

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

“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 mutualmente 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>

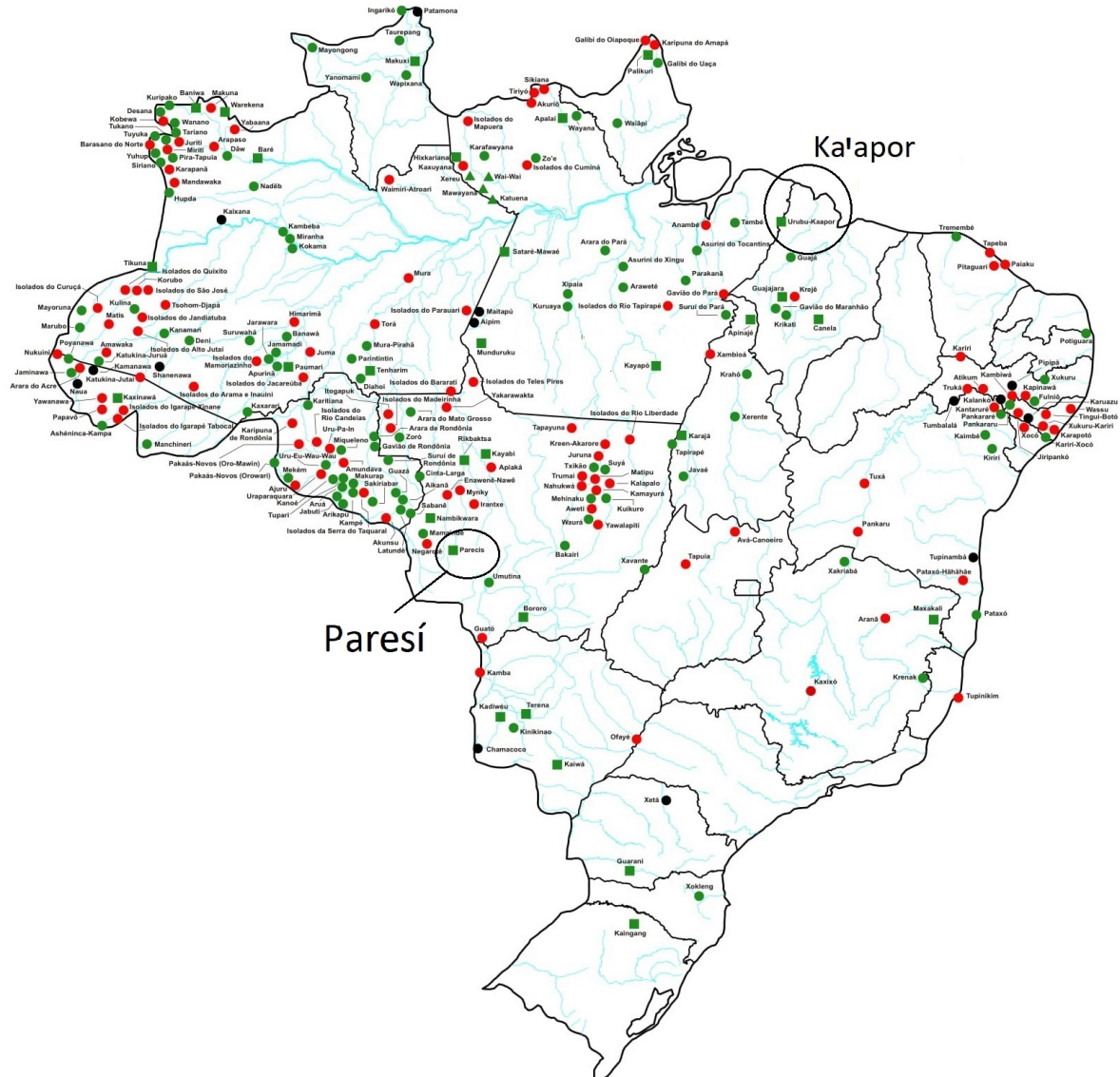


Figura 5: Mapa dos territórios indígenas com a localização atual dos ka'apor e paresi.

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 \flat maior, privilegiando graus conjuntos, com uma rápida passagem pela nota Lá \flat 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 \flat 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 quiálteras 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 shows a 10-note phrase followed by a 6-note phrase. The second staff shows a 10-note phrase. The third staff shows a 10-note phrase followed by a 6-note phrase. The syllable counts are: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 for the first phrase, and 1 2 3 4 5 6 for the second phrase.

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 Compositivos*. 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 compositivas a partir de repertórios tradicionais*. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA/USP, Orientador: Prof. Dr. Marcos B. Lacerda, 2014.

_____. “O uso compositivo 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.