

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

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:

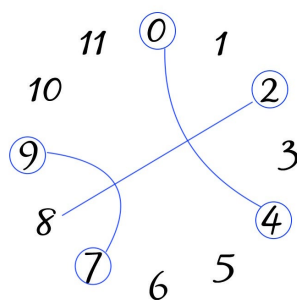


Fig. 4 – Simetria na coleção pentatônica (5-35).

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):

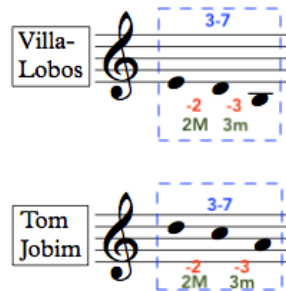


Figura 5 – Comparação intervalar entre os motivos iniciais do *Quarteto de Cordas n. 4* (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”.

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):

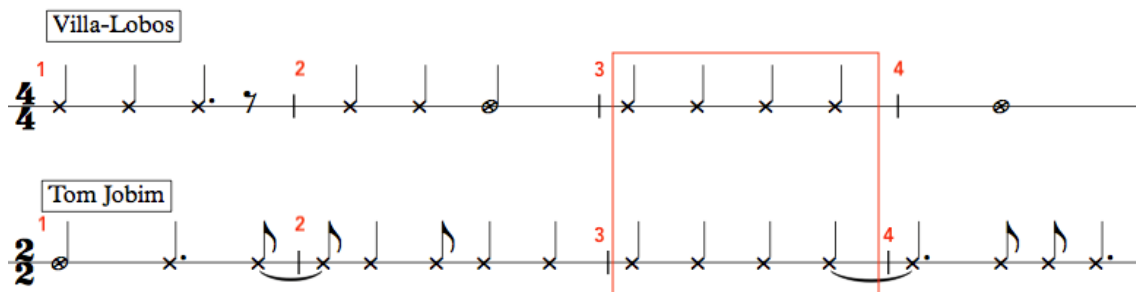


Figura 6 – Comparação rítmica entre as frases s iniciais do *Quarteto de Cordas n. 4* (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”.

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):

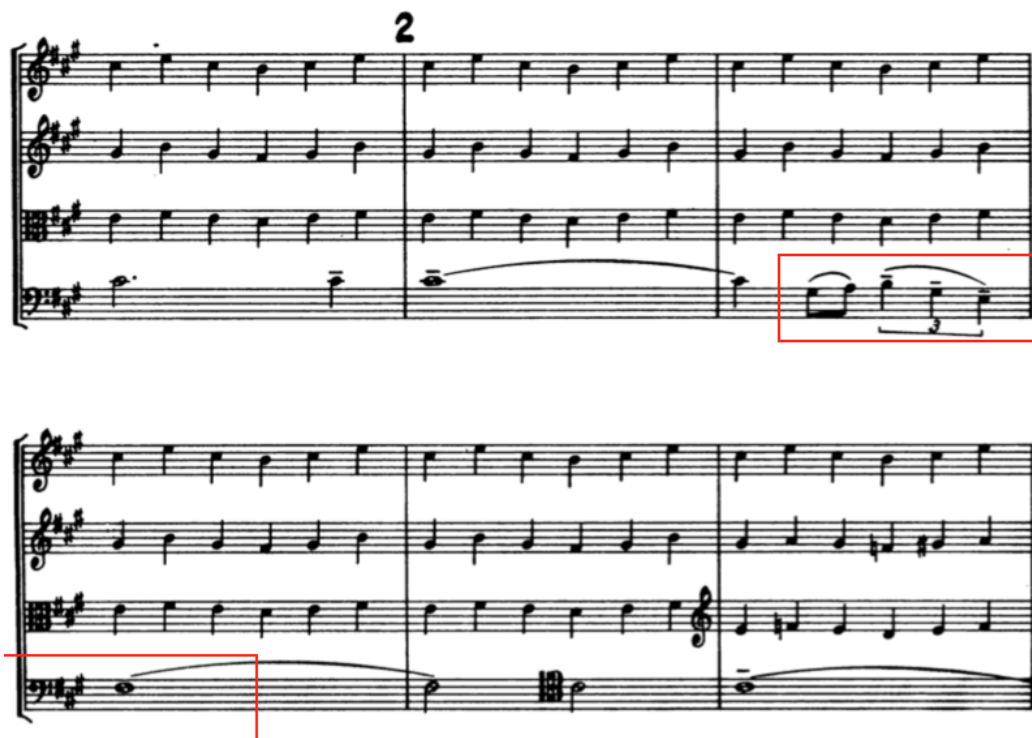


Figura 7 – *Quarteto de Cordas n.6* (II movimento, c. 18 - 23), melodia do violoncelo.

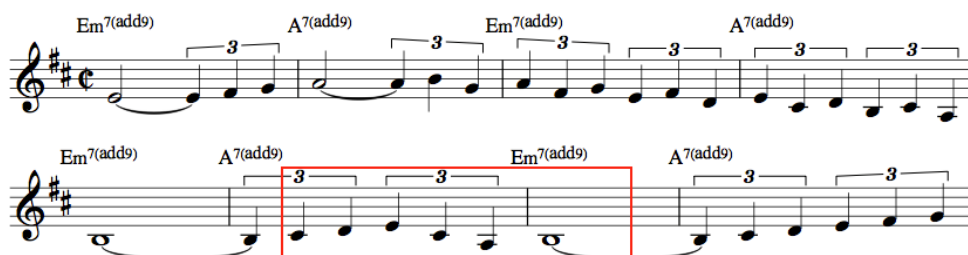


Figura 8 – “Estrada do Sol”, melodia. Fonte: CHEDIK, 1990.

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

Bm 7 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

p

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

repetição da nota Dó

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 tétrede 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 to indicate dissonances. Above the notes, chord symbols are provided, and below the notes, the dissonances are labeled with numbers and letters: 7M, 13m, 7m, 7d, 7M, 7m, 13m, 7m, 7M, 9m, 7M, 13M, 7m, 7m, 11A.

- Eu sei que vou te amar:** Chords: Cmaj7, Eb°, Dm7. Dissonances: 7M, 13m, 7m.
- Samba do avião:** Chords: D°°, Em7, E7, Fmaj7. Dissonances: 7d, 7m, 7m, 7M.
- Garota de Ipanema:** Chords: Dmaj7/F#, Bb7/F, Em7, F°, F#m7, F#7, Gmaj7. Dissonances: 7M, 7m, 13m, 7m, 7M.
- Unlabeled piece:** Chords: Fmaj7, G7, Gm7, Gb7. Dissonances: 9m, 7M, 13M, 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).

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).

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

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).

_____. *Tópicas 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 Compositivos 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 compositivos*. 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.