação relaciona-se com o cenário político desenhado ao fim da Segunda Grande Guerra, no qual o país emergia como potência hegemônica, e o nascedouro da Guerra Fria que envolvia o pan-americanismo” (ARCANJO, 2016a, p. 471).

Sem diminuir o lugar das redes intelectuais construídas por Villa-Lobos nestes países, pois estas foram decisivas para a internacionalização de sua música e para a incorporação de diferentes perspectivas musicais em suas criações, é importante relativizar o papel dos “choques externos” como imperativos para a consolidação do modernismo do compositor como afirma (LAGO, 2010). Apesar de não descartar estes processos em seus respectivos contextos históricos, é significativo perceber que as conexões culturais eram muito mais recorrentes e complexas, pois iam além da presença do compositor em outros países, um vez que a recepção, os fluxos culturais e os processos de comunicações ocorriam das mais variadas formas: por meio da circulação de partituras, periódicos, concertos e outras formas de difusão da música no Brasil. Deve-se, por exemplo, considerar a presença da modernidade musical parisiense no universo cultural da cidade do Rio de Janeiro entre os anos 1910 e 1922, anteriormente à viagem de Villa-Lobos à capital francesa, como decisiva para sua formação como um músico “moderno” a partir do universo cultural do modernismo carioca (ARCANJO, 2016).

Além das trocas culturais com a França e com os Estados Unidos, outras conexões pouco visitadas pela literatura sobre Villa-Lobos foram fundamentais para a consolidação da internacionalização da obra do maestro e para a influência da mesma em criações de outros compositores. Como exemplo das temáticas pouco exploradas neste sentido cita-se a presença do compositor nos outros países hispano-americanos, como Argentina e Uruguai, relacionada ao pan-americanismo e também à criação de instituições culturais e difusão de suas obras. Do ponto de vista musicológico, algumas pesquisas já demonstraram o impulso musical proporcionado pela visita de Villa-Lobos ao Uruguai em 1940, em especial seus contatos com os violonistas Abel Carlevaro e Andrés Segovia.

A presença de Villa-Lobos naquele país fez com que ele estreitasse relações com estas personalidades muito significativas para o violão hispano-americano (RUAS JR., 2015; Amorim, 2018). Do ponto de vista historiográfico, como resultado de tese de doutorado defendida no programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, ao tratar do papel de Villa-Lobos para a história da diplomacia cultural brasileira, Pedro Belchior analisou, de modo pioneiro, a presença de Villa-Lobos nestes países e, além de trazer questões originais sobre a presença do maestro nos Estados Unidos e na Europa, tratou do papel diplomático de Villa-Lobos em suas viagens (BELCHIOR, 2019).

Neste artigo, em diálogo com estes textos, a contribuição para o estudo da presença de Villa-Lobos no Uruguai consiste na articulação entre estas perspectivas e na ampliação da documentação utilizada durante a pesquisa. O cruzamento entre a correspondência entre Villa-Lobos e o musicólogo alemão naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange, a análise dos periódicos presentes no Museu Villa-Lobos e no Acervo Curt Lange, bem como dos programas de concerto referentes à visita do compositor brasileiro ao Uruguai lançam luz sobre questões ainda pouco discutidas em relação ao evento: o papel da presença de Villa-Lobos no Uruguai como expressão da adesão oficial à política pan-americana por parte do Brasil antes da primeira visita do compositor aos Estados Unidos; o lugar de Villa-Lobos como mediador da inserção do musicólogo teuto-uruguaio no cenário latino-americano; a diversidade presente nos programas de concerto organizados por Villa-Lobos, evidenciando que sua visita oficial ao Uruguai não se restringia à difusão de seu projeto associado ao Canto Orfeônico, mas também à sua diversificada expressividade musical, sendo esta muito significativa do ponto de vista simbólico para a diplomacia cultural do Brasil em relação a estes países e aos Estados Unidos.

Para Estevão Martins, o estudo das relações internacionais em sintonia com a história cultural pode trazer novos sentidos a diversas temáticas relacionadas à história e, no caso deste artigo, à análise do papel da obra de Villa-Lobos para a diplomacia cultural brasileira. Os trabalhos desenvolvidos por este campo de estudo passaram recentemente por uma revisão. A partir do século XXI, os estudos formais dos Estados, tais como, a segurança e a defesa nacionais relacionadas aos territórios à economia e ao militarismo passaram a conviver com objetos de pesquisa que caminham em outras direções. Dentre estas, a cooperação política, a diplomacia, a integração regional e a comunicação

tornaram-se temas muito significativos para a consolidação do campo intitulado história das relações internacionais (MARTINS, 2012).

Para esta tarefa, os jornais foram fontes preciosas. Porém, ao utilizar os periódicos como documentação é necessário observar que de acordo com (LUCA, 2005), por muito tempo, os jornais foram descartados pelos historiadores por não refletirem uma imagem real dos eventos do passado e por explicitarem uma interpretação relativa e subjetiva daquilo que “realmente aconteceu”. Até meados dos anos de 1970, os jornais eram observados como uma fonte histórica de uma “complexidade desanimadora”, em função das dificuldades de se mapear as influências exercidas sobre eles no momento da publicação. Novas reflexões trouxeram complexidade e relevância para este tipo de documentação. Ao vê-los sob esta ótica, tornou-se necessário inquirir sobre a tiragem, a área de difusão, as relações com instituições políticas, os grupos econômicos e financeiros envolvidos em sua produção e circulação. Um dos riscos recorrentes ao se utilizar os periódicos como fontes para a história é a tendência de se perscrutar nestas fontes de forma acrítica a comprovação das hipóteses que se quer sustentar.

São inúmeras reportagens de jornais, tanto brasileiros quanto uruguaios, que seguem uma perspectiva grandiloquente em relação à visita da “Embaixada Artística Brasileira”. Em diálogo com outros documentos, tais como programas de concertos, cartas e as próprias obras musicais, os jornais oferecem pistas que transformam um evento “microscópico” aparentemente “isolado” em um fato histórico carregado de significados associados às políticas oficiais, mas balizado pelo caráter polissêmico da música e seus múltiplos sentidos. Por um lado, torna-se necessário analisar as redes de sociabilidades tecidas entre Villa-Lobos e diversos atores ligados institucionalmente aos governos do Brasil e do Uruguai para a realização do evento oficial. Por outro lado, a partir do estudo da repercussão na imprensa, da difusão da música e da imagem de Villa-Lobos, percebe-se que esta rede se constrói pautada na cooperação e em ideais supostamente comuns, mas fundamentalmente articulada com os diversos imaginários compartilhados na construção de representações históricas presentes na obra de Villa-Lobos.

Para tanto, o ponto central da pesquisa concentra-se no cruzamento das fontes periódicas e musicais com a correspondência entre Francisco Curt Lange e Villa-Lobos. O então diretor do Instituto Interamericano de Musicologia e do SODRE (Serviço da Oficial de Radiodifusão e Elétrica) – ambos com sede no Uruguai – foi o interlocutor responsável pela articulação da viagem do compositor e sua “embaixada artística”. Desta forma, a documentação presente no Acervo Curt Lange que compreende cartas,

programas de concerto, recortes de jornais, em diálogo com aqueles pesquisados no Museu Villa-Lobos, possibilitou uma compreensão mais verticalizada da complexidade do evento como dito anteriormente.

Villa-Lobos, Curt Lange e a Integração Musical das Américas: pan-americanismo e diplomacia cultural

No dia 9 de outubro de 1940, a bordo do vapor *Pedro I*, Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” chegaram a Montevideú, onde permaneceram até o dia 28 daquele mês, quando a delegação viajou para Argentina. Os jornais uruguaios e brasileiros celebravam de modo entusiástico a chegada do “consagrado compositor de *Amazonas*” a capital uruguaia.² A “embaixada” era formada por Arminda Neves d’Almeida, coordenadora Geral do SEMA, violinista e representante do Ensino Primário; Ruth Valadares Corrêa, professora de Fisiologia do SEMA, cantora e representante do ensino de vozes excepcionais nas Escolas Secundárias; Oscar Borgerth, *spalla* da Orquestra do Teatro Municipal, violinista e representante da Escola Nacional de Música; Iberê Gomes Grosso, professor de ritmo da SEMA, violoncelista, representante do Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico do SEMA; Arnaldo de Azevedo Estrela, professor de análise, harmonia e contraponto, pianista e representante do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.); José Vieira Brandão, encarregado do ensino técnico secundário, pianista e representante do ensino secundário; Gazzini de Sá, superintendente do ensino de música e Canto Orfeônico do Norte, pianista e representante do Ensino de Música e C. Orfeônico do Norte do Brasil; e, como chefe da comitiva, Villa-Lobos, regente e diretor musical.³

Durante os dias em terras uruguaias, o compositor, acompanhado dos solistas e atuando como regente à frente da Orquestra do Serviço Oficial de Rádio Elétrica do Uruguai (OSODRE), realizou seis concertos e proferiu três conferências. Na agenda oficial da delegação constava ainda uma recepção na embaixada brasileira e outra, na residência do violonista espanhol Andrés Segóvia. A visita de Villa-Lobos ao Uruguai fez com que ele estreitasse diálogos musicais, além de intensificar suas relações com o articulador do evento diplomático-musical, o musicólogo alemão naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange, interlocutor que iniciara sua correspondência com o maestro brasileiro em 1933 quando de sua chegada ao Uruguai fugindo da crise que assolava

² Jornal Correio Popular. *Uma embaixada musical brasileira*, 8 de outubro de 1940. MVL 09.023.1. c00.

³ Carta enviada por Villa-Lobos a Curt Lange em 27 de julho de 1940. ACL 2.2.s15. 1096.

Alemanha, seu país de origem. (ARCANJO, 2010; 2011; 2011b; 2017; RUAS JR., 2015; AMORIM, 2018).

As apresentações de Villa-Lobos no Uruguai faziam parte dos programas realizados pelo Instituto Cultural Uruguaio-Brasileiro (ICUB) e pelo Instituto Interamericano de Musicologia (IIM), ambos criados naquele ano de 1940. No caso do Brasil, estes programas integravam as iniciativas do governo de Getúlio Vargas relacionadas ao Ministério das Relações Exteriores em conjunto com o Ministério da Educação e Saúde e com o Departamento de Imprensa e Propaganda. Estas iniciativas foram coordenadas no Uruguai, na Argentina e no Paraguai junto aos diplomatas vinculados às embaixadas brasileiras, geralmente sob a coordenação dos adidos culturais. Como no caso de Villa-Lobos, “adido cultural” consiste em uma categoria complementar às funções diplomáticas, atores culturais que desempenham funções diplomáticas junto à imprensa e à cultura, encarregados das missões diplomáticas e que recebiam atribuições do governo neste sentido (NEPOMUCENO, 2015).

A excursão da “embaixada artística brasileira” fazia parte de atividades oficiais que se desenvolveram a partir de 1934, quando o governo de Getúlio Vargas iniciou um processo de reorganização do Ministério das Relações Exteriores, por meio de um programa cultural intitulado *Missões Culturais Brasileiras*, com o foco na aproximação com outros países da América Hispânica. Até os anos 1930, os diálogos com estas nações eram muito frágeis. Daquele momento em diante, o governo Vargas passara a implantar um programa de intercâmbio cultural sistemático nestes países e o Uruguai tornou-se parceiro estratégico (NEPOMUCENO, 2015).

Guilherme Paoliello, já havia apontado o papel diplomático de Villa-Lobos e sua música, desempenhado na década anterior como fator decisivo na associação do músico ao projeto nacionalista de Getúlio Vargas a partir dos anos 1930. De acordo com o autor, Villa-Lobos se adequava pelo “fato de, a essa altura, já ser considerado importante compositor de estética nacionalista, com uma obra relativamente conhecida e legitimada por sua temporada como “embaixador cultural” na Europa durante a década de 1920” (PAOLIELLO, 2006, p. 153).

Mas foi em seu trabalho pioneiro sobre o papel de Villa-Lobos na diplomacia cultural brasileira que Pedro Belchior analisou a viagem do compositor envolta de uma complexa articulação entre diversas instituições, tanto brasileiras quanto uruguaias, todas envolvidas com a diplomacia cultural: o SODRE e o Instituto Interamericano de Musicologia, o Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema, e o

Itamaraty, representado pelo embaixador do Brasil em Montevidéu, Baptista Luzardo. (BELCHIOR, 2019).

Na década de 1940, a diplomacia entre o Brasil e os outros países da América Hispânica tomou rumos importantes e passou a distinguir-se por ambiguidades no que se refere às relações entre o Estado Novo (1937-1945) e as políticas associadas ao pan-americanismo. Neste contexto, Curt Lange tentava estabelecer um projeto de integração das Américas por meio de contatos nos países hispano-americanos e nos Estados Unidos. Para tanto, o musicólogo passou a corresponder com diversos intelectuais do continente e tentou transformar seus projetos em programas apoiados pela União Pan-Americana.⁴

Publicado pelo Ministério das Relações Exteriores do Uruguai no dia 26 de junho de 1940, o Decreto de Oficialização do Instituto Interamericano de Musicologia evidencia elementos para a compreensão do contexto musicológico e político no qual se deu a presença da “embaixada artística” liderada por Villa-Lobos. A criação do Instituto balizava-se oficialmente na VIII Conferência Internacional Americana, promovida em Lima, em 28 de dezembro de 1938 “para o fomento das investigações musicais em nosso continente”, e no Congresso Internacional de Musicologia, realizado em Nova York com a Conferência de Relações Interamericanas no campo musical, celebrada em Washington no Departamento de Estado no mesmo ano que “recomendaram desenvolver os trabalhos de Montevidéu destacando sua generosa finalidade.”⁵

Em carta enviada ao chefe da delegação uruguaia que estaria presente na Conferência de Lima, pode-se observar o caráter oficial da aproximação entre Curt Lange

⁴ 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 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 à agressiva política intervencionista conhecida como política do *Big Stick*. A partir dos anos de 1930, com a *Política de Boa Vizinhaça* 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. ARCANJO, Loque. A Correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA-USP, 2017, pp. 120-134.

⁵ Ministério de Relaciones Exteriores del Uruguai e Ministério de Instrucción Pública y Previsión Social. Decreto de Oficialización del Instituto Interamericano de Musicologia. In: CURT LANGE, F. *Boletín Latino Americano de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1946.

e Villa-Lobos associada à política externa do Brasil em relação ao Uruguai e por consequência ao pan-americanismo norte-americano. Apreende-se, também, a valorização do evento por parte de Villa-Lobos e o apoio a Curt Lange ao qual o compositor brasileiro tece sólidos elogios:

Exmo. Sr. Dr. Carlos María Prando (Delegación del Uruguay), Tendo recebido comunicação de que, por ocasião da Conferência Panamericana a realizar-se dentro de poucos dias em Lima, será apresentada a moção sobre o “Instituto Interamericano de Música” (grifo do autor), que será fundado em Montevidéo, sob a competentíssima direção do extraordinário musicógrafo sulamericano professor F. Curt Lange, apresso-me em vos enviar a minha inteira solidariedade pessoal e oficial. Aproveito a oportunidade para vos manifestar o meu contentamento pela feliz escolha na ilustre personalidade de Curt Lange, o que reputo um dos homens mais uteis e práticos nesse novo e crescente entrelaçamento do intelectualismo artístico e científico sulamericano. Com os protestos da mais alta estima e consideração. Villa-Lobos, diretor do departamento de música da universidade do distrito federal (sic).⁶

Esta carta enviada por Villa-Lobos ao chefe da delegação Uruguia é resultado de um pedido do próprio Curt Lange que, no dia 23 de novembro de 1938, escrevera ao brasileiro:

Na Conferência Pan-americana que está por se realizar daqui a poucos dias será apresentada a moção para se fundar em Montevideo o Instituto Interamericano de Musicologia sob minha direção. [...] Peço que escreva uma carta registrada ao nome de Dr. Carlos Maria Prando apoiando a moção que apresentarei.⁷

Observa-se no texto de Villa-Lobos a busca do “enlaçamento” cultural em meio às complexas relações entre a Conferência Internacional, realizada em Lima em 1938, a criação, dois anos mais tarde, do Instituto Interamericano de Musicologia, ambos chancelados pelo Departamento de Estado norte-americano, e, portanto, à política de boa-vizinhança e ao pan-americanismo. O papel das relações entre Villa-Lobos e Curt Lange para a trajetória de ambos é muito significativa e ainda não estudada. Se, como pode-se observar, o compositor brasileiro foi importante para a inserção de Curt Lange na América Hispânica, a intensa atividade do musicólogo nos Estados Unidos fez com que ele fosse um dos mediadores das relações entre Villa-Lobos e os norte-americanos (ARCANJO, 2017).

Em 1939, um ano após a oficialização do Instituto, Curt Lange se encontrava em Washington em intensa atividade política, angariando apoio para seu projeto que ele

⁶ Carta de Villa-Lobos para Curt Lange, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1938. ACL 2.2s.15.1096.

⁷ Carta de Curt Lange para Villa-Lobos. Bogotá, 23 de novembro de 1938. ACL 2.2s. 15.1096.

mesmo intitulou de Americanismo Musical. Em carta enviada a Villa-Lobos, em 26 de outubro de daquele ano, o musicólogo escreveu ao brasileiro afirmando que

En mis largos viajes a través de este continente he hablado siempre de Ud., y últimamente en Estados Unidos de Norte América. Creo haber formado para Ud. La plataforma necesaria para una grande, cuanto no grandiosa actuacion (...) Tuvimos aqui el Congreso de Musicologia, (internacional) y en él hablé de Ud.⁸

Com relação ao papel desempenhado por Curt Lange para a presença de Villa-Lobos no Uruguai, em 4 de outubro de 1940, cinco dias antes da chegada do maestro, o jornal uruguaio *La Tribuna Popular*, de Montevideu, em sua reportagem intitulada “La obra de Intercambio Cultural Uruguayo-Brasileño Tendrá otra bella cristalisacion”, destacou o trabalho do musicólogo para a realização da visita do compositor brasileiro. O jornal, ao focar a presença dele naquele país, afirmou que “*pero no queremos terminar esta nota sin dedicar un parrafo de aplauso al director del Instituto Interamericano de Musicologia Dr. Francisco Curt Lange que contribuyó entusiastamente a la venida de distinguido maestro.*”⁹

A imprensa desempenhou um papel decisivo na difusão deste evento. É importante destacar a necessidade de se contextualizar a função do Departamento de Imprensa e Propaganda como órgão de centralização das informações em nível nacional e internacional pois, desta forma, evidencia-se que estas fontes apresentam uma visão parcial do evento. A política de censura estabelecida pelo órgão torna-se um “filtro” necessário a ser examinado em relação ao material jornalístico sobre a viagem diplomática de Villa-Lobos. No contexto de uma estrutura corporativista, o Estado Novo atrelou os sindicatos à esfera estatal e através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) exerceu a censura sobre todos os meios de comunicação, investindo na propaganda do regime.

Em 1940, o DIP teve seu poder ampliado com a instalação, em cada estado do país, de um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), com suas mesmas atribuições. O departamento só seria extinto em 1945 e sua atuação arrefeceria com a proximidade do fim da guerra e com a vitória dos Aliados. Avaliada a inxequibilidade dos objetivos para os quais havia sido criado, e diante da crescente pressão popular pelo fim de todos os órgãos cerceadores da liberdade criados durante a vigência do Estado

⁸ Carta de Curt Lange a Villa-Lobos, Washington, 25 de outubro de 1939. ACL 2.2 s15.1096.

⁹ Jornal *La Tribuna Popular*, Recortes. In: Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. ACL 2.2.S15.1096. 04 de outubro de 1940.

Novo, o DIP foi extinto em 25 de maio daquele ano. Durante os cinco anos de existência do órgão, os periódicos eram obrigados a: reproduzir os discursos oficiais, dar ampla divulgação aos “grandes feitos” do governo e publicar a imagem positiva de Vargas a partir de matérias produzidas pela Agência Nacional. Havia íntima relação entre censura e propaganda.¹⁰

A censura impedia a publicação de algumas temáticas. Ao mesmo tempo, ditavam a difusão de outras. Não havia independência. De acordo com (Capelato, 1999), *O Estado de S. Paulo*, em 1940, tentou uma resistência, mas o resultado foi a expropriação do jornal pelo regime que o converteu em “órgão oficioso”. *O Estado de S. Paulo*, *A Noite*, de São Paulo, e *O Dia*, do Rio de Janeiro, tornaram-se os principais órgãos de propaganda do regime. Apesar disso, é importante salientar que “a cooptação dos jornalistas se deu através das pressões oficiais, mas também pela concordância de setores da imprensa com a política do governo” (CAPELATO, 1999, p. 175).

Esta política reverberou no conteúdo das reportagens presentes nos recortes de jornais pesquisados no Acervo Curt Lange e no Museu Villa-Lobos. A semelhança entre as reportagens, tanto dos jornais brasileiros quanto uruguaios que trataram da visita de Villa-Lobos não se resume à informação oferecida nos títulos das matérias, mas está presente também no conteúdo das mesmas e é resultado deste contexto bem como do caráter diplomático do evento. O volume da documentação é extenso. No Museu Villa-Lobos encontramos cerca de 450 recortes, retratando a presença do músico brasileiro no Uruguai, e cerca de 20 recortes presentes no Acervo Curt Lange. As reportagens são do período entre agosto e outubro de 1940. Dentre aqueles jornais presentes nos arquivos do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, podemos destacar o periódico *A Nação*, de Porto Alegre; *o Jornal do Comércio*, de Recife; *O Globo*, *o Jornal do Brasil*, *o Correio da Manhã e A Noite (Getulista)*, do Rio de Janeiro; e *A União*, da Paraíba; e *O Dia e O correio Paulistano*, de São Paulo.¹¹

¹⁰ O DIP foi criado por decreto presidencial em dezembro de 1939, com o objetivo de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Mas sua origem remontava a um período anterior. Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade, e em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Já no Estado Novo, no início de 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que finalmente deu lugar ao DIP.

¹¹ *A Nação* Porto Alegre – 2 de outubro de 1940 – Rio Grande do Sul 09.021.1.e.00; *Correio da Manhã* – 5 de outubro de 1940 – Rio de Janeiro 09.022.1.d.00; *Jornal do Commercio* – 6 de outubro de 1940 – Recife 09.022.1.f.00; *O Globo* – 16 de outubro de 1940 – Rio de Janeiro 09.022.1.g.00; *Correio Popular* – 6 de outubro de 1940 – Campinas 09.023.1.c.00A; *União* – 17 de outubro de 1940 – João Pessoa 09.025.1.a.00; *Jornal do Brasil* 15 de outubro de 1940 – Rio de Janeiro 09.025.1.h.00; *Correio da Manhã* 15 de outubro de 1940 – Rio de Janeiro 09.025.1.j.00; *Jornal do Commercio* – 15 de outubro de 1940 – Rio

No dia 22 de outubro de 1940, o jornal *O Dia* publicou uma reportagem intitulada *O Abraço Musical da América*. A temática central do texto era a repercussão da visita de Heitor Villa-Lobos ao Uruguai. O compositor brasileiro que desembarcou no país vizinho no dia 8 daquele mês realizaria, quatro dias após sua chegada, o primeiro concerto de uma série de outras apresentações e palestras. De acordo com a reportagem, desde a chegada do maestro à capital uruguaia, “a imprensa publica fotografias do conhecido musicista a quem tece grandes elogios”.¹²

O jornal destacou que, desde o primeiro concerto realizado pelo compositor, diversos jornais uruguaios teciam efusivos elogios ao maestro e à “Embaixada Artística Brasileira”. De acordo com o periódico paulista, “o chanceler Guani ofereceu no dia 16 uma recepção em homenagem à embaixada presidida pelo maestro Villa-Lobos”. Além desta informação, o jornal enfatizou também a presença do presidente da República do Uruguai, do embaixador Baptista Luzardo, além de um alto número de personalidades brasileiras e uruguaias.¹³

Pedro Belchior colocou em evidência os significados políticos das temáticas das conferências proferidas por Villa-Lobos: “A música a serviço da educação cívico-social”, “As vantagens do controle e da uniformidade do ensino cívico-musical” e “O folclore como base da formação fisionômica da música artística interamericana”. De acordo com Belchior, ao final de sua visita a Montevideú, Villa-Lobos “ofereceu uma “lição prática” de seu método de ensino ao reger cerca de 600 alunos de escolas públicas da capital” (BELCHIOR, 2019, p. 176).

Dentre as atividades oficiais relacionadas ao evento, o jornal *O Dia* noticiou a *Semana Cultural Pan Americana* promovida pelo governo uruguaio. A *Semana* “dedicou uma conferência-concerto ao maestro Villa-Lobos, tendo sido executadas peças argentinas, brasileiras, peruanas, bolivianas e venezuelanas.” Este texto que compunha a reportagem reforçou a manchete como este subtítulo que demonstrou o caráter integrador promovido pelos ritmos musicais apresentados durante a semana em homenagem ao compositor brasileiro e por consequência os sentidos diplomáticos da visita: “rythmos brasileiros, argentinos, peruanos, uruguayos, bolivianos e venezuelanos executados em

de Janeiro 09.026.1.f.00; *O Dia* – 22 de outubro 1940 - São Paulo 09.026.1.j.00; *A Noite* – 22 de outubro de 1940 – Rio de Janeiro 09.027.1.a.00; *Correio Paulistano* – 22 de outubro de 1940 São Paulo 09.027.1.f.00.

¹² Jornal *O Dia* – 22 de outubro 1940 - São Paulo – MVL 09.026.1.j.00.

¹³ Jornal *O Dia* – 22 de outubro 1940 - São Paulo – MVL 09.026.1.j.00

homenagem ao maestro Villa-Lobos”. Quais seriam estes “ritmos” e como eles poderiam significar este caráter integrador ou representar o lugar do Brasil no cenário internacional é o objeto central desta pesquisa e tema tratado na segunda sessão deste texto.¹⁴

É evidente que a presença da Embaixada Artística Brasileira vinha ao encontro dos interesses do governo de Getúlio Vargas que naquele contexto buscava um lugar no cenário internacional latino-americano e pan-americano, apesar de oficialmente viver uma oscilação no que se refere à adesão irrestrita aos Estados Unidos (Nepomuceno, 2015). O caráter internacional associado a Villa-Lobos fica evidente na reportagem do *Jornal El Pueblo*: “*la personalidad del maestro Villa-Lobos, ampliamente conocida en nuestros círculos artísticos, pusto que su renombre há trespasado desde hace tiempo las fronteras de su pátria*”, elemento que destaca o papel desempenhado pela imagem do compositor para aquela cultura política.

É ponto central deste artigo demonstrar que o papel de Villa-Lobos como adido cultural não pode ser reduzido pelo filtro das fontes jornalísticas, pois a imagem do compositor representada nos periódicos nos oferece uma visão parcial do evento. Retomando a temática discutida na introdução apresentada anteriormente, o estudo da trajetória de Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940 não deve ser reduzida, apenas, à imagem do músico subserviente e atrelado ao poder.¹⁵

Os diálogos musicais estabelecidos por Villa-Lobos durante esta viagem foram destacados por exemplo por (Ruas Jr., 2015). De acordo com o autor, naquele ano de 1940, Villa-Lobos estabeleceu fecundas trocas com o violonista Abel Carlevaro que, além de possuir uma expressiva obra para violão, contribuiu de forma significativa para a gramática técnica do instrumento e foi, também, o primeiro intérprete dos *Prelúdios* para violão escritos pelo compositor brasileiro.

Para (Amorim, 2018), 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 proferiu uma conferência sobre o compositor, “[...] patrocinada pelo Centro Guitarrístico do Uruguay, que incluiria em sua parte musical um recital de Abel

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Esta semelhança entre as reportagens em jornais diversos tratando a temática da “missão artística e diplomática” de Villa-Lobos nos remete ao texto de Robert Darnton, no qual o autor analisa sua experiência na redação do *The Times* em Londres de 1963 a 1964. Sobre as matérias diplomáticas, Darnton afirma que “quando cobríamos notícias diplomáticas, o porta-voz no Ministério das Relações Exteriores dava uma declaração oficial, uma explicação oficiosa e uma análise de fundo para qualquer coisa que precisássemos saber. A informação vinha empacotada com tanto cuidado que era difícil desembrulhá-la e ajeitá-la de outra forma; em decorrência disso, as matérias diplomáticas pareciam todas muito semelhantes” (Darnton, 1987, p. 75).

Carlevaro, apresentado como jovem valor emergente do cenário violonístico local”. Presentes no evento estavam Curt Lange, Andrés Segovia, Heitor Villa-Lobos e Arminda das Neves, para assistir Carlevaro interpretar obras de Manuel Ponce, Isaac Albeniz, F. Moreno Torroba, Tomás Mujica, Augustin Barrios e o Choros n. 1 (Villa-Lobos) (Escande *apud* AMORIM, 2005, p. 137).

A apresentação causou um impacto positivo na ilustre plateia. Após o concerto, segundo o próprio Abel Carlevaro, 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 (AMORIM, 2018, p. 35).

Na seção a seguir, seguindo as perspectivas de Ruas Jr. e Amorim (RUAS JR., 2015; AMORIM, 2018), pretende-se demonstrar que o cruzamento entre as fontes jornalistas, as cartas, a crítica musical e os programas de concerto nos oferecem elementos para trazer complexidade ao evento e demonstrar que o caráter polissêmico da música de modo específico daquela apresentada por Villa-Lobos no Uruguai escapa às análises mais generalistas.

O Uirapurú: o pássaro da floresta amazônica e outras representações da música brasileira no Uruguai

Ao analisar as complexas relações entre história e música, observa-se a tendência das pesquisas historiográficas de privilegiar os documentos escritos em detrimento da linguagem musical. Isto ocorre, pois a linguagem musical, “cifrada”, é de difícil acesso àqueles historiadores que não são músicos. Quando se trata da canção, por exemplo, constata-se, na maioria das vezes, a supervalorização da lírica em detrimento da linguagem musical propriamente dita. É muito produtiva a análise historiográfica relacionada ao estudo das representações da realidade expressas na produção musical que leva em consideração a necessidade de articulação entre a linguagem técnica e estética e as representações construídas acerca desta. Para tanto, torna-se necessário o diálogo entre a música e outras tipologias de fontes no processo de análise de uma “rede de escuta”. Os críticos, os ouvintes, periódicos, programas de concertos e o próprio compositor oferecem

elementos importantes para a atribuição de significados às obras (NAPOLITANO, 2005; ARCANJO, 2012).

Do ponto de vista musicológico, Paulo de Tarso Salles, ao estudar os quartetos de cordas de Villa-Lobos e ao avaliar as mais recentes pesquisas sobre a obra de Villa-Lobos, destaca que a “crescente simbiose entre teoria e performance é um dos aspectos mais auspiciosos destes tempos”. O autor se refere a necessidade da reinterpretação da obra de Villa-Lobos estar conectada em algum momento a análise da estrutura musical, destacando, também, que a complexidade do objeto musical transita em torno da relação composição/performance/escuta (SALLES, 2019).

Nesta mesma direção, passo importante para os objetivos deste texto é a análise dos programas dos concertos e o diálogo com os trabalhos acadêmicos sobre as peças executadas por Villa-Lobos no Uruguai naquele ano de 1940. Este procedimento externaliza dois dados importantes: demonstra que a música de Villa-Lobos apresentada naqueles eventos não se restringia ao caráter propagandista do Estado Novo, atribuído, de forma simplista, ao canto orfeônico; e a organização dos concertos demonstravam que a diversidade da produção musical de Villa-Lobos não pode ser negligenciada frente ao caráter da memória homogeneizadora atribuídas pelos jornais à obra do compositor brasileiro.

O propósito desta análise não é, de modo algum, minimizar o papel de Villa-Lobos como adido cultural do Estado Novo, mas relativizar a imagem reducionista do músico que teria se tornado internacionalmente reconhecido, a partir dos anos 1930, em função das produções vinculadas às suas atividades burocráticas atreladas ao Estado, independentemente do valor estético de suas peças, valor este questionado por argumentos que buscam desqualificar a produção musical do compositor associando estas ao oportunismo e, por vezes, à ausência de qualidade.

Por um lado, elevando-se em consideração que a historiografia já havia percebido as “trocas de favores” entre Villa-Lobos e o Estado, esta perspectiva, pode, inclusive, trazer novos elementos para reforçar as relações entre Villa-Lobos e a política no que diz respeito ao seu papel na busca pela construção de “uma identidade nacional” (CHERNÁVSKY, 2003; CONTIER, 1998; DUTRA, 1997). Por detrás da imagem do compositor que representaria a unidade musical do Brasil, os estudos analíticos acerca de sua música demonstram que o seu sucesso como compositor não pode ser reduzido ao oportunismo, nem ao seu suposto “retrocesso neoclássico” dos anos 1930 e 1940, nem

apenas ao caráter propagandista do Estado Novo. (ANDRADE, 1998 [1945]; WISNIK, 1983).

O referido caráter homogêneo das concentrações de canto orfeônico, ou o “caráter neoclássico” e conservador das *Bachianas Brasileiras* não devem ser aceitos de forma generalizante. Estas obras expressam uma diversidade cultural proveniente de sua capacidade de traduzir musicalmente as múltiplas faces do Brasil em diálogo com a tradição musical europeia (ARCANJO, 2008; DUDEQUE, 2018). Esta capacidade inventiva representada nos programas de concerto e destacada pela literatura crítica sobre suas obras, é o ponto central a ser valorizado na segunda sessão deste texto.

A agenda de Villa-Lobos no Uruguai contou com três conferências: duas na Universidade de Montevideo e outra no SODRE, além de três concertos de música de câmara e um concerto sinfônico. Além das peças ligadas ao canto orfeônico, o repertório apresentado por Villa-Lobos no Uruguai foi, portanto, bastante diversificado contando com peças para concerto de câmara e obras para concerto sinfônico.¹⁶

Em carta enviada por Villa-Lobos a Curt Lange no dia 27 de julho de 1940, pouco menos de três meses antes da partida da “embaixada” para o Uruguai, o compositor brasileiro descrevera de forma detalhada os ajustes finais no plano da viagem solicitando a Curt Lange informações acerca do custeio das despesas de passagem e estadia para ele e a embaixada artística e afirmando que providenciaria o material para divulgação “retratos, cópias de textos, notas explicativas e argumentos de todo o material e pessoal da embaixada e para envia-los a Montevideú”

Nesta mesma carta, além destas questões burocráticas envolvendo a viagem, o compositor brasileiro descreveu o conteúdo das conferências e o repertório que seria apresentado, oferecendo quadro geral dos eventos realizados e da produção musical que estaria nos programas de concerto. De acordo com Villa-Lobos:

Prezado amigo Curt Lange,

Envio ao prezado amigo o ultimo e definitivo plano da minha projetada viagem a Montevideó (...) Os programas e ordem de sequência a serem executados caso possa ser adaptada á conveniência das vossas organizações musicais e educacionais, são os seguintes, desde o dia do nosso desembarque em Motevideó (...) Como vê o prezado amigo, é um plano organizado a rigor e baseado em razões práticas, uteis e oportunas, elaborado ha muito tempo, com

¹⁶ Dia 14 - 1ª Conferência na Universidade de Montevideú; Dia 15 – 1º Concerto de Música de Câmara no SODRE; Dia 16 – Concerto na residência do Ministro Alberto Guani; Dia 22 – 2º Concerto de Música de Câmara no SODRE; Dia 24 – 2ª Conferencia na Universidade de Montevideo; Dia 25 – 3º concerto de Música de Câmara no SODRE; Dia 26 - Concerto sinfônico no SODRE; Dia 28 – 3ª Conferencia no SODRE.

o concurso somente de elementos que estão diretamente sob a minha absoluta direção, no que resultará a mais uniforme demonstração do atual panorama folclórico, artístico e educacional de todo o Brasil [...]. Remeterei uma cópia desta carta ao Exmo. Snr. Embaixador Dr. Batista Luzardo, afim de que o ilustre amigo possa articular com S. Excia. as providências urgentes, que espero com ansiedade uma solução acertada e definitiva. Peço-lhe que responda com urgência esta carta, afim de providenciar retratos, cópias de textos, notas explicativas e argumentos de todo o material e pessoal da embaixada e para envia-los a Montevidéo para seu governo.

Um abraço do amigo,

Villa-Lobos

Av. Almte. Barroso, 81 Edif. Andorinha – 5º and., s/ 534 – Rio de Janeiro Brasil.” (sic.)¹⁷

Dado importante a ser destacado nesta carta trata-se do envio de materiais para divulgação que compreendia “cópias de textos”, “notas explicativas” e “retratos”. Estes textos e fotografias estariam presentes nos jornais uruguaios e brasileiros que trataram da divulgação da presença oficial de Villa-Lobos (Fig.1). Esta iconografia aparece, também, em outros suportes, por exemplo, no artigo de Villa-Lobos intitulado “Educação Musical” que seria publicado no VI Tomo do *Boletim Latino-Americano de Música* publicado no Brasil em 1946 sob a organização de Curt Lange. Este dado reforça o papel significativo de Villa-Lobos para o Americanismo Musical de Curt Lange, mas também o lugar do trabalho do musicólogo na difusão da obra do compositor brasileiro.

Nota-se, tanto na carta enviada a Curt Lange quanto nas palestras de Villa-Lobos, a presença do discurso cívico-educacional atrelado ao Estado Novo. Esta perspectiva fica evidente na temática da conferência realizada por Villa-Lobos no dia 27 de outubro (Fig. 2). O mesmo pode-se dizer em relação à performance de sua peça intitulada “Regozijo de uma raça” executada por um coro de 600 crianças que esboçaram o trabalho relacionado ao Canto Orfeônico realizado pela Superintendência de Educação Musical e Artística (Fig. 2).

As peças apresentadas não se restringiam àquelas compostas por Villa-Lobos. O trabalho desenvolvido pela “embaixada” era mais diversificado. No concerto realizado anteriormente, no dia 22 de outubro, nota-se que as apresentações musicais não estavam restritas aquelas obras de autoria de Villa-Lobos, pois foram propostas interpretações de peças de Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e de outros compositores brasileiros (Fig. 3).

¹⁷ Carta enviada por Villa-Lobos a Curt Lange em 27 de julho de 1940. ACL 2.2.s15. 1096.



Fig. 1: *Jornal El Plata*. “Vendrá el maestro Villa-Lobos al frente de una embajada artística brasileña”.
Fonte: MVL 12.003.1.B.00.

MONTEVIDEO - 27-10-1940

27 out
1940

S. O. D. R. E.
ESTUDIO AUDITORIO

DOMINGO 27 A LA HORA 10 DE LA MAÑANA
EMBAJADA ARTISTICA BRASILEÑA

Tercera Conferencia
del Maestro Héctor Villa-Lobos

Orientación Práctica de la Enseñanza del Canto
cívico-orfeónico en las escuelas.

Aplicación de algunos métodos con 600 alumnos de
las Escuelas Argentina y Venezuela, del Liceo N.º 5,
“José Pedro Varela”, y de la Universidad de Mujeres,
preparados en 10 clases por los profesores brasileños
Arminda Neves d'Almeida, Coordinadora General
del Servicio de Educación Musical y Artística de Río
de Janeiro, y **Gazzi de Sá**, Superintendente de Edu-
cación Artística del Norte del Brasil.

Obras a interpretarse:

VILLA-LOBOS - Balão do Bitú - (Melodía Popular).
VILLA-LOBOS - Regosijo de uma raça - (Escrita so-
bre temas amerindios del Brasil).
VILLA-LOBOS - Uruguay-Brasil - (Escrita especialmente
para la confraternidad interamericana).

ENTRADA LIBRE

Fig. 2: Programa do Concerto realizado em Montevideu do dia 27 de outubro de 1940. Fonte:
MVL76.15.83.

ESTUDIO AUDITORIO
Calle Andes esq. Mercedes. — Montevideo — Teléfono de Boletería: 8 72 28

ESPECTACULOS ORGANIZADOS
POR EL **S. O. D. R. E.** Temporada Oficial 1940

Martes 22 de Octubre, a la hora 21 y 45

Segundo Concierto de Música de Cámara de la Embajada Artística Brasileira
BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO
HECTOR VILLA-LOBOS

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

VILLA - LOBOS, Héctor - Segunda Sonata para violoncello y piano (1916)
Allegro moderato
Andante cantabile
Scherzo (Allegro Scherzando)
Allegro vivace sostenuto
Iberê Gomes Grosso y Arnaldo Estrela

SEGUNDA PARTE

MIGNONE, Francisco - Trovas de amor (Letra de X)

GAZZI DE SA - Misticismo (Letra de Ascenso Ferreira)

LORENZO FERNANDEZ, Oscar - Noite de Junho (Letra de Ronald de Carvalho)

VILLA - LOBOS, Héctor - Saudades da minha vida, N.º 2 de las "Serestas" (1925) (Letra de Dançe Milano)

ANONIMO - Nhaporé (ambientado por H. Villa-Lobos)


LORENZO FERNANDEZ, Oscar - Nega fuló (Letra de Jorge de Lima)
Ruth Valladares Corrêa y José Vieira Brandão

TERCERA PARTE

LORENZO FERNANDEZ, Oscar - Trío Brasileiro, op. 32, para piano violín y violoncello
(1.º premio del Concurso Internacional de 1924, de la Sociedade de Cultura Musical, de Río de Janeiro).
Allegro maestoso
Canção (Andante)
Danza (Scherzo)
Final
Jose Vieira Brandão, Oscar Borgerth e Iberê Gomes Grosso

Fig. 3: Programa do Concerto realizado em Montevideú do dia 22 de outubro de 1940. Fonte: ACL 2.2.s 15.1096.

ESTUDIO AUDITORIO
Calle Andes esq. Mercedes. — Montevideo. — Teléfono de Boletería: 8 72 28

	ESPECTACULOS ORGANIZADOS POR EL	Temporada Oficial 1940
	S. O. D. R. E.	

Sábado 26 de Octubre, a la hora 18 y 33

SEGUNDO CONCIERTO SINFONICO
DE LA
EMBAJADA ARTISTICA BRASILEÑA
PRESIDIDA POR EL MAESTRO
H. VILLA-LOBOS
FESTIVAL VILLA-LOBOS

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Uirapuru — Poema Sinfónico y Ballet (1917).
Canto y Orquesta

- a) Aria de las 'Bachianas Brasileñas' N.º 5 (1939)
Palabras de Ruth Valladares Corrêa
- b) 'Sertaneja' - 3.º Parte de la Suite para Canto y Violín (1923)
- c) 'Cantiga del viudo' - Seresta N.º 7 -
Palabras de Carlos Drummond
- d) 'Xangô' (N.º 4 de las Canciones Típicas Brasileñas)
Canto de Macumba (Ritual afro-brasileño) - Palabras cabalísticas.

Solista: Ruth Valladares Corrêa

Fantasia de Movimientos Mixtos
para Violín y Orquesta (en tres tiempos)

- a) Serenidad (2.º tiempo) 1920
- b) Alma agitada (1.º tiempo) 1921

Solista: Oscar Borgerth

SEGUNDA PARTE

Suite para Piano y Orquesta En tres tiempos - (1914)

- a) Andante (Al Brasil)
- b) Movimiento de Tarantela (A Italia)

Solista: Arnaldo Estrela

Bachianas Brasileñas N.º 2 Suite para orquesta - (1920)

- a) Preludio - (El canto del Capadocio) Adagio
- b) Aria - (El canto de nuestra tierra) Largo
- c) Danza - (Recuerdo del lugar) Andantino Moderato
- d) Tocata - (El trencito de campaña) Un poco moderato

Orquesta Sinfónica del S. O. D. R. E.
BAJO LA DIRECCION DEL AUTOR

Fig. 4: Programa do Concerto realizado em Montevideu do dia 26 de outubro de 1940. Fonte: MVL 76.15.29.

Retomando a proposta historiográfica apresentada anteriormente, fundada na necessidade de articulação do material escrito com a linguagem musical, o livro organizado por Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque, intitulado *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos* apresenta uma série de trabalhos que analisam algumas destas peças presentes no concerto realizado no dia 26 de outubro no Uruguai (Fig. 4). Estas análises trazem novos elementos para a busca dos significados históricos que envolviam as apresentações destas obras naquela ocasião e vão além da memória construída pelos jornais e outros documentos pesquisados. Como exemplo, ao propor uma análise do lugar da música de câmara e da canção na obra de Villa-Lobos,

(PICCHI, 2017) investigou a “Cantiga do Viúvo”. O autor defende que o detalhamento formal presente na obra traz à luz as escolhas do compositor que “buscava formatação equivalente” à representação da imagem.

A partir da análise musical, o autor demonstra que os argumentos que desvalorizam os profundos conhecimentos harmônicos e composicionais de Villa-Lobos é resultado do desconhecimento da complexidade de suas criações. Para exemplificar as relações entre os procedimentos composicionais do compositor e a utilização da imagética, o autor expõe, a partir do material, da estrutura, da condução harmônica, do ritmo e também do texto-música, uma análise da Seresta “Cantiga do Viúvo” que fundamenta as propositivas do artigo. A partir dos diálogos entre a análise do material musical e a análise do texto-música, Picchi destaca a importância de se pensar a obra de Villa-Lobos a partir da linguagem musical (ARCANJO, 2018, p. 231).

No repertório apresentado no Uruguai observa-se, também, a presença da peça *Xangô* que faz parte da série *Canções Típicas brasileiras* com o subtítulo “canto de macumba (ritual afro-brasileiro) - palavras cabalísticas”. Esta obra, representação de um dos mais populares e prestigiados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul, foi composta no ano de 1919 e possui 4 versões, sendo uma para canto e piano (1919), duas para orquestra (1919) e outra para coro a 5 vozes (1935). Juliana Ripke, ao propor uma análise da construção discursiva musical relacionada às representações referentes à cultura afro-brasileira na obra de compositores nacionalistas, afirma que a tópica¹⁸ *canto de xangô* é um elemento significativo na produção de Villa-Lobos (RIPKE, 2015).

Para o estudo da harmonização de *Xangô* por parte de Villa-Lobos, Juliana Ripke conta com a presença de uma literatura que remonta Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Arnaldo Estrela e Eero Tarasti e os trabalhos mais recentes de Paulo de Tarso Salles e Nahin Marun. Ao identificar, por exemplo, o contraste rítmico entre tema e *ostinato*, ou melodia e acompanhamento, como característica essencial desta tópica, a

¹⁸ Para compreender as tópicas como discursos musicais fundados numa musicalidade específica, estas são observadas como estruturas convencionais e consensuais, “lugares-comuns dos discursos musicais de modo a serem reconhecidos por uma audiência e produzir novos significados”. Acácio Piedade aponta a retoricidade como concernente “ao nível de efeito retórico pretendido pelo compositor e produzido na audiência” (PIEADADE, 2017). O aparato retórico estaria a serviço de um “roteiro de significados musicais” que se constituem numa narrativa construída a partir desta teia de significados. O estudo das tópicas tornam-se importantes instrumentos analíticos para o estudo da construção do nacionalismo na obra de Villa-Lobos e estabelece um fecundo diálogo com a produção acadêmica que investe nos estudos histórico-culturais sobre a obra do compositor (ARCANJO, 2018, p. 233).

autora percebe a definição de padrões de representação por parte de Villa-Lobos que foram, posteriormente, utilizados por outros compositores. Percepções e convenções acerca dos rituais afro-brasileiros representados por meio das tópicas que fazem parte de uma tradição inventada¹⁹ e difundida na cultura musical brasileira como forma de significação e representação de elementos da estrutura musical (RIPKE, 2015; SALLES, 2019).

Num artigo publicado no *Correio da Manhã*, do dia 02 de fevereiro de 1938, Gilberto Freyre comentava os protestos provocados por uma nota de sua autoria na qual ele falava sobre música e cultura, e também teria criticado a obra de Villa-Lobos destacando a necessidade de um maior conhecimento do nordeste por parte do compositor carioca. As supostas críticas feitas por Freyre foram rebatidas pelo musicólogo Andrade Muricy, no *Jornal do Comércio*. Muricy escreveu tentando defender Villa-Lobos de um ataque que “eu teria feito ao *grande compositor brasileiro*” afirmou o sociólogo pernambucano.

Gilberto Freyre se defendeu dizendo que havia se referido a Villa-Lobos e a Cícero Dias como “as duas expressões mais autênticas de originalidades e ao mesmo tempo de poder poético na arte brasileira de nossos dias, no poder poético de interpretação do popular, do regional, do tradicional em termos universais”. Freyre afirma ter convidado Villa-Lobos para viajar ao nordeste, deixar o Rio e viajar pelo interior para conhecer melhor a cultura musical brasileira. Esta teria sido uma das sugestões dadas pelo sociólogo ao músico. De acordo com Freyre, em 1931, durante um encontro entre eles, em Recife, Villa-Lobos teria dito: “preciso vir aqui outra vez, mas para demorar [...] queria ir a terreiros de pais de santo. Participar de xangôs. Ver as danças. Ouvir as toadas dos negros” (FREYRE, [1938] 1967).²⁰

¹⁹ Eric Hobsbawm defende que “o termo ‘tradição inventada’ é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período delimitado – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. [...] Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras, tácita ou abertamente aceitas. tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN; RANGER, 1984, p. 9).

²⁰ Sobre os temas que transitam no texto de Freyre sobre Villa-Lobos, é pouco conhecido o fato, destacado por (VELLOSO, 2010), de que o cenário do *Balé Jurupari*, com música de autoria de Villa-Lobos, datado de 1937, foi produzido por Cícero Dias, defensor do regionalismo como expressão do moderno, posicionamento que caminhava na contramão do projeto paulista de Mário de Andrade. O *Balé Jurupari* representava uma visão modernista rejeitada pelo autor de *Macunaíma*, que propunha a “desgeografização” do modernismo brasileiro em direção ao que chamava de modernismo nacional. Temas que ecoam nas falas de Gilberto Freyre, ao associar Villa-Lobos a Cícero Dias e, conseqüentemente, ao universo modernista do

Ainda sobre a presença das imagens afro-brasileiras, bem como o papel destas para a construção da brasilidade modernista naquele contexto dos anos 1930 e 1940, destaca-se, a iconografia e as representações sociais em torno da figura de Carmem Miranda. É possível estabelecer aqui, em termos de representação social, uma analogia entre os *balangandãs* marcantes na imagem da cantora e a tópica musical referente ao *xangô* recorrente na obra de Villa-Lobos: ambos elementos representacionais significativos para compreensão da construção de um imaginário acerca da cultura brasileira em diversos contextos e em especial naquele cenário político pan-americanista.²¹

O *Uirapurú* foi a primeira peça executada no concerto realizado pela orquestra do SODRE sob a direção de Villa-Lobos. Além do poema sinfônico, a apresentação trazia no repertório as *Bachianas Brasileiras*²², a *Fantasia de Movimentos Mistos* e a *Suíte para Piano e Orquestra* e outras peças para canto e orquestra. De acordo com (Salles, 2009), *Uirapurú* e *Amazonas* são obras especiais inseridas na imensa produção de Villa-Lobos. Para o autor, consistem em dois dos maiores êxitos do compositor do ponto de vista composicional que, incorporados ao repertório das principais orquestras, representam a transição entre o academicismo franco-wagneriano predominante no Brasil no início do século XX e o modernismo stravinskiano-varèsiano. Além disso, (Salles, 2009) demonstra que a obra de Villa-Lobos apresenta, também, elementos relacionados ao expressionismo dodecafônico de Arnold Schoenberg. A análise de Salles evidencia que Villa-Lobos estaria conectado às influências musicais das mais diversas matrizes de seu tempo e explica como o estudo dos processos composicionais e dos materiais musicais presentes nos poemas sinfônicos *Uirapurú* e *Amazonas* expressam “uma transição entre as linguagens romântica e moderna” (SALLES, 2009, p. 25).

O *Uirapurú* “estreado em 1935 no teatro Colón de Buenos Aires sob a regência de Villa-Lobos tornou-se uma das obras mais emblemáticas do compositor, tanto pela evocação da temática indígena e da floresta tropical, quanto pela magia de sua

Recife. Desta forma, constatamos que os diálogos de Villa-Lobos com o modernismo brasileiro não se restringem aqueles construídos pelo modernismo do Rio de Janeiro e pelo modernismo paulista.

²¹ Para Roger Chartier, a construção historiográfica que orbita em torno do conceito de representação tem “como objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, pp. 26-27).

²² Para o estudo historiográfico das representações sociais nas *Bachianas Brasileiras* em relação ao nacionalismo, ver: ARCANJO, Loque. *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; ARCANJO, Loque. As representações da nacionalidade nas *Bachianas Brasileiras* de H. Villa-Lobos. *Escritas* (Goiânia), v. 2, pp. 77-101, 2010.

orquestração” (LAGO, 2019). E “como assinala (VOLPE, 2009), descartando o sabiá, pássaro que representou a identidade nacional durante o Romantismo literário brasileiro, Villa-Lobos escolheu o uirapuru, pássaro exótico, misterioso e mágico envolto a uma mitologia rica vinculada à cultura indígena e folclórica, muito difícil de ser visto ou ouvido, e que povoava a floresta ‘maravilhosa do Amazonas’” (LAGO, 2019).

A palavra “uirapurú” se refere a ave que vive em meio a floresta úmida nas Guianas, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia, portanto, em quase toda região da Amazônia que compreende uma grande área geográfica da América do Sul. Com o canto longo e melodioso, assemelhando-se à sonoridade da flauta, na região norte do Brasil, sua imagem é associada a um amuleto da sorte. Balizando-se nesta interpretação, bem como nas análises de (SALLES, 2009; VOLPE, 2009; SANTOS, 2015; LAGO, 2019); pode-se destacar o *Uirapurú* como representação da construção de um imaginário nacional e, a partir desta pesquisa, como elemento simbólico atuante na busca do lugar do Brasil no cenário da política internacional latino-americana.

O Brasil, no contexto da política externa do Estado Novo, buscava o lugar de protagonista na América do Sul. Ao relatar seu constrangimento diante da plateia uruguaia, durante um dos concertos de Villa-Lobos em Montevideu, Curt Lange (1988, p. 25) afirmou que o compositor brasileiro disse numa conferência sobre música brasileira, após reger um coral uruguaio numa universidade daquele país que: “Pois vejam, se o Uruguai está na ponta do pião que é o Brasil, não seria melhor que ele pertencesse ao nosso país?” Esta afirmativa de Curt Lange expressa a visão de Villa-Lobos sobre o lugar geopolítico do Brasil e suas relações, por vezes conflituosas, com seus vizinhos hispano-americanos, no caso, o Uruguai. Ao utilizar a referida metáfora e dizer que o Uruguai representaria a ponta do pião e que por isso deveria pertencer ao Brasil, Villa-Lobos fortifica a visão da superioridade em relação ao vizinho Uruguai. A “nação amazônica” sempre exerceu um papel imperialista em relação aos vizinhos hispano-americanos encontrara no *Uirapuru* a representação da nação que tomara consciência de seu papel na política internacional dos anos 1940.²³

Com o *Uirapurú*, Villa-Lobos atualiza, no contexto do modernismo, o imaginário edênico, e sua apresentação no Uruguai reforça o caráter integrador pan-americano, por meio de uma geografia sonora imaginada da Amazônia. Os elementos

²³ Para o estudo das relações entre o Brasil e os outros países da América Hispânica, ver: BETHEL, L. “O Brasil e a ideia de ‘América Latina’ em perspectiva histórica”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, 2009, pp. 289-321, jul.-dez.

musicais são (re)apropriados, (re)significados e (re)apresentados, por meio do domínio de técnicas de composição que fazem dialogar com as formas de traço modernista, expressando o cruzamento de temporalidades históricas tradutoras das identidades brasileiras. Desta forma, percebe-se que a história é ordenada 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!²⁴

O papel diplomático a ser desempenhado pelo Brasil é indicado em carta enviada por Oswaldo Aranha a Getúlio Vargas que por meio de sua sensibilidade política e cultural, decisiva naquele contexto, alertava ao presidente brasileiro sobre a necessidade de construção deste lugar em relação aos Estados Unidos. O chanceler externalizou sua preocupação ao destacar o pioneirismo de outros países, tal como a Argentina que, ainda em 1937, desenvolvera uma política de propaganda na América do Norte.²⁵

De acordo com (BELCHIOR, 2019, p. 176), em telegrama enviado ao embaixador Baptista Luzardo, no dia 8 de outubro, um dia antes da chegada de Villa-Lobos ao Uruguai, Oswaldo Aranha solicitou ao embaixador brasileiro que a visita de Villa-Lobos se estendesse à Argentina. A capacidade inventiva e o vigor representacional resultado do domínio dos processos composicionais, elevariam Villa-Lobos à categoria de “embaixador cultural do Brasil”. No que se refere às relações entre o Brasil e a política internacional, seguindo as indicações de Oswaldo Aranha, Villa-Lobos e sua “embaixada artística” seguiriam para Buenos Aires onde o compositor se apresentaria pela segunda vez no Teatro Colón como compositor já consagrado na América Latina.

Conclusão

Em sua última obra publicada no Brasil, o filósofo Paul Ricoeur, em diálogo com a psicanálise freudiana, destaca que as fraturas e traumas latentes ao trabalho do historiador dialogam diretamente com a interdição, manipulação e imposição da memória e com suas complexas relações com o esquecimento. Para propor seu argumento, o filósofo se pergunta: “Até que ponto, indagaremos primeiro, estamos autorizados a

²⁴ Para esta perspectiva, ver: SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

²⁵ Carta de Oswaldo Aranha a Getúlio Vargas. In: ARANHA, Oswaldo. CPDOC-Arquivo Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro. OA cp1937-05.03. Citada por: NEPOMUCENO, Maria M. Cintra. O Papel de Getúlio Vargas na elaboração de uma Diplomacia Cultural para a América Latina, após os anos 30. In: *II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*. São Paulo: Prolam-USP, 2016. v. 1. pp. 1-13.

aplicar à memória coletiva categorias forjadas no debate analítico?” (RICOEUR, 2000, p. 83).

Desta forma, (RICOEUR, 2000, p. 84) propõe uma analogia entre o trabalho do analista e o ofício do historiador. A transferência entre analista e analisado, o luto como reação à perda e o trabalho do luto como custo do trabalho da lembrança, mas como benefício do próprio trabalho do luto, e a conseqüente melancolia que apontam para uma historicização da memória consistem, para Ricoeur, em elementos que compõem um processo análogo à escrita da história em sua busca uma conciliação entre presente e passado.

Neste contexto de comemoração dos sessenta anos de morte de Villa-Lobos e buscando superar a memória que apresenta suas obras como composições caóticas, baseadas apenas na intuição e no improviso, obras desprovidas de refinamento formal e técnico, os estudos mais atuais apontam para outra direção e demonstram a presença de uma nova tendência interpretativa acerca da produção musical do compositor (SALLES; DUDEQUE, 2017). O compositor que emerge destas novas pesquisas, é um músico sintonizado com os movimentos musicais de sua época e que dominava a arte de compor como poucos na história da música. Assim, estes trabalhos acadêmicos demonstram a complexidade de suas criações e recolocam Villa-Lobos na história da música brasileira a partir de uma compreensão mais crítica e verticalizada de suas composições (ARCANJO, p. 238, 2018).

Os mais recentes estudos acerca do “ateliê” musical de Villa-Lobos explicitam um compositor atento às diferentes culturas musicais de sua época. Relacionadas ao contexto de fins do século XIX até meados do século XX, suas obras reverberam o conhecimento de estilos musicais, de representações sociais, de estruturas harmônicas, de técnicas composicionais dentre outros aspectos que demonstram a riqueza de sua vasta produção. A visão romântica e reducionista que construiu o “mito” nacional e que predominava até recentemente na literatura cede lugar a análises críticas, resultado de pesquisas dos mais variados campos de estudo. Estas investigações desconstróem o romantismo das leituras anteriores e, ao proceder deste modo, ao contrário do que se pode imaginar, fazem emergir um Villa-Lobos ainda mais vigoroso do ponto de vista histórico e musical (ARCANJO, 2018).

Se no campo da análise musical e da musicologia percebe-se este revisionismo, na mesma direção, do ponto de vista da historiografia, observa-se, também, análises da trajetória e da produção de Villa-Lobos que buscam revisitá-lo à luz de pesquisas

rigorosas do ponto de vista teórico-metodológico. Assim, o mito nacionalista, o gênio precoce e sem formação, o músico descuidado com suas composições, o modernista ligado à Semana de Arte Moderna de São Paulo - vista como o marco do moderno no Brasil; aquele se tornou brasileiro a partir dos “choques externos”, em especial com a cultura parisiense, o músico subserviente à ditadura do Estado Novo abdicam seu lugar predominante a interpretações que reavaliam estas generalizações focando em análises por meio das quais se percebe o início de um longo trabalho coletivo que vem apontando para diversos caminhos a serem trilhados.

Com relação ao papel de Villa-Lobos para a diplomacia cultural, a imagem reducionista representada nos jornais e nas fontes tecidas em meio às articulações entre as autoridades ligadas às instituições oficiais naquele contexto dos anos 1940 trata-se de uma visão parcial, limitada de suas complexas relações com a política da ditadura do Estado Novo. A música, como lembrado durante este texto, não pode ser tratada a partir de seu suposto caráter homogeneizador conectado ao imaginário nacional.

Marc Bloch, ao alertar para o fato de que a escrita da história está muito mais relacionada às questões do presente do que aquelas referentes ao passado propriamente dito, permite-nos afirmar também que os significados culturais e políticos atribuídos à floresta amazônica, à cultura afro-brasileira e à diplomacia cultural brasileira em relação aos vizinhos latino-americanos e ao imperialismo norte-americano, além de outras questões que envolvem a temática central deste artigo, ainda continuam a nos assombrar (BLOCH, 2002).

As diversas possibilidades que a linguagem musical proporciona enquanto campo de construção de significados históricos requer uma análise que articule o processo criativo do compositor e o contexto. O “excesso de memória” produzido entre os anos de 1930 e 1940 em torno da figura de Villa-Lobos, fruto do contexto traumático do Estado Novo, estão intimamente relacionados à interdição de outras memórias acerca da obra do compositor e faz parte do silêncio ainda existente sobre sua obra. A pesquisa historiográfica, ao trazer à tona este Villa-Lobos “repaginado” e ressignificado, busca o estabelecimento de outros sentidos para sua obra que, longe de serem mais verdadeiros, são formas de escavar nos subterrâneos da memória as identidades musicais de um compositor que soube traduzir de forma original e emblemática a cultura brasileira.

Bibliografia

- AMORIM, Humberto. Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos: a relação entre dois pilares do violão latino-americano. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA-USP, pp. 33-39, 2018.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Villa Lobos Mundo Musical. 1945. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Unicamp, 1998.
- ARCANJO, Loque. *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.
- _____. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *E-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, v. 3, pp. 66-81, 2010.
- _____. As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. *Revista Escritas (Goiânia)*, v. 2, pp. 77-101, 2010.
- _____. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, pp. 35-57, 2011.
- _____. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, pp. 115-141, 2011b.
- _____. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. *Modus: revista da Escola de Música da UEMG*, v. 7, pp. 3-13, 2012
- _____. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2016.
- _____. Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945). Rio de Janeiro: *Revista Estudos Políticos*, v. 6, pp. 467-486, 2016a.
- _____. A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA-USP, pp. 120-134, 2017.
- _____. Resenha do livro 'Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos'. *Revista Música (Online)*. São Paulo: ECA/USP, v. 18, pp. 226-238, 2018.
- _____. O dossiê Villa-Lobos e o Choros n.10: modernismo, “plágio” e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54). In: IV Simpósio Villa-Lobos, 2018, São Paulo. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, pp. 217-235, 2018.
- _____. Heitor Villa-Lobos e o americanismo musical de Francisco Curt Lange. In: III Simpósio Nacional Villa-Lobos: análise musical, história e conexões 55º Festival Villa-Lobos, 2018, Rio de Janeiro. UFRJ: *Anais do III Simpósio Nacional Villa-Lobos: análise musical, história e conexões 55º Festival Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 60-72, 2017.
- BAGGIO, Kátia G. *A “outra” América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. (Tese de doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 1998.
- BELCHIOR, Pedro. *O Maestro do Mundo: Heitor Villa-Lobos (1997-1959) e a Diplomacia Cultural Brasileira* (Tese De Doutorado). Niterói: Programa de Pós-graduação em História. UFF, 2019.
- _____. Carmen Miranda e Heitor Villa-Lobos: a imprensa hegemônica e a defesa da difusão da música brasileira no exterior no Estado Novo. *Anais ANPUH*, Guarulhos/SP, 2018.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: Dulce Pandolfi (org.). *Repensando do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, pp. 167-179, 1999.
- CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Ligia Coelho. (Org.). *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas*. 1ed. Assis-SP; São Paulo: FCL-Assis-UNESP; LEHA-FFLCH-USP, e-book - site: www.fflch.usp.br/dh/leha, 2010. Acesso em 05/08/2019.
- CHERŇAVSKY, Analia. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em História). Orientadora: Maria Clementina P. Cunha. Campinas: Unicamp, 2003.
- CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição In: NOVAES, Aduino. (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*. Caracas, n. 25, 1988.
- DARNTON, Robert. Jornalismo: toda notícia que couber a gente publica. In: *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 70-97, 1990.
- DUDEQUE, Norton. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas *Bachianas Brasileiras*. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA USP, 2018, pp. 237-265.
- DUTRA, Eliana R. F. *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- GALINARI, Melliandro M. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, Departamento de Letras, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- _____. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n.1., abr. 2003a.
- GINZBURG, C. “David, Marat: arte, política e religião” In: *Medo, reverência e terror*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- _____. “Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário.” In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- 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.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- JENKINS, Keith. *A História repensada*. Trad. Mario Vilela. São Paulo, Contexto, 2001.

- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- 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.
- LAGO, Manoel A. C. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes Semana*. Rio de Janeiro: Releer, 2010.
- _____. O Uirapurú e o Tédio de Alvorada: discussão em torno de um study-score. Palestra proferida no IX Simpósio Internacional de Musicologia. Goiânia: UFG, 2019.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.
- LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, pp. 111-153, 2005.
- MALATIAN, Teresa. Cartas: narrador, registro e arquivo. In: PINSKI, C. B.; LUCA, T. R. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARTINS, Estevão R., História das Relações Internacionais. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, pp. 73-95, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. B. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NEPOMUCENO, Maria Margarida C. *A missão cultural brasileira no Uruguai: a construção de um modelo de diplomacia cultural do Brasil na América Latina (1930-1945)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. São Paulo: USP, 2015.
- _____. O Papel de Getúlio Vargas na elaboração de uma Diplomacia Cultural para a América Latina, após os anos 30. In: *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*. São Paulo: Prolam-USP, 2016. v. 1. pp. 1-13.
- PAOLIELLO, Guilherme. Villa-Lobos e o canto coletivo na Era Vargas (1930-1945). *Artefilosofia* (Ouro Preto), v. 1, pp. 151-159, 2006.
- PEPPERCORN, Lisa M. Some aspects of Villa-Lobos principles of composition. In: Music Review, v. 4, n. 1, fev. 1943. In: *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- PICCHI, Achille G. Villa-Lobos e a canção de Câmera. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Org.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017, pp. 193-220.
- PIEDADE, Acácio. T. C. Uma análise do Prelúdio da *Bachianas Brasileiras n. 2* sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Org.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017, pp. 273-289.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007
- RIPKE, Juliana. Tópicas afro-brasileiras em Villa-Lobos e outros compositores brasileiros: o canto de xangô. In: *Anais I Simpósio Villa-Lobos: Obra, tempo e reflexos*. Rio de Janeiro: Sarau agência de cultura brasileira e PPGM/UFRJ, 2015. v. I. pp. 157-171.
- RODRIGUES, Lutero. Villa-Lobos e a “Descoberta do Brasil” SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, pp. 179-193. 2017.
- ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 17, 1996.

RUAS JÚNIOR, José Jarbas P. Os cinco prelúdios para violão: entre a recepção de Andrés Segovia e Abel Carlevaro e a representação da imprensa. In: *Anais do I Simpósio Nacional Villa-Lobos: obra, tempo e reflexos*. Rio de Janeiro, pp. 41-53, 2015.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

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

_____. Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten. *Revista Portuguesa de Musicologia (nova série)*, v. 4, pp. 67-82, 2017.

_____. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

SANTOS, Daniel Zanella. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UDESC, 2015.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VELLOSO, Mônica P. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

VOLPE, Maria Alice. Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru. *Brasiliiana – Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 29, pp. 29-34, 2009.

WISNIK, José M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Loque Arcanjo. Doutor e mestre em História Social da Cultura e especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG. Pós-doutorado pela Escola de Música do Depto de Música da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG na linha de pesquisa Música e Cultura. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo-ECA/USP e ao Grupo de Pesquisa Corpo, Música e Cultura da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais-UEMG. Professor Efetivo do Departamento de Teoria Musical da Universidade do Estado de Minas Gerais-UEMG. Coordena o Projeto intitulado “Heitor Villa-Lobos na América Hispânica: estudo da internacionalização da obra do compositor brasileiro a partir do Acervo Curt Lange (1930-1945)” - FAPEMIG. Professor do Depto de História do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH) onde é coordenador do Laboratório Multidisciplinar do Instituto de Educação-IED. Autor dos livros: *Heitor Villa-Lobos os sons de uma nação imaginada* (Editora Letramento, 2016) e *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos* (Editora E-papers, 2008).

A forma sem formalidades: os quartetos de cordas e sinfonias de Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles
ECA/USP; FAPESP

Resumo: O ciclo de 17 quartetos de cordas e as 12 sinfonias de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) são séries da maior magnitude em seus respectivos gêneros no repertório do século XX. Em trabalho recente (Salles, 2018), investigo aspectos formais, harmônicos e representacionais nos quartetos. Minha pesquisa atual (com apoio FAPESP) é sobre as quatro primeiras sinfonias de Villa-Lobos, todas com subtítulos “programáticos”: nº 1 “O imprevisto” (1916); nº 2 “Ascensão” (1917); nº 3 “A Guerra” (1919) e nº 4 “A Vitória” (1919). A partitura da 5ª Sinfonia, “A Paz” (1920) está desaparecida.

De acordo com o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (5ª edição, Museu Villa-Lobos, 2010), esse conjunto de cinco sinfonias apresenta a influência cíclica que o compositor assimilou ao estudar o *Cours de Composition Musicale* (1909) de Vincent d’Indy. Com efeito, as análises dos quartetos villalobianos revela essa mesma influência claramente nos *Quartetos nº 2* (1915) e *nº 3* (1916), eventualmente recorrendo no *QC7* (1942). Este trabalho pretende demonstrar certas particularidades nos quartetos cíclicos e na *Sinfonia nº 1*.

Palavras-chave: Villa-Lobos; quartetos de cordas; *Sinfonia nº 1*; formas cíclicas; Vincent d’Indy.

Form with No Formalities: The String Quartets and Symphonies of Villa-Lobos

Abstract: The cycles of 17 string quartets and 12 symphonies of Villa-Lobos (1887-1959) are series of great magnitude in their respective genres in the 20th century repertoire of classical music. In my recent book (SALLES, 2018) I investigate form, harmony and meaning in the quartets. My current research (with support from FAPESP) is about the four initial symphonies of Villa-Lobos, all of them coming along with “programmatic” titles: 1st “The Unpredictable” (1916); 2nd “Ascension” (1917); 3rd “The War” (1919); and 4th “The Victory” (1919). The score of 5th *Symphony*, “The Peace” (1920), is currently lost.

According to the catalogue *Villa-Lobos, sua obra*, issued by Villa-Lobos Museum (2010), these five symphonies are under the influence of Vincent D’Indy’s cyclic principle, which Villa-Lobos studied from d’Indy’s *Cours de Composition Musicale* in 1914. In fact, my analysis of his string quartets confirms that French influence mostly in *SQ2* (1915) and *SQ3* (1916), and even in the later *SQ7* (1942). This paper aims to demonstrate some peculiar features in the cyclic string quartets and in the *Symphony no. 1*.

Keywords: Villa-Lobos; string quartets; *Symphony no. 1*; cyclic forms; Vincent d’Indy.

Introdução

Villa-Lobos foi um dos compositores mais devotados à forma sonata no século XX, apesar de suas obras mais conhecidas serem em forma livre ou rapsódica.¹ Em seus quartetos de cordas, apenas o primeiro e o quinto (*QC1* e *QC5*) não têm esse tipo de organização formal. Há quartetos com mais de um movimento em forma sonata; assim, 20 dos 70 movimentos têm esse tipo de estrutura (SALLES, 2017, p. 451; 2018, pp. 220-221).

Em relação as sinfonias, 14 dos 49 movimentos existentes (considerando o desaparecimento da partitura da *Sinfonia nº 5*) têm estrutura de sonata. A partir da tese de

¹ Minha referência para a estrutura da forma sonata se baseia das descrições e estudos a partir da música do classicismo (séc. XVIII). Ver HEPOKOSKI; DARCY (2006).

John W. Enyart (1984), elaborei um quadro sinótico com a tipologia formal das sinfonias de Villa-Lobos (Quadro 1).²

Nº	MOVIMENTOS	FORMA
1 (1916)	I – Allegro moderato	FS
	II – Adagio	ABA
	III – Scherzo	RS
	IV – Allegro con brio	FS
2 (1917)	I – Allegro non troppo	Rapsódica
	II – Allegretto scherzando	RS
	III – Andante moderato	FS
	IV – Allegro	FS
3 (1919)	I – Allegro quasi justo	Rondó
	II – Como um scherzo	Rondó
	III – Lento e marcial	FSa
	IV – Allegro e impetuoso	Rapsódica
4 (1919)	I – Allegro impetuoso	Rondó
	II – Andantino	ABA
	III – Andante	ABA
	IV – Lento/Allegro	Rapsódica
6 (1944)	I – Allegro non troppo	FS
	II – Lento	Rapsódica
	III – Allegretto quasi animato	FSa
	IV – Allegro	FS
7 (1945)	I – Allegro vivace	FS
	II – Lento	Rondó
	III – Scherzo	Rondó
	IV – Allegro preciso	Rapsódica
8 (1950)	I – Andante/Allegro	Rapsódica
	II – Lento	ABA
	III – Allegretto scherzando	Rondó
	IV – Allegro justo	FS
9 (1950)	I – Allegro	Rondó
	II – Adagio	ABA
	III – Scherzo (vivace)	ABA
	IV – Allegro (giusto)	Rondó
10 (1952)	I – Allegro	Rapsódica
	II – Lento	Rondó
	III – Scherzo	Rondó
	IV – Lento	Rapsódica
	V – Poco allegro	Rapsódica
11 (1955)	I – Allegro moderato	FS
	II – Largo	ABA
	III – Scherzo	RS
	IV – Molto allegro	Rondó
12 (1957)	I – Allegro non troppo	Rondó
	II – Adagio	ABA
	III – Scherzo	Rondó
	IV – Molto allegro	Rondó

Quadro 1: Tipologia formal nos movimentos das sinfonias de Villa-Lobos. Fonte: ENYART, 1984.

² As abreviaturas usadas no Quadro 1 correspondem ao seguinte: FS = forma sonata; RS = rondó sonata; FSa = forma sonata abreviada (sem desenvolvimento e/ou com recapitulação parcial); ABA = forma ternária.

Enyart faz análises minuciosas da estrutura formal das sinfonias, esforço admirável, ainda mais se considerarmos que não havia gravações integrais do ciclo àquela época, sem falar nas raras aparições dessas obras em concerto – Enyart deve ter estudado as sinfonias de Villa-Lobos a partir dos manuscritos, ao piano. Suas análises harmônicas são um tanto conservadoras e demasiado apegadas à tradição tonal, mas mesmo assim são notáveis seus esquemas de organização dos centros tonais ao longo das obras. O aspecto mais questionável de seu trabalho é a tentativa de associar os temas villalobianos com elementos étnicos (ameríndio, afro-brasileiro, etc.), visto que raras vezes seus argumentos são convincentes e praticamente qualquer síncopa é interpretada como sinal de “brasilidade”.

Meu trabalho com as sinfonias de Villa-Lobos está apenas começando, por isso baseio-me principalmente na tese de Enyart (1984), neste momento. Nesta primeira mirada, vou dedicar-me à comparação dos processos cíclicos, presentes nos quartetos e sinfonias escritos entre 1915 e 1919. Por enquanto, apenas a *Sinfonia n° 1* será objeto desta investigação.

Formas cíclicas

Assumindo a influência de d’Indy como um dado referencial para o entendimento da forma cíclica na obra de Villa-Lobos,³ partimos das definições dadas pelo compositor francês para a “sonata cíclica”, um desdobramento composicional derivado da sonata clássica (séc. XVIII). D’Indy a define nos seguintes termos:

A sonata cíclica é aquela onde a construção está subordinada a certos temas especiais reaparecendo sob diversas formas em cada uma das peças constituintes da obra, onde exercem função de algum tipo, seja reguladora ou unificadora.

O caráter cíclico devido à presença dos *temas permanentes* e de *motivos condutores*, que dão aos diferentes movimentos ou peças de uma obra musical o aspecto de um *ciclo de peças* dependentes necessariamente uns dos outros, não é exclusivo à Sonata. [...]

O qualificativo “cíclico” é aplicado em primeiro lugar aos motivos e aos temas, que, apesar de se modificarem notavelmente ao longo de uma composição musical dividida em várias partes, continuam permanentes e reconhecíveis em cada uma delas, independente da estrutura, do andamento e da tonalidade que lhe é própria. [...]

É, com efeito, a ideia de unidade, de retorno ao ponto de partida, um princípio comum ao personagem permanente, após um percurso mais ou menos

³ Sabe-se, segundo Ademar Nóbrega, que Villa-Lobos ganhou um exemplar do livro de d’Indy como um presente de Godofredo Leão Veloso, por volta de 1914. Ver CORREA DO LAGO, 2010, pp. 30-31; 80.

desenvolvido, que cabe muito provavelmente na expressão imagética do círculo [...] (D'Indy, 1909, pp. 375-376).

É interessante observar como d'Indy não considera o caráter cíclico inseparável da forma sonata. Isso certamente chamou a atenção de Villa-Lobos no grupo de obras compostas entre 1915 e 1919, especialmente no primeiro movimento da *Sinfonia n° 2*, cuja estrutura oscila entre o rondó e a rapsódia.

Nos quartetos, Villa-Lobos seguiu mais de perto a orientação técnica de d'Indy, observando fielmente a ideia de “retorno” circular dos temas nos *QC2* e *QC3*. Nessas obras, o quarto movimento se converte no clímax, apresentando não só os temas principais, ouvidos no primeiro movimento, como entrelaçando-os a temas dos demais movimentos. Além disso, os primeiros movimentos desses quartetos seguem de perto o padrão “*allegro* de sonata”, com pequenos desvios comuns à tradição clássica ou romântica.

Não obstante, Villa-Lobos desde cedo busca uma linguagem harmônica “moderna”, fazendo uso de materiais que descendem das tríades clássicas, mas muitas vezes abandonam por completo o tratamento tonal das dissonâncias. Isso é nítido no tema inicial do *QC2*, que encadeia uma sucessão melódica de tricordes “maior-menor”, recorrente em diversos pontos estruturais do primeiro movimento (SALLES, 2018, pp. 76-77); e também o é no *QC3*, cujo pentatonismo é bastante acentuado no primeiro e segundo movimentos, ambos em forma sonata (op. cit., pp. 91-96).

Veremos a seguir como a *Sinfonias n° 1* de Villa-Lobos dialoga com os processos estruturantes desses quartetos.

***Sinfonia n° 1*, “O Imprevisto” (1916)**

Em sua primeira sinfonia, Villa-Lobos (aos 29 anos de idade) parece um pouco mais à vontade que no *QC2*; a obra parece dialogar com o clima mais descontraído e bem-humorado do *QC3*. O compositor oferece como epígrafe um longo texto de caráter programático, mas pouco ou nada se pode inferir da presença desses elementos textuais no tecido musical. No entanto, após um exame detalhado dos temas e suas propriedades, talvez se possa oferecer uma analogia aceitável em relação a esse “programa”. Começamos pela análise das propriedades dos temas cíclicos apresentados à exposição no primeiro movimento; essa descrição mais detalhada me parece essencial para que se

possa compreender o tratamento dado às reparações desses temas nos demais movimentos, em comparação com sua origem.

O tema cíclico “a”

No primeiro movimento (“Allegro moderato”), o tema cíclico inicial (tema “a”) é apresentado pelos contrabaixos (c. 1),⁴ passando em seguida para flautas + clarinetas (c. 5) e depois para os primeiros violinos (c. 9) em transposições sucessivas (Fig. 1). O tema “a” apresenta diversidade motívica e, de um ponto de vista triádico, apresenta um ciclo de modulações para as submediantes cromáticas (Em → C#m → A#m → Gm).

tema a
Em ② ③ ④ C#m
contrabaixo
⑤ C#m ⑥ ⑦ ⑧ A#m
flauta
⑨ A#m ⑩ ⑪ ⑫ Gm ⑬
violino I

Figura 1 – Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, I, “Allegro moderato”, c. 1-13, tema “a”.

Os quatro motivos que constituem o tema “a” serão importantes no desenvolvimento de toda a *Sinfonia n.º 1* e atuam como verdadeiros “motivos condutores”, no sentido proposto por d’Indy (Fig. 2). A diversidade motívica é muito maior que a encontrada nos temas dos *QC2* e *QC3*.

Em C#m d' a'
motivo a motivo b motivo c motivo d
pp f 3 pp ppp

Figura 2 – estrutura motívica do tema “a”, c. 1-5.

⁴ A revisão da partitura assinada por Isaac Karabtchevsky (VILLA-LOBOS, 2017) acrescenta o dobramento pelos violoncelos. O naipe de contrabaixos desempenha papel importante na obra, inclusive com função de solista, algo raro no repertório (POLES e VOTTA, 2018).

A partir desses elementos triádicos derivados da melodia (a harmonia não reforça essas progressões nem confirma as tríades), o ciclo de submediantes menores resulta em uma coleção octatônica (Fig. 3).⁵

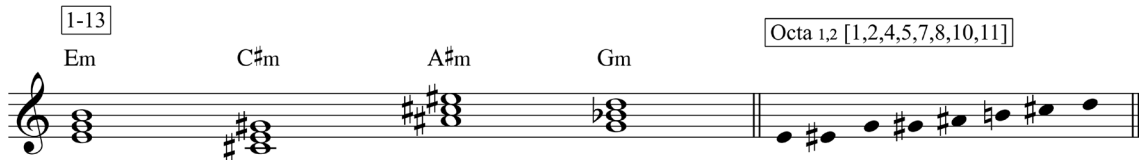


Figura 3 – Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, I, “Allegro moderato”, c. 1-13, análise.

Assim, comparando o tema e suas transposições do “Allegro moderato” (c. 1-13) com o material harmônico presente nos temas iniciais dos *QC2* e *QC3*, vemos soluções diversificadas que Villa-Lobos experimentou em suas primeiras obras em larga escala. Tomando por base de comparação apenas os primeiros movimentos dessas obras,⁶ isso resulta em um quadro com boa variedade (Quadro 2).

OBRA	MATERIAL HARMÔNICO
<i>QC2</i>	Tricordes “maior-menor” (014)
<i>QC3</i>	Coleção pentatônica
<i>Sinfonia n.º 1</i>	Coleção octatônica/cromática

Quadro 2 – comparação entre materiais harmônicos nos quartetos e sinfonia cíclicos de Villa-Lobos.

O próprio tema cíclico consiste em um ciclo que gera simetria; veremos como Villa-Lobos irá “quebrar” essa circularidade. A natureza “octatônica” do material temático só é estabelecida quando todas as transposições do tema são consideradas. O tema “a”, isoladamente, apresenta justaposição de elementos que vão do cromático ao pentatônico, mas não remete diretamente à coleção octatônica (Fig. 4). A segmentação em três partes apresenta: uma derivação da escala de Mi eólio, onde o 7º grau (Ré) é suprimido e o 3º (Sol#) é acrescentado, gerando o septacorde 7-11 (numeração de Forte); um elemento conectivo cromático, formando o tricorde 3-1; a coleção pentatônica (FN 5-35). A resultante é uma coleção de nove classes de altura (FN 9-4).⁷

⁵ Aos leitores não familiarizados com teoria dos conjuntos (FORTE, 1973; STRAUS, 2013), trata-se de uma ferramenta analítica onde as notas são tratadas como “classes de altura”: Dó = 0, Dó#/Réb = 1, etc., até Si = 11. A numeração de Forte (*Forte number*, FN) ordena todos os conjuntos de modo que a quantidade de elementos (cardinalidade) antecede sua posição na tabela. Exemplo: 3-1 é um conjunto de classes de altura (CCA) com três elementos e o primeiro da lista. O algoritmo que gera a lista ordena as classes de altura cromaticamente, mantendo os menores intervalos à esquerda; assim, 3-1 é um tricorde cromático.

⁶ As análises dos *QC2* e *QC3* estão em SALLES (2018). As comparações realizadas ao longo deste texto irão sempre remeter a essas análises.

⁷ Com efeito, a coleção octatônica (FN 8-28) não consta como subconjunto de 9-4.

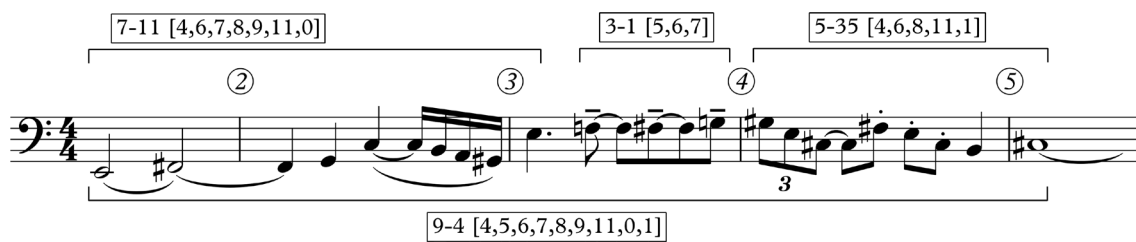


Figura 4 - Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, I, “Allegro moderato”, c. 1-5, estrutura harmônica do tema “a”.

Como o uso cíclico do tema “a” não é sempre associado com as transposições vistas na exposição (c. 1-13), a sonoridade predominante estará primordialmente relacionada com as propriedades do nonacorde 9-4 que não tem relação de equivalência ou similaridade com a octatônica; a ideia de “octatonismo” tende a perder força após a exposição. Dentro de uma perspectiva mais imediata da maneira como a exposição do tema “a” é percebida, o caráter “cromático” (CROMA), ressalta como o aspecto mais prevalente.⁸

Transição

A transição explora os motivos “b”, “c” e “d” do tema “a”. A progressão de acordes se torna gradativamente diatônica, à medida que leva para o segundo tema (Fig. 5). O acorde quartal (c. 29, FN 4-23) se comporta “quase tonalmente”, resolvendo numa “quase dominante” que explora as propriedades conectivas do acorde menor com 7^a maior (FN 4-19).⁹ Os acordes concentrados em torno da cadência que leva ao segundo tema (c. 24-30), são quase todos portadores de eixo de simetria por inversão,¹⁰ excetuando a “função dominante” decorrente da assimetria (associada com instabilidade e tensão harmônica) do CCA 4-19, que antecede a chegada à cabeça do novo tema (c. 30).

⁸ Meu entendimento do “caráter” harmônico no contexto pós-tonal da música villalobiana está relacionado com os conceitos de “modos de transposição limitada” (MESSIAEN, 1944), “coleções referenciais” (STRAUS, 2013) e de “genera de conjuntos de classes de altura” [*pitch-class set genera*] (FORTE, 1988; PARKS, 1989; 1998).

⁹ Realizei um estudo do CCA 4-19 e sua função conectiva em um grafo que batizei “regiões Euler” (SALLES, 2016(a); 2016(b)).

¹⁰ Na Fig. 5, isso é indicado pelo marcador I_n , onde “n” é o índice de soma das classes de altura que constituem o eixo de simetria por inversão. Por exemplo: c. 19, I_8 , [8,10,0,3,5], temos: $8+0=5+3=10+10$, estabelecendo o eixo de soma 8 (mod. 12, $10+10 = 20 = 8$).

13 Transição 14 15 16 17 18 19 20 21

4-22 [0,3,5,7] 4-22 [3,5,7,10] 5-29 [10,0,3,5,6] 4-27 [9,0,3,5] 5-35, 18 [8,10,0,3,5] 4-26, 18 [0,3,5,8] 4-Z29 [4,5,7,11]

22 23 24 25 26 27 28 29 30 tema b

4-20, 111 [11,0,4,7] 4-22 [4,7,9,11] 6-32, 11 [2,4,6,7,9,11] 6-33 [3,5,6,8,10,0] 6-32, 19 [0,2,4,5,7,9] 3-9, 19 [7,9,2] 5-35, 12 [5,7,9,0,2] 4-23, 19 [7,9,0,2] 4-19 [1,2,5,9] 5-34, 14 [5,7,9,11,2]

Figura 5 - Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1, I*, “Allegro moderato”, c. 13-30, transição.

Tema cíclico “b”

Na exposição, o tema “b” é claramente estabelecido dentro da coleção diatônica (FN 7-35), em três variedades: nos modos de Sol mixolídio (c. 30-34), Ré eólio (c. 35-39) e Fá eólio (c. 40-43). O pedal em Sol é mantido ao longo de praticamente toda a passagem, fazendo com que as transformações modais soem progressivamente mais dissonantes (Fig. 6).

30 Sol mixolídio FN 7-35 31 32 33 34 35 Ré eólio FN 7-35 36

37 38 39 40 Fá eólio FN 7-35 41 42 43

Figura 6 – Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1, I*, “Allegro moderato”, c. 30-43, tema “b”.

As áreas temáticas da exposição, como se vê, são equilibradas por três enunciados de cada tema, envolvendo a operação de transposição, com pequenas variantes motivicas. Por outro lado, o contraste entre os temas se dá por meio da natureza de seus materiais harmônicos (CROMA → DIA), pela mudança de textura e pela tessitura muito mais aguda e brilhante. A figuração de harpa (omitida nos exemplos dados) durante o tema

“b”, em septinas de semicolcheias, contribui para a sonoridade “luxuriante”, frequente na música sinfônica de tradição germânica do final do século XIX (Richard Strauss, etc.).¹¹

Em comparação com o primeiro movimento do *QC2*, a distribuição realizada na *Sinfonia n° 1* me parece mais equilibrada, delineando as áreas temáticas com maior clareza; no *QC2* a existência de um “segundo tema” é até questionável, pois parece fazer sentido só a partir do II movimento (“Scherzo”). No *QC3*, o contraste entre os dois temas é tão nítido quanto na *Sinfonia n° 1*, transitando da coleção pentatônica para algo mais cromático (PENTA → CROMA).

O desenvolvimento (c. 44-164) apresenta elementos motivicos de ambos os temas, em elaborações diversas. Na recapitulação, os temas “a” e “b” reaparecem apenas uma vez, e o tema “a” ainda é reafirmado na coda. Portanto, o ciclo de submediantes proposto na apresentação inicial do tema é quebrado na recapitulação.

Ocorrência dos temas cíclicos na *Sinfonia n° 1*

De acordo com d’Indy, em uma obra cíclica, os temas “permanecem permanentes e reconhecíveis em cada uma delas [das partes], independente da estrutura, do andamento e da tonalidade” (D’INDY, op. cit.). Assim, fica claro que está mais em jogo o exercício da variação do que o princípio de desenvolvimento temático – outra sugestão de d’Indy. Villa-Lobos acata o tratamento dos temas cíclicos proposto por d’Indy praticamente à risca, em sua *Sinfonia n° 1*. As recorrências dos temas são bastante evidentes (com exceção do tema “a” no movimento final) e facilmente reconhecíveis (Quadro 3).

	I		II		III		IV	
“a”	1	Mi, cb.	17	Mib, cl. + fg.	101	Si, fg.	177	Fá, ob. + cl. + fg.
	5	Dó#, fl. + cl.	65	Solb, fl. + ob.				
	9	Lá#, vl. I	69	Fá, vl.				
	165	Mi, vl. I						
	266	Mi, grave-agudo						
“b”	30	Sol mixolídio, cordas					63	Dób, vl. I
	35	Ré eólio, madeiras					175	Dó eólio (?), cordas
	40	Fá eólio, cordas						
	204	Lá lídio, madeiras						

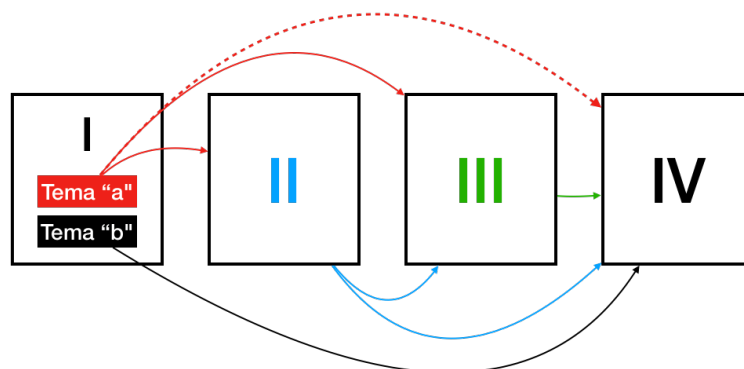
Quadro 3 – Villa-Lobos, *Sinfonia n° 1*, ocorrências dos temas cíclicos em todos os movimentos.

¹¹ Richard Strauss (1864-1949) esteve no Rio de Janeiro em 1920, regendo obras de Beethoven, Weber, Wagner, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, além de suas próprias composições. Em 1923 esteve em São Paulo e Rio de Janeiro com a Filarmônica de Viena, apresentando obras dos mesmos autores (exceto os brasileiros) e outros, como Mignone, Stravinsky, Korngold e Mendelssohn (COLARUSSO, 2014).

O tema “b” não reaparece no II e III movimentos (“Adagio” e “Scherzo”), mas tem destaque no IV movimento (“Allegro con brio”), duas aparições contra apenas uma do tema “a”. Em uma passagem onde os temas “a” e “b” são superpostos (c. 177-186),¹² o tema “b” é favorecido pela orquestração, na região aguda dos 1ºs violinos, reforçados pelos 2ºs violinos, violas e cellos (com dobramento em oitavas) e reforço harmônico dos metais; o tema “a” fica “submerso” – praticamente inaudível – na região grave dos oboés, clarinetas e fagotes (Fig. 7). Seria isso uma deficiência do compositor no manejo orquestral ou trata-se de algo intencional?

Figura 7 – Villa-Lobos, *Sinfonia n.º 1*, IV, “Allegro con brio”, superposição dos temas “a” e “b”, c. 175-185.

Quando observamos a reaparição dos temas dos movimentos centrais no IV movimento (Fig. 8), em conjunto com os temas cíclicos do primeiro movimento, notamos que Villa-Lobos não “fechou o círculo” com clareza, ao não dar destaque para a reaparição do tema “a” no movimento final (representado pela linha tracejada). Em contrapartida, a ausência do tema “b” nos movimentos centrais é recompensada por sua maior presença ao final do último movimento.



¹² A superposição dos temas “a” e “b” também ocorre no *QC3*, mas situada no final do desenvolvimento, no primeiro movimento (c. 133-136) e soa bastante equilibrada (SALLES, 2018, p. 95).

Figura – 8: Villa-Lobos, *Sinfonia n° 1*, mapa das recorrências dos temas entre os movimentos.

Diferentemente em relação aos quartetos, na *Sinfonia n° 1* Villa-Lobos rejeita um dos princípios de d’Indy, quanto “a ideia de unidade, de retorno ao ponto de partida” (D’INDY, op. cit.) que caracteriza a forma cíclica em sua concepção.¹³

O programa

A *Sinfonia n° 1* traz, além de sua substância musical, da qual tratamos em parte até o momento, um programa bastante vago, escrito pelo próprio compositor (com o pseudônimo “Epaminondas Villalba Filho”):

No turbilhão dos mundos, como remota sombra da terra, surge a velha Consciência.

Diante dela desenrola-se a visão misteriosa de Cosmos.

Envolve-as a palha luminosa do Além.

E, dentro desse turbilhão que nunca se acalma, e rodopia na vertigem do movimento infinito, é que a velha Consciência descobre a Alma do Artista, perdida na voragem que a impele, separa-a do tumulto das coisas, arranca-a do Tempo e do Espaço, a beleza das coisas criadas e incriadas.

A alma do Artista, voltada para si mesma, contempla serenamente o painel formidável.

Assiste a queda dolorosa das constelações de outros mundos, a reverberação da matéria transitória, a transfusão das lágrimas mortais em pingos trêmulos de ondeante orvalho. Vê rolos de nimbo que se espreguiçam molemente, desnudando surpresas de astros cadentes e vai assim galgando, com o olhar, aos poucos, a imensa curva do ocaso...

Unindo-se, lentamente, à silenciosa harmonia da natureza, à sua alegria e ao seu sofrimento, deixa cair gotas de Prazer e de Dor, na muda ascensão dos sentidos extasiados...

Então a Consciência, despertando-a desse doce e terrível letargo, mostra-lhe a linha do nível, dizendo-lhe: - Está condenada pelo Destino, sofre a fatalidade da monotonia. Ela é a própria Humanidade!...

Não se curva nem se adapta, não vibra e não se move...

E a alma do artista, com o fulgor da própria luz que dela emana - vislumbra, através de um cristal sutil e etéreo um vasto cenário. Vultos, massas e coisas que se equilibram na atração mútua da própria gravidade (pretendentes talvez a imagens, seres e almas) movem-se no ritmo doloroso de bonecos ridículos, incapazes de se elevarem acima do nível cósmico, onde vagueiam as almas...

Brada, então a velha consciência.

¹³ Nos *QC2* e *QC3*, Villa-Lobos dá grande destaque ao retorno do tema principal no movimento final, “fechando o círculo” como propõe D’Indy.

Agora, és um mortal, conheces a Humanidade.

Podes ver a matéria das coisas, porque já sentes a vida através dos seus fenômenos!...

Caminha... Caminha...

Um pouso certo terás.

Serás uma vez imortal!

Chegaste à posse do espírito fugitivo!

Prossegue!... Prossegue!... porque já és a Alma de um Artista (VILLA-LOBOS, sob pseudônimo “Epaminondas Villalba Filho, 2017 [1916]).

Evidentemente, não se pode determinar qualquer relação objetiva entre texto e música, nesse caso. Todavia, me parece interessante especular por que o compositor teria deixado o círculo (formal) “aberto”, sem seguir a diretriz de d’Indy, como o fez nos quartetos.

Conclusão

Arnaldo Estrella certa vez afirmou que a forma-sonata seria como uma “gaiola”, tentando aprisionar o gênio temperamental de Villa-Lobos (ESTRELLA, 1970, p. 7); porém, ao longo da série de quartetos – onde o compositor exercita diversas estratégias de realizar a dualidade entre exposição e recapitulação, bem como diversos tipos de desenvolvimento – e ao examinar a *Sinfonia n.º 1*, pude constatar que o compositor não demonstra receio de mover-se além dos “limites” da forma, nem aparenta estar aprisionado por ela.

A obra orquestral de Villa-Lobos ainda carece de edições confiáveis, o trabalho de Isaac Karabtchevsky, Antonio Carlos Neves Pinto e demais musicólogos no Centro de Documentação da OSESP, a contribuição dos músicos da orquestra e dos editores da Academia Brasileira de Música, certamente têm contribuído para reduzir nossas dúvidas. É possível que sejam encontradas algum dia partes de piccolo, flauta e trompete reforçando o tema “a” na região aguda no IV movimento, o que mudaria radicalmente nossa maneira de interpretar essa obra;¹⁴ por enquanto, com os elementos que disponho,

¹⁴ Outra possibilidade seria ainda alterar as marcações dinâmicas, suavizando cordas e metais, de modo que o tema “a” ficasse mais audível.

posso supor que a “quebra do círculo” no movimento final seja justamente a maneira do compositor expressar “o imprevisto” que a *Sinfonia n° 1* traz como subtítulo.¹⁵

Pode ser também um reflexo da maneira peculiar com que Villa-Lobos expressa o conteúdo do texto programático, no qual ele descreve vagamente a trajetória de um “Artista” (muito possivelmente ele mesmo), que busca elevar sua “Consciência” a um plano mais elevado e “imortal”. Seria assim, essa sua resposta para superar a “fatalidade da monotonia”? A celebração por atingir a “posse do espírito fugitivo” e ascender à “Alma de um Artista”? O programa sinfônico, nesse caso, se assemelha ao de Hector Berlioz (1803-1869) na *Sinfonia Fantástica*, “episódio da vida de um artista, em cinco partes” (1830), onde o tom autobiográfico é o fio condutor da narrativa.¹⁶

Reforça esta hipótese o fato de a *Sinfonia n° 2*, “Ascensão”, fazer alusão ao fortalecimento de sua autoconfiança ao sentir sua capacidade de realização artística aumentar – a “ascensão” do subtítulo como uma referência autobiográfica. Nessa obra, os motivos condutores sintomaticamente são uma sequência ascendente de 3 notas. Composta oficialmente no ano de 1917, a *Sinfonia n° 2* só foi estreada em 1944;¹⁷ curiosamente, seu primeiro movimento tem forte caráter “bachiano” (indício da proximidade com as *Bachianas Brasileiras*, denotando o processo de revisão que a obra muito provavelmente sofreu) e estrutura formal rapsódica.¹⁸ Talvez essa seja, fantasiosamente, sua maneira jovem e informal de incorporar a forma aos seus procedimentos criativos. Nos quartetos escritos após a década de 1930, sua abordagem se torna mais racional e aparentemente calcada no estilo de Haydn; em relação às sinfonias,

¹⁵ Lembrar que o ciclo triádico de submediantes menores do tema “a” na exposição, o qual gera a coleção octatônica, também é sistematicamente quebrado ao longo da peça, incluindo a recapitulação no I movimento e sua reaparição “submersa” no IV movimento.

¹⁶ Hector x Heitor? Eis uma especulação interessante...

¹⁷ O ano de 1917 aparentemente representa uma grande ruptura na produção villalobiana. Muitas obras importantes escritas nesse ano (*Uirapuru*, *Amazonas*, *QC4*, *Sexteto Místico*, *Sinfonia n°2*, etc.) só foram estreadas décadas depois, o que não representa o comportamento padrão do compositor, que promovia as estreias tão logo quanto possível. Se o senso comum afirma que Villa-Lobos não revisava suas obras, é notável como sua produção de 1917 foi sistematicamente revisada e denota sua aplicação em retrabalhar orquestração, estrutura temática, etc. Há pelo menos uma demonstração concreta dessa hipótese, verificável pelo confronto entre as partituras de *Uirapuru* e *Tédio de Alvorada*. A edição crítica de *Uirapuru*, por Manoel Correa do Lago (que gentilmente me presenteou com uma cópia antes mesmo da versão final) e Guilherme Bernstein (VILLA-LOBOS, no prelo [1917/1934]) faz detalhado estudo comparativo com *Tédio de Alvorada*. Ver também SALLES (2005).

¹⁸ Adoraria adiantar algumas observações analíticas mais aprofundadas sobre a *Sinfonia n° 2*, mas a versão editada pela Academia Brasileira de Música ainda não está disponível e o manuscrito contém muitas páginas ilegíveis, que não permitem estabelecer opiniões conclusivas. Segundo Enyart (1984) o II, III e IV movimentos apresentam estrutura de sonata.

a mudança parece ocorrer a partir da *Sinfonia n° 6*, “Sobre a linha das montanhas do Brasil” (1944).

Pode-se perceber certa correspondência entre as séries de quartetos e sinfonias, onde o *QC4* (1917/1949) corresponde à *Sinfonia n° 2* (1917/1944) como obras retrabalhadas ao longo de décadas; o *QC6* (1938) corresponde à *Sinfonia n° 6*, ambos divisores de águas no sentido de iniciarem uma nova abordagem composicional;¹⁹ o *QC5* (1931) traz proposta análoga à da *Sinfonia n° 10* (1952), onde a representação de identidade nacional se impõe sobre a questão formal.

Este estudo naturalmente está em estágio inicial, deixando em aberto uma série de questões por serem investigadas.

Referências

- COLARUSSO, Osvaldo. Os 19 programas que Richard Strauss regeu no Brasil. In: *Gazeta do Povo*, 11/06/2014. Acesso online. <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/os-19-programas-que-richard-strauss-regeu-no-brasil/>, acessado em 15/09/2019.
- CORREA DO LAGO, Manoel A. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. Paris: Durand, 1909, livro II, parte I.
- ENYART, John W. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado (PhD). University of Cincinnati, 1984.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.
- FELICÍSSIMO, Rodrigo P. *Estudo interpretativo da técnica composicional Melodia das Montanhas utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia n° 6 de Heitor Villa-Lobos*. Beau Baussin, Mauritius: Novas edições acadêmicas, 2017.
- FORTE, Allen. Pitch Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species. *Journal of Music Theory*, v. 32, n. 2, pp. 187-270, 1988.
- _____. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musicale*. Paris: Durand, 1944.
- PARKS, Richard. Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte's Theory. *Music Analysis*, v. 12, n. 2, pp. 206-226, 1998.
- _____. *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- POLES, Ana Valéria e VOTTA, Roberto. Os solos de contrabaixo na *Sinfonia n° 1* de Heitor Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso (ed.). *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, pp. 58-68, 2018.

¹⁹ Rodrigo Felicíssimo (2017) investiga o uso da técnica “melodia das montanhas” na gênese composicional da *Sinfonia n° 6*.

PUPIA, Adailton S. Alusões, gestualidade e tópicos musicais no Andante da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso (ed.). *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, pp. 159-174, 2018.

_____. Tópicos musicais na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso (ed.). *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2019.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

_____. A forma sonata nos quartetos de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.) *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017, pp. 419-463.

_____. Regiões Euler: um Estudo sobre Distância Tonal e Integração entre os Ciclos Octatônicos e Hexatônicos. *Musica Theorica – Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA)*, v. 1, n. 2, pp. 1-23, 2016(a). Acesso online. Disponível em: <http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/12>, acesso em 15/09/2019.

_____. Redes de transformação harmônica na obra de Villa-Lobos: uma abordagem derivada da teoria neo-riemanniana. *Anais do IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Rio de Janeiro: UniRio, 2016(b). Acesso online. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5600>, acesso em 15/09/2019.

_____. Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana – Revista da Academia Brasileira de Música*, n. 20, pp. 2-9, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (orgs.) *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad. Ricardo Bordini. São Paulo/Salvador: Ed. Unesp/Ed. UFBA, 2013.

Villa-Lobos, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n° 1, O Imprevisto*. Partitura. Rev. Isaac Karabtchevsky. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Max Eschig, 2017.

_____. *Uirapuru: partitura de estudo comentada*. CORREA DO LAGO, Manoel; BERNSTEIN, Guilherme (ed.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, no prelo.

Paulo de Tarso Salles. Professor de teoria e análise musical no departamento de Música ECA/USP, desde 2008. É um dos idealizadores do Simpósio Villa-Lobos, criado em 2009, coordenando esse evento desde então. Coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa dedicado ao estudo da vida e obra do compositor. Autor de *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil* (Ed. Unesp, 2005); *Villa-Lobos: processos composicionais* (Ed. Unicamp, 2009); *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função* (Edusp, 2018) e coautor, com Norton Dudeque (org.) de *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos* (Ed. UFPR, 2017).

Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: uma visão sem preconceito

Ermelinda Paz
UNIRIO

No ano comemorativo do centenário de nascimento de Heitor Villa-Lobos (1887-1987) o Museu Villa-Lobos e o MinC abriram um concurso de monografia que objetivava historiar e levantar documentalmente as ligações do compositor com a música e os músicos populares. Até então os pesquisadores que se interessassem sobre o tema dispunham apenas de uma contribuição de Hermínio Belo de Carvalho sob a forma de artigo. As normas públicas que nortearam o concurso estabeleceram que os candidatos deveriam obrigatoriamente observar os seguintes itens, a saber: o Brasil e a música brasileira na obra de Villa-Lobos, as concentrações orfeônicas e a presença dos músicos populares, Villa-Lobos e o Carnaval antigo – Sodade do Cordão, a Frota da Boa Vizinhaça, o Samba Clássico, o desfile do GRES Mangueira em 1966, Villa-Lobos e os músicos populares, além da obra para violão do compositor. Esse trabalho logrou obter o primeiro lugar e foi publicado em 2004, exclusivamente com o auxílio da Lei Rouanet, por intermédio da ELETROBRÁS. Em 2019, nas comemorações dos 60 anos de sentida ausência de Villa-Lobos, a Editora Tipografia Musical trará a público a segunda edição revista e atualizada.

Ermelinda A. Paz

- Livre-Docência pela UNIRIO.
- Professora Titular (UFRJ), Adjunto IV (UNIRIO), aposentada.
- Pesquisadora do CNPq e líder do grupo de pesquisa Música e Educação Brasileira/UFRJ.
- Prêmios em concursos de pesquisa monográfica, a saber: Sílvio Romero, 1983. INM da FUNARTE; Villa-Lobos e a música popular brasileira, 1988. MVL / MinC; Villa-Lobos, sua vida e obra, 1988. OEA e Governo Brasileiro; Concurso Grandes Educadores Brasileiros, 1988. INEP/MEC; Concurso Lúcio Rangel, 1989. FUNARTE; e Prêmio Carioca de Pesquisa Monográfica, 1995. Secretaria Municipal de Cultura do RJ.
- Autora de: *As Pastorinhas de Realengo, 500 Canções Brasileiras* 3.ed., *Villa-Lobos, o educador, Jacob do Bandolim, Pedagogia Musical Brasileira no Século XX* 2.ed., *O Modalismo na Música Brasileira, Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*; e *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*, dentre outros.
- Maiores informações consultar: <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br>

Surrealismo: a estética de base do estilo antropofágico villalobiano

*Ricardo Averbach
Miami University, Ohio*

O início do século XX trouxe transformações radicais no pensamento humano, refletido em uma estética que dava importância primordial a novas descobertas e à busca de originalidade artística. “Make it new” tornou-se o lema do Modernismo, uma afirmação proclamada por Ezra Pound, que definiu o período que reformulou a visão de todo o século.

Essa nova visão promoveu uma reaproximação das artes e das ciências, onde ambos buscavam dentro de seus parâmetros uma investigação mais profunda sobre a natureza daquilo que constitui a nossa realidade. As ciências levaram a uma ruptura com o passado, onde a Física clássica foi substituída pelos novos conceitos trazidos pela Teoria da Relatividade e a Mecânica do Quantum. As artes também levaram a uma certa ruptura com o passado, onde a arte clássica era frequentemente contestada por múltiplas novas estéticas.

Essas estéticas foram o produto de uma evolução presente em todos os campos do conhecimento, que incorporaram os grandes avanços tecnológicos e científicos do período e geraram um profundo impacto na forma como a civilização ocidental passou a perceber a manifestação da “verdade artística” e autenticidade de expressão. Como o homem é um ser altamente visual, os artistas plásticos desempenharam um papel fundamental ao evocar imagens visionárias que corresponderam às descobertas revolucionárias no campo das ciências desde o final do século XIX. Foi assim que surgiram os grandes estilos artísticos daquele período – Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Dadaísmo, Primitivismo, Surrealismo, Cubismo, Neoclassicismo, e vários outros.

Sendo a música um campo artístico mais abstrato, os estilos costumam ser definidos a partir de analogias com estilos no campo das artes plásticas ou literatura. A musicologia contemporânea tende a dar ênfase aos estilos que são considerados mais abrangentes dentro do campo da música, tais como o Impressionismo herdado da escola francesa, o Expressionismo herdado da Alemanha e Áustria, o Primitivismo de Bartók e do Stravinsky da *Sagração da Primavera*, o Neoclassicismo que veio um pouco

posteriormente, e outros. Enquanto todos esses estilos musicais encontram um correspondente nas artes plásticas, nem todos os estilos plásticos encontram correspondentes em estilos musicais. Por exemplo, seria difícil, embora não impossível, encontrar manifestações fauvistas no campo da música.

O fenômeno descrito acima explica por que o estilo antropofágico brasileiro costuma ser definido a partir do quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral. Considerando o caráter abrangente do estilo antropofágico, sua estética resultante costuma ser vista como produto de uma cultura recriada independentemente e que produziu obras de arte impregnadas com características multiculturais densas, profundas e híbridas.

Esta apresentação pretende introduzir uma hipótese pouco explorada dentro da musicologia villalobiana: a possibilidade de que o Surrealismo é a estética que permitiu a Villa-Lobos usar a Antropofagia como veículo para suas mais importantes contribuições modernistas. Da mesma maneira que o Fauvismo, o Surrealismo costuma ser mais conhecido através de suas manifestações nas artes plásticas e literatura, tendo migrado posteriormente para outros campos artísticos como o teatro e o cinema. Essa nova hipótese poderá abrir as portas para uma nova concepção da estética villalobiana, elucidando um aspecto pouco explorado do Modernismo musical.

Ricardo Averbach é Diretor de Estudos Orquestrais da Miami University nos Estados Unidos, tendo servido também como Presidente da College Orchestra Directors Association (CODA). Como maestro, tem regido orquestras na Bulgária, Rússia, Portugal, Itália, Luxemburgo, França, China, Brasil, Equador, República Dominicana, Azerbaijão, México, Japão, Índia, Armênia e Estados Unidos. Seus concertos foram transmitidos pela rádio e televisão em mais de 50 países.

Tendo recebido seu doutorado na Universidade de Michigan, Ricardo Averbach tem executado e gravado várias primeiras audições mundiais, incluindo o *Amazonas* e a *Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros* de Villa-Lobos. Suas gravações em selos comerciais já venderam mais de meio milhão de exemplares, e sua edição crítica do *Martírio dos Insetos* de Villa-Lobos foi publicada pela Theodore Presser Company nos Estados Unidos. O Professor Averbach foi agraciado com o American Prize em três diferentes categorias, recebeu o primeiro diploma honorífico no Masterplayers International Music Competition em Lugano na Suíça, e o Prêmio Governador do Estado de Ohio na categoria de artista individual em 2018.

O *Sexteto Místico* de Villa-Lobos

Thomas Garcia
Miami University, Ohio

1917 foi um grande ano para o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Ele compôs algumas de suas obras mais importantes, incluindo *Amazonas* e *Uirapuru*. Ele supostamente compôs o *Sexteto Místico* naquele ano no Rio de Janeiro, ou pelo menos essa é a data que o compositor colocou na sua reconstrução dessa peça perdida. A data de 1917 é interessante, ligando a peça a alguns dos maiores trabalhos do início de sua carreira. Mas foi realmente composta naquele ano? Villa-Lobos compôs esta peça para a combinação incomum de flauta, oboé, saxofone, celesta, guitarra e harpa. É a única peça dele para esta combinação de instrumentos e, tanto quanto eu posso verificar, é a única obra de um grande compositor para este conjunto. Há várias versões do autógrafo, listadas no catálogo do Museu Villa-Lobos: um autógrafo da partitura completa de cinquenta e seis páginas e partes para os instrumentos; um rascunho autógrafo do compositor de quatorze páginas que corresponde aproximadamente à versão final; um fragmento autógrafo de uma página com o título “Sexteto Místico” e a data de 1921; e uma cópia deste fragmento, que foi publicado na revista de artes *Klaxon* em 1922.

Esta palestra explora a complicada história do *Sexteto Místico*, examinando o processo composicional de Villa-Lobos, e examinando os vários autógrafos e as partes e partituras publicadas de Max Eschig, buscando esclarecer a linha do tempo de criação e publicação da peça e explorando conexões com outras composições do compositor. Villa-Lobos começou sua vida musical tocando violão no choro, o gênero popular que teve um grande impacto em sua música de violão e em grande parte de sua outra música instrumental. O amor de Villa-Lobos pelo violão é bem documentado em sua produção prodigiosa para o instrumento, incluindo sua música para violão solo, o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, o uso do violão em algumas canções e músicas orquestrais, uma versão das *Bachianas Brasileiras No. 5*, e seu uso como instrumento solo com orquestra na *Introdução aos Chôros*. Villa-Lobos, no entanto, incluiu apenas o violão em duas peças de câmara instrumental: a *Distribuição de Flores* e o *Sexteto Místico*.

Villa-Lobos experimentou com combinações instrumentais ao longo de sua vida, criando obras para combinações de instrumentos inéditas e ampliando os limites da música clássica, muitas vezes usando suas experiências no choro como fontes. No *Sexteto Místico*, o violão, harpa e celesta assumem uma função rítmica e harmônica semelhante ao cavaquinho, violão e violão de sete cordas no conjunto do choro, com os instrumentos de sopro tocando predominantemente melodia e contramelodia. Esta palestra explora essas possíveis conexões ao choro; considerando as experiências de Villa-Lobos com o choro, é provável que ele visse o conjunto como uma versão clássica do conjunto de choro.

Thomas George Caracas Garcia, etnomusicólogo/musicólogo, violonista, alaudista, é professor associado de Etnomusicologia e Estudos Latino-Americanos na Miami University (Ohio). Especializado em música brasileira, ele se apresenta nos Estados Unidos, Europa e Brasil, em diversas instituições culturais, incluindo Alice Tully Hall e Merkin Concert Hall em Nova York, Rock and Roll Hall of Fame em Cleveland, Centro Cultural Justiça Federal, Museu Villa-Lobos e Museu da República do Rio de Janeiro, a Casa Thomas Jefferson em Brasília, Salle Bulgária em Sofia, o Conservatório de Moscou na Rússia, entre outros. Ele recentemente fez duas tournées, no Brasil e na Rússia, tocando música clássica e popular brasileira com a oboísta Andrea Ridilla. O jornal *Duma* de Sofia, Bulgária, escreveu: “Um solista brilhante, Thomas Garcia conquistou o público desde as primeiras notas de sua performance, com seu som claro e tom caloroso.”

Garcia é doutor em Prática de Performance Histórica pela Duke University, tem mestrado em Musicologia pela Universidade de Massachusetts e mestrado e bacharelado em performance pela Juilliard School. Suas publicações incluem artigos sobre Heitor Villa-Lobos, a história do violão e da música brasileira na *Luso-Brazilian Review* e no *Journal of Popular Culture*, entre muitos outros, além de inúmeros capítulos de livros e artigos de enciclopédia. Ele publicou recentemente um capítulo sobre o músico de choro Jacob do Bandolim no livro *Mazel Tov, Amigos!: Jews in Popular Music in the Americas*, que ganhou um prêmio da Society for Ethnomusicology por contribuições sobre música judaica. É também autor do livro *Choro, A Social History of a Brazilian Popular Music* e, mais recentemente, editor da antologia *Global Popular Music*, publicada em janeiro de 2019.