ANAIS DO VI SIMPÓSIO VILLA-LOBOS

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
29 de setembro a 01 de outubro de 2021
Edição por videoconferência

Palestras

- Camila Frésca
- Eero Tarasti
- Flávia Toni
- Luceni Caetano da Silva
- Luiz Fernando Lopes
- Loque Arcanjo

Mesas Redondas

Comunicações

Concertos

- Lars Hoefs e Aline Alves
- OSUSP – grupos de câmara

simpósio VILLA-LOBOS

PAULO DE TARSO SALLES (ed.)

https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos/
https://www.youtube.com/c/simposiovillalobos

Paulo de Tarso Salles (ed.)

Anais do
VI Simpósio Villa-Lobos

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP)

29 de setembro a 01 de outubro de 2021

ISBN 978-65-88640-55-5

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais

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

S612a Simpósio Villa-Lobos (6. : 2021 : São Paulo)
Anais do VI Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] : videoconferências / organização Paulo de Tarso Salles – São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (686 p.)

Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 29 de setembro a 01 de outubro de 2021, São Paulo, SP
ISBN 978-65-88640-55-5

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

CDD 21. ed. – 780.981

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

VI Simpósio Villa-Lobos

São Paulo, 29 de setembro a 01 de outubro de 2021

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

Coordenação: Paulo de Tarso Salles

https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos
https://www.youtube.com/c/simposiovillalobos
e-mail: simposiovillalobos@gmail.com

Organização

Comissão de trabalho

- Presidente: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)
- Prof. Dr. Cleisson Melo (UFCG)
- Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior (UEMG)
- Profa. Ms. Juliana Ripke da Costa (USP/FAPESP)
- Profa. Ms. Regina Rocha Felice (USP)

Comissão científica

- Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)
- Prof. Dr. Acácio Piedade (UDESC)
- Profa. Dra. Flávia Toni (USP)
- Prof. Dr. Eero Tarasti (University of Helsinki/ IASS/AIS)
- 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

- Julia Souto de Camargo
- Joel Gustavo Pinto Oliveira, “Jogus”
- Victor Gabriel Ferreira

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 Sinhorini Lima

Apresentação

Paulo de Tarso Salles
ECA/USP

A pandemia do COVID-19 impediu a realização do VI SVL em 2020. Em sua sexta edição, o Simpósio Villa-Lobos retomou suas atividades em 2021, por meio de videoconferência (em virtude das medidas de afastamento social), estimulando nossa determinação para que esse encontro acontecesse mesmo que de forma não presencial. E foi muito importante, para que pudéssemos nos rever após tanto tempo de isolamento, apresentar nossas pesquisas, conversar, rir, ouvir juntos a música de Villa-Lobos e outras músicas.

O nível das pesquisas apresentadas foi elevado, com diversas abordagens metodológicas. Pudemos reunir seis palestrantes muito especiais: Flávia Toni (IEB/USP), Camila Frésca (Revista Concerto), Luceni Caetano da Silva (UFPB), Luiz Fernando Lopes, Loque Arcanjo (UEMG) e Eero Tarasti (IASS/AIS - International Association for Semiotic Studies). As mesas tiveram participações marcantes de grandes músicos/pesquisadores como Guilherme Bernstein, Manoel Correa do Lago, Fabio Zanon, Humberto Amorim, Lucia Barrenechea, Carla Rincón, Hugo Pilger, Lars Hoefs, Claudio Cruz, Nahim Marun, Juliana Ripke, Regina Rocha e Cleisson Melo. Algumas dessas participações estão representadas aqui com textos completos, outras apenas com resumos.

O Simpósio recebeu 25 trabalhos por parte de pesquisadores de várias regiões do Brasil e de outros países, abrangendo grande variedade de temas e proposições interpretativas ou teóricas. Distribuídas em sete sessões de comunicações, os participantes tiveram apenas 20 minutos para apresentar os trabalhos, mas ainda assim proporcionaram um debate muito rico, que agora é potencializado pela publicação dos textos integrais.

Também tivemos o privilégio de realizar dois concertos: o primeiro deles com o duo Lars Hoefs (cello) e Aline Alves (piano), que apresentou um recital com obras originais de Villa-Lobos (https://www.youtube.com/watch?v=fVr-qTvoJdI), além de transcrições realizadas por Hoefs para algumas das *Bachianas Brasileiras*, bem como a transcrição do "Prelúdio nº 8" do *Cravo Bem-Temperado* de J. S. Bach, feita pelo próprio Villa-Lobos. O segundo concerto esteve a cargo de integrantes da Orquestra Sinfônica da USP (OSUSP), coordenados pelo seu Diretor Artístico, o fagotista Fábio Cury. Vana

Bock (cello), Daniel Grajew (piano), Renato Kimachi (flauta), Eduardo Napolitano (clarinete), Fábio Cury (fagote) e Sergio Schreiber de Freitas (cello), apresentaram diversas obras de Villa-Lobos, em diferentes combinações instrumentais (https://www.youtube.com/watch?v=li0fdHNiV5A).

O evento foi transmitido ao vivo no canal do Simpósio Villa-Lobos no YouTube (https://www.youtube.com/c/simposiovillalobos). Desse modo, todas as atividades ficaram registradas em vídeos que podem ser acessados com facilidade. Se as trocas entre os participantes e público foram menos intensas devido ao distanciamento decorrente do meio eletrônico, as gravações podem dar outra dimensão à leitura dos textos, em complementaridade com as falas dos participantes quando apresentaram seus trabalhos.

Agradeço aos participantes (concertistas e palestrantes), aos ouvintes que acompanharam o evento pelas plataformas Zoom e YouTube, e especialmente aos monitores Jogus, Julia e Victor, cuja dedicação foi inspiradora e comovente, a um só tempo. Tamanha energia positiva só podia trazer bons resultados: não tivemos um único problema na transmissão do evento durante os três dias, com mais de dez horas ininterruptas diárias ao vivo! A expectativa é que em 2022 voltemos ao formato presencial para o VII SVL.

*

* *

O VI SVL serviu ainda para divulgação de alguns lançamentos importantes por membros do PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), que trazem contribuições para a pesquisa villalobiana: o CD *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano, v. 2*, com Hugo Pilger (violoncelo) e Lúcia Barrenechea (piano); os livros: *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade, editado por Flávia Toni (Edusp); *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization* de Norton Dudeque (Routledge); *Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra de Villa-Lobos*, escrito por José de Carvalho Oliveira (Diálogo Freiriano); *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959*) de Eero Tarasti, traduzido por P. T. Salles (Contracorrente).

Programação VI Simpósio Villa-Lobos

29/09/21

9:00 - Abertura

09:30 - Mesa 1: Manoel Corrêa do Lago e Guilherme Bernstein (mediador: PT Salles)

10:45 - INTERVALO

11:00 - Palestra: Flávia Toni (mediador: Loque Arcanjo)

12:15 - INTERVALO

14:00 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 1 (mediador: Juliana Ripke)

Henrique Rabelo/ Lúcia Barrenechea, Ernesto Hartmann/ Patricia Mol, Miriam Bastos Rocha

15:15 - INTERVALO

15:30 - MESA 2: Hugo Pilger, Lars Hoefs, Carla Rincón (mediador: PT Salles)

16:45 - INTERVALO

17:00 - Palestra: Luiz Fernando Lopes (mediador: Loque Arcanjo)

18:15 - INTERVALO

18:30 - MESA 3: Lúcia Barrenechea, Humberto Amorim, Fábio Cury (mediador: PT Salles)

19:45 - INTERVALO

20:00 - CONCERTO: Lars Hoefs, cello; Aline Alves, piano

30/09/21

9:00 - Abertura e apresentação

9:10 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 2 (mediador: PT Salles)

Reginaldo Thimoteo, Pablo Panaro, Charlotte Riom, Ana Judite Medeiros

10:45 - INTERVALO

11:00 - PALESTRA: Eero Tarasti (mediador: Cleisson Melo)

12:30 - INTERVALO

14:00 - PALESTRA: Camila Fresca (mediador: PT Salles)

15:15 - INTERVALO

15:30 - PALESTRA: Luceni Caetano da Silva (mediador: PT Salles)

16:45 - INTERVALO

17:00 - MESA 4: Fabio Zanon, Nahim Marun, Claudio Cruz (mediador: PT Salles)

18:15 - INTERVALO

18:30 - 18:30 - MESA 5: Regina Rocha, Cleisson Melo, Juliana Ripke (mediador: Loque Arcanjo)

19:45 - INTERVALO

20:00 - CONCERTO - Música de câmara, com membros da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo – OSUSP (coordenação Fábio Cury)

01/10/21

9:00 - Abertura e apresentação

9:10 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 3 (mediador: Loque Arcanjo)

Juliana Ripke, Adailton Pupia, Daniel Zanella, Paulo de Tarso Salles

10:45 - INTERVALO

11:00 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 4 (mediadora: Juliana Ripke)

Danilo Martins Ferreira/ Susana Igayara-Souza, Edson Toledo Piza, Hingrid Kujawinski, Cleisson Melo

12:35 - INTERVALO

14:00 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 5 (mediador: PT Salles)

José Carlos Vasconcellos dos Reis, Susana Igayara-Souza, Danieli Longo Benedetti/ Nahim Marun

15:15 - INTERVALO

15:30 - PALESTRA: Loque Arcanjo (mediadora: Juliana Ripke)

16:45 - INTERVALO

17:00 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 6 (mediador: PT Salles)

Sammille Bonfim, Rodrigo Queiroz, Edmar Dionizo/ Ernesto Hartmann

18:15 - INTERVALO

18:30 - DIVULGAÇÃO: livros e gravações recentes, dedicados a Villa-Lobos e à música brasileira. Apresentações de Hugo Pilger e José de Carvalho Oliveira (mediador: PT Salles)

19:30 - INTERVALO

20:00 - SESSÃO DE COMUNICAÇÕES 7 (mediador: PT Salles)

Ayran Nicodemo/ Carlo Aleixo dos Reis/ Paulo Bosisio, Pedro Razzante Vaccari, Emerson Adriano G. Vasconcelos/ Susana Igayara-Souza, Regina Rocha

21:30 - Encerramento do VI SVL

As sessões foram apresentadas ao vivo e estão disponíveis no canal do Simpósio Villa-Lobos no YouTube (https://www.youtube.com/c/SimpósioVillaLobos/videos)

Sumário

Apresentação – Paulo de Tarso Salles	iii
Programação	v
COMUNICAÇÕES	
Henrique Rabelo e Lúcia Barrenechea - "O *Camundongo de Massa* de Heitor Villa-Lobos: uma análise do uso da metáfora na construção da interpretação musical"	1
Ernesto Hartmann e Patricia Mol - "A *Valsa da Dor* de Heitor Villa-Lobos – Manipulações Agógicas, Performance e Tradição"	25
Miriam Bastos Rocha - "O pianismo de Villa-Lobos no *Trio nº 1*: diálogo com os outros instrumentos"	39
Reginaldo Thimoteo - "A escrita para trombone de Heitor Villa-Lobos; um referencial da tradição francesa"	53
Charlotte Riom - "Contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica: nova historiografia e novos desafios"	71
Ana Judite Medeiros - "O Sertão Imaginado nas *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos"	95
Juliana Ripke - "Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos, a Bossa Nova e a canção popular de câmara brasileira: aspectos harmônicos em comum"	121
Adailton Pupia - "*The Symphonies of Heitor Villa-Lobos* de John Enyart"	145
Daniel Zanella - "Paisagem e tópica: a floresta musical de Villa-Lobos"	183
Paulo de Tarso Salles - "Estreias e intérpretes dos quartetos de cordas de Villa-Lobos: algumas anotações complementares"	207
Danilo Martins Ferreira e Susana Igayara-Souza - "A estrutura solo-coro no *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos"	237
Edson Toledo Piza - "Um estudo comparativo entre o *Choros n.10*, de Villa-Lobos, e a *Cantata Criolla*, de Antonio Estévez"	265
Cleisson Melo - "Arquétipos Villalobianos: pensar Villa-Lobos a partir de construções musicais"	289
José Carlos Vasconcellos dos Reis - "As transcrições para piano de obras de Villa-Lobos por Mignone"	303
Susana Igayara-Souza - "Alexina de Magalhães Pinto, uma das fontes do *Guia Prático* de Villa-Lobos"	319
Danieli Longo Benedetti e Nahim Marun - "Em torno de uma correspondência inédita de Heitor Villa-Lobos à Marguerite Long"	339
Pablo Panaro: "*Martelo* para piano: Procedimentos de elaboração para piano de uma versão para piano solo do segundo movimento das *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Heitor Villa-Lobos"	355
Rodrigo Queiroz - "*A Prole do Bebê n. 2* de Heitor Villa-Lobos: Uma Abordagem Analítica"	379
Edmar Dionizo e Ernesto Hartmann - "Relações entre *O Martírio dos Insetos* e as fases criativas de Heitor Villa-Lobos"	427
Ayran Nicodemo, Carlo Aleixo dos Reis e Paulo Bosisio - "Heitor Villa-Lobos: uma análise do ciclo de sonatas para violino e piano que atravesse a partitura"	469
Pedro Razzante Vaccari - "Villa-Lobos e o projeto nacionalista: a canção de câmara de cunho étnico-folclórico"	477
Emerson Adriano G. Vasconcelos e Susana Igayara-Souza - "A estreia da canção "Pinga-Ponga" (Poema realista) de Heitor Villa-Lobos por Magdalena Lébeis: a visão da intérprete"	491
Regina Rocha - "'Tocata/O trenzinho do caipira' da *Bachianas Brasileiras n. 2*: uma reinterpretação da linguagem bachiana na sonoridade da música brasileira do século XX"	517
MESAS	
Manoel Corrêa do Lago e Guilherme Bernstein - "Do *Tédio de Alvorada* ao *Uirapuru*: anotações à partitura comentada"	543
Lúcia Barrenechea – "As obras para violoncelo e piano de Villa-Lobos sob a perspectiva da pianista"	553
Nahim Marun e Claudio Cruz – "As sonatas para violino e piano de Villa-Lobos: considerações para uma revisão musicológica, edição e performance"	567
Regina Rocha – "Apontamentos sobre a última fase composicional de Villa-Lobos"	583
PALESTRAS	
Camila Fresca – "Uma nova biografia de Villa-Lobos: questões, propostas e desafios"	597
Loque Arcanjo – "Villa-Lobos e sua "viagem maravilhosa" à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil"	613
Luceni Caetano da Silva – "Os contos do canto orfeônico na Paraíba"	653
Flávia Toni - "Villa-Lobos e a "musicalidade nacional" no Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade" (resumo)	669
Eero Tarasti - "Villa-Lobos na história da música erudita europeia, ou: o mestre brasileiro à luz de algumas teorias musicológicas contemporâneas" (resumo)	669
Luiz Fernando Lopes - "Narradores não-confiáveis: Os catálogos de Villa-Lobos como obras de ficção" (resumo)	671

VOZES-MULHERES

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Conceição Evaristo In: Poemas de recordação e outros movimentos*, 3.ed., p. 24-25, Belo Horizonte: Nadyala, 2008)*

O Camundongo de Massa de Heitor Villa-Lobos: uma análise do uso da metáfora na construção da interpretação musical

Henrique Rabelo
henrique.rabelo97@gmail.com | UNIRIO
Lucia Silva Barrenechea
lucia.barrenechea@unirio.br | UNIRIO

Resumo: Este trabalho tem por objetivo investigar relações metafóricas presentes na obra "O Camundongo de Massa", da coleção de obras para piano *A prole do bebê nº 2*, de Heitor Villa-Lobos (1927). A partir da elaboração de justificativas contundentes que relacionam de maneiras específicas elementos musicais e pianísticos a elementos extramusicais, propõe-se também sugestões de interpretação, para que tais relações se potencializem e enriqueçam a performance e a escuta da peça. Dada a força de algumas das relações encontradas, sugerimos que a metáfora cognitiva pode ter sido uma ferramenta importante no processo de composição de Villa-Lobos, influenciando decisões formais, elementos agógicos e de dinâmica, figurações pianísticas e até mesmo o sequenciamento das obras contidas na coleção *A Prole do Bebê nº 2*. Será utilizado o conceito de metáfora cognitiva oriundo dos textos de Lakoff e Johnson (2003), especialmente como elaborado por Zbikowski (2002) e à luz do emprego por Vetromilla (2010) e Guimarães Neto (2016).

Palavras-chave: Villa-Lobos, Metáfora em música, *Prole do Bebê n° 2*.

Heitor Villa-Lobos's The Little Toy Mouse*: an analysis of the use of metaphor in the construction of a musical interpretation*

Abstract: The aim of this work is to investigate metaphorical relations present in *O Camundongo de Massa* (*The Little Toy Mouse*), from the collection of piano works *A prole do bebê no.2* (*The Baby's Family no. 2*), by Heitor Villa-Lobos (1927). From the elaboration of thorough justifications that relate in specific ways musical and pianistic elements to extra-musical elements, suggestions for interpretation are also given, so that such relationships are strengthened that they enrich the performance and listening to the piece. Given the soundness of some of the relationships found, we suggest that the cognitive metaphor may have been an important tool in Villa-Lobos's composition process, influencing formal decisions, agogic and dynamic elements, pianistic figurations and even the sequencing of the works contained in *A prole do Bebê no. 2 (The Baby's Family no.2)*. The concept of cognitive metaphor from the texts of Lakoff and Johnson (2003) will be used, especially as elaborated by Zbikowski (2002) and in the light of writings by Vetromilla (2010) and Guimarães Neto (2016).

Keywords: Villa-Lobos, Metaphor in music, *Prole do Bebê n° 2*.

Villa-Lobos e seu prolífico universo infantil

A infância no corpo de obras villalobiano para piano não apenas se enquadra como uma das temáticas mais recorrentes – assim como a natureza e o folclore (BARRENECHEA, 2000, p. 30) –, uma vez que este foi praticamente o único instrumento utilizado por ele para desvelar o assunto (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 37), e de maneiras emocionalmente tão diversas. A continuidade deste interesse ao longo de sua vida é uma das características que o particularizam – é só pensarmos na produção de peças sobre o universo infantil por compositores anteriores ou contemporâneos, como Robert Schumann e Claude Debussy, bem mais pontual – e que viria a ecoar na grande quantidade de peças de temática similar por outros compositores brasileiros posteriormente.

O folclore é profundamente ligado à imagem que Villa-Lobos possui do universo infantil (LEITÃO, 2009, p. 54), dada a frequência com que este elemento aparece nas peças, tanto por meio de referência clara e direta quanto por alusão, como material para processos de composição. Para o compositor, o folclore é uma ferramenta educacional eficiente (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 33). De fato, dessas obras muitas delas são para iniciantes. Entretanto, as peças que exigem um nível técnico de maior complexidade (podendo ser bastante elevado, como são as das *Proles do Bebê*, em especial a segunda coleção) são maioria. Como explica Ferraz (2017, p. 297), isto tem muito a ver com o fato de o compositor estar cercado de bons intérpretes (alguns destes da estirpe de Arthur Rubinstein e outros não-pianistas, como Vera Janacopoulos e Pablo Casals), o que, portanto, implica numa oportunidade, ou mesmo numa certa exigência de desenvolver uma escrita complexa.

A exploração de uma escrita complexa é importante para Villa-Lobos, um compositor que não quer deixar nada a desejar com relação à vanguarda de Paris, onde fora inicialmente criticado por imitar "maneirismos impressionistas" quando do seu primeiro encontro com Darius Milhaud, membro dos Les Six, em 1923 (MOREIRA, 2014, p. 24). Sua resposta às críticas foi o *Nonetto* (ibidem, p. 28), composto no mesmo ano, como também podemos considerar a *Prole do Bebê nº2*, cuja data de composição será discutida mais a seguir.

As Proles

Apesar de só nos serem conhecidas as *Proles do Bebê nº 1* e *2* (cujos subtítulos são, respectivamente, *As Bonecas* e *Os Bichinhos*) há registro de uma terceira – com tema de *Esportes*, de 1926, contendo nove peças (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 29) –, cujo manuscrito foi perdido e que, aparentemente, Villa-Lobos não teve oportunidade ou interesse em reescrever.

A primeira série de peças foi composta em 1918 e conta com oito peças. Foi o primeiro grande reconhecimento de Villa-Lobos por parte da crítica, fato alavancado por sua relação com o pianista Arthur Rubinstein, que o incentivou a compô-la e estreou-a, apesar de incompleta, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em julho de 1922 (MARUN, 2017, p. 225). A cada peça é associada uma melodia folclórica. Uma das características estéticas mais notáveis é a influência da sonoridade de Debussy e de

Stravinsky[1]. O compositor demonstra seu conhecimento idiomático do piano, utilizando-se de ampla gama de recursos técnicos (BARRENECHEA, 2000, p. 18). Para isto é provável que sua então esposa Lucília - para quem a *Prole I* é dedicada - o tenha auxiliado grandemente, oferecendo sugestões de correções e ajustes (*ibidem*, p. 20) - deve-se lembrar que seus instrumentos mais familiares[2] são o violão e o violoncelo.

A segunda série da *Prole do Bebê*, um ciclo de nove peças, data de 1921, porém a edição Max Eschig registra o ano de 1927. A *Prole II* é marcada por uma complexidade harmônica, sonora e técnica superior à primeira, sendo considerada uma expoente modernista do repertório de Villa-Lobos para piano (FALQUEIRO et al., 2017, p. 333), e absorve questões estéticas presentes na obra recém criada de Bartók e Stravinsky (*ibidem*, p. 325). Como Guimarães Neto (2016, p. 38) indica, a data de 1921 é, muito provavelmente, prematura para a criação de muitas das peças integrantes do conjunto, sendo os principais indícios[3]: as peças não foram estreadas durante os concertos da Semana de 1922, quando Villa-Lobos contava com pianistas como Guiomar Novaes e Antonieta Rudge; o compositor não mostrou as peças a Arthur Rubinstein quando este estava no Brasil; os procedimentos composicionais apontam para o período em que o compositor teve contato com a vanguarda europeia, a partir de sua chegada em Paris. Talvez Villa-Lobos tenha começado a compô-la em 1921, levando ainda alguns anos para completá-la, mas preferiu pôr na partitura o começo da gestação das peças para se impor como um inovador de igual calibre de outros compositores em Paris, resolvendo o problema da influência (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 38-39), que, ao tratar de sua música, preferia quase sempre negar.

Cada peça relaciona um animal a um material, o que alude a animais de brinquedo. Mantendo a ortografia original dos títulos, as nove peças são: *A baratinha de papel*, *O gatinho de papelão*, *O camundongo de massa*, *O cachorrinho de borracha*, *O*

[1] Com a vinda de Diaghilev com seu Ballet Russes, em 1917, Villa-Lobos teve íntimo contato com balés como *Petrouchka* e *O Pássaro de Fogo*, já que tocava na orquestra do respectivo teatro (PEPPERCORN, p. 48, 2000), apesar de as estreias das peças só ocorrerem durante a década de 40 (vide RIOM, C. C. F. *À maneira dos balés russos de Diaghilev*: uma ausência naturalmente despercebida. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 37-50, 2013).

[2] É considerável, entretanto, a proeza que o compositor veio a adquirir com o instrumento, como é possível de se comprovar através do disco em que ele toca suas próprias obras, cujo áudio podemos encontrar na plataforma YouTube (disponível em: <https://youtu.be/A-VpCkd-oaU>. Acesso em: 10 jun. 2019).

[3] O outro motivo sugerido, com relação ao fato de Villa-Lobos só ter conhecido Aline van Barentzen entre 1923 e 1924, é pouco esclarecedor, já que a dedicatória, ainda que as peças fossem compostas antes, poderia ter sido feita apenas quando da publicação da série em 1927, ano em que a pianista estreou as peças na Sala Gaveau, em Paris.

cavalinho de páu, *O boisinho de chumbo*, *O passarinho de panno*, *O Ursozinho de Algodão* e *O lobosinho de vidro.* Percebe-se uma certa organização das peças, em que as quatro primeiras peças tratam de animais comuns ao ambiente doméstico (a barata, o gato, o camundongo e o cachorro), seguido de animais da fazenda (o cavalo e o boi) e, por fim, animais da floresta (o pássaro, o urso e o lobo). É possível observar também uma certa gradação de dificuldade técnica (culminando com o "Lobosinho"), o que pode estar relacionado à organização apontada acima, já que quanto mais longe do ambiente doméstico, mais selvagem é o animal e mais é difícil de domá-lo, da mesma maneira que é mais difícil de "domar" a peça, isto é, ultrapassar seus obstáculos e ter controle dos movimentos necessários para tocar.

Outro aspecto que sugere esta organização progressiva ao desconhecido provém da utilização de melodias folclóricas ou nacionalistas em cada uma das peças, *excetuando a última*, na qual está incluída apenas uma citação à melodia indígena *Môkôcê Cê-Maká* – que, por sua vez, é central no "Boisinho"[4] (NERY FILHO, 2017, p. 178) –, marca do distanciamento e exotismo. Além disso, como veremos com o Camundongo de Massa, atentar-se à ordem em que aparecem as peças na *Prole II* pode ser útil para o estabelecimento de significações metafóricas.

A utilização da metáfora enquanto ferramenta cognitiva pode ser de muito valor para o analista e para o intérprete[5]. O primeiro, que procura entender a construção da obra e seus elementos, pode se perder se procura apenas uma estrutura musical linear nas obras de Villa-Lobos, como seria a abordagem para formas do classicismo (FERRAZ, 2017, p. 298). Ferraz (2017, p. 300-303) nos mostra que, a partir da multiplicidade de manuscritos que contêm material da *Prole II* e peças da época, podemos observar como o compositor emprega modos de composição por justaposição, sobreposição e entrelaçamento de diferentes materiais (podendo estes estarem nas mesmas folhas de rascunho), num primeiro momento sem relações causais, que virão a ser utilizados em diferentes composições que surgem simultaneamente. Isto faz da Prole II um quebra-cabeça (ibidem, p. 305) e faz com que nos perguntemos: quais os critérios que o compositor escolheu para reunir este ou aquele numa mesma obra? Um deles é o estabelecimento de maior ou menor contraste e ligações entre os fragmentos (ibidem, p.

[4] Um interessantíssimo estudo das relações metafóricas que surgem entre *O Boisinho de Chumbo* e *o Lobosinho de Vidro* pode ser encontrado em Guimarães Neto (2016, p. 79-116).
[5] É claro que estas são apenas categorizações a fim de clarificação, já que tanto a análise quanto a interpretação podem e devem ser ações interdependentes.

302). Outro pode ser estabelecimento de metáforas musicais, com ênfase no valor conotativo oriundo da oposição de fragmentos diferentes, estabelecendo, portanto, um discurso extramusical. Para o segundo, a abordagem metafórica pode guiar determinadas escolhas de interpretação, como é possível observar em trabalhos como os de Guimarães Neto (2016), Silveira (2012) e Vetromilla (2010) – sendo também o foco deste artigo –, bem como gerar interesse pelo repertório, não apenas para o ouvinte, mas para o próprio intérprete.

Entretanto, o estabelecimento puramente intuitivo de significados extramusicais a partir da partitura pode fazer surgir metáforas genéricas demais e, por conseguinte, ineficientes, ou que não tem propriedade suficiente para se sustentar perante uma argumentação (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 79). Este risco é especialmente evidente em peças como as da *Prole II*, em que temos muito poucas informações acerca das temáticas, sendo providenciadas pelos títulos. É neste sentido que Lawrence Zbikowski (2002) procura engendrar as instigantes pesquisas relativamente recentes sobre metáfora cognitiva ao assunto da análise musical em parte de seu livro *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Examinar brevemente a maneira como o autor sistematiza o estabelecimento de metáforas em música será agora de nosso especial interesse, a fim de que possamos ter um modelo para garantir o estabelecimento de metáforas com qualidade e eficácia no *Camundongo de Massa*, da *Prole do Bebê nº 2*, sem a intenção de, contudo, esgotar as possibilidades e excluir outras ideias.

Metáfora linguística e metáfora conceitual

Quando pensamos sobre metáfora, geralmente nos vem à mente embelezamentos textuais, poesia ou algo que ilustra uma maneira de pensar, isto é, uma parte extraordinária - ou secundária - da linguagem, em oposição à cotidiana (LAKOFF; JONHSON, 2003, p. 3). Isto porque não notamos como a metáfora está disseminada na nossa comunicação. Tomemos, por exemplo, a maneira como usamos as noções de *cima* e *baixo* em diferentes contextos: "me sinto para *cima/baixo*", "*caí* em depressão"; "ele *levanta* cedo de manhã", "ele *caiu* no sono"; "ele está no *auge* da saúde", "ele *caiu* em febre"[6]. Ao invés de ter um significado espacial literal, usamos a orientação para

[6] Tradução nossa de exemplos de Zbikowski (2002, p. 65).

estruturar nosso entendimento de emoção, estado de consciência e saúde, respectivamente (ZBIKOWSKI, 2002, p. 65).

Entretanto, as metáforas não apenas perpassam nossa linguagem, mas também, em um nível mais profundo, a maneira com que estruturamos nosso entendimento, isto é, nossos processos cognitivos (ibidem, p. 66). Este é o ponto central que George Lakoff e Mark Johnson discorrem em seu livro *Metaphors We Live By* (1980), uma das principais bases tanto para Zbikowski, que aplicará a discussão ao universo da música, quanto para todo um novo campo de estudos sobre a cognição linguística.

Um dos exemplos que Lakoff e Johnson usam para exemplificar isto é a relação que nós atribuímos entre argumentação e guerra. Frases como, "ele *atacou cada ponto fraco* do meu argumento", "suas críticas foram *direto ao alvo*", "ele *derrubou* todos os meus argumentos"[7], não apenas marcam similaridades de discurso, mas de compreensão, de maneira que podemos vencer ou perder argumentações, temos de ter estratégias, há defesas de teses e dissertações. Assim, podemos perceber que a maneira como estruturamos nossas ações numa argumentação é parcialmente estruturada pelo conceito de guerra, ainda que uma argumentação verbal e um conflito armado sejam domínios distintos da vida (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 5).

Similarmente, podemos notar que estruturamos nossa noção de tempo em função do conceito de dinheiro, de maneira que podemos gastar, economizar, investir tempo. Usamos corriqueiramente frases como "aquele pneu furado me *custará* uma hora", "eu *perdi* muito tempo quando fiquei doente"[8].

Dizemos, portanto, que estas são *metáforas conceituais*. Estas fazem emergir ações e conjuntos de expressões metafóricas coerentes correspondentes na linguagem (ibidem, p. 9). Costuma-se nomear metáforas conceituais com letras maiúsculas - a fim de que as diferenciemos das metáforas linguísticas - de tal forma que podemos identificar algumas das metáforas comentadas até aqui como ESTADO DE ESPÍRITO É ORIENTAÇÃO EM ESPAÇO VERTICAL, ARGUMENTAÇÃO É GUERRA e TEMPO É DINHEIRO[9].

[7] Tradução nossa de exemplos de Lakoff e Johnson (2003, p. 4).
[8] Tradução nossa de exemplos de Lakoff e Johnson (2003, p. 8).
[9] Temos aqui uma boa oportunidade para ilustrar a diferença entre a metáfora conceitual TEMPO É DINHEIRO da metáfora linguística contida na afirmação "tempo é dinheiro". Na primeira, representamos

Em música, uma associação muito comum é a de frequências com alturas (espaços verticais), ou seja, usamos a metáfora conceitual RELAÇÕES ENTRE NOTAS SÃO RELAÇÕES EM ESPAÇO VERTICAL. Como discorre Zbikowski (2002), ela dá origem a noções como *contorno de notas* (significando uma sucessão de notas localizadas em espaços verticais diferentes), *gesto* (uma sucessão com uma direcionalidade ou contorno específico) e *espaço musical* (extensão da noção de espaço bidimensional para mais dimensões). Esta relação entre frequências e alturas dá origem a uma variada gama de termos e de possibilidades de se conceitualizar música e se vê representada na partitura (ZBIKOWSKI, 2002, p. 67).

Contudo, Lakoff e Jonhson observam que não é toda sociedade que quantifica o tempo desta forma. Podemos tentar imaginar uma sociedade que, ao invés de entender a argumentação de forma "guerreira", a teria como uma espécie de dança, que deveria ser manejada de forma harmoniosa e esteticamente agradável - algo que não conseguiríamos de fato compreender, nem conceber a forma prática dessa argumentação, e talvez nem mesmo ser capazes de se referir a ela como tal (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p.5).

Paralelamente, não são todas as culturas que descrevem relações entre sons como relações puramente espaciais. Entre inúmeros exemplos possíveis, Zbikowski (2002, p. 67) cita o fato de que em Bali e Java as frequências não são associadas a alto e baixo, mas a grande e pequeno, isto é, RELAÇÕES DE NOTAS SÃO RELAÇÕES DE TAMANHO FÍSICO. Isto reflete a maneira de vibrar comum de objetos (tais como os usados no gamelão), que quando pequenos produzem vibrações mais rápidas e quando grande, mais devagar. Um mesmo domínio poderá envolver metáforas conceituais diferentes variando-se a cultura, podendo haver vantagens e desvantagens quando comparadas umas às outras (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68). Por exemplo: para nós é muito mais fácil grafar as frequências, já que estão espacialmente localizadas; isto não nos torna evidente, porém, como é o fenômeno acústico - a relação entre tamanho e vibração de objetos - responsável pela geração do som, como o é para os músicos de Bali e Java (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68).

Mapeamento de Cruzamento de Domínios e a Teoria do Esquema de Imagem

um exemplo do mecanismo cognitivo que dá origem a uma compreensão e a usos da língua. Já a segunda é apenas um exemplo destes.

Numa metáfora conceitual, como foi observado, a forma como concebemos um domínio é parcialmente mapeada, isto é, estruturada a partir de outro, como acontece no exemplo ARGUMENTAÇÃO É GUERRA. Zbikowski (2002, passim) nomeia este processo de *Mapeamento de Cruzamento de Domínios*.

Há ainda a questão sobre como podemos compreender o domínio fonte. Mark Johnson respondeu propondo que os significados fossem baseados em repetidos padrões de experiência corporal, dando origem ao que ele denominou *image schema.* O Esquema de Imagem é um construto cognitivo dinâmico que conecta uma grande variedade de experiências que compartilham uma mesma estrutura. Estes construtos cognitivos são pré-conceituais, estruturam os conceitos (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68). Um deles é, por exemplo, a noção de verticalidade.

Nós captamos o esquema VERTICALIDADE em meio a diversas experiências, como ao ver uma árvore, subir a escada ou ver o nível de água subindo na banheira. O esquema VERTICALIDADE é uma estrutura abstrata das experiências, imagens e percepções de VERTICALIDADE. Ele baseia o conceito de verticalidade porque fornece uma estrutura que lhe é fundamental. É algo que podemos conceber, mas que não ocupa nossos pensamentos (ZBIKOWSKI, 2002, p. 69).

A relação entre o esquema VERTICALIDADE e a caracterização das notas musicais de maneira espacialmente orientada (alto-baixo) pode ser sentida: quando cantamos notas graves o nosso peito ressoa, enquanto que quando cantamos notas agudas é perto da cabeça que vibra – de onde parece vir o som (ZBIKOWSKI, loc. cit.).

Princípio de Invariância

Há mapeamentos que são melhores que outros. Zbikowski dá o exemplo de NOTAS SÃO FRUTAS, o que poderia gerar expressões como “você deve tocar a primeira nota mais como uma maçã e a segunda mais como uma banana” (ZBIKOWSKI, 2002, p. 71). O autor argumenta que, apesar de possível, este mapeamento não é comum e não parece bom. George Lakoff e Mark Turner propuseram que em mapeamentos o que ocorre não é a imposição da estrutura (esquema de imagem) do domínio fonte para a do domínio alvo, mas a correspondência entre os seus esquemas de imagem, o que foi denominado Princípio de Invariância (ibidem, p. 70). Zbikowski conclui que, portanto, que dessa maneira bons mapeamentos ocorrem

quando há estruturas de esquema de imagem correspondente. Já, mapeamentos ruins, ao contrário, enfatizam a diferença entre as estruturas (ZBIKOWSKI, 2002, p. 71).

Por exemplo, o mapeamento entre notas e orientação espacial vertical ocorre porque tanto o domínio espacial quanto o domínio acústico formam um *continuum*. Podemos discriminar o *continuum* espacial em pontos, e podemos discriminar o *continuum* acústico em notas. Ao mapear um no outro, da mesma forma que podemos estabelecer relações entre pontos no espaço, podemos fazer o mesmo com notas. Já o mapeamento entre frutas e notas não é tão efetivo porque o domínio das frutas não estabelece um *continuum* (ZBIKOWSKI, loc. cit.).

Modelos conceituais

Ao comparar o mapeamento usado por ocidentais e por músicos de Bali e Java com relação às frequências sonoras, percebemos que podemos derivar ambos das nossas experiências comuns, respectivamente: um da reverberação da nossa própria voz em lugares diferentes do corpo, e o outro da observação de objetos ou animais (elefantes e pássaros, p. ex.). Ambos os domínios constituem um *continuum*. Tais condições semelhantes permitem que, apesar de usarmos cotidianamente mapeamentos diferentes, não haja problemas para compreensão mútua nesse aspecto (ibidem, p. 71).

Segundo Zbikowski (2002, p. 72), o fato de que nós escolhemos um em relação ao outro se deve aos modelos conceituais que nós absorvemos da cultura e que nos fornecem suporte para esta preferência. No Ocidente, a relação de agudo-grave com alto-baixo está relacionada com o advento da polifonia e da escrita musical, para fins de visualização e preservação da obra[10] (ibidem, op. cit.). Isto pressupõe 3 fatores: notas são tidas como objetos independentes da fonte sonora geradora; símbolos gráficos podem representar notas-objetos; a superfície em que esses símbolos aparecem é análoga ao espaço físico (ZBIKOWSKI, op. cit.). Zbikowski (2002, op. cit.) coloca que, já em Bali e Java, a concepção de notas musicais como objetos físicos se sustenta num modelo global que, em algum nível fundamental, não dissocia uma nota da fonte sonora que a produz.

[10] Para uma interessante consideração um pouco mais detalhada de uma perspectiva de cunho histórico e filosófico, ver DE OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli. *Ensaios sobre a música polifônica*. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018, p. 124-145.

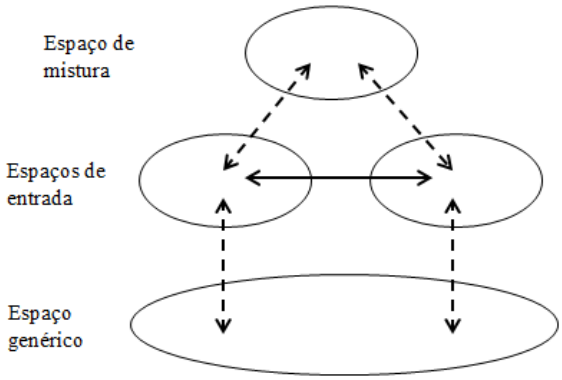
Fusão conceitual e formas de representação

Outro processo cognitivo muito comum tanto na literatura quanto no discurso cotidiano é o de *fusão* (ou *mistura*) *conceitual*. Por exemplo, em "o carro está teimoso hoje - ele não quer ligar", temos uma mistura conceitual de propriedades físicas de objetos inanimados e de comportamento de humanos, ou seja, de dois domínios distintos (ib, p. 81). Este procedimento é muito comum em histórias que combinam características de animais e humanos.

Zbikowski (2002, p. 77-82) exemplifica o conceito com o personagem *Bisonho* (do desenho *Ursinho Pooh*), no qual observamos um burro velho, solitário, sem graça, fleumático, e uma pessoa com pensamento lento e moroso, imersa nos próprios pensamentos e que agarra a primeira oportunidade de interação social com transeuntes e visitas. Como podemos ver, não são todas as características existentes nos domínios de burros e de humanos que usamos para estabelecer Bisonho, fruto dessa fusão conceitual. Zbikowski (2002, pág. 78) nos leva à noção de *espaços mentais*. Estes agregam a estrutura de domínios mais genéricos (humanos e burros) especificando seus elementos importantes; são também dinâmicos, isto é, seus elementos mudam conforme nosso pensamento e nos leva a um processo de fusão conceitual (ZBIKOWSKI, loc. cit).

Com a finalidade de formalizar este procedimento, Mark Turner e Gilles Fauconnier desenvolveram a noção de Rede de Integração Conceitual (RIC), que conta com pelo menos 4 desses espaços mentais: os *espaços de entrada*, que reúnem as características provenientes dos domínios de burros e humanos que queremos sublinhar, tal como acabamos de observar; o *espaço genérico*, que especifica o mapeamento de cruzamento de espaços mais fundamental a ser operado pela RIC - no exemplo acima, seres são relacionados com seres e traços de caráter com traços de caráter; e o *espaço de mistura* (ou *fusão*), onde as estruturas dos espaços de entrada são projetadas para criar uma outra (ZBIKOWSKI, 2002, p. 78-79), como está representado na Figura 1 a seguir.

Figura 1



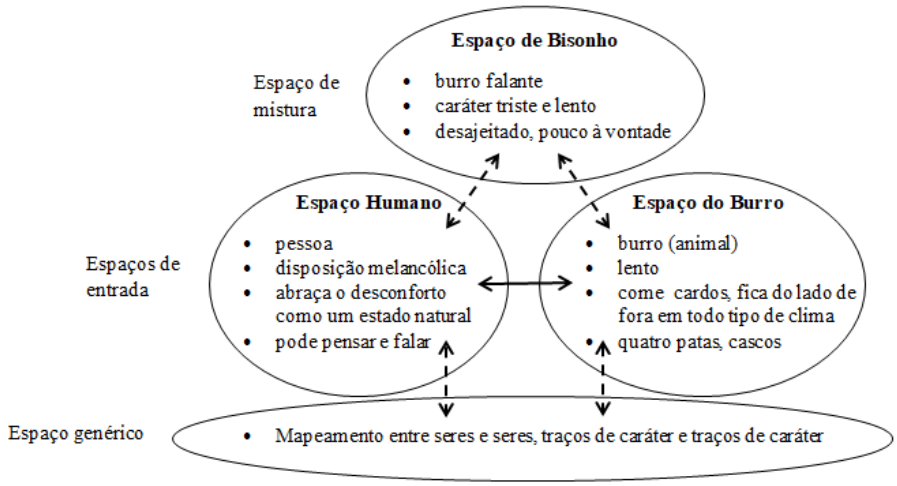
Rede de Integração Conceitual, modelo de Zbikowski. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 81.

Na figura 1, as setas pontilhadas têm duas pontas, indicando que em certas circunstâncias, a estrutura pode ser projetada do espaço de mistura, assim como do espaço genérico, de volta aos espaços de entrada. Isso ocorre quando a visualização da mistura influencia na maneira como vemos os seres "puros"; da mesma forma, ao ver os espaços de entrada podemos imaginar novos elementos para o espaço genérico (ibidem, pág.80).

Como mostra Zbikowski (2002, p. 80-81), podemos ainda analisar um pouco melhor como a mistura se dá na RIC (Figura 2) dividindo-a em três operações: a *Composição* é a soma dos elementos dos espaços de entrada, resultando, portanto, nas características de Bisonho; a *Conclusão* amplia a imagem sugerida pelo mapeamento inicial dos espaços de entrada com base no nosso conhecimento prévio das circunstâncias explicitadas na RIC. Assim, podemos imaginar Bisonho fazendo pronunciamentos solenes a respeito de catástrofes iminentes mesmo em dias calmos e ensolarados, por exemplo. Esta imagem é possível de ser obtida ainda apenas com os dados dos espaços de entrada - seu caráter sombrio - sem mais acréscimos; a *Elaboração* amplia ainda mais o cenário do que a Conclusão, baseando-se nos princípios e na lógica evidenciadas na própria mistura, isto é, a partir dos resultados obtidos na Conclusão, que não mais fazem parte do conteúdo original dos espaços de entrada[11]. Neste ponto, nós passamos a poder criar histórias com o personagem Bisonho.

[11] De maneira sintética, podemos dizer que, dado o elemento A, que está no espaço de entrada 1, e o elemento B, que está no espaço de entrada 2, no espaço de mistura haverá: A+B (na Composição); C e D, em que A+B→C e A+B→D (na Conclusão); E, em que C+D→E (na Elaboração).

Figura 2



RIC para mistura antropomórfica de *Bisonho.* Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 79.

Por fim, Zbikowski (2002, p. 82) afirma que "a RIC associada ao caráter de Bisonho pode ser usada para explicar o porquê de o Velho Burro Cinzento possuir algumas, mas não todas características de humanos, e porquê nós podemos facilmente imaginá-lo em certas atividades, mas não em outras" (tradução nossa) – por exemplo, podemos imaginá-lo num avião sofrendo com a iminência de todas as tragédias; inclusive, provavelmente ele não estaria pilotando a aeronave, deixando a tarefa para quem fosse mais ágil ou destemido (ibidem, p. 81).

Dado o contexto da *Prole do Bebê nº 2*, como os títulos sugerem relações demasiadamente amplas, estas 3 operações auxiliarão no estabelecimento de metáforas mais contundentes e, portanto, eficazes, conduzindo o fluxo de ideias e conceitos (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 77). A seguir, veremos como podemos observar as noções discorridas na discussão sobre *O Camundongo de Massa*, particularmente de seus compassos iniciais.

Análise metafórica de *O Camundongo de Massa*

A fim de clarificar certas partes das metáforas, faremos uso da análise de aspectos formais e harmônicos. Isto também nos auxiliará a não tomar caminhos muito abrangentes e generalizantes nas propostas de leituras metafóricas. Igualmente importante serão as considerações a respeito do material, no caso a massa, e o animal, o camundongo.

Ao ouvir a peça, podemos reconhecer claramente sua divisão em três seções: a que vai do compasso 1 ao 48 (a qual chamaremos de A), outra que vai da anacruse para o compasso 49 até 124 (chamaremos de B) e, por fim, a que vai do compasso 125 até o final, isto é, o compasso 173 (portanto, A', já que apresenta algumas diferenças importantes de A, como se verá mais à frente).

A peça começa com um *ostinato* de semicolcheias, o que marcará toda a primeira seção. Podemos notar que este *ostinato* (Figura 3) é originado de transposições da célula que corresponde às 4 primeiras notas. Esta célula, até o 2º tempo do compasso, nos faz pensar numa escala octatônica formada a partir da nota ré, faltando ao desenho apenas a nota dó. Entretanto, no 3º tempo novas notas são introduzidas. O que se revela é o padrão de alternância entre notas brancas e pretas (NERY FILHO; SALLES, 2014, p. 2), tão empregado por Villa-Lobos, gerando um contorno bastante cromático.

Figura 3

Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa*. O*stinato* no compasso 1. Fonte: Max Eschig, 1927.

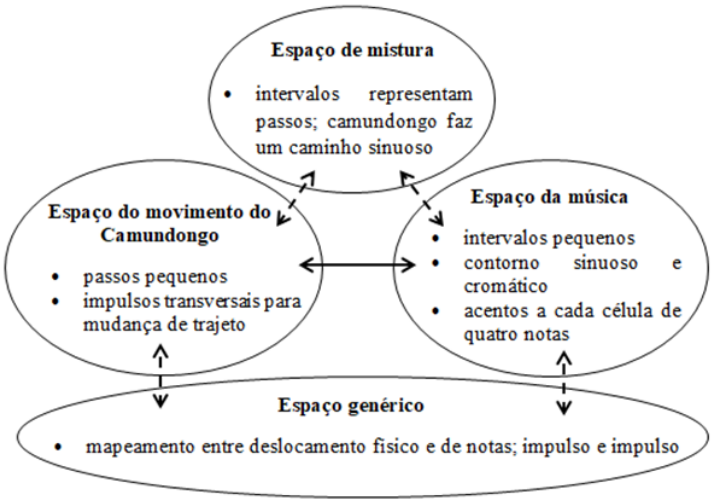
Note que o *ostinato* é composto por intervalos bem pequenos, predominando segundas menores. Podemos associar este *ostinato* aos passos de um camundongo, cujas patas são curtas, gerando passos também curtos, e cujo movimento possui extrema ligeireza. Outra característica de interesse é o fato de o contorno ser bem sinuoso, graças às mudanças de direção nos intervalos, ao cromatismo ocasionado pelas segundas menores e ao movimento ondular advindo das transposições da célula primária[12]. Isto pode nos dar a ideia de que o próprio roedor faz um caminho sinuoso e atordoado.

[12] Para efeito de comparação, podemos citar o começo da primeira peça da suite *Children's Corner*, de Debussy. Aqui há uma sucessão de passagens escalares e pequenos arpejos em ambiente totalmente diatônico e, comparativamente, com poucas mudanças de direção, dando uma impressão de ordem e limpeza, o que, talvez, seja indicado com certa ironia no título *Doctor Gradus ad Parnassum*, em referência à conhecida coleção de peças instrutivas de Muzio Clementi, ou também à de Carl Czerny.

A cada mudança de direção no caminho do animal, é necessário um pequeno impulso, para um dos lados, já que, do contrário, ele continuaria em uma linha reta. Neste sentido, também agem os acentos colocados pelo compositor no início de cada grupo de 4 notas. É provável que o compositor os tenha posto na partitura em vista do gesto pianístico necessário para a execução, isto é, do pequeno movimento de rotação da mão para cada ataque do polegar (na mão direita), que também precisa de um pequeno impulso.

Entretanto, ao contrário do que poderia acontecer numa leitura superficial da peça, tais acentos não podem ser tocados muito pronunciadamente, resultando numa execução pouco controlada, de gestos complicados e com provável perda de nuances do contorno melódico do *ostinato*. Podemos justificar isto também ao pensarmos nos pequenos impulsos que mudam a direção da correria do camundongo, que ocorre de maneira não excessivamente angulada. Dadas estas comparações, podemos estabelecer uma Rede de Integração Conceitual (RIC) acerca do *ostinato* inicial (Figura 4).

Figura 4

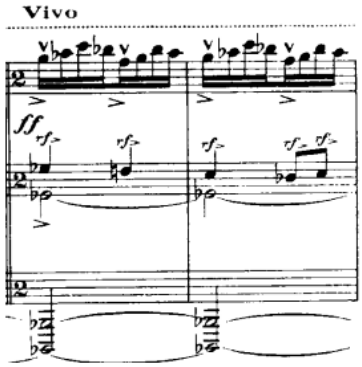


RIC do *ostinato* inicial. Fonte: produção dos próprios autores.

A seção A, que compreende o *ostinato* de semicolcheias, encontra-se dividida no compasso 13, com uma nova marcação de andamento, onde o *ostinato* inicial se encontra agora estabilizado na região aguda (Figura 5), em comparação aos compassos antecedentes. Chamemos a primeira subseção de A1 (c. 1-12) e a segunda de A2 (c. 13-48). A Subseção A2 é também marcada pela entrada de uma melodia proeminente,

possivelmente inspirada no *Hino à bandeira*, como propõe Walter Nery Filho (2017, p. 46).

Figura 5



Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa,* c. 13-14, começo da subseção A2. Fonte: Max Eschig, 1927.

O andamento *Vivo*, o qual tomamos que seja mais rápido que o andamento inicial *Animato molto*, nos conduz à ideia de que aqui o nosso camundongo está em um estado de espírito diferente do inicial, mais agitado. Ao imaginar o motivo de o camundongo estar de tal forma alvoroçado em sua corrida, pode ser elucidativo se nos atentarmos à peça anterior na coleção: *O Gatinho de Papelão*. Temos aqui uma possibilidade de metáfora emergida da organização da coleção, como foi disposta por Villa-Lobos (como havíamos mencionado na anteriormente). A metáfora conceitual em questão, que relaciona a ordem da partitura com localizações no espaço, pode, portanto, ser enunciada como RELAÇÕES ENTRE PEÇAS SÃO RELAÇÕES EM ESPAÇO HORIZONTAL[13]. Em outras palavras, o gato está correndo atrás do rato[14].

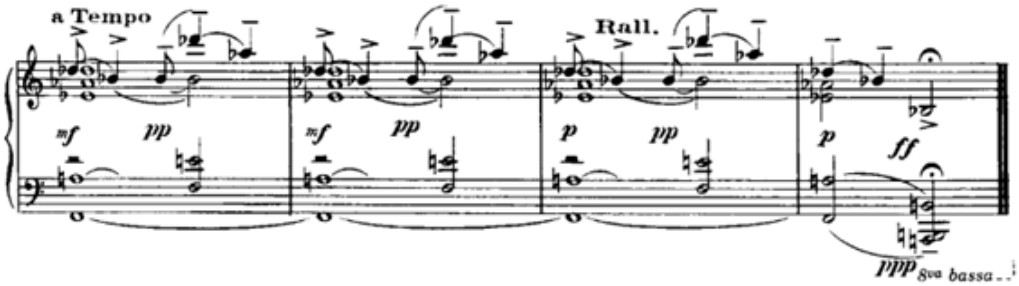
Cabe nos perguntar, portanto: onde está, ou qual o papel do gato no começo d'*O Camundongo de Massa*? Para isso, será útil se observarmos os últimos compassos d'*O Gatinho* (Figura 6). Nos compassos 40 a 42, há uma figuração na camada superior da mão direita de terças e quartas descendentes que se repete. É bastante imediato lembrar-

[13] Como se pode imaginar, não são todas as peças que necessariamente gerarão resultados interessantes a partir desta metáfora conceitual. Ainda que a ordem fosse outra, poderíamos por motivos diferentes alavancar esta imagem.

[14] Nota-se, entretanto, que não é porque o gato veio primeiro que ele está na frente, o que não faria sentido, mas que, no referencial do gato, o rato está na frente assim como o *Camundongo* sucede o *Gatinho*. Os efeitos desta metáfora são mais bem efetivados quando as duas peças são tocadas em seguida numa *perfomance*.

se do miado do gato, que pode possuir um comportamento intervalar parecido[15]. O caráter é o que domina a peça: bem preguiçoso e lânguido (como gatos são especialmente atraídos por se encolher e dormir em lugares apertados, tal como caixas de papelão, o fato de o material do *Gatinho* ser justamente este pode ser uma forma de exacerbar esta característica dos gatos frente às outras). No compasso 43 há um acorde peculiar, principalmente devido à distribuição de dinâmica entre as notas. Um súbito *ff* no si bemol na mão direita tanto o separa da sonoridade mais grave quanto sugere um ataque concentrado pelo pianista. A mão esquerda toca num registro em que as notas em *ppp* parecem contribuir apenas como um ruído residual, mas que adiciona bastante tensão. O resultado é um contraste bem marcado com o trecho anterior, o que pode sugerir que algo aconteceu ao gato.

Figura 6



Villa-Lobos, *O Gatinho de Papelão*, c. 40-43. Fonte: Max Eschig, 1927.

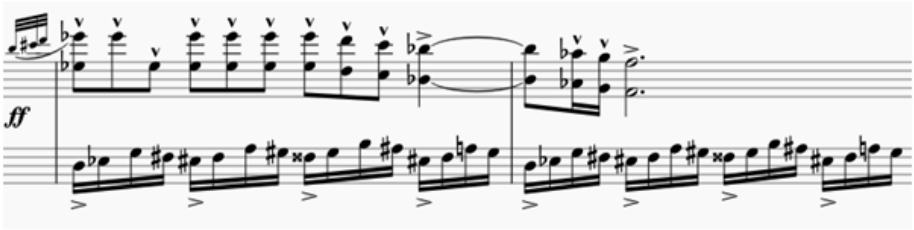
Analisando o efeito da distribuição de dinâmicas, tentando encontrar sua razão de ser, podemos supor as seguintes possibilidades: 1) se a dinâmica fosse disposta com o si bemol também em *ppp*, teríamos um resultado mais condizente com o caráter dos compassos anteriores, numa espécie de finalização tranquila e atmosférica; 2) se a dinâmica na mão esquerda fosse *ff*, enquanto que na mão direita fosse *ppp*, o resultado seria não somente parecido com a combinação seguinte, mas, como é possível verificar em posse de um piano, o si bemol teria uma participação inexpressiva e quase inaudível; 3) já se todo o acorde fosse escrito em *ff*, teríamos também uma sonoridade contrastante. A presença de grande volume de ressonância indicaria que algo brusco, como um movimento ou um impacto, aconteceu com o felino. A comparação deste

[15] Também não seria a única ocasião em que um compositor teria utilizado esta associação intervalar descendente. O melhor exemplo talvez seja o *Duo Miaulé* da ópera *L'enfant et les sortilèges*, de M. Ravel, sendo também possível encontrar em trechos do famoso *Duetto buffo di due gatti*, popularmente atribuído a G. Rossini.

resultado com o que Villa-Lobos realmente escreve sugere que o que pode ter havido foi, na verdade, uma mudança interna, de estado de espírito. Quando os felinos veem uma presa em potencial, eles procuram primeiramente não se mexer e ou chamar atenção, apenas acompanhando sorrateiramente seus movimentos para investir num ataque quando for oportuno, mas a sua concentração já está totalmente dedicada à caça. Quando começamos a ouvir os passos do roedor na peça seguinte, entendemos o que se passou para tirar de tal forma o gatinho de sua longa preguiça. Assim, ele permanecerá em atenta observação até encontrar o melhor momento para atacar. O que ocorreu com o gato foi, portanto, uma mudança interna, de foco, gerando ao mesmo tempo muita atenção e nenhum movimento brusco, excluindo assim as possibilidades anteriores de distribuição de dinâmicas.

Agora que estabelecemos os personagens atuantes no *Camundongo,* podemos voltar ao começo da peça. No compasso 3 começa uma melodia composta de repetições de mi bemol e intervalos diatônicos descendentes, além de apojaturas (Figura 7). Ela aparecerá transposta (c. 5) e em diferentes registros (c. 7 e c. 9), cada vez levemente alterada. Esta melodia será central para a subseção A1.

Figura 7



Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa,* melodia de A1, c. 3-4. Fonte: Max Eschig, 1927.

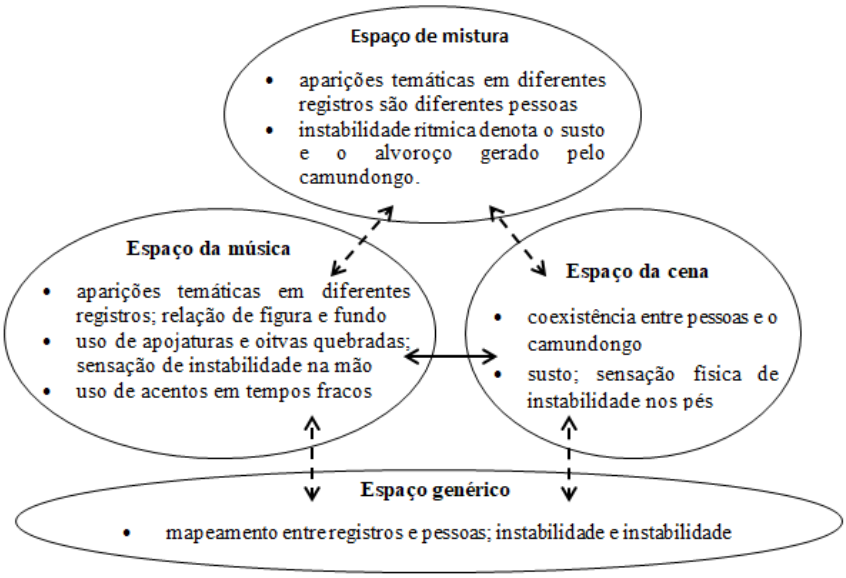
Como aponta Nery Filho (2017, p. 40), a disparidade de figuração rítmica entre a melodia e o *ostinato* – gerando uma polirritmia – sugere a relação de figura e fundo como elemento composicional. Podemos aproveitar esta noção para sugerir que há mais um personagem envolvido na trama inicial da peça. Quando um rato sai de seu esconderijo correndo por um ambiente, é muito provável que, se houver pessoas ali, ele cause reações de pavor, nojo ou susto. A presença dessas pessoas pode estar sendo sugerida pelo fato de haver 4 aparições temáticas abrangendo regiões diferentes do teclado, de forma que temos 4 vozes. Quando uma pessoa se assusta com algo no chão, como um rato, é esperado que ela olhe para baixo com receio de onde pisa, e, com as

pernas relativamente abertas, tente evitar esmagar o bicho ou evitar que ele não suba por suas pernas. O que ocorre é, portanto, um momento de instabilidade e descontrole no andar.

Podemos confrontar esta imagem com a maneira como Villa-Lobos escreve a melodia que começa no compasso 3, sobretudo com a sensação física de tocar as oitavas quebradas em comparação com as oitavas propriamente ditas. Enquanto estas dão uma sensação sólida (sendo até mesmo fácil para um pianista conceber sua exata estrutura e posição intervalar na mão sem necessitar de um teclado em sua frente), a oitava quebrada neste contexto precisa ser estudada para que não desestruture demais a mão, tendo em vista que o golpe seguinte é de uma oitava em bloco que requer esta forma.

A princípio, outro fator de dificuldade da passagem oriunda da repentina oitava quebrada – e também da apojatura inicial – seria o de manter o ritmo regular das colcheias em tercina. Entretanto, pode ser interessante que o pianista traga esta sensação de instabilidade física dos pés e das mãos para a agógica do começo da passagem, tornando o ritmo, sobretudo das três primeiras colcheias, desigual. Desta forma, temos um resultado interpretativo que traduz em sons uma sensação física advinda do possível cenário estabelecido para o começo da peça por meio da metáfora. Outro dado importante para a instabilidade rítmica são os acentos que Villa-Lobos escreve sobre as notas longas, particularizando-os em relação aos acentos com “cunhas” sobre as demais. É interessante que o pianista se atente a esta diferença de ataques, já que fortalecem a ideia de uma passagem ritmicamente instável. Podemos estabelecer uma RIC (Figura 8) para organizar estes pensamentos.

Figura 8

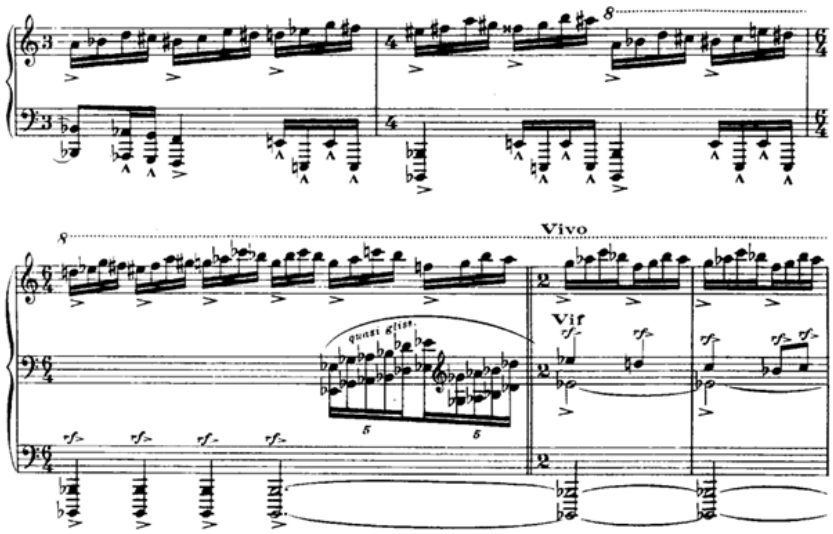


RIC para melodia de A1. Fonte: produção dos próprios autores.

Elaborando esta Rede de Integração Conceitual, podemos considerar que, se as pessoas estão em um mesmo ambiente, depois de um tempo elas não continuarão a se assustar da mesma forma. Portanto, os sinais de instabilidade serão progressivamente menores. E é exatamente isto que podemos notar nas pequenas modificações das repetições da melodia do compasso 3. Na terceira aparição, no compasso 7, já não temos mais a oitava quebrada e, na aparição seguinte, no compasso 9, não há também a apojatura. Com isso, podemos propor que a irregularidade rítmica na primeira vez em que a melodia aparece dê lugar progressivamente a uma regularidade de caráter bastante afirmativo.

Como havíamos disposto anteriormente, a perseguição do gato começa no tempo *Vivo* da seção *A2*. Esta consideração pode fazer emergir uma nova metáfora para os compassos que antecedem. Um felino, ao preparar o bote para pegar uma presa, descreve alguns comportamentos físicos como agachar-se no chão e balancear seu peso para trás, até que ele finalmente se jogue para frente e aproveite o impulso adquirido. Trata-se de um acúmulo de energia, que será utilizada em seu ataque fulminante. Nos três compassos anteriores ao nosso "bote" no compasso 13, também há um acúmulo de energia, através do progressivo alargamento de compasso, além do aumento da intensidade e registro, da presença de um forte elemento rítmico na mão esquerda e o adensamento da textura, principalmente quando obtida por um uso generoso do pedal (Figura 9).

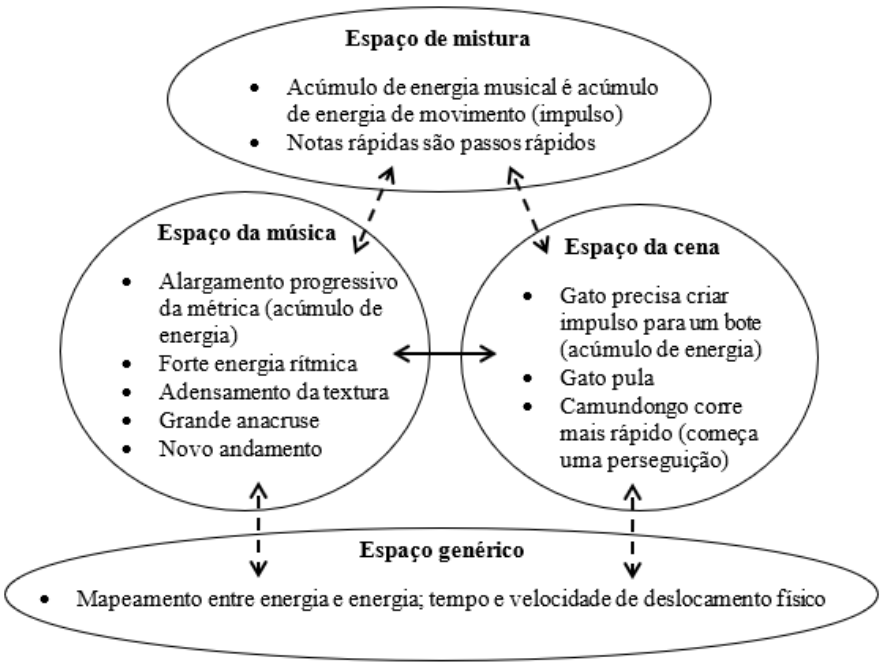
Figura 9



Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa*, c. 10-14, transição para A2. Fonte: Max Eschig, 1927.

Como dispomos na RIC abaixo (Figura 10), esta imagem é ainda mais propiciada pelo fato de a seção A2 requerer um novo andamento, *Vivo*, mais rápido que o anterior, e ainda dispor do *ostinato* inicial, agora na região aguda. Se lembrarmos que o *ostinato* representava o andar do camundongo, agora a música nos mostra que ele está correndo, uma vez que, após o bote (malsucedido) do gato, inicia-se uma perseguição.

Figura 10

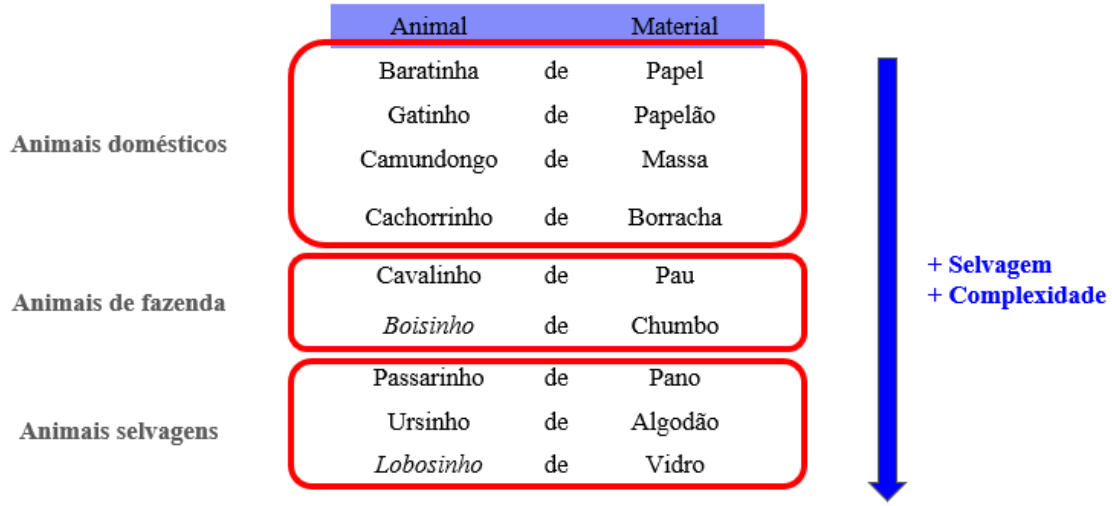


RIC para transição para A2. Fonte: produção dos próprios autores.

Dado o escopo do artigo, preferimos interromper a análise detalhada da obra aqui, onde verificamos possíveis motivações para a estruturação formal no início d'O Camundongo de Massa. É encorajada, porém, a continuação do raciocínio por parte do leitor. Esperamos que a averiguação dos elementos da parte A1 e transição para A2 possa criar subsídios para intérpretes e interessados na obra acharem soluções interpretativas interessantes e entenderem a construção da peça em luz da metáfora conceitual. Por último, gostaríamos de sugerir alguns caminhos a serem explorados, dadas os princípios apresentados.

Poderíamos subentender motivações advindas da metáfora conceitual para a organização da coleção *A Prole do Bebê Nº2*? Se observarmos a figura a seguir, é possível notar uma relação entre a complexidade de cada peça e a distância relativa de cada animal ao controle ou universo humano, ou em outras palavras, o quanto este animal é considerado selvagem em relação a nós, dado também que há um progressivo aumento de complexidade tanto musical quanto pianística (Figura 11).

Figura 11

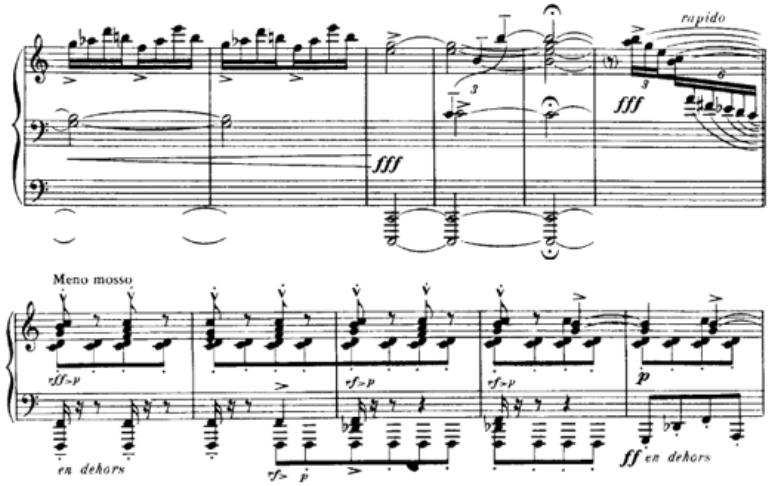


Organização d'*A Prole do Bebê Nº 2*: uma metáfora entre selvageria e complexidade. Fonte: produção dos próprios autores

A metáfora poderia também ser um recurso para avaliar o papel da seção B (compassos 49 a 124), que é marcadamente contrastante com a seção A. Após a rápida figuração no compasso 48, não ouvimos mais o *ostinato* que marcava os passos do camundongo, dando lugar a uma música de caráter marcial e inicialmente homofônica (Figura 12). Seria esta uma sugestão de que o camundongo se escondeu e que o gato

está patrulhando ao redor de seu esconderijo? As intervenções cromáticas na mão esquerda, por também explorarem a contraposição de teclas brancas e pretas, representariam alguma intervenção do camundongo na cena?

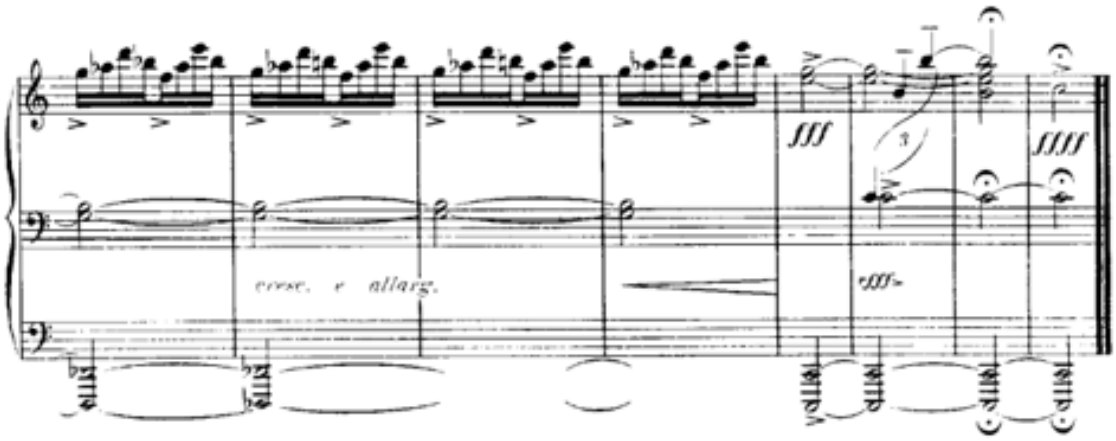
Figura 12



Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa*, c. 43-53, transição para seção B. Fonte: Max Eschig, 1927.

Por fim, utilizando a metáfora como uma ferramenta, como podemos entender o final da peça? Comparando o final da seção A na figura acima com o final da seção A' (Figura 13), vemos que Villa-Lobos inclui um dó em *ffff*, gerando um forte sentido de finalização e de resolução da sétima maior. Teria o gato finalmente tido sucesso em sua captura? Ou seria um sinal de que o camundongo conseguiu escapar?

Figura 13



Villa-Lobos, *O Camundongo de Massa*, compassos finais. Fonte: Max Eschig, 1927.

Conclusões

É muito importante frisar que o uso da metáfora como ferramenta para compreensão da obra e conseguintes propostas de interpretação não é a única maneira de se chegar a muitos dos resultados, e, ao menos neste caso, não foi capaz de dar subsídios interpretativos para todos os aspectos presentes na obra passíveis de consideração. Na verdade, esta não era a pretensão da pesquisa, já que, principalmente numa obra que, a princípio, não é programática, provavelmente não surgirão relações metafóricas em absolutamente todos os aspectos da peça.

Todavia, consideramos que análises do uso de metáfora podem sugerir relações únicas e intrigantes da peça que de outra forma não seriam notadas. As conclusões obtidas podem ser de interesse ao pesquisador e/ou intérprete que aborda a obra, mas não esgotando as possibilidades ou excluindo outras ideias. Elencar diferentes elementos musicais para serem analisados podem gerar diferentes resultados. Desta forma, acreditamos que o presente trabalho agrega ricas possibilidades de construção da interpretação musical por meio da metáfora com instruções concretas e instiga o intérprete a procurar expressar novos significados, bem como a notar que, mesmo em peças que normalmente recebem o status de "música pura", a abordagem tradicional de decisões interpretativas está permeada de metáforas que conjugam o domínio musical e outras áreas.

Referências

BARRENECHEA, S. Lucia. *Heitor Villa Lobos' Hommage à Chopin: a musical tribute*. Tese de Doutorado. Iowa City: University of Iowa, Rene Lecuona, 2000.

FALQUEIRO, Allan et al. "Simetria em Villa: quatro visões assimétricas". In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, p. 311-358, 2017.

FERRAZ, Silvio. "Estudo da Gênese Composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos". In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, p. 293-309, 2017.

GUIMARÃES NETO, Antonio. *O Boisinho de Chumbo e O Lobosinho de Vidro de Heitor Villa-Lobos: uso da metáfora como elemento de construção da interpretação musical*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Lucia Silva Barrenechea, 2016.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LEITÃO, A. Simone. *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919-1929): an historical, stylistic, and interpretative study*. Tese de Doutorado. Miami: University of Miami, Ivan Davis, 2009.

MARUN, Nahim. "A Prole do Bebê I, um Thriller do Imaginário". In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos.* Curitiba: Ed. UFPR, p. 221-248, 2017.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Marcos Branda Lacerda, 2014.

NERY FILHO, Walter. *Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos.* Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Paulo de Tarso Salles, 2017.

NERY FILHO, Walter; SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos e a manipulação da topografia do piano na construção de seu repertório modernista: um estudo preliminar d' O Camundongo de Massa*. In: Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. São Paulo: UNESP, 2014.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SILVEIRA, Ronal Xavier. *Aurora para Piano e Orquestra de Almeida Prado e a Metáfora do Amanhecer*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Lucia Silva Barrenechea, 2012.

TOMIMURA, Fernando. *Robert Schumann e o Dichterliebe: aproximação e distanciamento na unidade poético-musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Amilcar Zani Netto, 2011.

VETROMILLA, Márcia Hallak Martins da Costa. *Ciranda Nº 7 de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Lucia Silva Barrenechea, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Prole do Bebê nº 2*: W 180. Paris: Max Eschig, 1927. 1 partitura (58 p.). Piano.

ZBIKOWSKI, Lawrence. *Conceptualizing Music*: cognitive structure, theory and analysis. Nova York: Oxford University Press, 2002.

A *Valsa da Dor* de Heitor Villa-Lobos: Manipulações Agógicas, Performance e Tradição

Ernesto Hartmann,
ernesto.hratmann@ufes.br | UFES/ UFPR/ UFMG

Patrícia Mol
tita_mol@hotmail.com | UNIRIO

Resumo: No presente trabalho investigamos na *Valsa da Dor* para piano de Heitor Villa-Lobos (1932) a aderência e fidelidade às prescrições a respeito do andamento fornecidas pelo compositor em dez gravações de diversas gerações de pianistas. Partindo da hipótese de que há uma tradição de performance que contraria estas indicações, avaliou-se, no conjnto selecionado de registros de áudio, quais estratégias foram abordadas pelos intépretes, classificando-as em três grupos distintos e mais um quarto grupo limítrofe. Como conclusão constatamos que, quanto maior a proximidade cronológica à composição da obra, maior a tendencia de não se respeitar as indicações do compositor de forma literal, o que não implicou no estabelecimento de uma tradição de performance, ao contrário, observou-se que as gerações seguintes tentdneram a, paradoxalmente, obecdecer as indicações originais.
Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; *Valsa da Dor*; Manipulação agógica; Tradição de Performance.

Heitor Villa-Lobos' Waltz of Sorrow *for piano: rhythmic manipulations, performance and tradition*

Abstract: In this paper we investigate the fidelity to the clear tempo indications in Heitor Villa-Lobos' Waltz of Sorrow for Piano (1932) as performed in ten recordings of distinct generations of pianists. Assuming that there is a performance tradition that contradicts these indications we analyze the recordings aiming for different kinds of approaches regarding the tempo choices and classified them in three main strategies plus two borderline cases. As a conclusion, we observed that the older recordings, those chronologically closer to the life of the composer, tended not to follow at all his clear tempo instructions, and, despite of those recordings being referential, new generations tended to experiment new approaches, paradoxically being more precise to the prescriptions in the text.
Keywords: Heitor Villa-Lobos, *Valsa da Dor – Waltz of Sorrow, Rhythmic manipulation. Performance Tradition.*

Introdução

Em um conjunto de dez gravações da obra *Valsa da Dor* (1932) para piano de Heitor Villa-Lobos, averiguaremos como cada intérprete, dentro dos selecionados – tendo como critério gravações comerciais ou de intérpretes reconhecidos de Villa-Lobos/Música Brasileira – realizam a modulação temporal caracterizada pelas designações de andamento da seção principal ao longo da obra – *Allegro – Moderato – Lento*. Como finalidade, visamos compreender seu impacto na performance e comparando-as, tendo como hipótese de que há a construção de uma tradição de performance desta obra estabelecida pelas gravações referenciais da época de sua composição que contradizem as indicações de andamento do compositor.

O estudo da performance musical em nível de pós-graduação tem crescido quantitativa e qualitativamente nos últimos anos. Como exemplo desta expansão, podemos citar a criação da ABRAPEM em 2010/2011 – Associação Brasileira de Performance Musical, que tem como um de seus objetivos consolidar o debate da pesquisa em performance no Brasil. Neste panorama, entende-se que a pesquisa acerca da performance, tendo-a como ponto de partida, é essencial para a compreensão da relação da sociedade com a obra, a recepção e as práticas interpretativas. No caso específico em tela, a obra *Valsa da Dor* de Heitor Villa Lobos – 1932, apresenta um

interessante desafio para se pensar a ideia da tradição e a contra-tradição, no sentido em que as gravações – com uma exceção – dos intérpretes que trabalharam diretamente com o compositor, desprezam uma indicação de extrema relevância na partitura. Levantar objetivamente dados que comprovem essa afirmação, assim como problematizá-los, contribui para o conhecimento não só do estudo da obra do que, talvez, seja o principal compositor brasileiro, como do próprio campo das práticas interpretativas. Essa contribuição é relevante, pois problematiza o papel do intérprete ante a tradição pedagógica da performance e o grau de literalidade e flexibilidade possível na intepretação desta obra.

Partindo da hipótese de que há uma tradição de performance desta obra consolidada pelos intérpretes iniciais dela, e que esses intépretes são fontes imbuídas de autoridade, uma vez que trabalharam diretamente com ou sob a supervisão do compositor, e que essa tradição sobrepõe-se às indicações claras de andamento propostas por Villa-Lobos, buscamos neste trabalho,

a) Determinar se os registros obedecem ou não as indicações de tempo do compositor;
b) identificar e descrever qual(is) estratégia(s) foi(ram) empregada(s) pelos intérpretes;
c) caso sejam detectadas mais do que uma estratégia, categorizá-las quanto a sua cronologia e contexto.

Destarte, a presente pesquisa partiu da indagação de um dos autores de como encontrar o andamento apropriado para executar as indicações propostas pelo compositor na repetição do tema na *Valsa da Dor* de Heitor Villa-Lobos, obra composta para piano em 1932 e dedicada a pianista Julieta d'Almeida Strutt.

Em linhas gerais, a obra contém uma introdução de três compassos em andamento *Allegro* que antecede o tema principal – A, um período binário paralelo onde a primeira frase tem quatro compassos e a segunda tem sua estrutrura cadencial expandida para seis compassos. Durante estes dez compassos há indicações de agógica – *rall,* e *rit* e uma *fermata* em seu quinto compasso, elementos que ressaltam o caráter lírico deste tema em Mi menor em 12/8. Esse período é intercalado por outras duas seções contrastantes, sendo que, em sua última apresentação é, novamente, antecedido pelos três compassos de introdução. Cada repetição do tema é essencialmente literal, porém, apresentam uma indicação de tempo distinta, a saber – *Allegro*; *Moderato* e *Lento*, respectivamente. Uma pequena Coda de dois compassos com a indicação *Moderato*, conclui o que pode ser compreendido como uma forma Rondó – ABA'CA'' – Coda, significando, aqui, o ' e o '' as alterações de andamento.

Partindo de dez gravações de intérpretes brasileiros reconhecidos de Villa-Lobos buscou-se compreender qual ou quais estratégias foram empregadas para a realização das alterações de tempo. Desta forma, podemos definir esta investigação quanto ao seu procedimento como um estudo de caso, pois suas conclusões, embora significativas, limitam-se a esta situação particular, e, de abordagem quantitativa-qualitativa, pois, a partir da análise dos registros fonográficos, extraíram-se dados, categoriza-os e busca, com uma fundamentação teórica, problematizá-los.

Critérios de seleção dos registros fonográficos

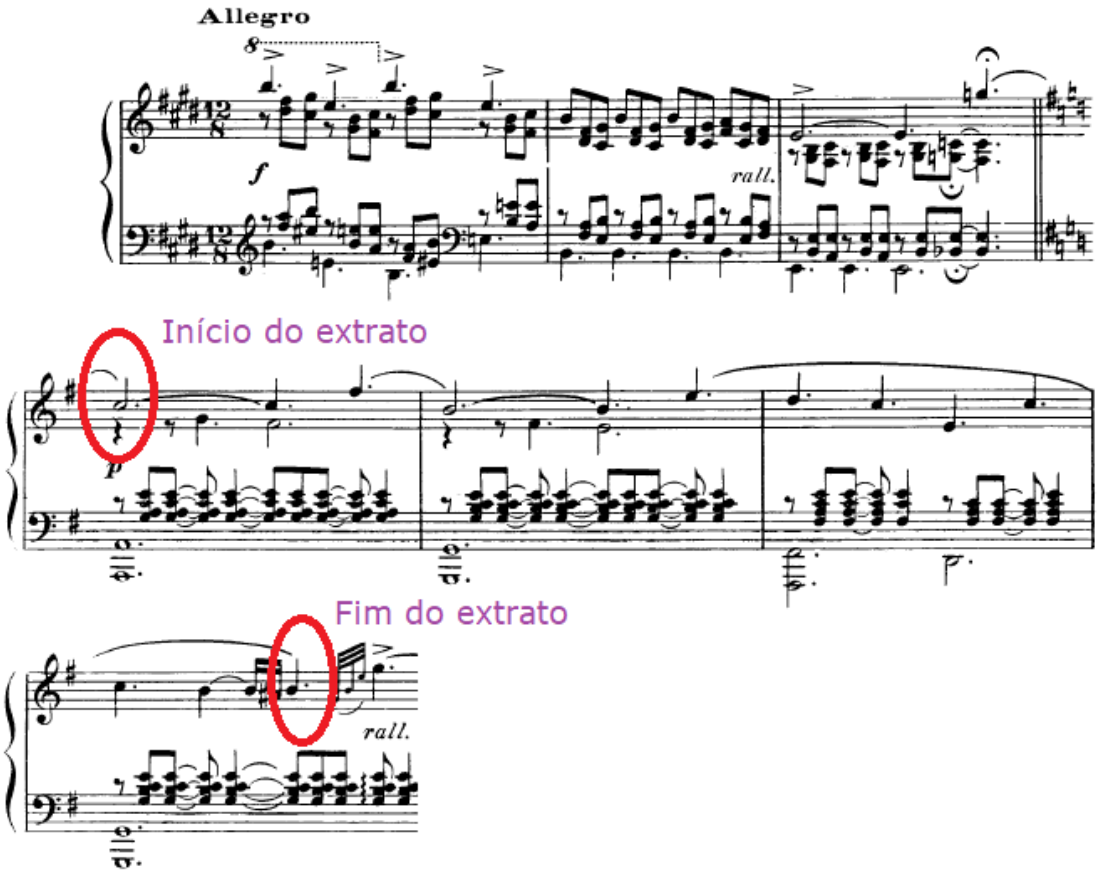
Os registros fonográficos foram extraídos da plataforma *YoutTube* de canais de reconhecida credibilidade como o Instituto Piano Brasileiro; Pauta Brasileira; e oficial dos intérpretes. Para esta etapa apenas parte da pesquisa está disponível, sendo que foram selecionados para esta fase os seguintes registros:

1) José Vieira Brandão;
2) Anna Stella Schic;
3) Arnaldo Estrella;
4) Cristina Ortiz;
5) Nelson Freire;
6) Arthur Moreira Lima;
7) Miguel Proença;
8) Clara Sverner;
9) Sonia Rubinsky;
10) Arnaldo Cohen.

Todas as gravações selecionadas e aqui examinadas são comerciais, tendo sido lançadas em LP ou Cd. Na etapa seguinte, essa seleção será ampliada para gravações não comerciais, porém, de pianistas profissionais com reconhecida atuação, de modo a abranger um maior escopo de dados. Todavia, a seleção atual permite um panorama que abarca tanto uma geração que teve direto contato com o compositor enquanto profissionais maduros – Viera Brandão, Arnaldo Estrella e Anna Stella Schic, como a geração logo após, que, ou nasceu posteriormente a morte do compositor (1959), ou ainda era muito jovem para poder ter trabalhado diretamente com ele – Arnaldo Cohen, Clara Sverner; Nelson Freire.

Critério de seleção do extrato

Em virtude dos desejáveis *rubatos* e variações agógicas presentes no tema – inclusive indicados pelo próprio compositor – o estabelecimento de um andamento médio metrificado pelo metrônomo foi problemático. A *fermata* presente no meio da frase consequente dificultou mais ainda essa quantização. Desse modo, decidiu-se considerar apenas a frase antecedente a partir do ataque do primeiro tempo forte (c.4) – posto que a nota anacrústica que a antecede também contém uma *fermata* – até o momento do ataque da última nota da frase (Si3 no c.7.3), totalizando 14 semínimas pontuadas e, sendo essa a região tanto de primeira apresentação dos elementos temáticos de A, como a de maior estabilidade agógica do segmento. Esse extrato está exemplificado na figura 01.



Metodologia de extração do segmento em áudio

Os registros de áudio foram extraídos do *YouTube* com o uso do *software* de código aberto *aTube catcher* versão 3.8.9661[1]. Os vídeos foram baixados da plataforma *YouTub*e no formato .mp4, automaticamente recomendado pelo *software*. Esse mesmo *software* foi empregado para converter o vídeo baixado em formato .wav, PCM 16bit, 44100Hz (formato padrão desta extensão). Os arquivos foram então abertos no *software* de análise de áudio *Sonic Visualizer* versão 4.3[2] (igualmente de código aberto) de modo a inserir as marcações no momento exato (através da ferramenta *zoom* da interface do *Sonic Visualizer*) do início de cada ataque do extrato. Isso permitiu definir a precisão até duas casas decimais de segundo do instante da articulação da nota. As figuras 02 e 03 demonstram as interfaces correspondentes dos *softwares*, ilustrando o procedimento.

[1] https://www.atube.me/pt-br/
[2] https://www.sonicvisualiser.org

Figura 02 – interface do software aTube catcher. A direita em destaque a interface no modo baixador a esquerda em destaque o modo de conversor de vídeo e o formato em qual é convertido.

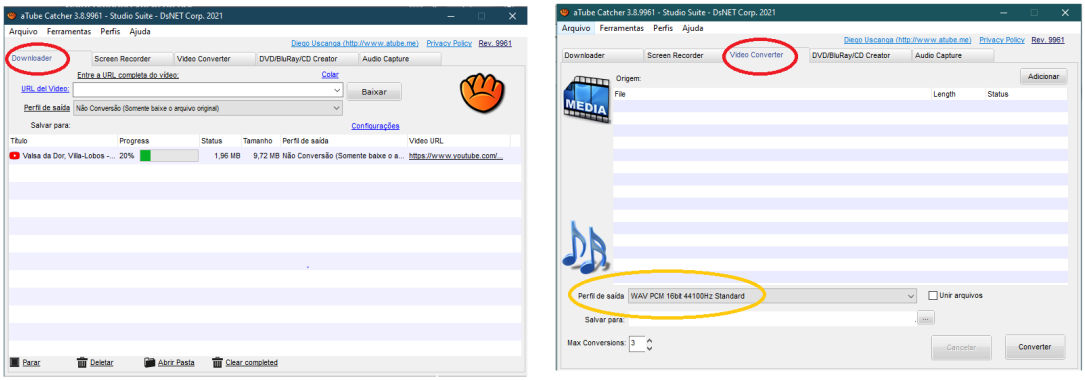
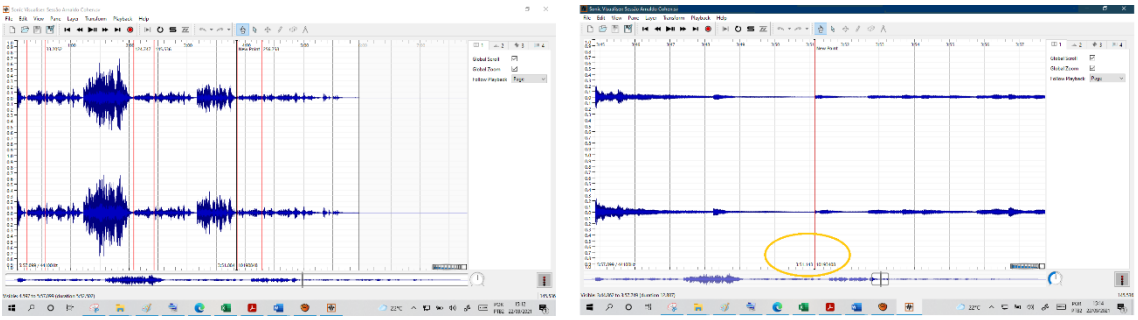


Figura 03 – interface do software Sonic Visualizer. O formato de onda correspondente ao áudio da interpretação de Arnaldo Cohen com as linhas verticais em vermelho representando o momento do ataque. A esquerda, o zoom, ilustrando o detalhe com a identificação do momento exato do ataque em segundos com duas a três casas decimais.



Critérios de cálculo de bpm médio

Um indicador essencial para a quantificação é o bpm – *beats per minute*. Após a identificação do tempo em segundos de cada extrato dos 10 registros, efetuou-se o cálculo do andamento médio através da seguinte fórmula:

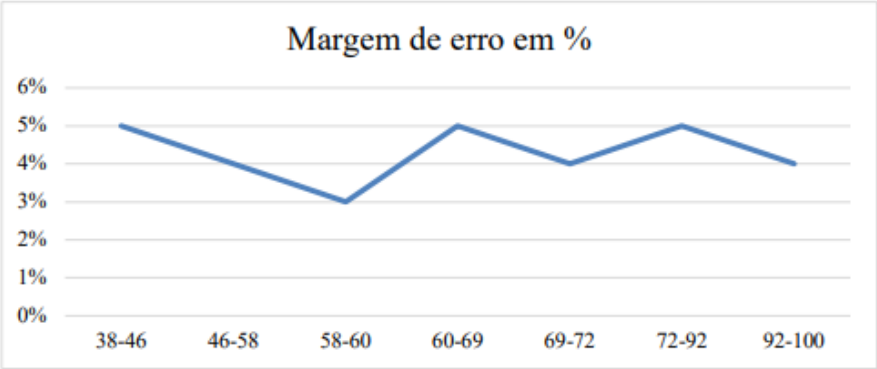
(60*número de semínimas pontudas no extrato)/tempo em segundos do extrato

Para este cálculo, aproximou-se a uma casa decimal o tempo em segundos de cada extrato e ao número inteiro a indicação metonímica, conforme recomendado em (HARTMANN 2021, p.18).

O valor exato da margem de erro para cada faixa metronômica também pode ser deduzido pelo cálculo da diferença entre cada indicação. Esclareço aqui, que essas indicações derivam do antigo metrônomo analógico que apresentava razoável precisão no que diz respeito a diferenciação de tempos, ou seja, entre uma determinada faixa metronômica (quadro 01).

Tempo	38-46	46-58	58-60	60-69	69-72	72-92	92-100
Margem de erro em %	5%	4%	3%	5%	4%	5%	4%

margem de erro por faixa metronômica.



Eis o critério para arredondamento das casas decimais e para consideração do que pode ser percebido como tempos iguais ou distintos – percepção mínima de diferença de andamento. Evidentemente, este trabalho não visa identificar o bpm de tempo a tempo do extrato e sim, obter um valor comparativo entre os dados.

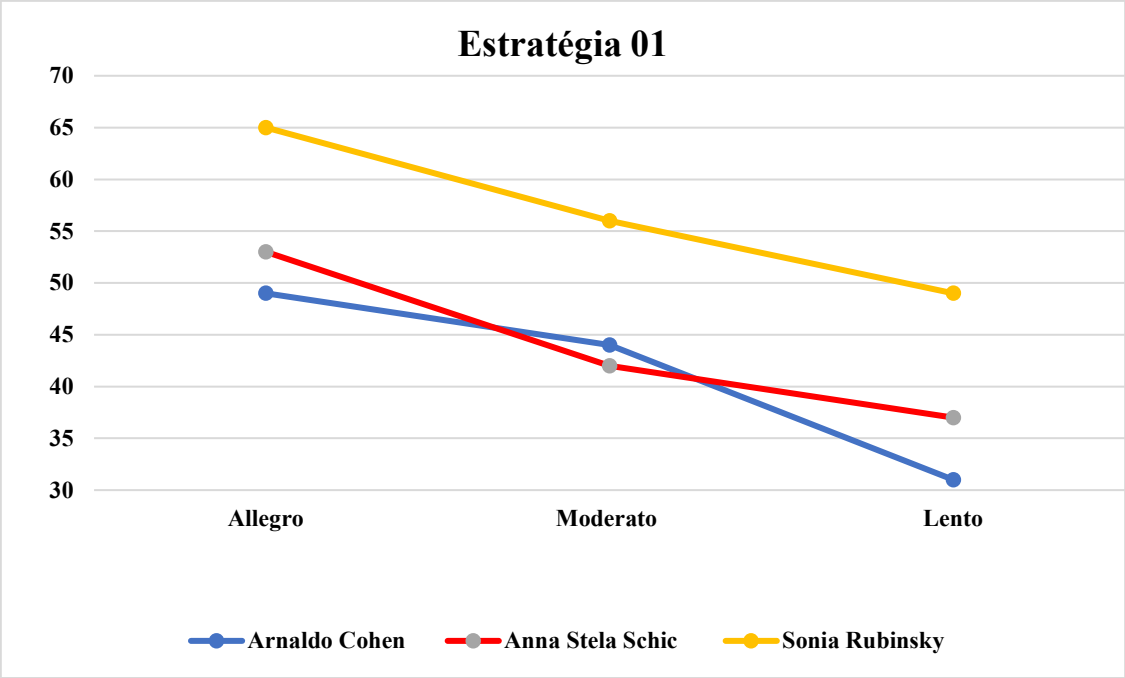
Apresentação dos dados

São elaborados gráficos de linha projetadas no plano cartesiano ($R_{2)}$ para demonstrar as estratégias, facilitando a identificação visual dos incrementos ou decréscimos de andamento. Tabelas com os dados também são fornecidas.

Dos resultados

Foram identificadas três estratégias e dois casos que posicionamos na caegoria limítrofe. A primeira estratégia respeita as indicações de andamento do compositor, seja de forma clara ou mais sutil (dentro da citada margem de erro). O caso mais radical é de Arnaldo Cohen que propõe uma variação total (entre os andamentos de A e A" de 61,76%. A menor variação observada foi a da interpretação de Sonia Rubinsky (30,80%). Adotam esta estratégia Arnaldo Cohen, Anna Stella Schic, e Sonia Rubinsky (quadro 02).

Quadro 02 – Grafico da variação de andameno da estratégia 01.



Andamentos	Allegro	Moderato	Lento	incremento 1	incremento 2	Total 1 para 3
Arnaldo Cohen	49	44	31	-11,76%	-44,74%	-61,76%
Anna Stela Schic	53	42	37	-25%	-10%	-37,50%
Sonia Rubinsky	65	56	49	-15%	-13%	-30,80%
Média	56	47	39			

A segunda estratégia, que, dentro do universo selecionado, mostrou sua hegemonia quase absoluta nos pianistas da geração que trabalhou diretamente com Villa-Lobos, despreza por completo as indicações de andamento propostas pelo compositor. A exceção é a pianista Anna Stella Schic. Estes mantêm o andamento a cada repetição de A. essa estratégia foi observada nos registros de José Vieira Brandão; Clara Sverner; Arnaldo Estrella e Arthur Moreira Lima[3] (quadro 03).

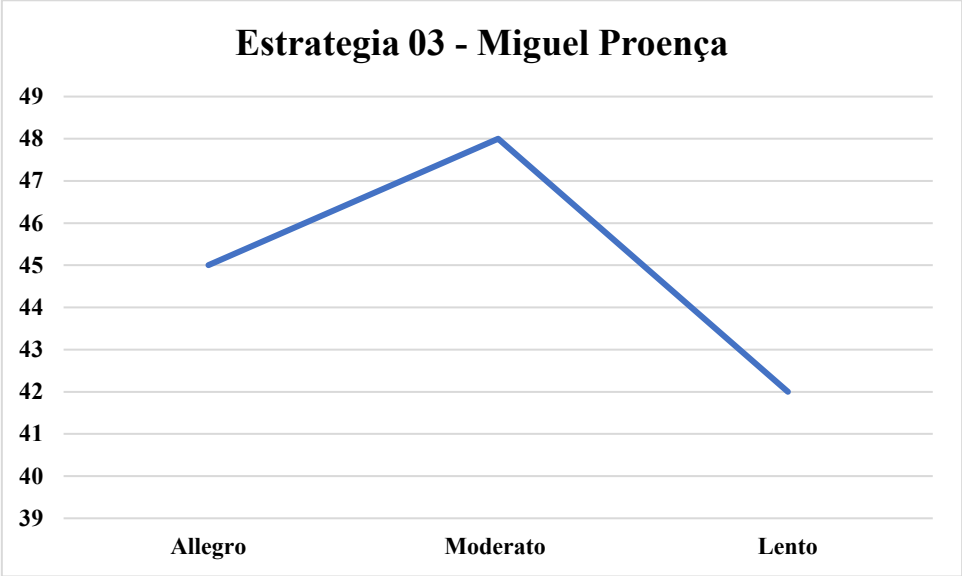
Quadro 03 – Grafico da variação de andameno da estratégia 02

Andamentos	Allegro	Moderato	Lento	incremento 1	incremento 2	Total 1 para 3
José Vieira Brandão	53	51	53	-3,10%	3,10%	0%
Clara Sverner	44	42	44	-5,00%	5,00%	0%
Arthur Moreira Lima	36	36	37	0%	-2,18%	-2,18%
Arnaldo Estrella	44	44	43	0%	2,63%	-2,63%
Média	44	43	44			

[3] Neste caso dispensa-se o gráfico cartesiano xy, pois o seu aspecto seria o de uma linha reta para cada intéprete.

A terceira estratégia foi observada somente na gravação do pianista Miguel Proença, e consiste de aumentar o andamento de A' em relação a A em aprox. 5,40%. A" decai o andamento substancialmente (14,29%) em relação a A' e a variação total é de 8,11%, o que, de um modo geral aponta para um efeito de diminuição perceptível (quadro 04).

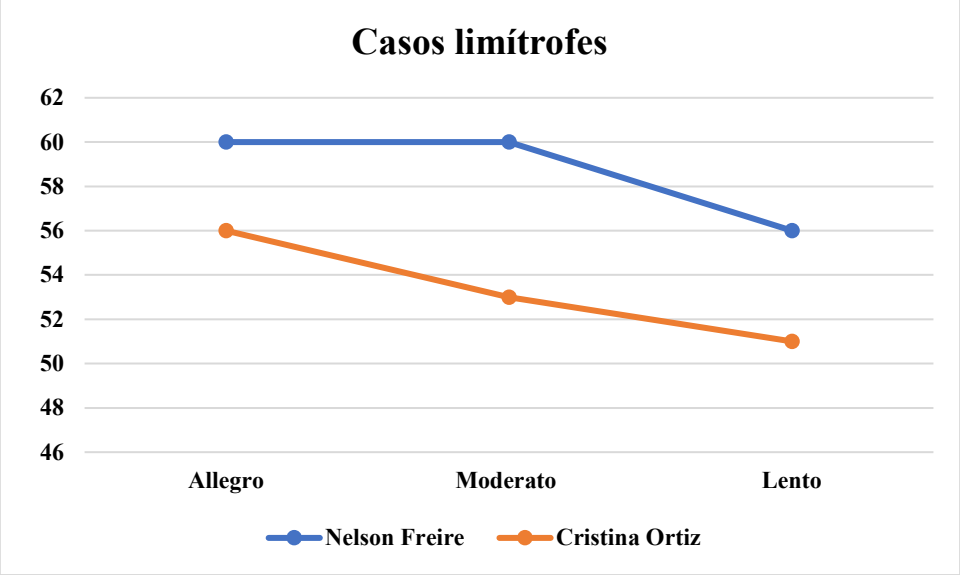
Quadro 04 – Grafico da variação de andameno da estratégia 03



Andamentos	Allegro	Moderato	Lento	incremento 1	incremento 2	Total 1 para 3
Miguel Proença	45	48	42	5,40%	-14,29%	-8,11%

Por fim, os dois casos limítrofes foram encontrados nos registros de Nelson Freire e Cristina Ortiz, onde ao menos uma das repeições mantém-se estável. No caso de Ortiz, A' e A" mantém-se praticamente no mesmo andamento, e no caso de Freire ocorre exatamente o oposto, a correspondência de andamentos é entre A e A'. todavia, estes casos são limítrofes porque estão muito próximos da margem de erro, devido as proximidades dos andamentos de cada uma das repetições tendo variações finais baixas (Nelson Freire 7,14%; Cristina Ortiz 10%). Assim sendo, aproximam-se da estratégia 2 (quadro 05).

Quadro 05 – Grafico da variação de andameno dos casos limítrofes.



Andamentos	Allegro	Moderato	Lento	incremento 1	incremento 2	Total 1 para 3
Nelson Freire	60	60	56	0%	-7,14%	-7,14%
Cristina Ortiz	56	53	51	-6,66%	-3,10%	-10%
Média	**58**	**57**	**54**			

Da discussão

A pesquisa sobre a execução musical, de um modo geral, não tem como finalidade julgar o certo e o errado, tampouco determinar regras sobre as interpretações das peças estudadas, mas sim, fornecer informações aos que se interessam, visando enriquecer suas possibilidades, além de levantar dados históricos importantes para o estudo acadêmico.

Mesmo musicologos que defendem uma rigorosa aderencia as indicações e supostas ideias do compositor problematizam a questão da fidelidade absoluta ao texto. Como exemplo disso, Harnoncourt advoga que a execução musical deve ser fiel à concepção do compositor no momento da composição, porém, o próprio expõe as limitações desta busca pela fidelidade:

> É de extrema importância para um músico que não executa suas próprias obras, mas as dos outros compositores, compreender as idéias destes (HARNONCOURT, 1985, p.100).

e,

> Sabemos que isso é possível, mas até certo ponto: a ideia original de uma obra deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nós no tempo (*Ibidem*, p.19).

Evidentemente, o que se pode atribuir às ideias e a vontade de um compositor, deriva da notação, do texto[4] que são, por definição, apenas indícios referentes à interpretação, estes, ainda assim, imprecisos, pois os compositores de épocas antigas supunham que os intérpretes já dispunham do conhecimento tácito de como executar a

[4] E, eventualmente, através de algum depoimento.

peça apropriadamente dentro do estilo corrente, sem precisar descrever em detalhes esses elementos na partitura. Ainda, acerca do papel do músico prático e do compositor, Harnoncourt afirma:

> Tratemos agora do papel do músico. Na Idade Média, havia uma separação definida entre teóricos, práticos e músicos 'completos'. O *teórico* era aquele que compreendia a construção da música, mas não a executava. […] O *prático,* ao contrário, não possuía qualquer conhecimento teórico a respeito de música, mas sabia tocá-la. […] Havia ainda o *músico completo,* o que era tanto teórico quanto prático (*Ibidem*, p.27).

De fato, pode-se assumir que uma interpretação é, em certo sentido, uma co ou re-criação da obra. Eis que se problematizam os limites e as fronteiras entre algum respeito ao que o compositor deixou registrado através de suas indicações, em particular, quando estas são claras – como indicações metronômicas ou mesmo depoimentos extra-texto – e a total liberdade de criação por parte do intérprete.

> Este sentido de co-criação valoriza a figura do executante e sua liberdade expressiva, sem desconsiderar a importância do texto e das ideias ali contidas, ou seja, "a obra musical não consiste apenas na partitura, mas sim nos significados gerados em qualquer um dos processos, seja durante a composição, a interpretação ou mesmo a escuta (Ibidem, p.32).

Entretanto, as partituras, enquanto textos que são traduções simbólicas do fenômeno sonoro são, por definição, imprecisos no que tange a interpretação. Sobretudo, é difícil definir uma 'autêntica' intenção original, posto que, até mesmo ao ouvirmos os próprios compositores tocando suas composições, indubitavelmente, nos deparamos com o fato de que eles inserem inúmeros elementos que não estão contemplados no texto, isso quando não abertamente os contradizem (como, por exemplo, frequentemente o fazia Alexsander Scriabin).

As abordagens extremas – tanto a de uma busca por um total respeito a um suposto *urtext*, assim como de absoluta liberdade criativa por parte do intérprete, raramente nos permitem avançar nesta discussão. Mais relevantes e profícuas são as indagações que emergem das abordagens que se posicionam no universo entre estes extremos. A situação se agrava quando o compositor não mais pode manifestar-se a respeito, restando apenas a tradição de performance de sua obra como modelo, tradição esta, muitas vezes, como no caso de Villa-Lobos, potencialmente construída por figuras que gozam da autoridade de terem trabalhado com o compositor em vida.

Já em 1966, Margareth Norton em seu livro *The Art of String Quartet Playing – Practice, Technique and Interpretation*, descrevia duas formas pelas quais a tradição chegava até nós. Segundo a autora,

> A tradição ajuda a reter algumas características típicas de um determinado estilo. Os termos 'tradição e 'estilisticamente correto' não implicam em um radicalismo que não admite mudanças. Sabemos que obras que foram consideradas difíceis no início do século [XX] devido a suas diferenças em relação aos padrões clássicos e românticos e emprego de harmonias e efeitos pouco familiares para a época, não são mais estranhas à gerações mais velhas e tornaram-se naturais para as mais recentes. Evidentemente, nos mesmos estamos contribuindo para o que, eventualmente, se

> tornará uma tradição, tradições, na medida em que passam as gerações, são guias para a compreensão de estilos aos quais elas se relacionam, ignorá-las, quebrá-las ou deturpá-las faz mal a música[5] (NORTON, 1966, p.16).

Ainda, para esta autora,

> Existem duas fontes ´uteis de tradição'. A primeira pode ser denominada teórica: que trata do conhecimento geral das ideias do compositor, sua natureza, seu tempo, as características artísticas/estilísticas e o estado da arte da técnica do instrumento no seu período, fornecendo ao estudante fundamentação para que ele construa sua própria concepção. A segunda é a aural: ao escutar os descendentes dos que tocaram a obra para o próprio compositor com sua aprovação ou supervisão. Viena, o lar de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e muitos outros, em seus anos dourados, produziu uma grande quantidade de violinistas, regentes e críticos cuja influência foi e se faz sentida por muitos anos[6] (NORTON, 1966, p.16).

Talvez, a dimensão mais claramente perceptível que pode servir como indicadora da diferença entre as performances é a do tempo. Em particular, a *Valsa da Dor* oferece uma rica variedade de soluções em um problema específico o da apresentação de seu tema em três distintos andamentos claramente expostos pelo compositor, porém, sem indicação metronômica explícita.

> No universo da performance musical, a tradição sempre desempenhou um papel de destaque. Vista como uma relação direta com o compositor através dos importantes intérpretes que deram vida àquela obra, ela conecta o músico de hoje à uma estética de outras épocas, preenchendo algumas lacunas deixadas pela limitação da notação musical. Por mais precisa que esta última possa ser, ela dificilmente consegue reproduzir com total exatidão a extensão do pensamento do compositor (REIS e BIAGGI, 2018. p.299).

Destarte, esse quadro se apresenta na análise dos dados obtidos, uma vez que, em grande parte, os pianistas que trabalharam com o compositor em vida, e são, inquestionavelmente intérpretes qualificados do mesmo, tenderam a não respeitar a indicação de andamento em cada repetição da Seção A. Eis a possibilidade do estabelecimento de uma tradição que, pelos dados obtidos, inicia-se a ser questionada tanto pela exceção – a gravação de Anna Stella Schic, como pelas gerações posteriores, que, em sua maioria tendeu a levar em consideração as diretrizes contidas no texto.

---

[5] *Tradition helps retain the distinguished features of a style. The terms 'tradition' and 'right style' do not imply a conservatism that admits of no change. We know that works which seemed difficult early in our century, because they differed from classical and romantic patterns and used unfamiliar harmonies and unaccustomed effects, are no longer so forbidding to the older generation and have become second nature to the young. Of course, we ourselves are also contributing to what will eventually be tradition. Traditions, as each generation passes them along, are guidelines to the understanding of the styles to which they relate, and to ignore or break these or get them tangled does something hurtful to the music.*

[6] *There are two useful sources of tradition. One might be called theoretical: concerned with general knowledge of the composer's ideas, his nature, his times, the artistic features and state of instrumental technic of his period, giving the student fundamental reasons for his own conception. The other is aural: hearing the interpretative descendants of those who played with the composer's Direction or approval. Vienna, the home of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, and many others, in that golden age of music produced a long line of violinists, conductors, critics, whose influence has been and will be felt far down the years.*

Biaggi e Reis também tematizam a questão da inquestionabilidade das interpretações imbuídas desta autoridade,

> Colocar a tradição como fonte inquestionável da autoridade do compositor, como um dogma a ser seguido, pode levantar alguns questionamentos; não somente em relação à exatidão desta transmissão, mas também sobre o papel do intérprete, à sua participação na construção da performance, na recriação da obra. Com o passar dos anos, a informação pode ir se transformando, sofrendo mudanças de acordo com o senso estético de determinadas épocas, talvez não refletindo mais o pensamento original do compositor, mas de certos intérpretes que se destacaram com aquelas obras (REIS e BIAGGI, 2018. p.299).

É inegável que a tradição é uma importante ferramenta interpretativa. Todavia, o que denominamos hoje tradição encerra, em si mesma, um conjunto de normas, códigos, gestos e hábitos que, em algum momento, foram construídos e negociados, sendo transmitidos seja oralmente seja por uma comunicação não verbal através das gerações. Esse processo não desconsidera que cada geração possa acrescentar ou retirar diversos dos elementos componentes desta tradição, que, por sua natureza – parcialmente oral, parcialmente não verbal – está sujeita a profundas mudanças, a ponto de se tornar irreconhecível para os seus formulantes, caso fosse possível eles a vivenciarem após o tempo decorrido. Novamente, os autores comentam esta questão,

> Diversos fatores podem entrar na tradição, como caráter, flutuações rítmicas, andamentos e outros quesitos. Especialmente, quando as marcações do autor são mais subjetivas, como *allegro*, *meno mosso*, *ad libitum* e muitas outras, sem uma definição mais precisa. É frequente encontrar uma certa tendência de utilização de recursos interpretativos não escritos pelo compositor, com base em uma tradição, especialmente quando há algum relato de algum intérprete que teve contato com o compositor, estabelecendo um padrão a ser seguido na obra em questão (REIS e BIAGGI, 2018. p.300).

Importa nessa pesquisa, a partir das três estratégias observadas, compreender este processo, tendo em conta, que, na era digital em que vivemos, o acesso aos registros fonográficos é extremamente facilitado e estimulado. Nesse contexto, mais ainda do que no passado recente, as gravações de intérpretes com inquestionável relação de proximidade do compositor, como no caso, José Vieira Brandão; Anna Stella Schic; e Arnaldo Estrella, adquirem o *status* de referenciais. Levando-se em conta a interessante situação que a *Valsa da Dor* apresenta – em termos de andamento – é extremamente interessante observar as estratégias adotadas pela maioria dos pianistas de uma geração mais antiga – ai inclusos, Miguel Proença; Nelson Freire; Arthur Moreira Lima; Clara Sverner e Cristina Ortiz – observando que suas estratégias diferem pouco das dos mais velhos, definindo uma tradição de performance que se sobrepõe as indicações do compositor, tradição paradigmática essa, que, aparentemente, só é quebrada com a geração mais nova, cuja tendência foi a de empregar uma estratégia mais próxima das indicações textuais claras do compositor considerando-as literalmente. Neste grupo, o caso mais emblemático, indubiavelmene foi o do registro de Arnaldo Cohen.

Rememroando uma afirmação de Igor Stravinsky,

> Mas não importa o quão escrupulosamente uma peça musical possa ser notada, não importa o quão cuidadosamente ela possa ser assegurada contra toda ambiguidade

> possível através das indicações de tempo, textura, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que desafiam a definição, porque a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A compreensão desses elementos é, portanto, uma questão de experiência e intuição, resumindo, do talento do intérprete (Stravinsky, 1947, p.123).

Considerações finais

Reiterando o que afimramos a respeito da natureza desta pesquisa não ter como finalidade o julgamento de valor de um determinado registro fonográfico e sim a descrição das estratégias empregadas e a busca pela comprerensão das suas relações com seus intépretes, cronologia e contexto, temos que a tradição de performance não é estática como poderia se supor em um primeiro momento. Os componentes orias e não verbais, por sua natureza imprecisa, impõem mudanças substanciais que, aliadas ao senso estético de cada geração, moldado na perspectiva de se repetir, ou, mais frequentemente e criativamente – valor esse desde o século XIX indissociável da criação artística – desafiar esta tradição, impactam decisivamente na construção desta mesma tradição.

No caso onde não existem registros fonográficos dos contemporâneos do compositor essa tradição já não mais se sustenta de forma consolidada, todavia, em casos como o em tela, as primeiras performances estão documentadas em registros não de um, mas de alguns intépretes reconhecidamente associados ao compositor.

Se por um lado, essa tradição não reflita de forma tão fiel quanto se possa imaginar o pensamento original do compositor, e sim de certos aristas que se destacaram interpretanto suas obras, a permanência da gravação destas interpretações originais, tampouco foi capaz de frear o processo de mudança, uma vez que gerações posteriores forma capazes de introduzir novas estratégias que, irônica e contraditoriamente, nesse caso em particular, estão mais próximas da manifestação textual do compositor.

Como indagações futuras, pretende-se ampliar o escopo de gravações – estágio 2 da pesquisa e problematizar a partir de mais fundamentação teórica essa tradição de performance em obras de Heitor Villa-Lobos e alguns outros compositores brasileiros.

Referencias

BARRENECHEA, L.S.; GERLING, C.C. Villa-Lobos e Chopin, o di6logo musical das nacionalidades. (*Serle estudos)* Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BARTON, Scott; GETZ, Laura; KUBOVY, Michael. Systematic Variation in Rhythm Production as Tempo changes. *Music perception*; vol.32 n.2; Fevereiro de 2017.

BELLO, Juan P; ROWE, Robert; GUEDES, Carlos Guedes; TOUSSAINT, Godfried. Five Perspectives on Musical Rhythm. *Journal of New Music Research*, vol. 44:1, 2015.

FRASER, Alan. *The craft of Piano playing*. Lanham, Maryland e Oxford: Scarecrow press. 2003.

GABRIELSSON A. *Expressive intention and performance. In Music and the Mind Machine*. ed. R Steinberg, pp. 35–47. Berlin: Springer-Verlag, 1995.

GABRIELSSON, A; JUSLIN, P. Emotional expression in music performance: between the performer's intention and the listener's experience. *Psychol. Music* 24:68–91, 1996.

HARTMANN, Ernesto. Estratégias de manipulação temporal no "Allegretto em Dó Menor D915" de Franz Schubert. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-41, 2021.

MUSEU VILLA-LOBOS (Organização) *Villa-Lobos sua obra*. Ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

REIS, A. B. A.; DE BIAGGI, Emerson; Tradição e Performance: algumas breves reflexões. *In*. VI Congresso da ABRAPEM, Natal 2018

REPP, BH. Quantitative effects of global tempo on expressive timing in music performance: some perceptual evidence. *Music Percept*. Vol 13:39–57, 1995.

RINK, J, ed. *The Practice of Performance:Studies in Musical Interpretation.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

STRAVINSKY, Igor. Poética *Musical em seis liçoes*. Tradução de Luiz Paulo Horta, Rio de Janiero, Jorge Zahar Ed., 1996.

O pianismo de Villa-Lobos no *Trio nº 1*: diálogo com os outros instrumentos

Miriam Bastos Rocha
miriam.bastos@uemg.br | UEMG

Resumo: Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado sobre o *Trio nº1*, em Dó menor, primeira peça de câmara de grande envergadura escrita por Villa-Lobos, em 1911. Objetivamos apresentar o pianismo de Villa-Lobos e suas implicações no diálogo com os outros instrumentos. Numa análise preliminar, foi possível identificar aspectos relevantes da composição que serviram como ponto de partida para a tomada de decisões interpretativas, e que se destacaram como fatores determinantes no processo de construção do diálogo entre os instrumentos: 1) a escrita densa para o piano, quase orquestral, 2) o controle da defasagem da emissão do som do piano e cordas, 3) o amálgama dos timbres dos três instrumentos. Obra de forte diversidade de materiais tímbricos, motívicos, rítmicos e harmônicos, e onde o piano tem um papel preponderante, se repercute nos intérpretes a necessidade de uma constante busca de hierarquia entre os integrantes do grupo.

The pianism of Villa-Lobos in *Trio no. 1*: Dialogue with other instruments

Abstract: This article presents an excerpt from the doctoral research on *Trio nº1*, in C minor, the first large-scale chamber piece written by Villa-Lobos, in 1911. We aim to present Villa-Lobos's pianism and its implications in the dialogue with others instruments. In a preliminary analysis, it was possible to identify relevant aspects of the composition that served as a starting point for interpretive decision-making, and that stood out as determining factors in the construction process of the dialogue between the instruments: 1) dense writing for the piano, almost orchestral, 2) the control of the delay of the emission of the sound of the piano and strings, 3) the amalgamation of timbres of the three instruments. A work with a strong diversity of timbral, motivic, rhythmic and harmonic materials, and where the piano has a preponderant role, the interpreters need to constantly seek hierarchy among the group's members.

Apresentação

O *Trio nº1*, em Dó menor, op. 25, escrito em 1911, foi o primeiro trabalho de música de câmara de grande envergadura escrito por Villa-Lobos, constando de quatro movimentos: *Allegro non troppo*, *Andante sostenuto*, *Scherzo*: *Vivace* e *Allegro troppo e final*[1] com duração de ca. de 30 minutos. O *Trio nº1,* entretanto, foi publicado somente em 1956, na França, pela editora Max Eschig. Durante a pesquisa realizada, tivemos acesso a três versões completas do Trio: a) arquivo digital do manuscrito autógrafo do compositor (cedido pelo Museu Villa-Lobos), b) manuscrito assinado pelo copista Carlos Gaspar e c) edição da Max Eschig. Obtivemos acesso ainda a dois rascunhos de trechos do Trio, em arquivo digital, também cedidos pelo Museu Villa-Lobos. Procurou-se comparar as três partituras para sanar eventuais equívocos de notação, cópia ou de impressão, ou mesmo omissão de sinais, que foram encontrados durante o estudo da obra,

[1]No catálogo das obras de Villa-Lobos este movimento consta como *Allegro non troppo e Rondó Final* (Museu Villa-Lobos, 2009)

porém constatou-se que não havia diferença entre as três versões. A respeito desta questão, Schic relata uma interessante conversa com o compositor, que demonstra o que Villa-Lobos pensava a respeito:

> É preciso ainda aduzir que há vários erros de impressão nas várias edições. Alguns são claramente discerníveis (a menos que alguém confunda o erro com extravagância musical!), mas em outras, realmente seria preciso uma correção. Quando Villa-Lobos me assinalava um erro e me ensinava o que fazer, e eu lhe dizia: 'Mas, Maestro, seria necessário corrigir na partitura' -, ele respondia: "Não é preciso; os artistas saberão..." (SCHIC, 1989, p. 114).

A estreia dessa obra ocorreu na cidade do Rio de Janeiro no dia 13 de novembro de 1915 no Salão Nobre do Jornal do Comércio, no primeiro concerto dedicado às obras de Villa-Lobos. Este concerto foi bastante significativo para o compositor, pois apresentava à sociedade carioca suas primeiras composições. Esta estreia teve como intérpretes Humberto Milano (violino), Oswaldo Allioni (violoncelo) e Lucília Villa-Lobos (piano), esposa do compositor. Após sua estreia no Rio de Janeiro em 1915, o Trio foi reapresentado somente no dia 17 de abril de 1922, num concerto com obras de música de câmara de Villa-Lobos, agora na cidade de São Paulo, com os intérpretes Leônidas Autuori (violino), Armando Belardi (violoncelo) e Lucilia Villa-Lobos (piano). No programa desse concerto, o *Trio nº1* consta datado do ano de 1913, e não 1911, como aparece no manuscrito e na edição da Max Eschig (GUIMARÃES, 1972, p. 78). Ainda a respeito da data de composição do Trio, no programa do primeiro concerto realizado no Rio de Janeiro em 1915, organizado pelo próprio Villa-Lobos, o Trio vem com data de 1913 conforme citação de Pilger.

> Este trio é o primeiro de uma série de três trios escriptos para piano, violino e violoncelo. O 1º Trio foi escrito de 5 de janeiro a 2 de maio de 1913. O 2º de 19 de agosto a 27 de outubro de 1913. O 3º (que ainda não está terminado), principiou em 20 de fevereiro de 1915 (programa primeira Audição, 1915, p.4) (*apud* PILGER, 2013, p. 138).

A despeito destas incongruências, adotamos aqui como data de referência o ano 1911, como consta na impressão da Max Eschig e também no manuscrito assinado pelo compositor.

Década de 10 - contextualização

Acreditamos que conhecer um pouco do cotidiano vivido por Villa-Lobos no período em que o Trio foi composto, nos fornecerá informações valiosas para a compreensão dessa importante obra camerística.

Especificamente na década de 1910, quando Villa-Lobos compôs entre outras obras os seus três Trios com piano, a cidade do Rio de Janeiro, então capital da Primeira República, estava impregnada da cultura francesa. A França era como uma segunda pátria culturalmente ambicionada pelos jovens artistas brasileiros. Paris era tida como modelo exemplar de cultura e sofisticação.

A música de câmara estava presente nos saraus domésticos e nos concertos públicos que iam se tornando cada vez mais frequentes, e a música de Debussy predominava no repertório dos concertos na capital, como observamos nesta fala de Milhaud:

> O papel da França na cultura musical do Brasil é absolutamente preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswaldo, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a Biblioteca desse estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de todo o grupo da S.M.I ou da Schola, assim como todas as obras publicadas de Satie. Os concertos sinfônicos do Rio têm permitido ouvir com freqüência obras de Chausson, Debussy, Dukas, D'Indy, Roussel (Milhaud, *apud* LAGO, 2010, p.29)

O público carioca da época também escutava Wagner, César Franck, Puccini, Saint Saëns e Ravel. Sabemos, por exemplo, que Villa-Lobos pôde experimentar este ambiente cultural desenvolvido nas casas da elite carioca, pois seu pai, Raul Villa-Lobos, organizava constantes reuniões nas quais se podia ouvir e fazer música de câmara, além de discutir sobre literatura (ZANON, 2009, p.18).

Villa-Lobos afirmou diversas vezes que o livro *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy[2], recém-lançado na época e a que teve acesso através de Godofredo Leão-Veloso, foi de grande importância para sua formação como compositor (NÓBREGA, 1969, p. 14). Em relação às obras de Villa-Lobos do início da década de 1910, Lago comenta que:

> (.....) As primeiras obras importantes de Villa-Lobos, compostas entre 1912 e 1915 - entre as quais se destacam os Trios 1 e 2 com piano, as Sonatas para Piano e Violino 1 e 2, a 2ª Sonata para Piano e Violoncelo, os dois primeiros Quartetos de Cordas e a Suíte para Instrumentos de Cordas - mostram a marca do cromatismo franckista (LAGO, 2010, p.30).

[2]D'Indy foi o principal expoente e divulgador da escola de César Franck (1822-1890), o qual havia dado origem, na França, a uma escola pós-wagneriana mais orientada para a "música pura" do que para o "drama musical". Este aliava uma linguagem harmônica que incorporava todas as ousadias do (ultra) cromatismo a uma revitalização de formas e do contraponto bachianos (ex. *Prelúdio, Coral e Fuga* para piano, 1884). Buscava conferir uma unidade/organicidade composicional, através da "Forma Cíclica".

O *Trio nº1* apresenta uma linguagem composicional que remete ao Romantismo, principalmente o Romantismo francês. O pianista Arnaldo Estrella comenta que, " dos trios, o primeiro, inédito, é um trabalho de mocidade, ardoroso, com laivos de romantismo, contendo já algumas páginas ricas de qualidades que se ensaiavam para amplos vôos posteriores (ESTRELLA, 1946, p. 265).

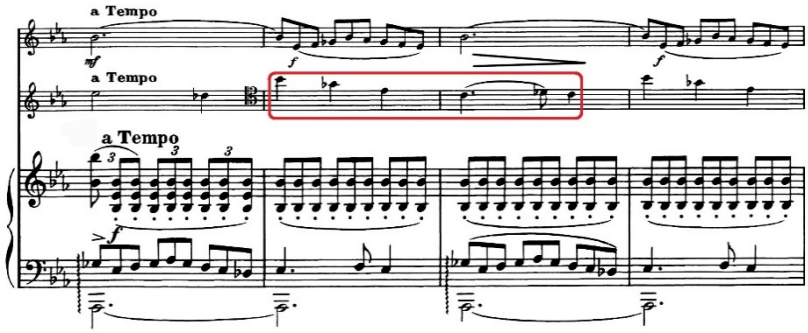
Além da marca do cromatismo franckista citado por Lago, Salles, em seu artigo *Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel,* faz referência a outra influência de César Franck, a utilização da forma cíclica por Villa-Lobos nestes primeiros anos de formação do compositor:

> As obras de Franck e Debussy foram importantes referências para a formação do estilo de Villa-Lobos em seu período inicial. O método composicional de Franck foi analisado e comentado por Vincent D'Indy em seu Cours de Composition Musicale (1912), livro que Villa-Lobos estudou em seus anos de formação. E a música de Debussy, que chegou aos ouvidos de Villa-Lobos por volta de 1911 (MARIZ, 1989, p. 43-46), contribuiu decisivamente para sua concepção harmônica e formal (SALLES, 2012, p. 25).

Neste Trio percebe-se a tonalidade oscilante e o cromatismo tão característicos do alto Romantismo e que remetem ainda à escrita de César Franck. Observamos que relações temáticas entre os movimentos sugerem à obra um caráter cíclico[3], permitindo-nos dizer que Villa-Lobos estava ciente e atento às práticas musicais das correntes estéticas mais recentes da Europa naquela época. Alguns motivos musicais transitam por toda a peça; podemos constatar o uso recorrente deles. Por estarem tão intrincados nas vozes, em alguns momentos só uma audição mais atenta nos possibilita reconhecê-los em suas variações melódicas e rítmicas (Fig. 1, 2, 3, 4, 5). A respeito dessas relações internas entre motivos, as quais adquirem grande importância na construção da obra, Magnani comenta que César Frank a transforma em um sistema altamente racionalizado. "Nele não se trata apenas do retorno de determinados temas de um andamento para o outro, mas, sim, da geração de todos os temas da obra de algumas poucas células muito bem identificadas" (MAGNANI, 1998, p. 148), o que igualmente pode ser percebido no *Trio nº1* de Villa-Lobos.

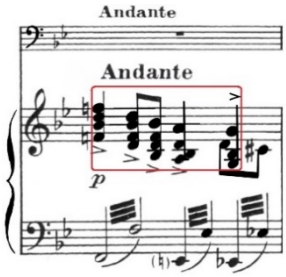
[3] Técnica de construção musical, no qual um tema, melodia ou material temático ocorre em mais de um movimento como forma de unificação.

Figura 1



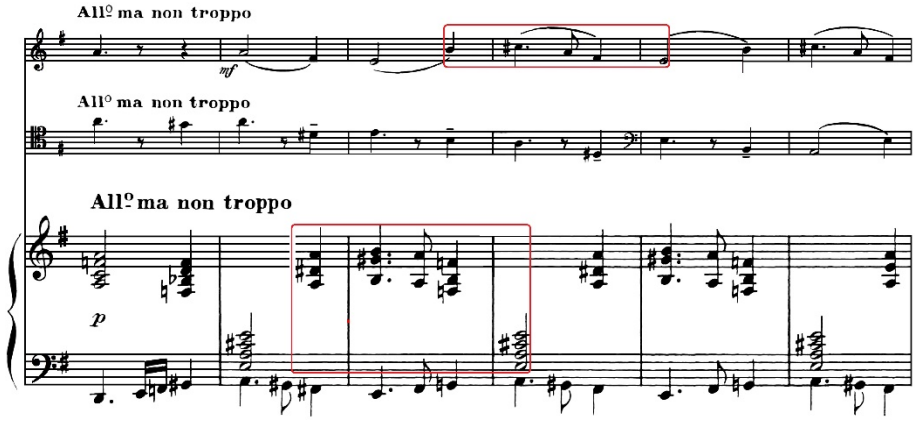
Trio nº 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c.76-78

Figura 2



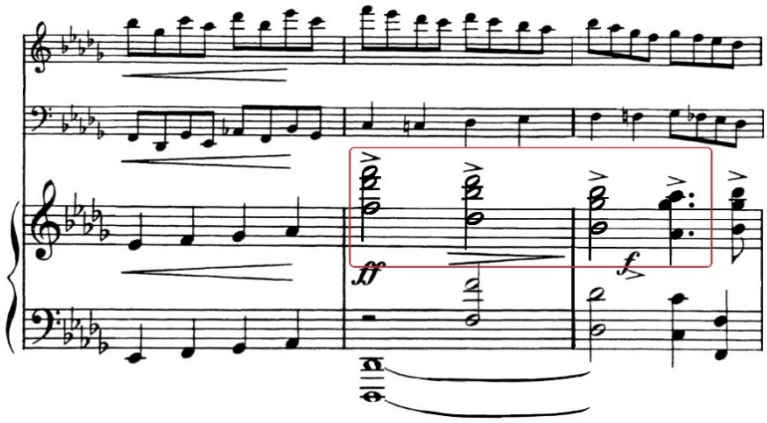
Motivo recorrente no *Trio nº 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, II movimento. c.18

Figura 3



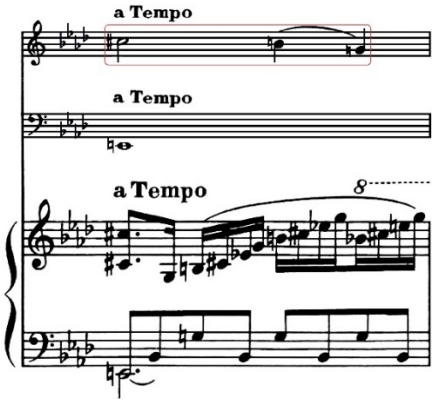
Motivo recorrente no *Trio nº 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, III movimento, c.37-42

Figura 4



Trio nº 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.6-8

Figura 5



Motivo recorrente no *Trio nº 1 em Dó menor* de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.139

Kiefer descreve de modo geral cinco aspectos fundamentais na técnica de construção nas obras de Villa-Lobos: liberdade formal, invenção contínua, textura polifônica, *ostinato*, notas ou acordes pedais. O autor conclui acerca do pensamento composicional de Villa-Lobos durante o período em que compôs o Trio: "Sua propensão para a construção musical mediante invenção contínua não deixa de ser um traço romântico" (KIEFER, 1981, p.57- 58). O processo composicional do Trio poderia ser

chamado de *Durchkomponiert*[4], composição contínua sem repetições, apresentando contudo motivos temáticos que permeiam toda a obra em constantes modulações dando unidade. Esta invenção contínua para a qual Kiefer chama a atenção, pode ser facilmente verificada em todo o Trio, alcançando seu ponto máximo no IV movimento, onde o compositor apresenta diversos materiais sucessivamente.

Os reflexos do pianismo romântico do Trio nº1 no diálogo com os outros instrumentos:

O piano neste Trio é tratado com muito virtuosismo, apresentando escalas ascendentes rápidas, arpejos em toda a extensão do teclado e trechos como solista. Percebe-se em todos os movimentos do *Trio nº1* um turbilhão sonoro e texturas densas, principalmente porque os intérpretes tocam quase todo o tempo simultaneamente, porém com linhas melódicas independentes. Essa densidade se percebe especialmente no piano, que apresenta uma escrita orquestral, isso implica aos intérpretes a necessidade de acordarem entre si uma hierarquia de condução melódica no trabalho de grupo, que refletirá numa busca constante por equilíbrio sonoro entre as partes. Durante o Trio o piano exerce várias funções como solista, em outros momentos tem função de acompanhamento, colorido harmônico e timbrístico.

Vários recursos introduzidos pelo compositor na parte do piano deste Trio são recorrentes em suas obras para piano solo como, os grandes saltos, o uso de toda a extensão do teclado, a abundância de pedal, a superposição de texturas que exploram simultaneamente as extremidades do teclado, o movimento alternado das mãos com efeito percussivo e timbrístico.

Após uma análise preliminar do pianismo de Villa-Lobos no Trio, elencamos resumidamente algumas características encontradas: amplo uso do pedal de ressonância, arpejos e escalas em toda a extensão do teclado, condução de vozes distintas simultaneamente, sustentação dos baixos em notas longas, superposição de acordes,

[4] Durchkomponiert ou Through-composed, se refere à estrutura de uma canção que traz elementos novos no seu transcorrer sem repetição - Dicionário Grove de Música: ed. Concisa/ed.por Stanley Sadie (1994).

repetição de notas, uso simultâneo das extremidades do teclado, grandes proporções de volume sonoro, movimento de mãos alternadas e grandes diferenças de dinâmica.

Em relação à escrita para o conjunto, encontramos superposição de camadas autônomas, resultando em um efeito sonoro peculiar e complexo, para o ouvinte, e de difícil execução para os intérpretes, refletindo diretamente na *performance* do conjunto.

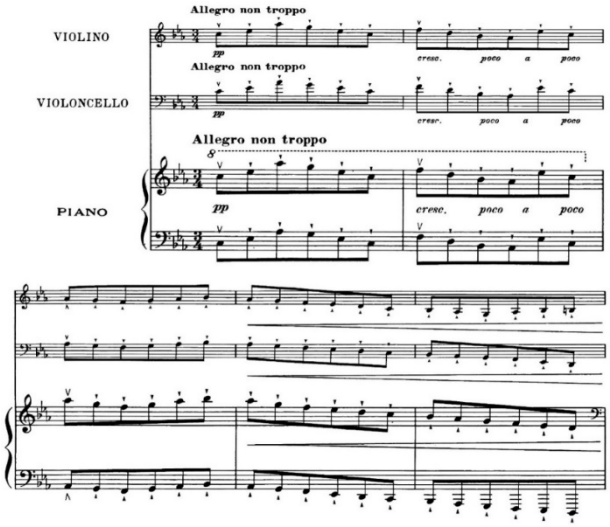
A partir do levantamento das características da escrita pianística de Villa-Lobos, mencionadas anteriormente, verificamos como estas refletem no diálogo entre os instrumentos. Como consequência, alguns desafios que encontramos na *performance* em conjunto foram: execução técnica da parte do piano (escrita romântica, repleta de virtuosismo), pedalização do piano adequada ao conjunto, o controle da defasagem da emissão do som dos três instrumentos do grupo, os desafios de equilíbrio sonoro, desafios da realização da dinâmica indicada, desafios de afinação, realização conjunta das constantes mudanças de andamento, a execução conjunta dos *rubatos*, realização da amálgama de timbres entre instrumentos e o controle dos ampliadores de ressonância (pedalização, dobramentos, etc).

Comentaremos a seguir alguns dos desafios citados e seus desdobramentos no diálogo entre os instrumentos durante o estudo e ensaio da obra. Cabe ressaltar, que os resultados da pesquisa ou sugestões aqui apresentadas surgiram a partir de minha perspectiva e observações como intérprete-pianista, sem desconsiderar, no entanto, a relevância de cada instrumento na composição do Trio investigado.

Nos primeiros compassos do Trio observamos que o piano, por suas caraterísticas percussivas, confere a esta passagem precisão na emissão das notas, que é reforçada pelos acentos ("**v**") e *staccati* indicados na partitura. A linha melódica inicial, em oitava nos três instrumentos, deve soar como *tutti* orquestral e ser executada com precisão rítmica e de articulação. É extremamente importante para os intérpretes vivenciarem juntos a impulsão rítmica e a articulação dos *staccati*, observando os acentos na nota da cabeça de cada compasso indicado na partitura do c.1- 3 (Fig. 6). Em relação às cordas, em nossa experiência performática, os músicos optaram, para obtenção de um ataque mais preciso, iniciar com o arco bem próximo da corda, com articulação *staccato* e, gradualmente, com o aumento da dinâmica, ampliar o uso do arco para obter maior volume sonoro. Para os intérpretes, ter consciência e percepção mais precisa do tempo de ataque e de emissão de cada um dos instrumentos auxilia no processo de obtenção de um pulso comum para o grupo. Elaine Goodman aborda a cooperação entre os componentes do conjunto e,

segundo a autora, os intérpretes de música de câmara atuam reciprocamente de diversas maneiras para manter o andamento comum, criando uma ilusão de sincronia. A autora aconselha a manutenção do estado de alerta dos intérpretes, antecipando e reagindo ao movimento e ao som dos demais componentes do conjunto (GOODMAN, 2006, p.185).

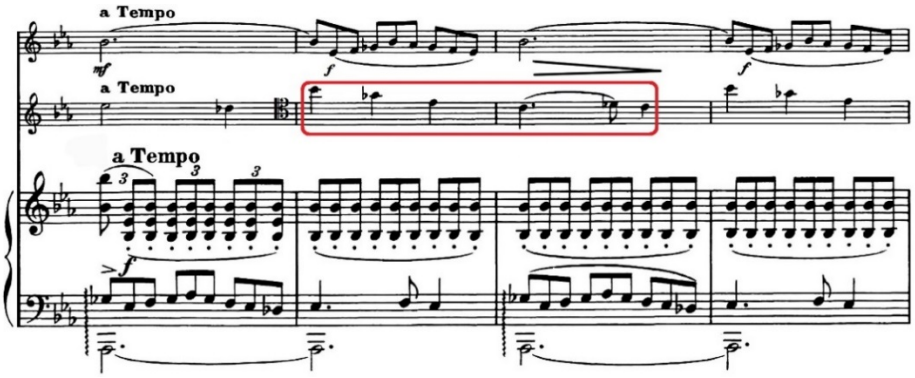
Figura 6



Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento, c.1-5.

No próximo exemplo, chamou-nos a atenção o desafio do amalgamento de sonoridades e desafios nos ajustes de dinâmicas. O violoncelo apresenta a melodia central do I movimento, enquanto a m.e. do pianista e o violino dialogam com um fragmento melódico expressivo em tercinas. Este trecho requer uma sonoridade amalgamada entre a m.e. do pianista e o violino; consequentemente, é importante que as notas escritas para a m.d. da parte do piano sejam executadas de forma discreta e transparente. Sugerimos que violino e piano executem suas partes de forma mais contida para que se possa alcançar um equilíbrio sonoro adequado, de forma que a linha do violoncelo seja ouvida e percebida, pois, afinal, ele está expondo o tema principal do movimento.

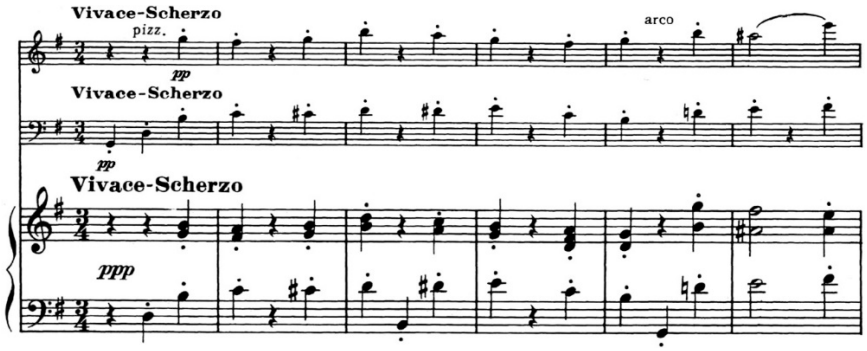
Figura 7



Trio nº 1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, I movimento c.75-78

A figura nº 8 refere-se ao início do III movimento, cujos desafios encontram-se na pedalização, amalgamento de sonoridades, equilíbrio de dinâmicas e escolha de toques pianísticos que se assemelhem ao *pizzicato.* Sugerimos ao pianista imaginar o som do piano como o *pizzicato* dos outros instrumentos, realizando os *staccati* curtos, como se estivesse pinçando as cordas do piano, associando sua sonoridade à das cordas. Para conseguirmos a sonoridade desejada, optamos também por colocar o pedal *una corda* nesses 12 primeiros compassos. Este tipo de sonoridade do piano, advindo de um toque mais curto e respeitando a indicação de dinâmica ***ppp*** para o piano, confere equilíbrio sonoro, leveza e um timbre novo ao conjunto. Chamamos atenção também para o equilíbiro do *pizzicato* entre os dois instrumentos de corda - para a execução da parte do violino, em *pizzicato* ***pp,*** aconselhamos um pouco mais de projeção da sonoridade de modo a obter melhor equilíbiro do conjunto. Devido às diferentes características físicas entre os dois instrumentos, - natureza e tamanho do instrumento - o violoncelo tem maior ressonância do que o violino. Desta forma, o *pizzicato* do violino pode passar despercebido dentro do grupo, devendo o violinista procurar maior ressonância do seu *pizzicato* através da posição do dedo que belisca a corda, conseguindo assim fazer um *pizzicato* que seja equilibrado com o do violoncelo.

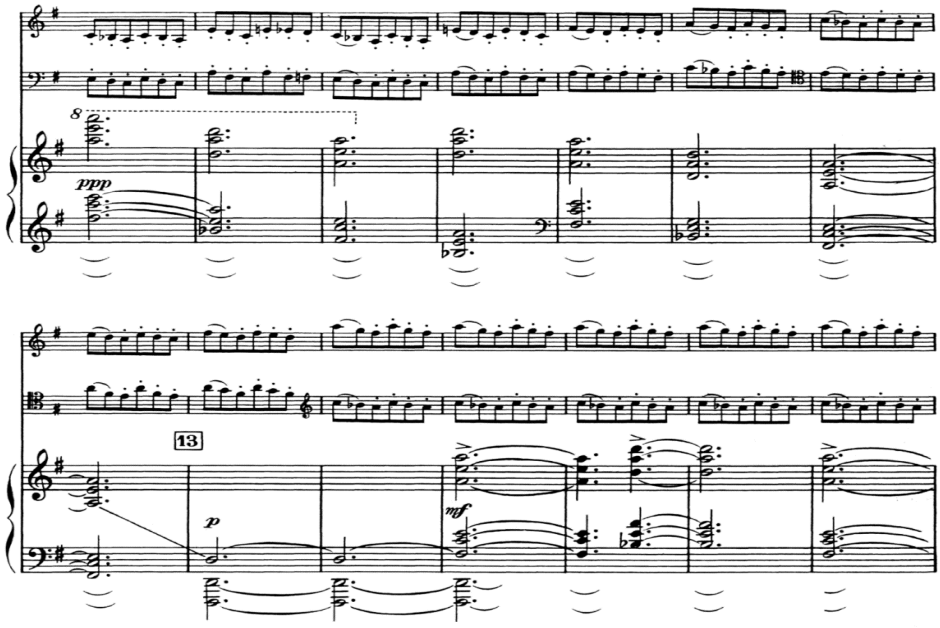
Figura 8



Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, III movimento, c.1-6.

O exemplo a seguir demanda uma atenção especial das cordas em relação à afinação e à sincronia, enquanto o piano assume a função de apoio harmônico. Para efeito de estudo, recomenda-se que as cordas ensaiem separadamente para obterem uma boa afinação, e manutenção do tempo, usando a mesma articulação. Recomenda-se às cordas ajustar a homogeneidade da qualidade do golpe *spiccato* na dinâmica *pianíssimo*, sem acelerar o andamento. Alguns aspectos que sugerimos serem valorizados neste trecho são: a superposição da linha em *staccato* das cordas à linha do piano em *legato* com ressonância das notas longas pelo uso do pedal e o timbramento das notas superiores dos acordes do piano.

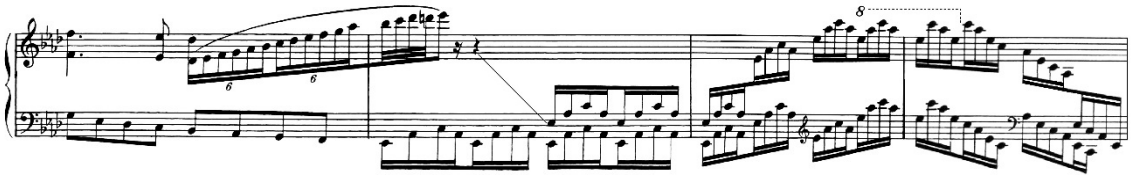
Figura 9



Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, III movimento, c.159-172.

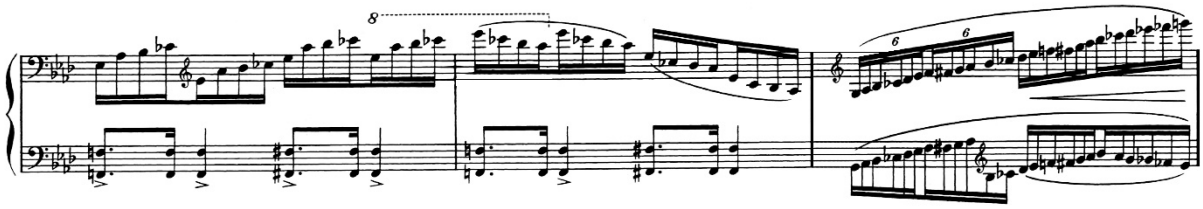
Como já mencionado, o piano é tratado com muito virtuosismo apresentando escalas ascendentes rápidas, arpejos em toda a extensão do teclado e trechos como solista. Esta escrita requer do pianista alto grau de proficiência técnica, devendo superar as dificuldades de execução do seu instrumento de modo a garantir entrosamento musical, sonoro e interpretativo com os demais instrumentistas do conjunto, como pode ser observado nas figuras 10, 11 e 12. Para Magnani "O piano detém uma situação de protagonista na música de câmara, sendo o instrumento guia em torno do qual se concentra e se difunde o discurso musical" (MAGNANI, 1989, p. 265).

Figura 10



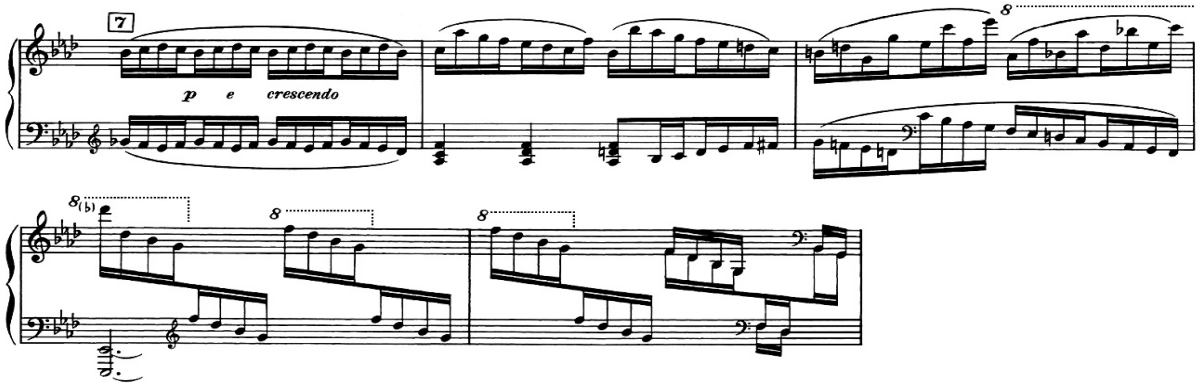
Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.22-25

Figura 11



Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.152-154

Figura 12



Trio nº1 em Dó menor de H. Villa-Lobos, IV movimento, c.61-65

Conclusão

Este breve estudo teve o intuito de buscar, a partir da compreensão do pianismo de Villa-Lobos, soluções para questões da prática em conjunto que possam servir como subsídios para a execução da obra referida e outras obras análogas.

Espera-se que o presente trabalho também contribua para a conscientização de que as análises do intérprete interliguem estrutura, significado e expressão de modo que os resultados sejam apresentados de maneira eficiente através da *performance*.

Referências

ESTRELLA, Arnaldo. Música de câmara no Brasil. *Boletim Latinoamericano de Música*, 1946, v.6, p. 255-281.

GOODMAN, E. "La interpretación em grupo". *La interpretación musical*. (Editor John Rink). Madrid: Alianza Música, 2006, p.183-198.

GUIMARÃES, Luís. *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade.* Rio de Janeiro, 1972.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil:* Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Editora Reler, 2010.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989.

NÓBREGA, Adhemar. Roteiros de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 4, 1969, p. 7-26.

PILGER, Hugo V. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. *Quarteto de Cordas nº 02* de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. *Música Hodie*, Goiânia, v.12, n.1, 2012, p. 25-43.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

ZANON, Fábio. *Villa-Lobos.* Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2009.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Premier Trio*, Paris: Max Eschig, 1956.

A escrita para trombone de Heitor Villa-Lobos: um referencial da tradição francesa

Reginaldo Thimóteo
santo.thim@gmail.com | *UNESP*

Resumo: O presente artigo pretende discutir o desenvolvimento da escrita para trombone dentro do repertório orquestral brasileiro, tomando por base inicial e referencial os registros composicionais de Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945) que culminam diretamente nas obras compostas por Villa-Lobos (1887-1959) em que o trombone está incluído, sejam elas aquelas de pequeno ou de grande porte.
Palavras-chave: Villa-Lobos, Trombone, Tradição, Repertório Orquestral, Música Brasileira.

The writing for trombone by Heitor Villa-Lobos; a reference of the French tradition

Abstract: This article aims to discuss the development of writing for trombone within the Brazilian orchestral repertoire, taking as its initial basis the compositional records of Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1892) and Francisco Braga (1868-1945), culminating directly in all works composed by Villa-Lobos (1887-1959) in which the trombone is included, whether small or large.

Keywords: Villa-Lobos, Trombone, Tradition, Orchestral Repertoire, Brazilian Music.

A herança musical iniciada e deixada por compositores brasileiros que antecederam ou que estiveram próximos aos anos produtivos de Villa-Lobos (1887-1959), como, por exemplo Francisco Braga (1868-1945), nos possibilita estabelecer pontos de partida e referencial da escrita empregada na música orquestral brasileira no início do século XIX para trombone, pontos estes que, por certo, influenciaram e favoreceram o desenvolvimento dessa escrita por parte do compositor.

Embora Villa-Lobos não tenha brindado o trombone com uma obra solo, há de se exaltar a habilidade com que o compositor fez uso do instrumento, ora empregando-o em pequenas formações, como nos *Choros N.º 3* e *4*, ora presente em grandes orquestrações, como nas *Bachianas n.º 4* ou *Choros N.º 9*, usando com maestria os recursos técnicos e timbrísticos oferecidos pelo trombone.

Algumas escolhas composicionais feitas por Villa-Lobos nos indicam um direcionamento iniciado a partir do tratado *Cours de Composition Musicale* (1912), de Vincent D'Indy (1851-1931), como pilar de seus estudos de orquestração e composição, haja vista a percepção de traços deste compositor em muitos aspectos de sua produção, além, é claro, da influência de artistas, músicos e outros compositores brasileiros, franceses e estrangeiros de sua época, como Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Claude Debussy (1862-1918), antes e durante sua primeira estada em Paris em 1922.

A fim de estreitarmos a compreensão de alguns aspectos da escrita villalobiana para trombone, enfocaremos nesta comunicação apenas questões no campo da tessitura[1] do instrumento, questões intervalares e técnicas pertinentes ao uso do trombone no repertório orquestral tradicional, sem nos atermos diretamente a citações e especificidades no campo contextual da análise de forma ou de análise harmônica.

Para tal, faremos inicialmente considerações pontuais sobre algumas obras e alguns compositores brasileiros de certa forma presentes contextualmente no cotidiano de Villa-Lobos, entre eles o paulista Alexandre Levy (1864-1892), o cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) e o carioca Francisco Braga (1868-1945).

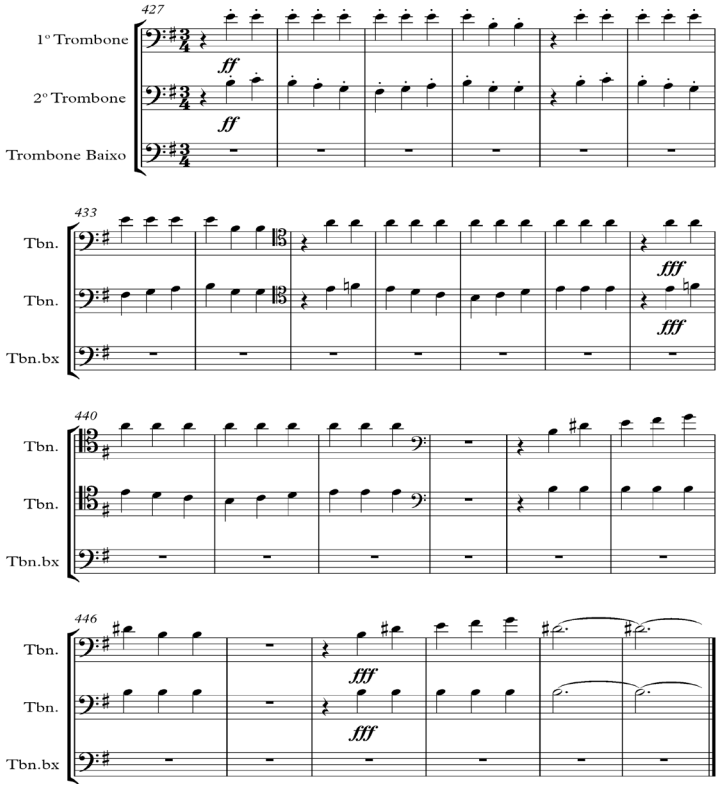
A *Sinfonia em Mi menor* (1886) de Alexandre Levy, que traz como título a descrição "*a F. Mendelssohn – Bartholdy In Memoriam*", a qual destacaremos, é uma edição revisada e editada pelo Maestro Roberto Duarte junto à Academia Brasileira de Música em 1999. Dedicada ao compositor alemão, a obra foi composta tradicionalmente nos moldes de uma sinfonia romântica em quatro movimentos e traz em sua orquestração um naipe formado por três trombones, sendo dois tenores e um baixo.

Em oposição às *Sinfonias* números 2 e 5 de Mendelssohn, que usam o naipe de trombones de maneira mais igualitária, em sua *Sinfonia*, Levy omite o trombone baixo (terceiro trombone) no primeiro, terceiro e quarto movimentos, mantendo-o atuando apenas no segundo movimento. Nos demais movimentos em que o trombone baixo não se faz presente, o segundo trombone atua como a voz mais grave.

No que tange ao campo das tessituras empregadas por Levy, encontramos no primeiro movimento um Lá 4 como nota mais aguda durante 8 compassos seguidos, em que apenas o segundo trombone promove uma movimentação em grau conjunto de maneira ascendente e descendente, como vemos no exemplo a seguir (Fig. 1):

[1] Em termos de tessitura, os manuais de orquestração de Hector Berlioz (1855) e Samuel Adler (2002) concordam entre si que a extensão comum a um trombone tenor sem a válvula rotativa em Fá seja de Mi 2 a B 4.

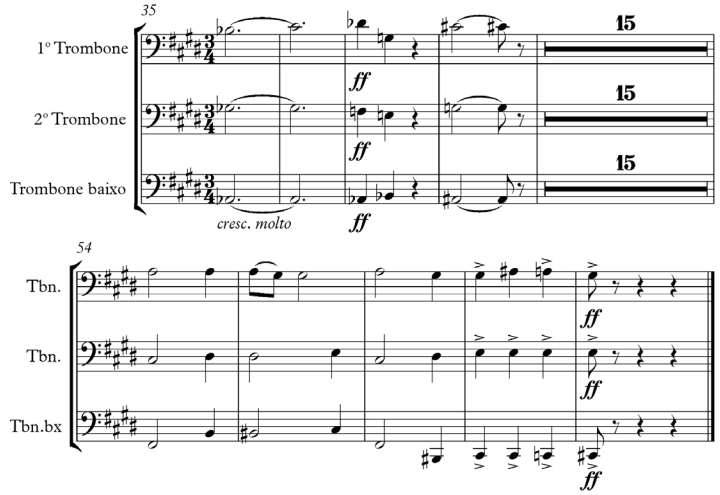
Figura 1: *Sinfonia em Mi menor* (1886), I mov., A. Levy.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (1999).

Como dissemos anteriormente, o segundo movimento é o único momento em que Levy apresenta o naipe de trombones completo organizado na forma coral tradicional baseada na sobreposição de terças. Além disso, encontramos no compasso 56 um Si sustenido -1 como nota mais grave, acessível somente por um trombone baixo ou por um trombone tenor provido de uma válvula rotativa em Fá. Vejamos a Fig. 2:

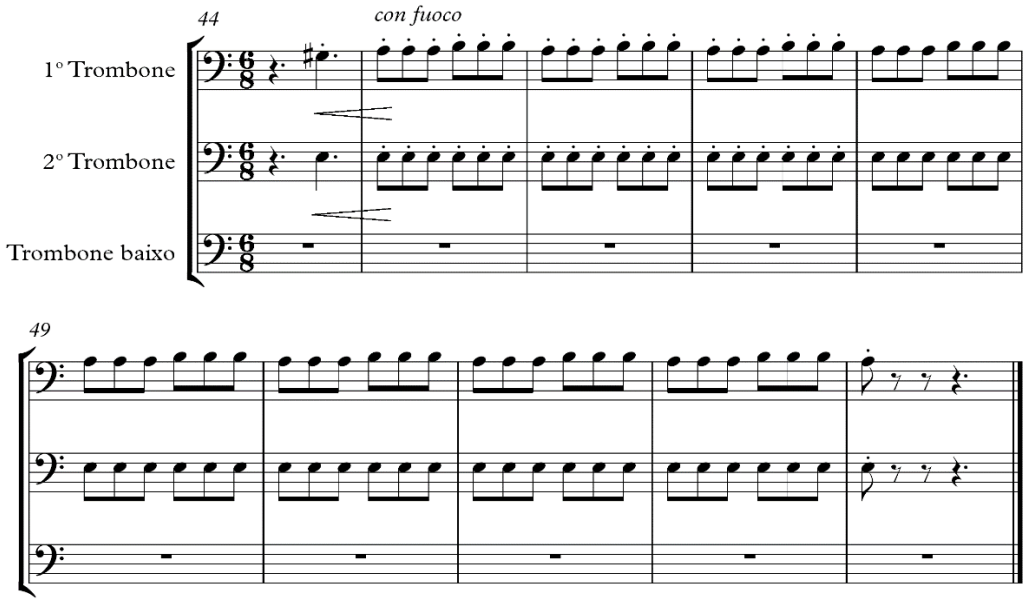
Figura 2: *Sinfonia em Mi menor* (1886), II mov., A. Levy.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (1999).

Já no terceiro movimento (Fig. 3), um tradicional *Scherzo*, os trombones se valem apenas de um apoio rítmico dentro do contexto orquestral, com uma movimentação de vozes apoiadas sobre intervalos de quartas e quintas:

Figura 3: *Sinfonia em Mi menor* (1886), III mov., A. Levy.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (1999).

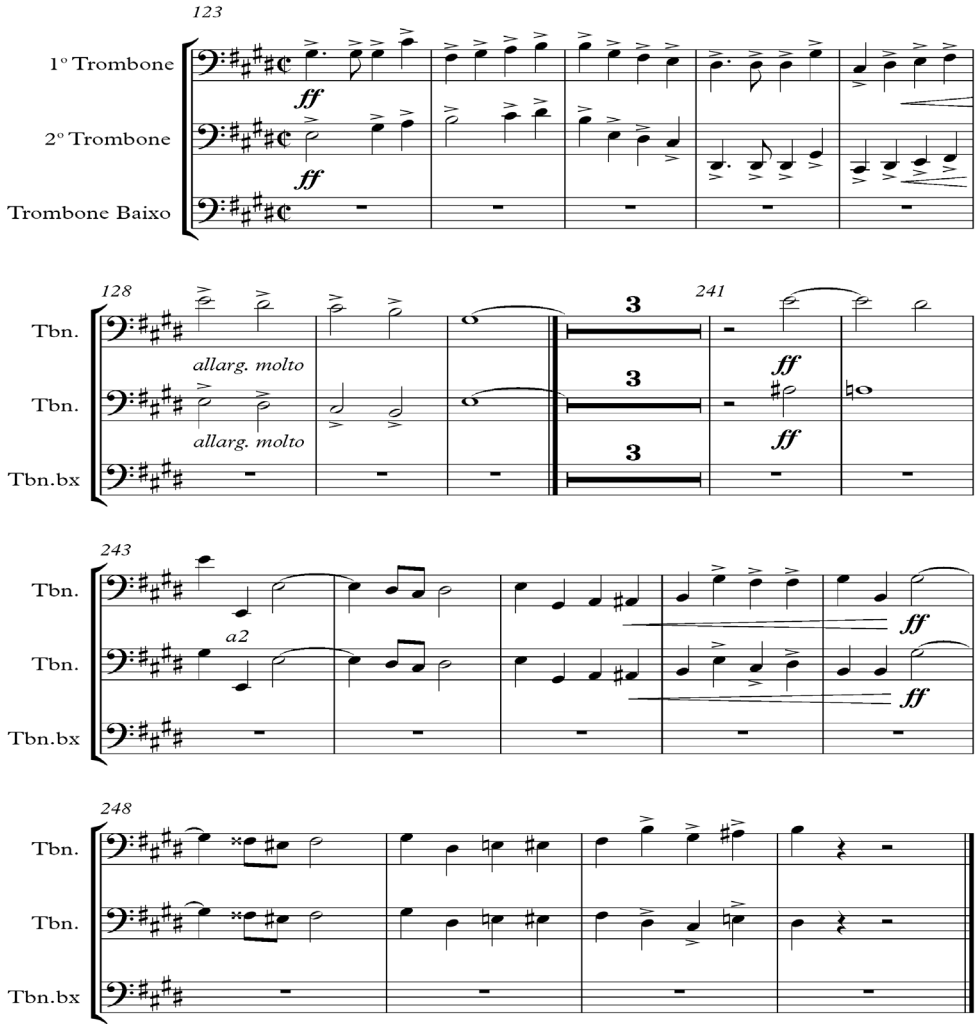
No *Allegro* (*molto vivo*), último movimento da *Sinfonia*, Levy requer dos trombones uma movimentação intensa e incisiva, utilizando-se do dobramento de vozes em oitavas durante boa parte dos compassos. Além disso, o uso dos acentos reforça a ideia de um vigor mais enérgico dentro do colorido orquestral.

Dois dados de ordem técnica são de extrema relevância neste quarto movimento. A primeira observação é o salto de décima sexta no compasso 243 no primeiro trombone de Mi 3 para Mi 1. Embora não seja um trecho inexecutável, teremos nesta seção uma mudança abrupta no fluxo de ar e no formato da embocadura que parte do registro médio agudo para o grave, exigindo do primeiro trombone um relevante domínio técnico no âmbito das relações intervalares.

Uma segunda observação acontece nos compassos 126 e 127 (Fig. 4), em que o segundo trombone necessita tocar um Ré e um Dó sustenidos 1. Levando em consideração que esta segunda voz é executada por um trombone tenor, essas notas só são possíveis de serem alcançadas com um instrumento provido de válvula rotativa em Fá. Sem ela, um trombone de vara comum (sem a válvula rotativa) consegue emitir apenas o Mi 1, a não

ser que o trombonista execute estas notas de uma maneira "falsa"[2], o que não seria uma tarefa fácil de se realizar, dada a velocidade do andamento.

Figura 4: *Sinfonia em Mi menor* (1886), III mov., A. Levy.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (1999).

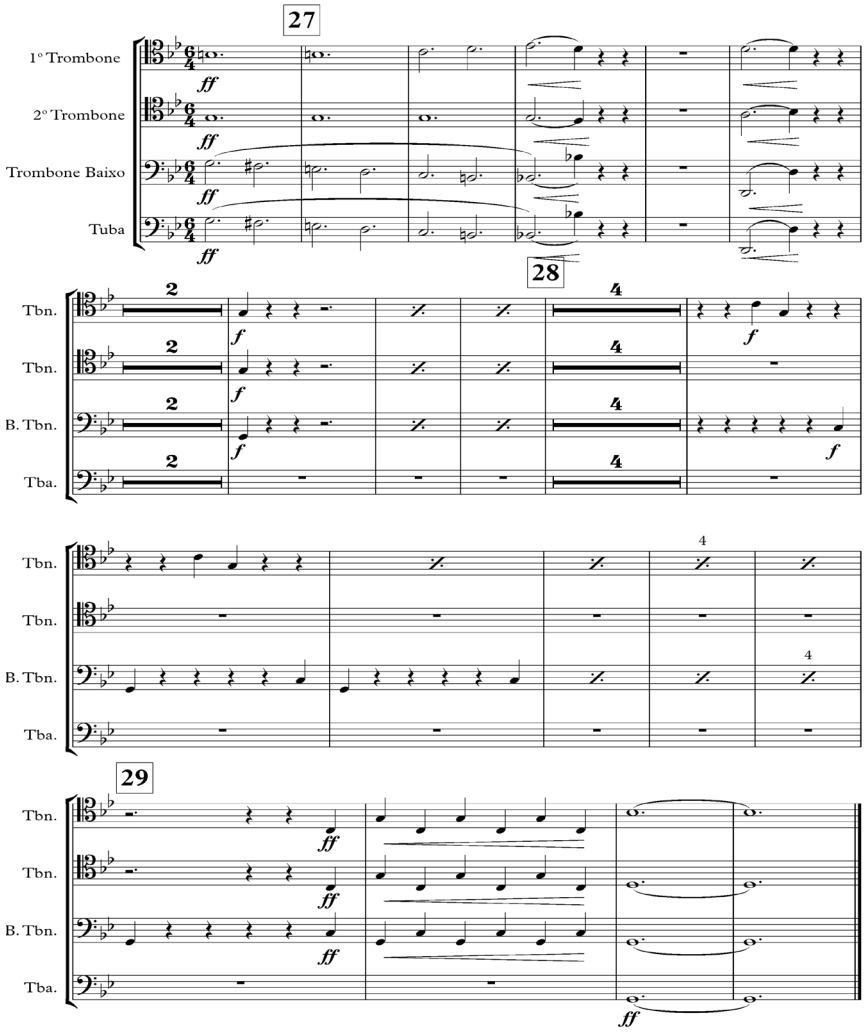
Diferentemente de Levy, Alberto Nepomuceno, em sua *Sinfonia em Sol menor*, composta em 1893, emprega um naipe de trombones completo, além de uma tuba em três dos quatro movimentos, excluindo este quarteto grave apenas do terceiro movimento.

O campo de tessituras utilizado por Nepomuceno entre os trombones encontra-se bem distribuído e acomodado entre o Ré bemol 1 e o Sol 3 e entre Si bemol -1 e Sol 2 na tuba. Como podemos perceber, não apenas no recorte abaixo (Fig. 5) do excerto do

[2] Ao executar uma nota falsa em um trombone tenor desprovido de válvula rotativa, o músico deverá procurar uma vibração labial relaxada com um fluxo de ar contínuo e moderado, buscando dentro de cada uma das sete posições originais (de maneira cromática e descendente a partir de Fá 1 até Si -1) a afinação e entonação mais próximas da nota real pretendida.

primeiro movimento, mas em toda sua totalidade, o compositor, de maneira coesa, organiza inicialmente um bloco harmônico entre as duas primeiras vozes apoiadas com uma movimentação descendente do trombone baixo dobrado com a tuba, sendo que nos compassos que se seguem as intenções estão muito mais propensas a uma condição de reforço rítmico do que melódico:

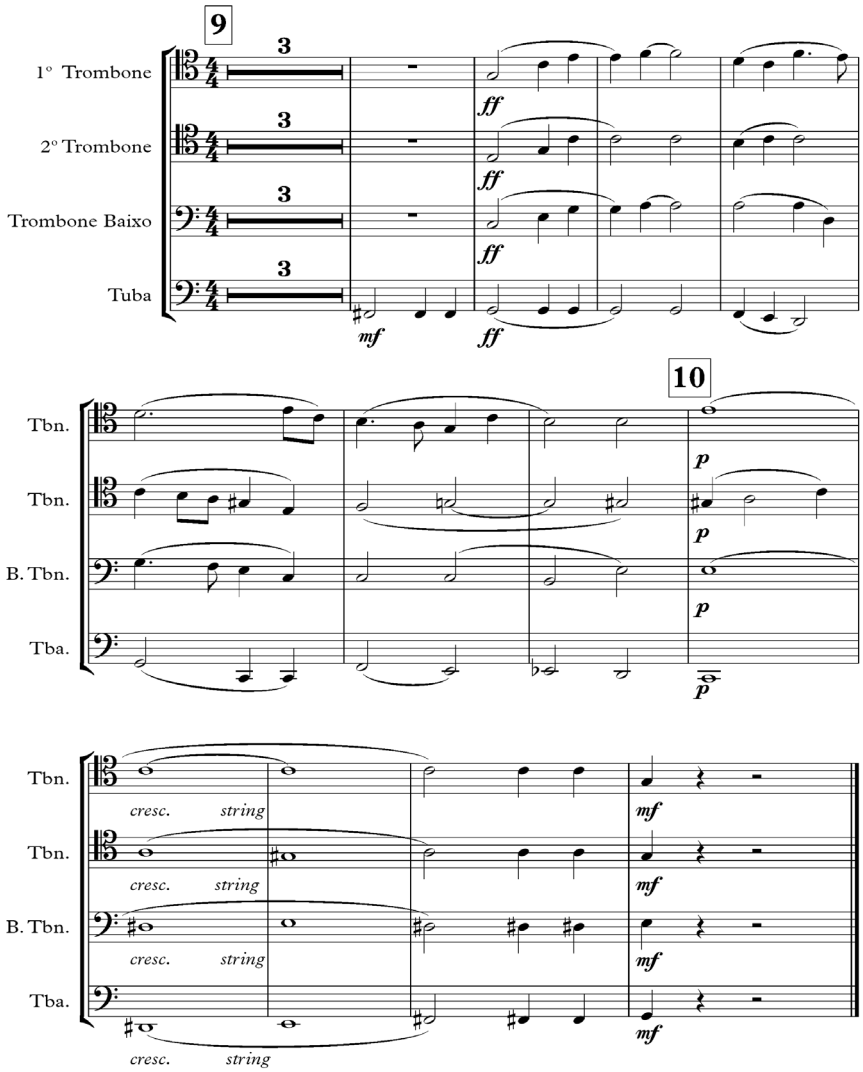
Figura 5: *Sinfonia em Sol menor* (1893), I mov., A. Nepomuceno.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (2006).

Já o tratamento dado por Nepomuceno ao segundo movimento – Fig. 6 – é bem mais rico e generoso no âmbito melódico se comparado ao segundo movimento da sinfonia de Levy, pois utiliza o quarteto grave durante dez compassos ininterruptos na forma coral, num contraponto muito próximo e comum à escrita sinfônica empregada por Johannes Brahms (1883-1897) (Fig. 7).

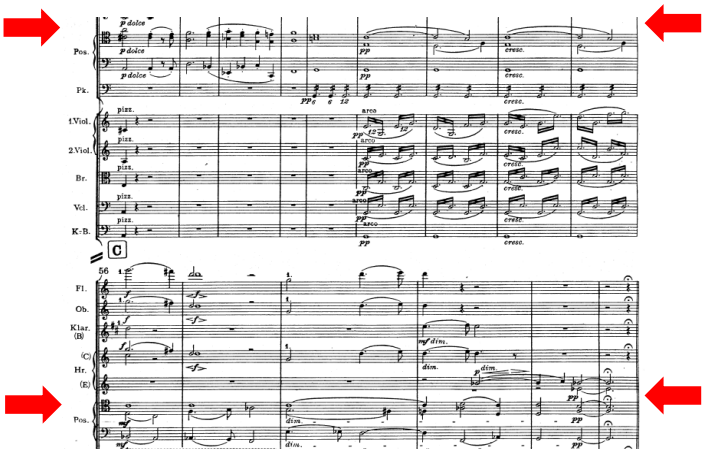
Figura 6: *Sinfonia em Sol menor* (1893), II mov., A. Nepomuceno.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (2006).

Estes traços de escrita tradicional alemã presentes em Nepomuceno ocorrem por, pelo menos, duas razões: por força do movimento germanista literário e filosófico ocorrido no Brasil, especialmente entre 1870 e 1880, e, é claro, pelo período em que se aperfeiçoou na *Akademie der Künste* e no *Stern'sches Konservatorium* de Berlim, na Alemanha, entre os anos de 1890 e 1894 (VIDAL, 2010, p. 101):

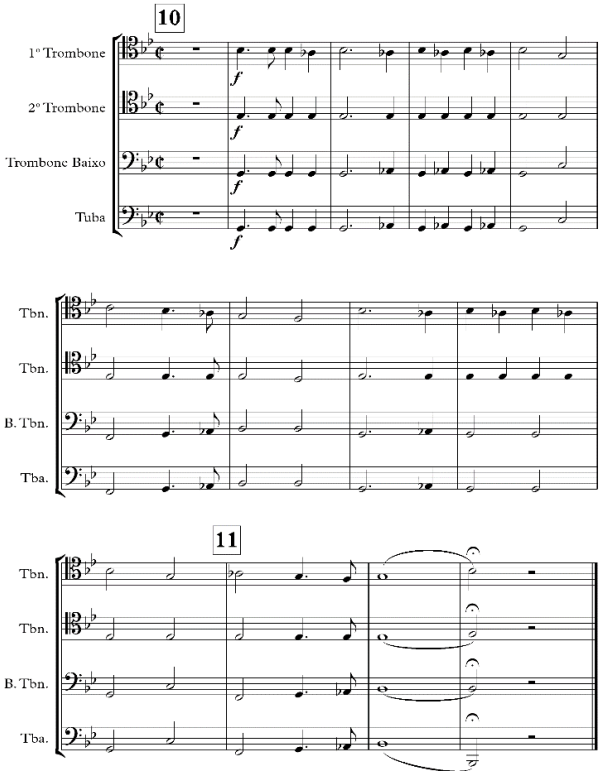
Figura 7: *Sinfonia Nº 01*, Op. 18 (1862–76) – *IV Adagio – Allegro non tropo*, J. Brahms (1833-1897).



Fonte: Imslp.org[3].

Por fim, no quarto e último movimento, Nepomuceno intercala os dois elementos utilizados no primeiro e segundo movimentos, seções de reforço melódico com o tema principal e a manutenção do ideal rítmico e harmônico, principalmente na coda final (Figs. 8-9):

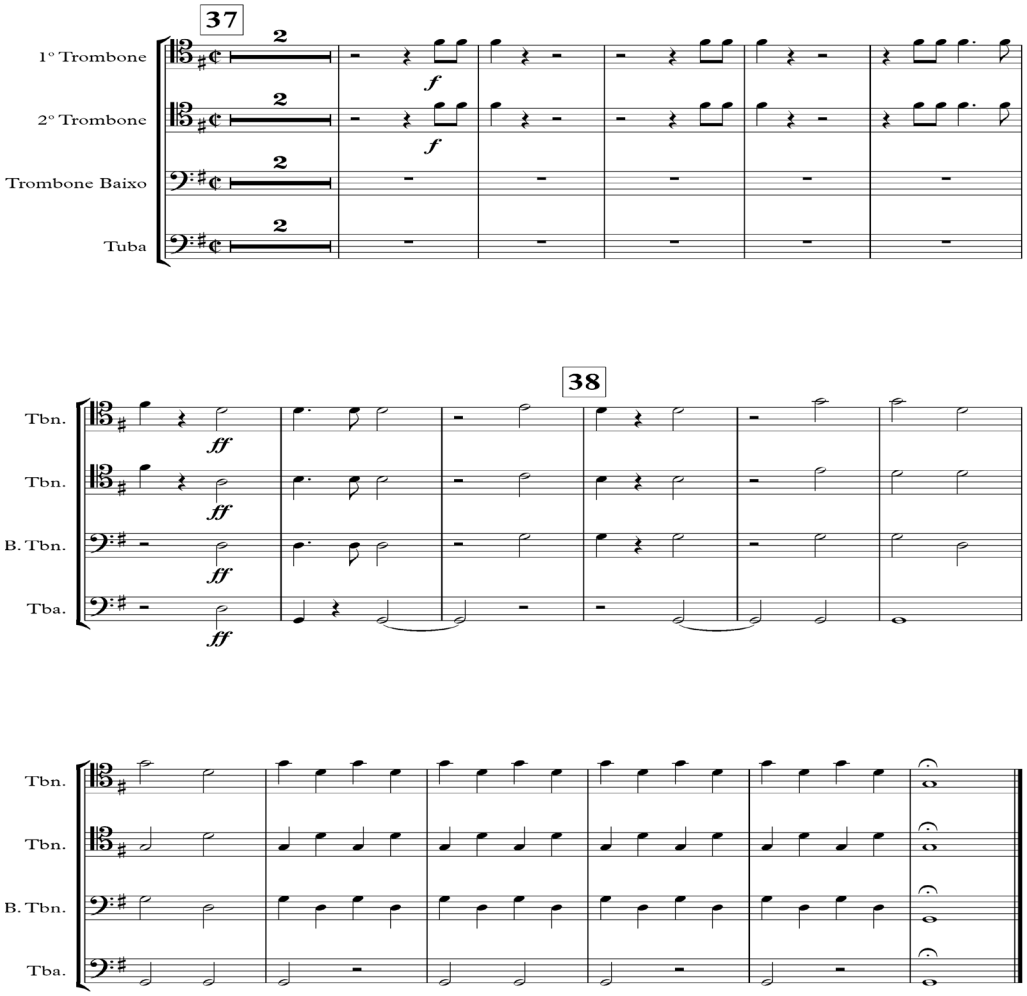
Figura 8: *Sinfonia em Sol menor* (1893) – IV mov. (tema), A. Nepomuceno.



[3] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP66090-PMLP01662-Brahms_op.068_Sinfonie_Nr.1_4.Adagio_Allegro_non_troppo_ma_con_brio_fs.pdf. Acesso em 08/11/21.

Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (2006).

Figura 9: *Sinfonia em Sol menor* (1893) – IV mov. (coda), A. Nepomuceno.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira, ABM (2006).

Embora Nepomuceno tenha vivenciado mudanças estruturais e conceituais na música de seu tempo – como a desconstrução do sistema tonal tradicional em favor de elementos como cromatismo, politonalismo e atonalismo –, tendo ele próprio experimentado o dodecafonismo como uma das "novas formas" e estilo de composição, por exemplo, mesmo assim podemos notar que nesta obra o compositor encontrava-se apegado a e consciente de uma sistematização espelhada e baseada principalmente em Brahms, ponto alto do conservadorismo musical europeu austro-germânico.

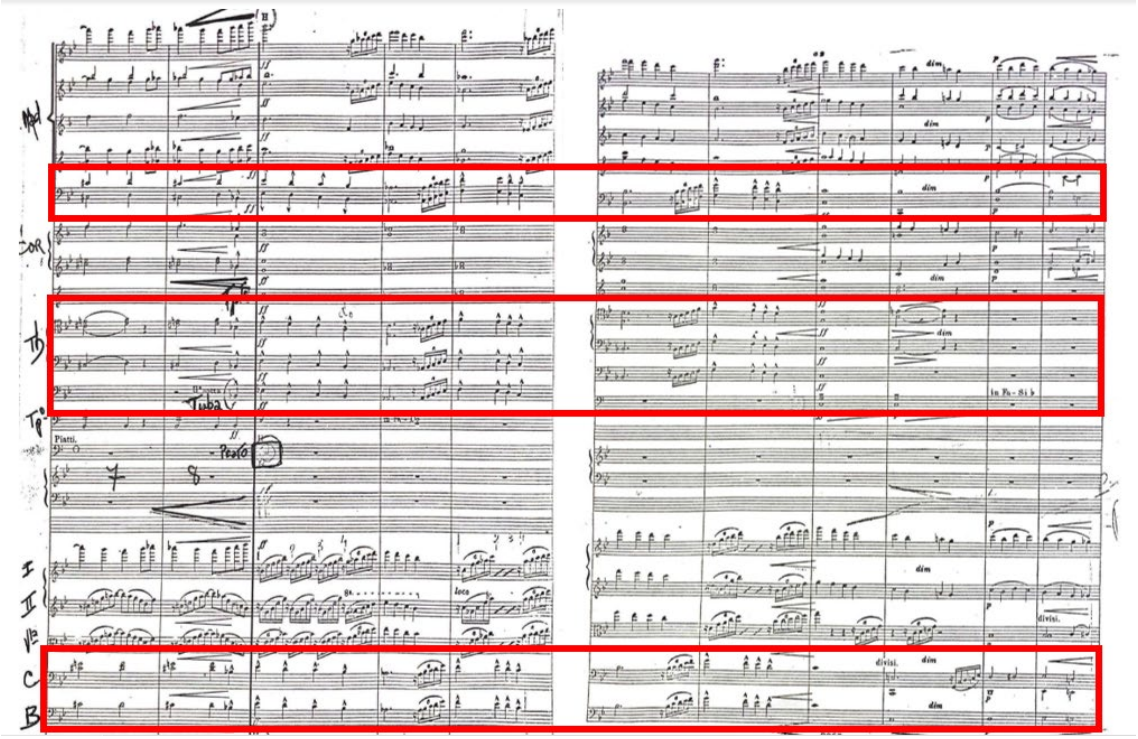
Outro importante compositor brasileiro que precedeu Villa-Lobos foi o carioca Francisco Braga (1868-1945), que, após iniciar sua trajetória musical no colégio Asilo dos Meninos Desvalidos, formou-se no Conservatório de Música do Império. Em seguida,

ganhou uma bolsa de estudos do governo brasileiro e passou cerca de dez anos vivendo na Europa, entre 1890 e 1900, sobretudo na França, aprofundando seus estudos no âmbito composicional com Jules Massenet (1842-1912) no Conservatório Superior de Música de Paris.

As obras que analisaremos são o poema sinfônico *Marabá* (1898) e *Variações sobre um tema brasileiro* (1905), com aproximadamente 15 e 07 minutos de duração, respectivamente, e que possuem uma orquestração formada por madeiras, metais, percussão e cordas.

Em *Marabá*, Braga empregou três trombones, ora em uníssono, ora organizados a partir de terças sobrepostas, com uma tuba dobrando o terceiro trombone, sendo que o campo das tessituras abrange uma extensão que vai de Fá 1 à Sol 3 com a tuba uma oitava abaixo (Fig. 10).

Figura 10: Excerto de *Marabá* (1898), cifra H, F. Braga.

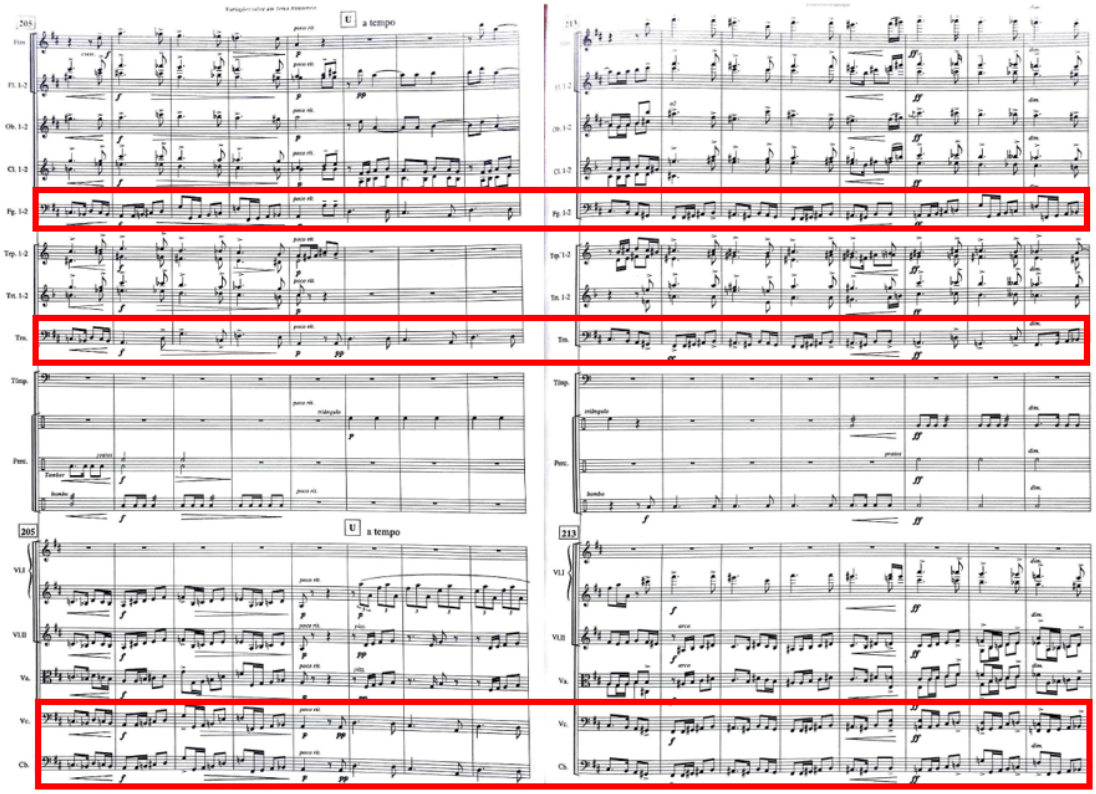


Fonte: CASA BEVILACQUA, [1900?].

Na contramão de uma grande parte de suas obras de igual ou maior porte, como por exemplo *Marabá*, encontra-se *Variações sobre um tema brasileiro*, obra em que o compositor faz uso de apenas um trombone, além de fechar e complementar o círculo

dentro do naipe de metais como a voz mais grave, cobrindo uma extensão entre Ré 1 à Ré 3 (Fig. 11).

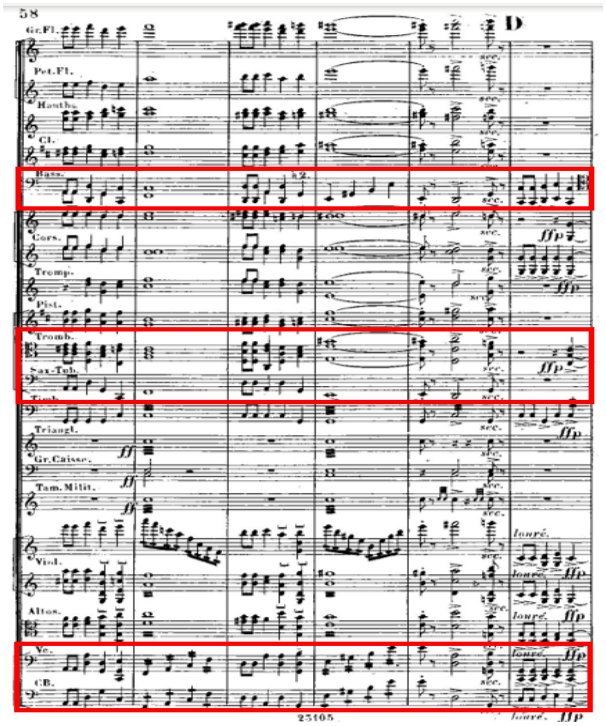
Figura 11: *Variações sobre um tema brasileiro* (1905), F. Braga.



Fonte: Banco de Partituras de Música Brasileira ABM, (1999).

Nos chama a atenção o fato de Braga não conceder nenhum solo descoberto ao instrumento e utilizá-lo em ambas as obras apenas como um reforço de algumas linhas melódicas e contrapontísticas das vozes graves representadas pelos fagotes, violoncelos e contrabaixos. Este questionamento nos levou a buscar um melhor esclarecimento e, em certa medida, a procurar respostas na orquestração do professor de Francisco Braga, Jules Massenet, sendo possível encontrar algumas constatações, entre elas o fato de que ele utilizava em obras de grande porte com cunho operístico e orquestral apenas três trombones (dentro de uma extensão comum aos trombones tenores) e uma tuba também dobrando uma oitava abaixo o terceiro trombone. Como replicado por Braga, Massenet (Fig. 12), em geral, dobrava esse quarteto de metais graves com fagotes, violoncelos e contrabaixos.

Figura 12: *Scènes hongroises* (1870), IV (p. 58), J. Massenet.



Fonte: Imslp.org[4].

Com proposta e temática abrangendo aspectos da música popular brasileira de sua época, é possível reconhecer em *Variações* extratos da cantiga folclórica conhecida como *Balaio*, que também foi utilizada por Basílio Itiberê (1846-1913) em *A Sertaneja*[5] (1869), sendo esse um dos primeiros temas genuinamente nacionais a ser reaproveitado por compositores brasileiros. Ele fora aqui explorado por Braga principalmente através do uso das síncopes. Desta forma, observa-se que este elemento se encontra

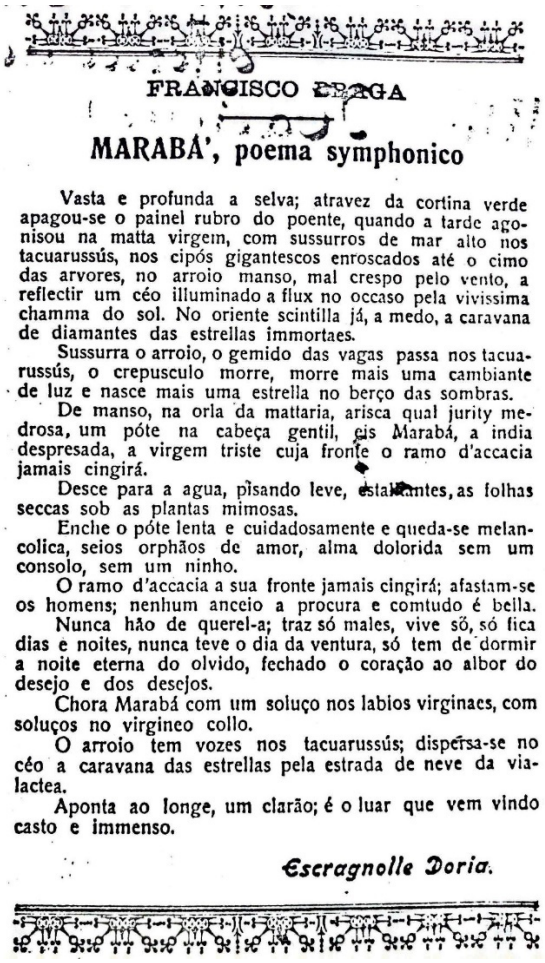
> Presente em boa dose na sua obra, sempre elegante e sem necessariamente transmitir traços de uma ansiedade febril, a encontramos desde o período parisiense do compositor [...]. Torna-se mais enfática nas obras de Braga compostas após seu retorno ao Brasil, em 1900, fato que poderia indicar a vontade de se aproximar de uma estética modernista, que, como sabemos, privilegiava ritmos considerados como emblemáticos da música brasileira (CHUEKE, 2011, p. 245).

Assim, as obras de Braga não espelham apenas um retrato da música europeia, mas complementam e evidenciam o direcionamento estético que se consolidaria em seus contemporâneos: a revitalização e estilização de matérias-primas nacionais que

[4] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://imslp.org/wiki/Sc%C3%A8nes_hongroises_(Massenet%2C_Jules). Acesso em 08/11/21.
[5] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://musicabrasilis.org.br/compositores/brasilio-itibere-dacunha. Acesso em 08/11/21.

poderiam, a partir das técnicas ocidentais de orquestração, ser supervalorizadas, contribuindo ainda mais para o movimento musical nacionalista, fazendo-se valer inclusive da literatura de nosso país, como no poema sinfônico *Marabá* (Fig. 13), uma vez que Braga baseia sua construção musical em um texto de Luís Gastão Escragnolle Dória (1869-1948).

Figura 13: Texto literário de Escragnolle Dória (1869-1948).



FRANCISCO BRAGA

MARABÁ', poema symphonico

Vasta e profunda a selva; atravez da cortina verde apagou-se o painel rubro do poente, quando a tarde agonisou na matta virgem, com sussurros de mar alto nos tacuarussús, nos cipós gigantescos enroscados até o cimo das arvores, no arroio manso, mal crespo pelo vento, a reflectir um céo illuminado a flux no occaso pela vivissima chamma do sol. No oriente scintilla já, a medo, a caravana de diamantes das estrellas immortaes.

Sussurra o arroio, o gemido das vagas passa nos tacuarussús, o crepusculo morre, morre mais uma cambiante de luz e nasce mais uma estrella no berço das sombras.

De manso, na orla da mattaria, arisca qual jurity medrosa, um póte na cabeça gentil, eis Marabá, a india despresada, a virgem triste cuja fronte o ramo d'accacia jamais cingirá.

Desce para a agua, pisando leve, estalantes, as folhas seccas sob as plantas mimosas.

Enche o póte lenta e cuidadosamente e queda-se melancolica, seios orphãos de amor, alma dolorida sem um consolo, sem um ninho.

O ramo d'accacia a sua fronte jamais cingirá; afastam-se os homens; nenhum anceio a procura e comtudo é bella.

Nunca hão de querel-a; traz só males, vive só, só fica dias e noites, nunca teve o dia da ventura, só tem de dormir a noite eterna do olvido, fechado o coração ao albor do desejo e dos desejos.

Chora Marabá com um soluço nos labios virginaes, com soluços no virgineo collo.

O arroio tem vozes nos tacuarussús; dispersa-se no céo a caravana das estrellas pela estrada de neve da via-lactea.

Aponta ao longe, um clarão; é o luar que vem vindo casto e immenso.

Escragnolle Doria.

Fonte: CASA BEVILACQUA, [1900?].

Voltando para as obras de Villa-Lobos, utilizaremos como base o *Choros N.º 8* (1925) em comparação com os três compositores citados anteriormente. Com cerca de 20 minutos de duração, essa obra foi estreada e conduzida pelo próprio Villa-Lobos em Paris, à frente da *Orchestre Colonne* na *Salle Gaveau* em 24 de novembro de 1927, sendo dedicada ao pianista espanhol Tomás Terán (1896-1964), que também participou dessa primeira audição juntamente com a pianista franco-americana Aline van Barentzen (1987-1981) (MVL, 2010, p. 23).

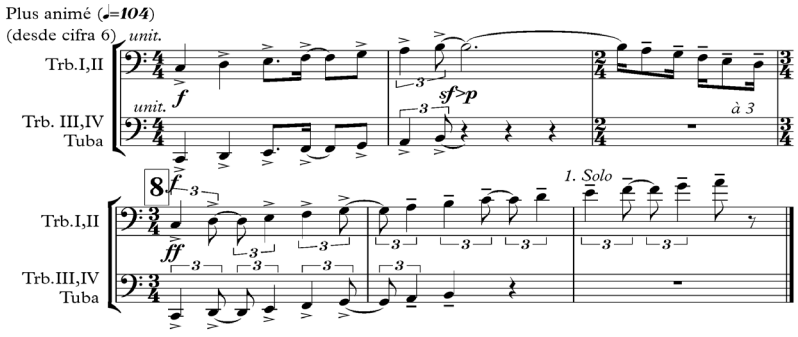
Uma obra de magnitude orquestral, o *Choros N.º 8* traz em seu contexto extratos de nossa música popular: *Turuna* (1899) de Ernesto Nazaré (1863-1934) e a cantiga *Sapo Cururu* (SALLES, 2011, p. 249). Editada e publicada em 1927 pela editora Max Eschig, recebeu uma formação orquestral tradicional, com cordas, madeiras e metais, mas acrescida de um saxofone alto, uma celesta, dois pianos e duas harpas, além de acessórios de percussão afro-brasileiros.

Através desse *Choros*, podemos perceber que a escrita de Villa-Lobos para os trombones se abriu e tomou proporções um tanto diferentes daquelas praticadas por seus predecessores, desenvolvendo-a e avançando. E não apenas isso, mas, de maneira ampla, o resultado orquestral dessa obra sintetiza o domínio do compositor no tratamento dado a cada instrumento, além, é claro, de evidenciar e refletir de maneira natural e orgânica a vivacidade de uma parcela da cultura popular brasileira.

Em comparação com os compositores citados, no *Choros N.º 8* Villa-Lobos utiliza quatro trombones e uma tuba, mas o emprego desse quinteto de metais graves não reflete um padrão ou constância, pois no seu universo composicional se verifica que esse número pode variar de um a quatro trombones, incluindo ou não a tuba. Além disso, constatamos pelo menos quatro aspectos importantíssimos não apenas nesta obra, mas quase que na totalidade de seus trabalhos envolvendo trombones:

a) No que tange ao campo de tessituras, Villa-Lobos empreendeu o campo de atuação dos trombones de Dó 1 até o Lá 3 (Fig. 14):

Figura 14: Campo de tessituras dos trombones, *Choros N.º 8* (1925), Villa-Lobos.

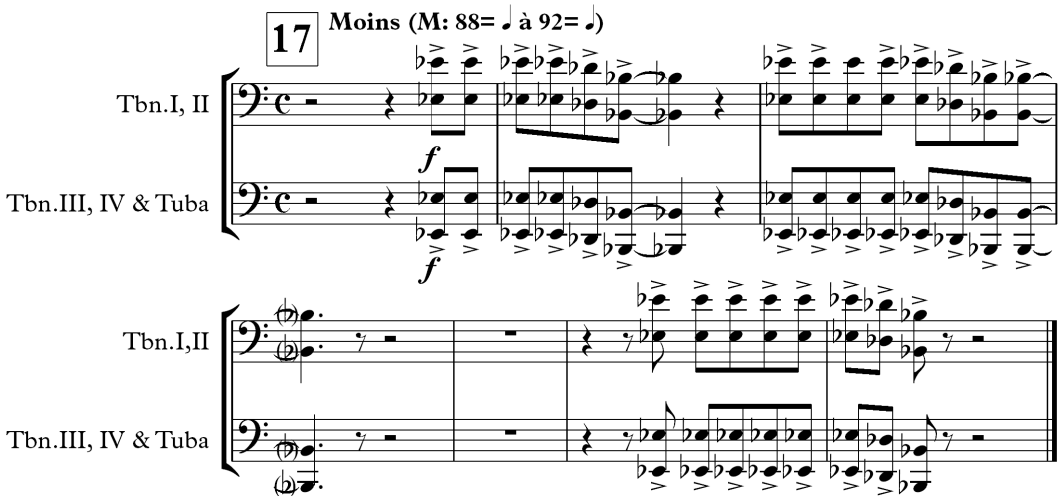


Fonte: Imslp.org[6].

[6] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.8%2C_W208_(VillaLobos%2C_Heitor), Acesso em 08/11/21.

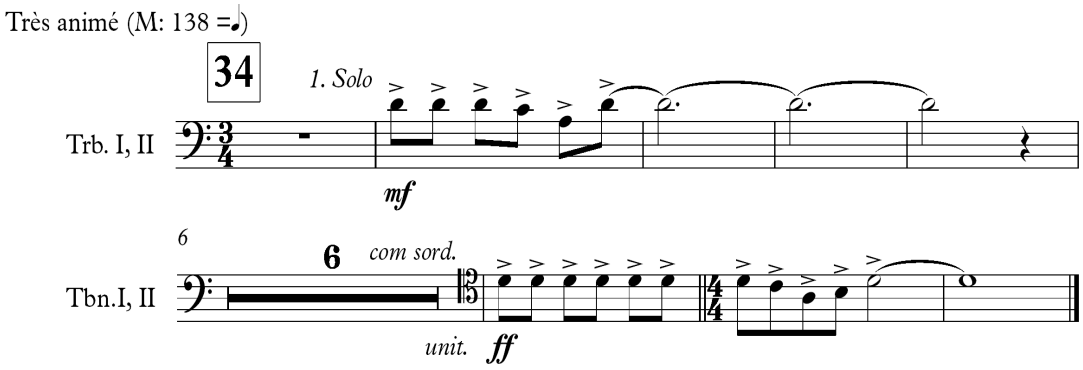
b) De certa forma, Villa-Lobos manteve a tradição na prática do dobramento, usando os trombones para fortalecer algumas sessões rítmicas e melódicas em conjunto com outros naipes, mas deu ao instrumento uma condição de solista, favorecendo principalmente a região mediana do trombone, aquela que promove um brilho e projeção extremamente expressivos, incluindo a exploração de um timbre diferente ao solicitar o uso de surdina (Figs. 15-16):

Figura 15: Excerto solo do naipe de trombones, *Choros N.º 8* (1925), Villa-Lobos.



Fonte: Imslp.org[7].

Figura 16: Excerto solo de trombone, *Choros N.º 8* (1925), Villa-Lobos.

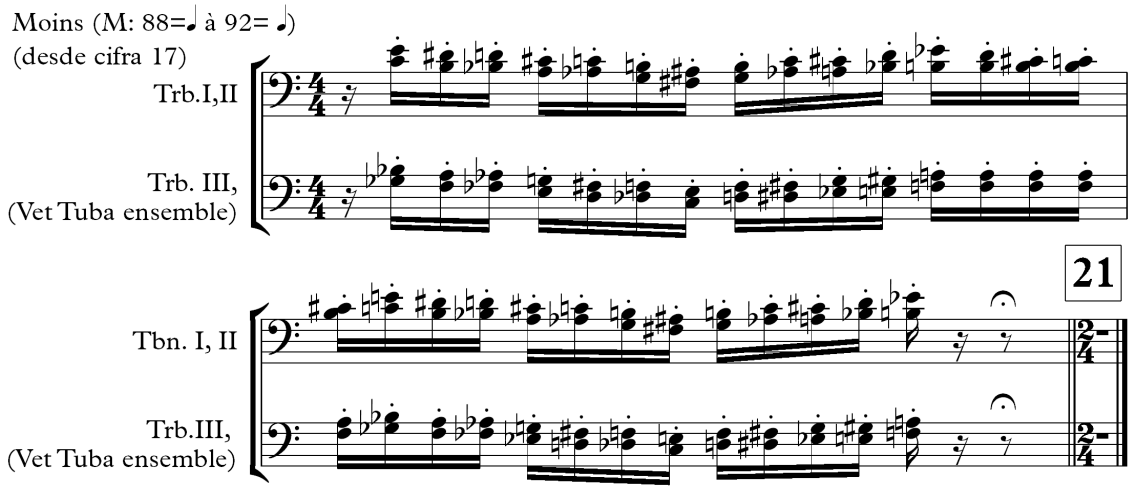


Fonte: Imslp.org[8].

[7] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.8%2C_W208_(VillaLobos%2C_Heitor). Acesso em 08/11/21.
[8] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.8%2C_W208_(VillaLobos%2C_Heitor). Acesso em 08/11/21.

c) A ênfase dada por Villa-Lobos ao aspecto técnico mecânico do trombone exige dos executantes um nível técnico e conexão entre as vozes apurados, principalmente ao fazer uso do cromatismo com durações curtas e em andamentos mais agitados (Fig. 17):

Figura 17: Excerto em cromatismo do naipe de trombones, *Choros N.º 8* (1925), Villa-Lobos.



Fonte: Imslp.org[9].

Conclusão

Mesmo que uma parte da escrita de Villa-Lobos tenha sido espelhada na tradição francesa estabelecida, ao que tudo indica, por Hector Berlioz (1803-1869) através de seu tratado *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op.10* (1843-44,1855), ainda assim notadamente pudemos perceber que Villa-Lobos imprimiu um tratamento ainda mais diferenciado ao trombone, não apenas revitalizando e renovando aquela antiga condição de apoio harmônico ou reforço rítmico-melódico praticada pela tradição, mas transformando-o principalmente num instrumento solista, condutor e gerador de melodias dentro de seu colorido orquestral, como bem observado na citação:

> [...] mais do que o som descoberto dos sopros, particularmente os metais, estavam então na moda – já não se escreveu para o trombone como pensou que representou "o chamado de um paraíso perdido", mas preferencialmente apontou-se, passagens percussivas ou melodias deliberadamente simplificadas [...] (TARASTI, 1995, p. 103, tradução nossa)[10].

[9] Disponível no seguinte endereço eletrônico: http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.8%2C_W208_(VillaLobos%2C_Heitor). Acesso em 08/11/21.
[10] No original: "*[...] moreover, the bare sound of the winds, particularly that of the brass, was then in fashion – one no longer wrote for the trombone as though it represented the call of a lost paradise but preferably pointed, percussive passages or deliberately simplified melodies [...]*".

Por fim, o quadro pintado por Villa-Lobos não apenas neste *Choros*, mas em toda a sua obra reflete um artista convicto e consciente no domínio de sua técnica, seja no simples contorno de uma figura enquanto manuseia um solo específico, seja na busca incessante pelo contraste e mistura das diferentes cores e camadas em uma grande sessão orquestral, de modo que o resultado sonoro final como um todo, presente em seu universo, revela-nos um compositor à frente de muitos compositores de seu tempo.

Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. Third Edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2002.

BERLIOZ, Hector *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*. Paris, França: Lemoine, 1855.

BRAGA, Francisco. *Marabá - Poema Symphonico*. (Themas Brasileiros). (1808). Rio de Janeiro: Casa Bevilacqua, [1900?].

BRAGA, Francisco. *Variações sobre um tema brasileiro* (1905). Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira. 1999. CDD-780.92. Rio de Janeiro.

CHUEKE, I. Francisco Braga, um Compositor Brasileiro e seu Estilo. *In*: VII FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. EMBAP, Curitiba, *Anais...*, 240-246, 2011.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Paris: A. Durand, 1912.

LEVY, Alexandre. *Sinfonia em Mi menor* (1889). Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira. 1999. Rio de Janeiro.

MVL. *Villa-Lobos e Sua Obra*. MinC / IBRAM / Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. 2010.

NEPOMUCENO, Alberto. *Sinfonia em Sol menor* (1893). Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira. 2006. Rio de Janeiro.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: Processos Composicionais. Reimpressão. Campinas: UNICAMP, 2011.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos The Life and Works, 1887-1959*. North Carolina, EUA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1995.

VIDAL, João V. *Nepomuceno e Brahms:* A Questão da Influência Revisitada. *Música em Perspectiva*, p. 88 -135, 2010.

Contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica: nova historiografia e novos desafios para uma musicologia da dança

Charlotte Riom
charlotteriom@gmail.com | FGV Rio

Resumo: Este trabalho tem por objetivo mostrar como o legado de Villa-Lobos para a dança cênica contribui para uma nova historiografia da música brasileira e conceber metodologias de pesquisa interdisciplinares mais diversas. Trata-se de uma pesquisa em musicologia de dança, nova vertente metodológica, tanto técnica como interpretativa. As análises musicológicas focadas em balé frequentemente não consideram a dança. No entanto, a dança permite, com frequência, revelar novas sensibilidades musicais e características composicionais, resultando em uma compreensão mais estreita da composição. Portanto, estudar as relações entre música e dança é essencial para entender a dramaturgia do balé e interpretá-lo.

Palavras-chave: Dança cênica, Modernismo brasileiro, Coreografia, Musicologia da dança.

Villa-Lobos's contribution to scenic dance: new historiography and new challenges.

This work aims to show how Villa-Lobos' legacy for scenic dance contributes to a new historiography of Brazilian music and to conceive more diverse methodologies for interdisciplinary research. It is a study in the musicology of dance, a new methodological approach, both technical and interpretative. Musicological analyzes focused on ballet do not often take into consideration the dance itself. However, dance often allows us to present new musical sensibilities and compositional characteristics, capable of a finer understanding of a musical composition. Therefore, studying the relationship between music and dance is essential for understanding the dramaturgy of the ballet and interpreting it.

Keywords: Scenic Dance, Brazilian Modernism, Choreography, Dance Musicology.

Apresentação

Este trabalho tem o intuito de mostrar como o legado de Villa-Lobos para a dança cênica, até hoje pouco estudado e subestimado, contribui para uma compreensão renovada do modernismo brasileiro, além de propor metodologias de pesquisa e de análise interdisciplinares mais diversas. Poder-se-ia mesmo falar de musicologia da dança, nova vertente metodológica, tanto técnica como interpretativa, que se aplica à nossa pesquisa e que integra a dimensão coreográfica no discurso musical. Na linha da musicologia tradicional, a musicologia da dança se preocupa com o tempo e o espaço. Desse modo, analisamos a música na sua estreita relação com a dança para entendermos quais são os elementos musicais que sensibilizam a dança ou até servem de base estruturante para ela, e vice-versa, e como estes, associados a outros componentes, vão criar a dramaturgia de uma obra. Como a musicologia nova, a musicologia da dança possui uma dimensão interpretativa significativa ao interpretar obras nos seus contextos de criação e de recepção.

Os estudos sobre a música na sua relação com a dança em musicologia são raros no Brasil. O musicólogo Paulo Castagna sublinha que:

> No Brasil, a dança tem sido objeto de muitos estudos etnomusicológicos, porém são raros os trabalhos ligados à história das danças brasileiras, de um ponto de vista musicológico. Existem alguns textos por Francisco Curt Lange, Mozart de Araújo e Marcelo Cazarré, porém as danças de salão praticadas no Brasil a partir da fase imperial, e que resultaram em um grande volume de repertório musical, têm sido pouco exploradas, sendo o trabalho de Maria Amália Corrêa Giffoni uma das exceções. (CASTAGNA, 2008, p. 29).

Essa carência se observa também no exterior e nos encorajou a explorar essa vertente, estudando, entre outros, a *Trilogia Grega* (2010) de Igor Stravinsky e de George Balanchine, para nossa tese de doutorado em musicologia, defendida em 2010 (Paris-Sorbonne), e a *Trilogia Amazônica* (2020) sobre música de Villa-Lobos para nosso pós-doutorado (UFRJ). Com efeito, Christine Roquet, professora e pesquisadora do departamento de dança da universidade de Paris VIII, aponta esta lacuna ao falar sobre o gesto na comédia musical:

> Como analisar as relações música / imagem em uma comédia musical sem levar em conta o fato de que esses dois elementos se relacionam com os corpos em movimento? Existe uma verdadeira falta de análise do que os bailarinos fazem, o que motiva o nosso desejo de o fazer[1]. (ROQUET, 2017, p. 10)

Nas análises realizadas sobre a dança cênica em musicologia, apenas a música se torna objeto de um exame rigoroso, enquanto a dança é resumida a uma simples menção do nome do coreógrafo. De forma oposta, estudos sobre a dança dificilmente integram a música e sua escrita. Uma razão que poderia explicar esta lacuna está ligada à concepção de que se trata de uma abordagem que exige uma dupla formação, duas 'línguas' a dominar, dois quadros históricos a conhecer e a colocar em diálogo. Isso

[1] "*Comment peut-on analyser les relations musique/image dans une comédie musicale sans prendre en compte le fait que ces deux éléments entrent eux-mêmes en relation avec les corps en mouvement ? Il existe une véritable carence d'analyse de ce que font les danseurs, ce qui motive donc notre désir de le faire*".

requer uma releitura ou uma tradução constante entre estas linguagens ou expressões artísticas cuja prática, conhecimento e atualidade devem ser mantidos.

Além disso, esse trabalho pretende demonstrar como a área da dança contribui, em termos de dados, para as pesquisas sobre músicas folclóricas ou que envolvem a dança:

> A história da dança fornece informações importantes para o musicólogo, como tempo, fraseado, ritmo e estilo de sua performance, incluindo os componentes coreográficos essenciais, a produção de palco e a movimentação física (CASTAGNA, 2008, p. 29).

Em suma, trata-se de pesquisas que podem ser integradas na musicologia da dança e que informam sobre elementos composicionais, estéticos e cênicos.

Entender a música pelo prisma da dança abre caminho para uma nova historiografia e uma nova leitura do modernismo brasileiro, pois ao apresentar a dança como fonte de inspiração para Villa-Lobos, por exemplo, novas compreensões relativas às produções podem surgir, assim como a conquista de novos lugares. Além disso, emergem composições para a dança cujo estudo oferece uma visão diferente do trabalho de composição em função dos novos desafios que se apresentaram para o compositor que passou a compor para a dança, por suas colaborações com coreógrafos, seu entendimento acerca da dança cênica e do balé, no contexto de um modernismo marcado pela renovação do gênero a partir dos balés de Diaghilev que se desenvolveram no Brasil. Apesar de pouca conhecida, a contribuição de Villa-Lobos para a dança e para o balé foi, com efeito, significativa, tendo sido marcada, de um lado, por preocupações modernistas, ao incorporar o folclore e a natureza, e por encontros com personalidades famosas, e de outro, por projetos infrutíferos. Todavia, no que tange às suas experiências com a dança, Villa-Lobos desenvolveu uma compreensão do balé de acordo com a estética musical e coreográfica de sua época, faceta até hoje pouco explorada pelos pesquisadores.

Por fim, pesquisas em musicologia da dança podem estimular a curiosidade e o desejo de remontar ou criar coreografias na música de balé a partir de novas colaborações, lançando-se mão de técnicas e matérias artísticas atuais com o propósito de valorizar o patrimônio brasileiro, criar sensibilidades e fomentar novos desafios em torno da musicologia da dança.

O estudo da contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica nos convida a discutir sobre a recepção do gênero balé no âmbito universitário e considerar os estudos consagrados referentes às relações música-dança. O gênero balé, clássico, moderno ou contemporâneo, que se define por uma coexistência com várias artes num palco, tem dificuldade de encontrar seu espaço no mundo acadêmico. Como já mencionado, a musicologia não concede muito lugar à dança cênica que, porém, permitiu a difusão e popularização de numerosas músicas, composições para a dança ou não, notadamente pelas várias interpretações de uma mesma partitura musical pela dança, como *Romeu e Julieta* de Prokofiev, por exemplo.

As pesquisas sobre o corpo no século XX e a dança contemporânea, entre outras, fizeram evoluir as relações música-dança neste gênero, que são sempre mais complexas. A tradicional colaboração iniciada por europeus (italianos e franceses) colocou em pé de igualdade as artes que compunham um balé, todas convergindo para um mesmo tema pré-estabelecido, a dança se ajustando à música. De fato, uma colaboração tradicional, que foi retomada pelos balés russos de Diaghilev, desta vez modernizados - mais curtos e de estilo neoclássico -, no início do século XX. Dançamos na música.

No seu desenvolvimento, o balé apresentou outro tipo de colaboração, desta vez retroativa, onde o coreógrafo e o compositor trabalham juntos, levando em conta a linguagem artística do outro de forma fusional (Stravinsky e Balanchine) ou independente (Cage e Cunningham). Nesse caso, há um jogo criativo entre as duas artes, entre as duas linguagens, que correspondem uma à outra e, ao mesmo tempo, consideram as suas especificidades. Sobre esse assunto, há pesquisas desenvolvidas, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, a partir de uma abordagem que questiona estas relações na formação do dançarino e, no Canadá, aquelas que enveredam por uma abordagem mais sociológica e etnomusicológica. Podemos mencionar Katherine Teck, autora de *Music for the dance: Reflections for a colaborative arts* (1989) e membro de IGMD (*Internacional Guild for Music in Dance*) e Elizabeth Sawyer, professora de piano na universidade de Yale e autora de *Dance with the music* (1985); trata-se de duas referências exemplares – não obstante o conteúdo estar desatualizado –, que apresentam pesquisas que interessam musicólogos, historiadores da dança, intérpretes, músicos e dançarinos, compositores e coreógrafos.

Podemos citar ainda *Quand la musique prend corps* (2014), uma coleção de artigos que estuda, por exemplo, o corpo como ferramenta do músico, ou ainda a voz como encarnação sonora do corpo. O mais importante é o termo *relação*, que se destaca em todas essas contribuições e que utilizamos aqui também, pois "qualquer performance supõe um espaço de comunicação permitindo a todos os atores entrar em relação um ao outro" (DESROCHES; STÉVANCE; LACASSE, 2014, p. 16).[2]

Além disso, por sua forma, sua escrita, uma composição musical para balé pode ser interpretada, por razões práticas e econômicas, muitas vezes, sem a dança, enquanto o inverso é impossível. É claro que a evolução da dança cênica mostrou que ela poderia abster-se de música fora do que o corpo pode produzir (voz, respiração, movimentos do corpo em contato consigo mesmo ou com elementos do cenário).

Hoje em dia, numa busca do inédito, o uso da inteligência artificial repensa as relações música-dança quando o instrumento musical - por exemplo, um piano - se torna corpo, tocando sozinho no palco, e o corpo do dançarino se torna instrumento musical. É nisso que apostou o coreógrafo japonês, Kaiji Moriyama, com seu Yamaha Disklavier, que traduz em um som um movimento do corpo. No entanto, observamos que a grande maioria das obras cênicas são concebidas e desenvolvidas a partir de músicas já escritas, para dança ou não, para as quais se estuda, entre herança e finalidade, a dramaturgia musical do balé/dança cênica. Como Francis Wolff mostra em seu excelente livro, *Por que a música* (2015), a música, por natureza, nos faz vibrar, mexer e nos emociona. Provoca o movimento do corpo. É um convite natural para dançar; e a dança livre de Isadora Duncan é a melhor ilustração disso. Na maioria dos casos, assim, analisamos as relações música-dança de acordo com a releitura da música realizada pelo coreógrafo.

Ademais, vale acrescentar que o termo 'balé' é obsoleto, não atrai ou não seduz mais. Muitas vezes é reduzido ao balé romântico, ao tutu, e no continente americano, norte e sul, está associado à dança clássica, a uma herança europeia.

É nos termos da dança cênica que o balé - ambos aqui sendo considerados sinônimos - parece se impor nos departamentos de dança, lugar onde talvez esteja acontecendo o contrário do que foi relatado anteriormente: a escritura musical é pouco

[2] "[...]*car toute performance suppose un espace de communication permettant à tous les acteurs d'entrer en relation les uns avec les autres*".

levada em consideração em seu estudo. Assim, os departamentos de artes cênicas não parecem ter dado maior visibilidade a esse gênero.

Enfim, integrar a dimensão coreográfica é se abrir para outra história, para outra linguagem artística e, de fato, trazer um novo olhar para o modernismo em música no Brasil. Após este breve comentário sobre o balé, precisamos ver como a musicologia da dança pode contribuir para uma nova historiografia: holística, que leve em consideração o contributo da música, da dança e do visual, pelo exemplo de Villa-Lobos e ao nível da criação e da recepção. Essa seria a primeira parte deste trabalho. A segunda parte será voltada aos desafios metodológicos.

Uma nova historiografia

Cinco aspectos que testemunham a emergência de uma nova historiografia da música brasileira serão aqui apresentados com o intuito de mostrar como a contribuição da dança leva o modernismo da primeira metade do século XX a uma compreensão mais renovada, incluindo a recepção da música de Villa-Lobos nos séculos XX e XXI no Brasil e no exterior: as interpretações coreográficas da música de Villa-Lobos, os novos lugares que sua música conquista pelo balé, a recepção do modernismo pelo prisma da dança e seus desafios, a representação do nacional brasileiro no caso *Uirapuru* e ainda as releituras dos mitos indígenas pelo balé recentemente associados à consciência ecológica.

Villa-Lobos e a dança

A relação de Villa-Lobos com a dança, já foi descrita, em nosso artigo publicado na *Revista Música* (RIOM, 2020), mostrando como a dança se torna uma fonte de inspiração para Villa-Lobos, além de suas produções para a dança e seu contato com o mundo do balé, notadamente suas colaborações com coreógrafos. Vale ressaltar que redescobrir Villa-Lobos pelo prisma da dança cênica/balé é outra maneira de projetar sua música e observar seu real entusiasmo com projetos que envolvem a dança.

O poema sinfônico *Naufrágio de kleônicos* (1916), interpretado no palco pela dançarina Norka Rouskaya, um ano depois de sua criação musical, já testemunha um

ponto de partida de um alinhamento de um recém-criado balé brasileiro mesclado com o europeu pela música de Villa-Lobos. Assim, observam-se gestos dionisíacos no momento do naufrágio (1917, p.8), o que encontramos também no *Prelúdio para a tarde de um fauno* de Debussy e Nijinski: "quando beijava o véu perfumado da nympha com desusado ardor" (THEATROS, 1917, p.8).

O projeto colaborativo de Villa-Lobos com Janet Collins - dançarina principal no American Opera House, em Nova York -, descrito em suas correspondências trocadas por cinco meses em 1954, mostra como a coreografia, ou pelo menos sua estrutura global, seu roteiro, inspirou o compositor. Com efeito, Villa-Lobos compôs *Gênesis* a partir de um libreto coreográfico e uma duração que Janet Collins teria proposto a pedido do compositor, contando também com uma instrumentalização flexível, podendo a música ser tocada por uma orquestra sinfônica, uma orquestra menor e para dois pianos. De acordo com a dançarina, a obra apresenta uma "psico-Gêneses': a história da criação do homem e a consciência dele-mesmo, do seu ambiente e do seu criador"[3] (MISS COLLINS, 1965, p.3). Numa amostra guiada na interpretação da música para dois pianos, Janet Collins mostra que a arte permite transcender nossas fraquezas e ao mesmo tempo realizar nossas crenças. Contudo, a música também pode ter sido capaz de inspirar a dança, pois numa carta escrita em Miami, no dia 9 de fevereiro de 1954, Villa-Lobos sugeriu à bailarina que ouvisse algumas de suas obras, como *Uirapuru*, *Nonetto*, *Choros IV, VII* e *X, Cirandas, Quarteto* N ° 6, para que ela avaliasse os efeitos psicológicos e físicos de sua música sobre ela, convidando-a a analisar se as composições correspondiam ao seu temperamento.

Novos circuitos e lugares no Brasil e no exterior

Pelas turnês de companhias de dança - por exemplo, as temporadas do Balés Russos de Diaghilev pela América Latina -, é possível elaborar uma cartografia do modernismo que se desenvolve na primeira metade do século XX, apresentando um circuito de balés, do Teatro Colón em Buenos Aires até o Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro, passando pelo Teatro Solis em Montevidéu. Esses lugares

[3] [...] "*A psycho-Genesis": the story of the creation of man and his consciousness of self, of his surroundings, and of his creator*". *Corviae*, onde foi publicado o artigo de onde provém a citação, era um jornal estudantil, publicado no Marymount Manhattan College, em New York, de 1943 até 1968.

também definem locais de recursos para pesquisas em dança e música, recursos interessantes a confrontar para entender as recepções deste modernismo na América Latina.

É interessante debruçarmo-nos também sobre a circulação dos balés sobre música de Villa-Lobos (Anexo 1). Observa-se claramente que a maioria das estreias aconteceram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (TM) e que essas obras não conquistaram outros lugares, exceto São Paulo, por terem sido apresentadas apenas uma vez, a maioria delas. A *Floresta Amazônica* criada por Dalal Achcar, que foi diretora de dança do Teatro Municipal do Rio (de 1983 a 1986 e de 1991 a 1994), foi apresentada nesta instituição, mas nunca no exterior. A companhia de dança do TM nunca fez turnês fora do país. Houve uma tentativa de turnê em 1985 para Nova York, mas uma greve interna impediu essa experiência. Ademais, não houve uma vontade política necessária para criar um repertório nacional (de arquivar, patrocinar etc.) e também não teve, assim como ainda não tem, uma compreensão do tesouro que representa o Teatro Municipal, o que dificultou a circulação das obras de Villa-Lobos pelo balé e a possibilidade de sua música conquistar outro domínio artístico.

Porém, houve no Rio de Janeiro uma dinâmica interna interessante com as temporadas organizadas sob direção de Dalal Achcar, durante as quais vimos o balé conquistar lugares novos, como praças e praias. Foi o caso da *Floresta Amazônica*, que permitiu democratizar este gênero e, na mesma ocasião, dar visibilidade à música de Villa-Lobos. De fato, foi uma característica da dança da virada do século XIX para o XX conquistar novos lugares, tendo o balé *Flor de Ipê* seguido essa tradição e sido apresentado no Rio de Janeiro na sexta edição da Feira de Amostras da cidade (a primeira edição do evento ocorrera em 1928).

Exceto *Uirapuru*, apresentado no Teatro Colón em 1935, as obras de Villa-Lobos para balé foram apresentadas no exterior somente depois dos anos 90, em Haia (1990) e em Almere (2014) na Holanda, em Cuenca na Espanha (2011), em Moscou (2009) e em São Petersburgo (2012 e 2013), e em Nova York (2011), nesse caso, tratando-se da obra *O Imperador Jones*.

Qual recepção do modernismo no Brasil?

Um estudo atento do balé apresenta outras realidades do modernismo. Por exemplo, e de novo, durante as turnês dos Balés Russos de Diaghilev na América do Sul, em 1913 e 1917, os balés modernistas, *A Sagração da Primavera, o Pássaro de Fogo* e *Petrushka*, não foram apresentados por falta de infraestrutura, de condição adequada para receber grandes orquestras (RIOM, 2013, p. 40). Villa-Lobos e o público sul-americano, portanto, não estiveram em contato com as contribuições modernistas de Stravinsky e de Nijinsky, mas com obras ainda na tradição dos balés românticos, de estilo neoclássico, como *O Espectro da ro*sa. *A Sagração da Primavera* teria sido encenada pela primeira vez no Brasil em 1982, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (FONSECA, 2021, p. 138).

Com efeito, alguns dançarinos que criaram coreografias sobre música de Villa-Lobos[4] foram formados, entre outros, em dança moderna, notadamente pela técnica Isadora Duncan. Foi o caso da francesa-argentina Vera Gabrinska, que inclusive assistiu a todas as representações de Nijinsky durante sua temporada de 1917. Foi o que aconteceu também com o húngaro Aurélio Von Milloss, diretor do Ballet do IV Centenário de São Paulo, formado em dança moderna pela metodologia de Rudolf Laban (GUEDES, 2013, p. 3). Não é certo que as interpretações coreográficas brasileiras apresentadas na primeira parte do século XX seguiram o desenvolvimento da dança moderna na Europa, introduzida por Isadora Duncan – dança teatral, expressionista, com importância dada ao espaço, às linhas[5] – e depois por Rudolf Laban, por exemplo, ou adotou-se mais o estilo neoclássico presente nos balés de Diaghilev. A falta de arquivos (fotos, vídeos, esboços) destas coreografias não nos permite afirmá-lo assertivamente, mas conjecturamos que o balé moderno brasileiro tenha seguido mais o caminho do neoclassicismo em correspondência com a fase neoclássica de Villa-Lobos e com as expectativas de um público que frequentava o Theatro Municipal, do Rio ou São Paulo, fiador da tradição. Assim, os dezesseis balés que foram apresentados entre 1953 e 1955, notadamente no TM, pelo Ballet do IV

[4] Convidamos o leitor a consultar a tabela no Anexo 1 que apresenta balés criados sobre música de Villa-Lobos.
[5] Kitty Bodenheim (1912-2003) e Chinita Ullman (1904-1977) nasceram na Europa, tendo sido formadas lá por Mary Wigman e consideradas as pioneiras da dança moderna no Brasil.

Centenário de São Paulo, reproduziram o "balé total", de vanguarda, à maneira de Diaghilev, reunindo artistas brasileiros relevantes, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, abarcando as obras *Petrouchka, Uirapuru* (versão de Milloss) e *O Mandarim Maravilhoso* (versão de Milloss de 1942) sobre música de Béla Bartók e cenário e trajes de Lasar Segall.

Representação visual e sonora da natureza brasileira no palco (de forma completa): o caso *Uirapuru.*

Considerar a dança permite valorizar a representação da natureza e do nacional que a música traz de forma completa, pelo visual e pelo som. Excetuando-se os casos de *Descobrimento do Brasil*, *O Imperador Jones* e *Le Médaillon*, a dança cênica representa a natureza brasileira, com suas lendas e seu folclore.

No exterior, a natureza, mais especificamente a Amazônia, e o violão parecem ser dois atributos considerados para representar o Brasil por companhias e escolas de dança estrangeiras: *Le Médaillon*[6], balé-filme criado pelo BalletSchool Almere, apresenta uma associação do violão clássico com a dança clássica; e *Na Floresta*, obra de sucesso do espanhol Nacho Duato[7], define-se uma interpretação moderna do poema sinfônico de Villa-Lobos por Wagner Tiso, entre outros, com a voz de Ney Matogrosso e num estilo de dança contemporâneo.

Uirapuru tem um lugar à parte na história do balé brasileiro por possuir, até 2016, pelo menos oito versões diferentes, entre São Paulo e Rio de Janeiro, e mais uma estrangeira, na Espanha. As razões possíveis para o sucesso desta obra podem estar ligadas à representação que ela concebe de um símbolo, o da Amazônia, e aos seus *leitmotiven* e roteiro, que definem uma obra acessível.

É interessante analisar, por meio desse balé, a evolução da representação da natureza brasileira através, entre outros, dos figurinos e cenários. As várias versões desta obra nos permitem entender a maneira como o tema amazônico é percebido ao longo dos anos e relido. Para dar um exemplo, a coreógrafa Daniela Cardim, que assumiu a versão de *Uirapuru* como primeira parte da *Trilogia Amazônica*, conjunto de

[6] BALLETSCHOOL ALMERE. *Le Médaillon* : Ballet on *Suite Populaire Brésilienne* de Heitor Villa-Lobos. Reijger Recordings e BravaHD, 2014.
[7] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=q_koJGvV1bs. Acesso em : 25 de outubro de 2021.

três balés apresentado em 2016 no Teatro Municipal do Rio, se baseou numa lenda nacional que não influenciou os movimentos em si, optando por seguir seu estilo sem querer que os passos fossem "abrasileirados". Os figurinos dos dançarinos de *Uirapuru* não representam de maneira óbvia os índios, à diferença das versões do Ballet Stagium (2004), de Milloss e de Veltcheck, mais folclóricos. Com relação a "Penas coloridas", "flautinha de osso", nesta última versão, o crítico Grock, da revista *O Cruzeiro,* descreve uma encenação grotesca de acordo com sua percepção (PEREIRA, 2011, p. 241). Já os figurinos do *Uirapuru* da Cardim, ao contrário, são estilizados e o que sobra de "índio" são os desenhos angulosos de cor preta. Daniela Cardim pensou num figurino para o uirapuru que não parecesse um pássaro e sugeriu referir-se também aos ângulos que apresentam os desenhos dos índios, mas sem exagerar.

Releitura dos mitos indígenas e consciência ecológica

Enquanto o tema do indianismo alimentava um nacionalismo ou a busca por uma identidade nos séculos XIX e XX, na segunda parte do século XX e no século XXI vê-se uma nova orientação desse tema universalista, orientado agora para a denúncia de causas de relevância mundial, deixando então a esfera nacional para se concentrar em questões que estão em um nível internacional.

No século XXI, os compositores João Guilherme Ripper e Edmundo Villani Côrtes, com seu *Poranduba*, entre outros, compuseram óperas também nesse tema. Há na obra *Onheama*, de acordo com João Ripper, uma dimensão ecológica e espiritual. A onça Xivi engoliu o sol Guaraci provocando, portanto, um eclipse. Esse último pode ser salvo apenas pela pureza de um jovem guerreiro, que só pode levar luz à floresta. Xivi queria também engolir as estrelas e a lua Jaci para acabar com o mundo e dormir eternamente no nada. Portanto, simboliza o demiurgo, o que destrói e ameaça a vida. Pelos arquétipos que coloca no palco, a ópera teria uma função de ritual, necessário em nosso mundo materialista e capitalista. Da mesma forma, mas pela dança, a coreógrafa Lia Rodrigues, com *Para que o céu não caia,* se indigna com o mundo atual.

Já em 1992, Ernani Ernesto Fonseca, o pai da bailarina carioca Ana Botafogo, autor da recente biografia sobre a dançarina, lembrava que o balé *Floresta Amazônica* foi apresentado naquele mesmo ano, no dia 5 de junho (considerado o Dia Mundial do

Meio Ambiente desde 1972), no Teatro Municipal para ilustrar a "onda ecológica que ocorria no Rio de Janeiro" (FONSECA, 2021, p. 439).

Outro exemplo foi o do coreógrafo Luiz Fernando Bongiovanni, que, ao tomar conhecimento do título do balé *Erosão*, segundo balé da *Trilogia Amazônica*, fez a ligação com a catástrofe ecológica acontecida no Brasil em 2015, a tragédia de Mariana, no Estado de Minas Gerais. Este, sem dúvida, é um exemplo que atesta o compromisso político da dança.

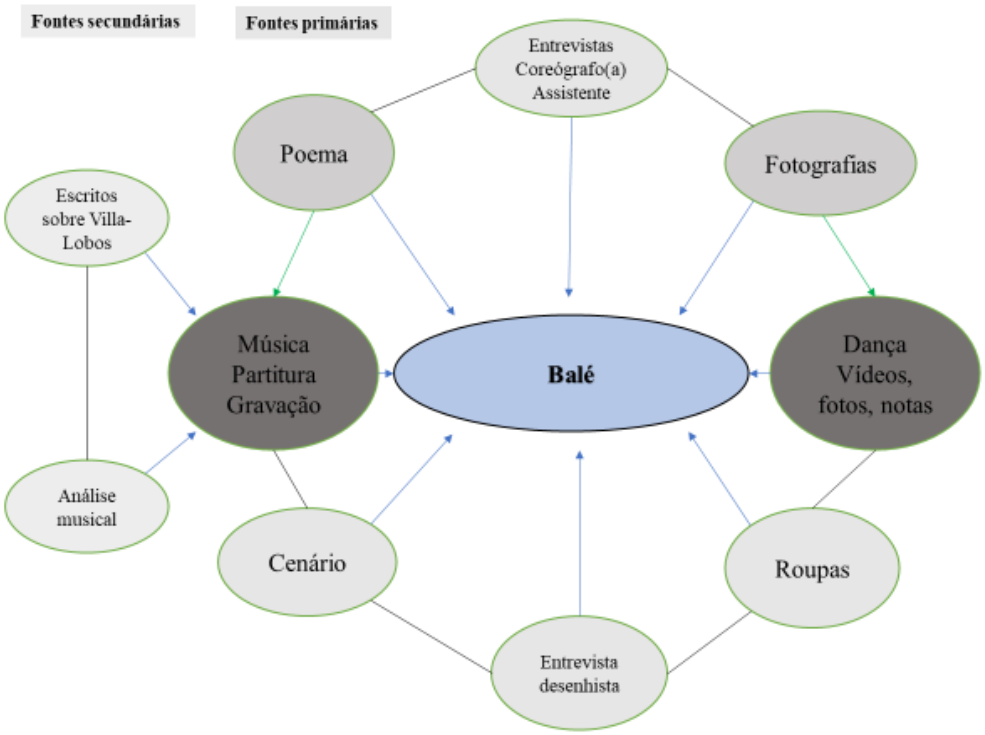
Novos desafios

Como enfatizado na introdução, a musicologia da dança possui uma dimensão interpretativa e técnica. É neste segundo aspecto que gostaríamos de nos debruçar agora mostrando dois exemplos de desafios metodológicos necessários para analisar a dramaturgia musical do balé e propor uma interpretação, no caso, mais comum, de uma releitura da coreografia pela música.

Uma nova abordagem cognitiva

O balé é um gênero que existe pela coexistência de várias artes. Desta forma, para estudá-lo, temos que fazer coexistir fontes variadas, fazê-las dialogarem, o que é outra maneira de acessar o conhecimento. Aqui podemos compartilhar nossa experiência no acompanhamento da criação da *Trilogia Amazônica* durante seis semanas, momento que conseguimos reunir obras inspiradoras, partituras e documentos literários, além de fontes que foram criadas no momento do evento: as notas tomadas durante a criação, as entrevistas realizadas com os coreógrafos ou com os assistentes deles naquele contexto e com o desenhista depois, ademais de fotos e do programa do espetáculo. A ideia é colocar essas fontes primárias em diálogo com as secundárias, ou seja, aquelas que foram produzidas depois das criações musicais, o ponto de partida da *Trilogia Amazônica*: as outras interpretações coreográficas de *Uirapuru*, os escritos sobre Villa-Lobos e suas obras.

Quadro 1: Método holístico para análise do balé (Pela autora).



Analisar as relações entre a dança e a música

As pesquisas sobre o corpo, as novas tecnologias e a vida humana mais complexa fizeram com que as relações música-dança ficassem mais sofisticadas e se tornassem objeto de estudo e de experimentação. Mas, mesmo assim, o ritmo permanece a essência da música e da dança, compondo uma conexão que dá vida à melodia, à harmonia e a movimentos corporais (SAWYER, 1985, p. 15). Em nosso caso, estudamos as relações entre a música e a dança, como musicólogo da dança, a partir de nossa dupla formação em piano e dança clássica, além de observante. Como já afirmamos, na maioria dos casos, é a coreografia que se posiciona em relação a uma música, o que implica uma análise anterior dela, ou seja, com base na partitura.

Para mostrar o que a dança considera da música temos que analisar, através de exemplos relevantes para a dramaturgia das obras, as relações entre música e dança, observando: 1. A natureza dessas - em fusão, isto é, como o plano musical encontra o plano coreográfico dentro de uma relação lógica e variada: mesma direção, sentido

oposto, contraponto, cânon; ou independentemente. 2. Em função dos componentes da música e da dança – Textura: número e combinação de instrumentos/dançarinos; Forma: várias partes da composição musical e da coreografia; Estrutura: motivo, temas e períodos/passos, variação, combinação de passos; Qualidade: timbre/corporalidade dos dançarinos e dinâmicas; e mímica.

A tabela abaixo apresenta um léxico da música e um léxico da dança elaborados a partir destes componentes, mostrando como as palavras se correspondem, fora de contexto, e o que considerar quando analisamos uma obra ao vivo ou gravada. Também, busca dar orientações para, em seguida, dependendo das obras, então em contexto, e sabendo que nada é absoluto, colocar seus componentes em diálogo – no caso de uma relação em fusão da música e da dança, estando os elementos dispostos de maneira linear ou cruzada (exemplo: a um instrumento corresponderá um dançarino ou a um instrumento corresponderá um movimento preciso em dança executado por vários dançarinos). No caso de independência entre a música e a dança, é possível observar relações fusionais, mas que têm a ver com a sorte e momentos pontuais.

Quadro 2: Relações/correspondências entre a música e a dança. Pela autora.

Componentes da música e da dança	Música	Dança
Ritmo	Ritmo	Ritmo
Textura	Número de instrumentos: duo ou solo Homofonia e polifonia	Um dançarino solo ou um duo de dançarinos Uníssono ou variações entre os dançarinos
Estrutura	Motivo Frase Construção	Gesto ou Movimento Sucesso de gestos ou movimentos Distribuição dos movimentos em tempo e em espaço
Forma	Pausa Melodia Contraponto Acordes Altura	Pausa Sucessão de movimentos isolados Oposição entre movimentos Centrado em movimentos associados Posição e direção dos movimentos coreográficos no espaço
Qualidade	Escala: aguda e grave Timbre: instrumento ou família de instrumentos Dinâmicas: Indicação de interpretação e de execução e modificação de tempo: (staccato, legato, adagio, sustento, acentos, ligação, ornamentação, intensidade, respiração…) Tonalidade	Movimento ascendente: pontas/ salto/ *relevé* Movimento descendente: para o chão, pesado, heavy Um ou dançarinos associados Mesma terminologia na dança (Staccato gestos, fluidos, sustento, jovial etc). Terminologia provinda das danças do Renascimento (Menuet, Sarabande). Execução de modulações (aterrissagem controlada, ressalto, staccato ... etc). Nuances de intensidade de movimento (forte, suave) Tonicidade muscular (tenso / relaxado) Respiração e energia despendidas Expressão e emoção dos dançarinos
Mímica	Um instrumento preciso	Imitação da representação deste instrumento pelo dançarino.

Conclusão

Apresentamos aqui uma aplicação de uma pesquisa em musicologia da dança através da contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica. Vimos como essa aproximação enriquece o discurso musical: redescobrimos Villa-Lobos sob uma nova faceta, compreendemos que a música através do balé conquista novos lugares, espaços, e atores e constatamos novos aspectos do modernismo no Brasil, o que uma perspectiva essencialmente musicológica talvez não tivesse conseguido revelar. Assim, como sabido, o balé *A Sagração da Primavera* causou escândalo em Paris na sua estreia em 1910 devido às dificuldades de recepção de uma obra de vanguarda na época, à resistência de um público que ainda não estava pronto para apreciar novos ritmos e movimentos. No Rio, esta obra, recriada posteriormente em versão de Nijinsky por Marie Rambert, foi apresentada somente em 1982, tendo provocado bastante incompreensão, o que revela as condições de recepção do modernismo pelo público.

Por meio do caso *Uirapuru*, do novo papel dos temas indígenas associados estas últimas décadas à consciência ecológica, vimos como o balé representa a natureza brasileira e o nacional de forma mais imediata, parecendo seduzir coreógrafos estrangeiros que propõem sua versão deste nacional brasileiro ao despertar uma consciência ecológica que hoje está no centro dos debates e conflitos políticos.

Para ir mais longe, seria interessante em futuras pesquisas entender a música de Villa-Lobos através do olhar de coreógrafos ilustres como Leonide Massine e Serge Lifar, que residiram temporariamente no Brasil.

Sobre o ponto de vista metodológico, tentamos mostrar dois métodos que revelam novos aspectos da música em correspondência com outras artes e fontes que orientam a análise dramatúrgica do balé. Seria útil também introduzir a notação coreográfica, para, de um lado, sensibilizar os aprendizes (em música e em dança) para novos grafismos que compartilham com a escrita da música similaridades - afinando seu olhar analítico sobre a execução do movimento do corpo, levando em conta os componentes que dividem a música e a dança - e de outro, encorajá-los a talvez desenvolver seus próprios métodos de notação de movimentos. A notação coreográfica

é também interessante para o músico renovar sua compreensão de uma partitura musical.

Por fim, acreditamos que as pesquisas relativas à musicologia em dança empreendidas em departamentos de musicologia se beneficiariam com a dança por ela permitir fomentar novas ideias em musicologia reunindo músicos, dançarinos, coreógrafos e compositores.

Referências

CASTAGNA, Paulo. "A musicologia enquanto método científico". *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n°1, 2008, p. 7-31.

DESROCHES, Monique ; STÉVANCE, Sophie ; LACASSE, Serge (Dir.). *Quand la musique prend corps*. Montréal: Les Presses de l´Université de Montréal, 2014.

FONSECA, Ernani Ernesto. *Ana Botafogo Palco e Vida*. Rio de Janeiro: ArtePadilla, 2021.

GUEDES DE AZEVEDO OLIVEIRA, Cláudia Leonor. "O Mandarim Maravilhoso de São Paulo: Aurel von Milloss e o Ballet do IV Centenário". *X Encontro Regional Sudeste de História Oral, Educação das Sensibilidades: Violência, desafios contemporâneos*. Campinas, 10 e 13 de setembro de 2013, UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Disponível em: https://www.sudeste2013.historiaoral.org.br/resources/anais/4/1372628838_ARQUIVO_OMandarimMaravilhosodeSaoPaulo_textocompleto_final.pdf. Acesso em 11 de outubro de 2021 às 18h00.

MISS COLLINS Performs Genesis / Describes Creation of Dance. *Corviae* XVI. New York : Marymount Manhattan College, 4 de Março de 1965.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

RIOM, Charlotte. *Trilogia Amazônica Sobre Composições de Villa-Lobos: releitura da música pela dança cênica.* Rio de Janeiro: UFRJ, Profa. Dra. Maria Alice Volpe, 2020.

RIOM, Charlotte. "Uma análise da releitura coreográfica de Erosão, composição de Heitor Villa-Lobos, por Luiz Bongiovanni". *RevistaMúsica,* v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena Universidade de São Paulo, dezembro de 2020, p. 17-48.

RIOM, Charlotte. "À maneira dos balés russos de Diaghilev : uma ausência naturalmente despercebida ". *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, jul/dez 2013, p. 37-50.

RIOM, Charlotte. Apollon, Orpheus, Agon *ou les étapes d'un cheminement spirituel : Une nouvelle interprétation de la trilogie grecque de Stravinsky et Balanchine, d'après*

une idée de Kirstein, à travers une perspective interdisciplinaire. Paris: Paris-Sorbonne, Sra Michèle Barbe, 2010. Disponível https://hal.archives-ouvertes.fr

ROQUET, Christine. "La lecture du geste, un outil pour la recherche en danse". *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 3-14, jul./out. 2017. Disponible sur: https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73739/42495. Consulté le: 02/02/2021.

SAWYER, Elizabeth. *Dance with the music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

PEPPERCORN, Lisa. *The Villa-Lobos Letters*. Londres : Toccata Press, 1994.

TECK, Katherine Teck. *Music for the dance: Reflections for a collaborative art.* Westport : Praeger, 1989.

THEATROS e Notas Musicaes. *O Imparcial*. Rio de Janeiro: domingo 6 de maio de 1917. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/107670_01/16016. Acesso em : 29 de outubro de 2021.

WOLFF, Francis. *Pourquoi la musique*. Paris ; Fayard, 2015.

Anexo

Data	Título	Coreografia	Música de Villa-Lobos Descrição/sinopse	Estreia
1917	*Naufrágio de kleônicos*	Norka Rouskaya	*Naufrágio de kleônicos* (1916) Poema sinfônico	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 6 de maio
1933	*Flor do Ipê*	Pierre Michailowsky e Vera Grabinska	*Verde Velhice* (1926) Divertimento	6° Feira International de Amostras no Rio de Janeiro Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1937
1934	*Amazonas*	Valery Oeser	*Amazonas* (1917) Poema sinfônico e balé Argumento de Raul Villa-Lobos Yuco Lindberg mo papel do Deus do vento. Dançarinos da escola de bailados.	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 22 setembro
1934	*Jurupary*	Serge Lifar	Bailado em um ato *Choro* n°10 (1925) e Schottish 'Yara', de Anacleto de Medeiros e letra de Catulo da Paixão Cearense 'Rasga Coração'. Libreto de Serge Lifar e de Victor de Carvalho. *Jurupary é uma máscara que só os índios guerreiros podem usar. Nenhuma mulher pode tocá-la, sob pena de morte.*	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 20 setembro Salle Pleyel, Paris 17 de março de 1936
1935	***Uirapuru***	**Ricardo Nemanoff**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé Héctor Basaldúa, cenarista; Michel Borovskty e Dora del Grande, dançarinos; Villa-Lobos, maestro.	Teatro Colón, Buenos Aires, 25 de maio
1940	*Alvorada do Brasil*	Pierre Michailowsky e Vera Grabinska	Música desconhecida *Uma flor que reúne as três raças que formam o povo brasileiro.*	Theatro Municipal do Rio de Janeiro
1943	***Uirapuru***	**Vaslav Vetcheck**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé Eduardo De Guarnieri e a bailarina Eros Volúsia.	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 19 de maio
1946	***Uirapuru***	**Yuco Lindberg**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé Regência de Henrique Spedini e a bailarina Leda Yuqui como 'Índia Caçadora'.	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 03 de novembro
1954	***Uirapuru***	**Aurélio von Milloss** **Ballet do IV**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé Cenário e figurinos de Clovis	Ginásio do Pacaembu em São Paulo

		Centenário de São Paulo	Graciano. Bailarina Márika Gidani.	
1958	***Uirapuru***	**Vaslav Vetcheck**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé Regência de Stinco e Dennys Gray no papel principal e Tatiana Leskova. A bailarina Josemary Brantes estreou no papel de 'Índia Caçadora'.	Theatro Municipal do Rio de Janeiro
1960	*Iara*	Harald Lander	*Bachianas* n° 4 (piano) e n° 7 (orquestra - 1942). Balé em três partes, criação e argumento de Harald Lander. Adaptação do livro de Circé Amado. Cenário: Fernando Pamplona e figurinos de Mme. Kalma Murtinho. *Ao atravessar uma floresta, um jovem moço encontra a legendária Iara, meio-mulher, meio-peixe. Apaixona-se por ela e nunca voltará das águas.*	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 11 de setembro
1960	*O Descobrimento do Brasil*	Eugênia Feodorova et Tatiana Leskova	*Suítes do Descobrimento do Brasil* (1937). Poema coreográfico e concepção do balé por Circe Amado. Suíte coral sinfônica. Cenografia de Gianni Ratto. Direção orquestral: Alceu Bocchino *1° quadro: partida dos Portugueses* *2° quadro: sua viagem* *3° quadro: os mitos, a descoberta dos índios* *4ª quadro: procissão e missa* *Encontro de dois povos simbolizados pelas personagens da história.*	Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 12 de dezembro. Semana Villa-Lobos
1960	*O Imperador Jones*	Companhia José Limon	*O Imperador Jones* (1956) Música de balé	Theatro Municipal do Rio de Janeiro. CBC (Canadian Broadcasting Television)Telecast, 1957 The Joyce Theatre New York, 2011
1965	*Gênesis*	Janet Collins	*Gênesis* (1954) Música de balé Leitura-demonstração	Marymount Manhattan College New York, 23 de fevereiro
1975	*Floresta Amazônica*	Dalal Achcar Sir Frederick Ashton	*Floresta do Amazonas* (1958) Poema sinfônico	I Festival de Inverno de Dança em diversas cidades brasileiras

				Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1992
1983	***Uirapuru***	**Décio Otero, Ballet Stagium** (2 versões ?)	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé	Teatro Municipal SESC Anchieta, São Paulo
1990	*Na Floresta*	Nacho Duato, Introdans	Heitor Villa-Lobos e Wagner Tisso. Produtor fonográfico Kuarup Poema sinfônico de Villa-Lobos – *Floresta do Amazonas (*1958) Produzido por Mário de Aratanha Criação/Direção musical João Carlos Assis Brasil e Mário de Aratanha Gravado na Sala Cecília Meireles e no Master Studios, Rio de Janeiro, 1987, por Carlos de Andrade e Denilson Campos. Fonte : https://almaacreana.blogspot.com/2021/01/a-floresta-do-amazonas-heitor-villa.html	Nederlands Dans Theater, Haia, Holanda
				Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko State Academic Music Theatre, Moscou, 24 de junho de 2009
				Teatro Mikhailovsky, São Petersburgo, 22 de novembro de 2012 ou 23 de maio de 2013?
2011	***Uirapuru***	**Dani Pannullo Dance Theatre Co**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé	Theater Auditorium de Cuenca, Espanha
2014	*Le médaillon* Balé-filme	Balletschool Almere	*Suite Populaire Brésilienne* (1928) Movimentos: scottish-choro ; valse-choro ; gavotte-choro ; valsa-choro ; mazurka-choro Guitar: roel goedhart Regie & script: roswitha Commandeur Camera, audio & editing: Frank Reijgersberg Dancers: Donna Samson, Renza Samson, Thijs Wolff, Nina Plantefève-Castryck Kris Siekerman, Johan Christensen, Machteld van Acker, Paola Inguaggiato, Gonny Sanders, Wil Heins.	Balletschool Almere, Holanda

2016	*Trilogia Amazônica :*	Corpo de Baile do Theatro Municipal	Maestro Tobias Volkmann	Theatro Municipal do Rio de Janeiro
	Uirapuru	**Daniela Cardim**	*Uirapuru* (1934) Poema sinfônico e balé Fonte: https://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/lenda_uirapuru.htm	
	Erosão	Luiz Bongiovanni	*Erosão* (1950) Poema sinfônico	
	Alvorecer na floresta	Marcelo Gomes	*Alvorada na Floresta* (1951) Abertura *Amazonas* (1917) Poema sinfônico e balé	

O Sertão Imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos

Ana Judite de Oliveira Medeiros
ana.oliveira@ifrn.edu.br | IFRN

Resumo: Para a Série Bachianas Brasileiras (1930-1945), trazemos a temática do Sertão nordestino, presente em quatro peças, a Introdução 'Embolada', da Bachiana nº 1; a Dança 'Lembrança do Sertão', da Bachiana nº 2; o Coral 'Canto do Sertão' e a Ária 'Cantiga', ambas da Bachiana nº 4, denominadas de Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). O estudo teve por finalidade identificar diferentes percepções da região, a fim de traçar um panorama de suas apropriações estéticas e afetivas. Sob enquadramento musicológico, estabelecemos um diálogo entre a obra composta nos anos de 1930 e a contemporaneidade, em identificação de *tópicas*, sob temas de canções populares e ritmos característicos sertanejos. As peças foram trabalhadas sob o conceito de 'objeto' virtual (LOPES, 2014), isto é, a compreensão de sua objetivação, a dizer que tem profundidade, altura, duração, construções do ponto de vista cognitivo, cuja utilização está em metáforas (LAKOFF & JOHNSON, 1980), as quais contribuem para a objetivação da linguagem musical e elaboração da imaginação. A investigação mostrou o quanto a obra apresenta-nos nichos de valor, possibilitando a elaboração crítica da realidade (MEDEIROS & LOPES, 2019), em contribuição a novas poéticas para a música brasileira.

Palavras-chave: Bachianas Brasileiras, Sertão Nordestino, Objeto Virtual.

The imaginary Sertão in the Brazilian Bachianas by Heitor Villa-Lobos

Abstract: For the Bachianas Brasileiras Series (1930-1945), we bring the theme of the Northeastern Sertão, present in four pieces, the Introduction 'Embolada', by Bachiana nº 1; the Dance 'Lembrança do Sertão', by Bachiana nº 2; the 'Canto do Sertão' Choir and the 'Cantiga' Aria, both from Bachiana nº 4, called Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). The study aimed to identify different perceptions of the region, in order to draw an overview of its aesthetic and affective appropriations. Under a musicological framework, we establish a dialogue between the work composed in the 1930s and contemporaneity, identifying topics, under themes of popular songs and characteristic sertanejo rhythms. The pieces were worked under the concept of virtual 'object' (LOPES, 2014), that is, the understanding of its objectification, saying that it has depth, height, duration, constructions from a cognitive point of view, whose use is in metaphors (LAKOFF & JOHNSON, 1980), which contribute to the objectification of musical language and elaboration of the imagination. The investigation showed how much the work presents us with valuable niches, enabling the critical elaboration of reality (MEDEIROS & LOPES, 2019), as a contribution to new poetics for Brazilian music.

Keywords: Brazilian Bachianas, Northeast Sertão, Virtual object.

Apresentação

Sendo a obra de Heitor Villa Lobos (1887-1959), amplamente estudada e comentada a partir dos anos de 1970 (NÓBREGA, 1971; MARIZ, 1977), desde os seus aspectos composicionais até aos educacionais, apontamos neste artigo uma perspectiva regionalista em sua obra, encontrada na Série Bachianas Brasileiras, em que se destaca a visão ou interpretação dada pelo compositor ao Sertão nordestino. O que para isso, nos debruçamos em uma minuciosa incursão sobre as Bachianas Brasileiras, especificamente as que trazem a temática do Sertão nordestino.

Na investigação foi observada como o compositor viria a conhecer *in loco* as expressões musicais de diversas regiões do país, sobretudo, do Nordeste. E assim

mergulhar em um processo de escuta que viria repercutir em sua obra, na universalidade dela, extraída de sua regionalidade. O que consideramos a distinção entre o ouvir e o escutar. A ênfase não consiste apenas em ouvir, mas escutar, abrir-se ao outro. Isto é, porque ouvir é reduzir tudo o que ouço a um paradigma particular, mas escutar é algo a mais, trata-se desse despojar-se do senso comum e abrir-se a outros.

No exame sobre a escuta do compositor Heitor Villa-Lobos, nos sertões nordestinos, comparamo-lo ao 'narrador', segundo Walter Benjamin (2011), pelo seu paciente trabalho, o que reconheceu a diversidade cultural, a realizar um trabalho de tradução intercultural, portanto, de ecologia dos saberes, fazendo que sua obra assumisse a dimensão universal. O que foi imprescindível o diálogo que estabelece com a obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e a cultura popular nas diversas tradições culturais brasileiras.

Da série *Bachianas Brasileiras*, compostas por Heitor Villa-Lobos entre 1930 a 1945, foram recortadas quatro peças, das que trazem em evidência a temática do Sertão nordestino. São elas: a Introdução *Embolada*, da Bachiana nº 1; a Dança *Lembrança do Sertão*, da Bachiana nº 2; o Coral *Canto do Sertão* e a Ária *Cantiga*, ambas da Bachiana nº 4, denominadas de Bachianas Sertanejas (MEDEIROS, 2020). Sendo as peças em continuação às características de estrutura que remente diretamente à música de Bach, com traços do impressionismo francês e do romantismo alemão, essas fundem-se de maneira própria com a música folclórica e popular, especialmente com a musicalidade sertaneja. A Série que se tornou uma síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem de Bach, orientou Heitor Villa-Lobos a olhar para o folclore musical, dando-lhe um tratamento "bachiano", a fim de elevá-lo ao patamar universal, sendo, igualmente, parte do pensamento modernista (ANDRADE, 2015).

Ao longo da sequência das Bachianas, algumas peças apresentam, de forma mais viva, a feição brasileira, como a Introdução *Embolada* (1930) e a Giga *Quadrilha Caipira* (1942). Mas há também aquelas de andamento mais lento, que aparentemente sugerem uma versão mais tradicional "bachiana" e menos nacional. Nelas aparecem a feição brasileira, sem a expectativa rítmica e enérgica, mas na disposição dos temas de viola, dos cantos sertanejos, da melancolia interiorana das toadas, como no Prelúdio *Introdução*

(1931), da Bachiana nº 4; e na Ária *Cantilena* (1938), da Bachiana nº 5 (PIEDADE, 2007).

Diante de sua forma de mostrar brasilidade, o que nos motivou a investigação, foi pensar em como a música pode apresentar a mesma região para além de estereótipos históricos construídos sobre ela, e assim, levantar-se questões, tais como, 'Qual a possibilidade de "ouvir" o Sertão nordestino para além das canções populares e dos ritmos característicos, e que outras interpretações são possíveis de se obter da região?' E, 'O que implica alterar esse ouvir ou olhar através da música? Perguntas essas que nos oportunizou a acatar o tema e a direção que estava a ser tomada.

Partindo dessas questões, foram investigadas as Bachianas Sertanejas, a Introdução, Dança, Coral e Ária, sendo nelas observadas, como o compositor inseriu estrategicamente elementos rítmicos e melódicos, a exemplo do baião, da embolada e temas de canções populares, a fim de construir um imaginário da região.

O Sertão das Bachianas

O Sertão descrito ou imaginado nas *Bachianas Brasileiras* tem origem na palavra latina *sertanus*, que significa área deserta ou desabitada, derivada de *sertum*, sinônimo de bosque. Também foi denominado pelos portugueses no século XVI de "desertão", pois, quando ao saírem do litoral e se interiorizaram Brasil adentro, perceberam a grande diferença de paisagem, clima e vegetação. As definições de Sertão também tratam de terras e povoações do interior do país; e a associação entre o Sertão e semiárido nordestino é salientada pelas diferentes condições físicas, sobretudo, pela captura do conceito a partir do discurso regionalista (HOLANDA, 1982; ORTIZ, 2006).

Entretanto, ao considerar os diferentes sertões brasileiros, tratamos especificamente do Sertão nordestino, que, além dessas versões sobre a sub-região localizada no Nordeste, ainda se acrescentam aspectos da convivência de usos e costumes brasileiros após o primeiro processo de interiorização. Câmara Cascudo (2001) relembra que no Sertão do Rio Grande do Norte, em que viveu, era notória a influência de mouros e judeus, trazida com a presença portuguesa. Essa influência pode ser encontrada em temas de canções infantis, no tabu do sangue, na repugnância às carnes de animais encontrados mortos, no balançar do corpo na oração, na bênção com a mão na cabeça, no horror à blasfêmia, no respeito ao cadáver, até no pavor aos mistérios da noite, da lua

nova e das estrelas cadentes. Tudo fazia parte de um "orientalismo diluído no leite materno das amas-pretas, acalentadoras das minhas impaciências infantis" (CASCUDO, 2001, p. 13).

Sob olhos contemporâneos, a presença de diferentes povos aviva as reminiscências da história do Sertão nordestino, sustentada por uma imensa literatura oral. Apesar de ser investigada há tantos anos, ainda é possível identificar nela traços estrangeiros, considerando a distância de cinco séculos. "A Provença veio para as terras sertanejas através da influência galaico-portuguesa, mesmo que não diretamente, e outros semiesquecidos da Península Ibérica, que ganharam vitalidade no Brasil" (CASCUDO, 2001, p. 14). Da miscigenação com povos indígenas ampliou-se a atividade do pastoreio, com a criação de gado, abrindo caminho de boiadas e o intercâmbio entre o litoral e o interior, o que possibilitou o desbravamento dos sertões, assim chamado por pertencer a vários estados. Em relação à atividade pecuária, desenvolveu-se uma peculiar cultura festiva com o maracatu rural, as emboladas, os desafios e as festas de São João, diferenciadas do Litoral com a cultura do jangadeiro. Dada a importância histórica da região, foi a sua diversidade musical que serviu de inspiração em considerável parte da obra de Heitor Villa-Lobos, principalmente na composição das Bachianas Brasileiras. E das manifestações culturais, são identificados ritmos e melodias em peças das Bachianas Brasileiras, como na Introdução *Embolada*, da Bachiana nº 1; na Toccata *Desafio* e na Giga *Quadrilha*, ambas da Bachiana nº 7.

O compositor Heitor Villa-Lobos, em visita aos estados da Bahia e de Pernambuco, extasiou-se diante da riqueza folclórica, quando em busca do populário local. E Mariz (1977), seu biógrafo mais próximo, diz que ele "embrenhou-se nos sertões daqueles estados, passou temporadas em engenhos e fazendas do interior" (1977, p. 39). Do material musical recolhido nessa experiência, compôs obras buscando aproximar, o máximo possível, a afinação dos cantadores de seus instrumentos, quando percebido como "desafinação". Para ele, a empostação (ou desempostação) do canto nos aboios dos vaqueiros, nos autos e nas danças mais dramáticas, como também os desafios, "tudo o interessou e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue" (MARIZ, 1977, p. 40). A região Nordeste chamou-lhe a atenção pela variedade musical, apesar de não haver comprovações de sua visita em todos os estados que cita.

A sub-região do Sertão – para localizá-la na Geografia, como ambiente ávido por explorações, seja na literatura, seja na música, seja nas artes em geral – foi e continua sendo alvo da ação política, principalmente por suas condições físicas, o que contribui para o estereótipo de que "as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 30). Nisso observamos que no processo identitário, as diferenças são apagadas, a região e seu povo são generalizados, apesar de sua múltipla expressão cultural.

Considerando a particular realidade cultural da região, em meio a sucessivas crises econômicas e sociais, a arte mantém-se em máxima, como pendão e orgulho. E que, ainda durante o século XXI, da Revolução Tecnológica, o que se tem assistido é uma referência ao Nordeste que se estende ao Sertão, de forma a localizá-lo e o aprisionar em outro lugar, em que se reforçam noções cristalizadas da região. Por vezes, tais noções deixam a desejar as especificidades do espaço, valendo-se de estereótipos passados, sem considerar suas multiplicidades, em que as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais de um grupo dominante, como anteriormente referimos. Na realidade, o que se tem é uma região e uma população tão expressivas, que ultrapassam as invenções formuladas sobre elas, como relações de poder e do saber delas correspondente.

Os arquétipos são muitos em torno de uma ou de tantas realidades dessa região, passando por condições de uma política exploratória, que atravessou um século em busca de mostrar a terra da caatinga, da inspiração para a série pictórica *Os Retirantes* (1944), de Portinari, e dos carregados sotaques nasalados e caricatos das telenovelas, dentre outras parvas representações que nem sempre condiziam com a realidade. E se demarcações geopolíticas do regionalismo são determinadas pelas condições sócio históricas, isso traz significado peculiar à região, reafirmando-se como um referencial de identificação, que inclui não apenas questões físicas e econômicas, mas também um plano simbólico na institucionalização de um espaço ideológico cultural. Que nesse espaço, reside uma representatividade política que especifica uma região "construída", "imaginada", fruto de um trabalho de elaboração e sustentação de determinados significados sociais (COSTA, 1988).

Se por outro lado, tem-se no discurso da história, a formulação de um Nordeste, e especificamente de um Sertão, que ocorre a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigida como características desse espaço e de uma identidade

regional, por meio do discurso que, muitas vezes, deixa de fora a essência, os diferentes traços definidores que se articulam em experiências cotidianas, como fragmentos de memórias, que são tomados como prenunciadores de definição do lugar. Por outro lado, a região é muito maior que seu território e suas construções sociais. Ela nasce, como anteriormente dissemos, onde se encontram o poder e a linguagem, o imaginário e o textual, o musical e as relações culturais. Que a partir desses campos, a música se relaciona com as forças que as instituem. Salientamos com isso, que o regionalismo presente, pode ser considerado um processo que se torna cada vez mais significativo, como experiência, devendo ser captado onde existe e é visto pelos homens, distinguindo-se de representações de estranhos ou estrangeiros à região.

As Bachianas Sertanejas

A **Introdução *Embolada***, a primeira peça da Bachiana nº 1, foi escrita para uma orquestra de violoncelos, que pode ser constituída de oito ou dezesseis instrumentos. Esse formato rendeu críticas na época em que foi composta e apresentada a peça, em 1930. A *Revista da Semana*, em 11 de março de 1939, fez um breve comentário sobre a peça.

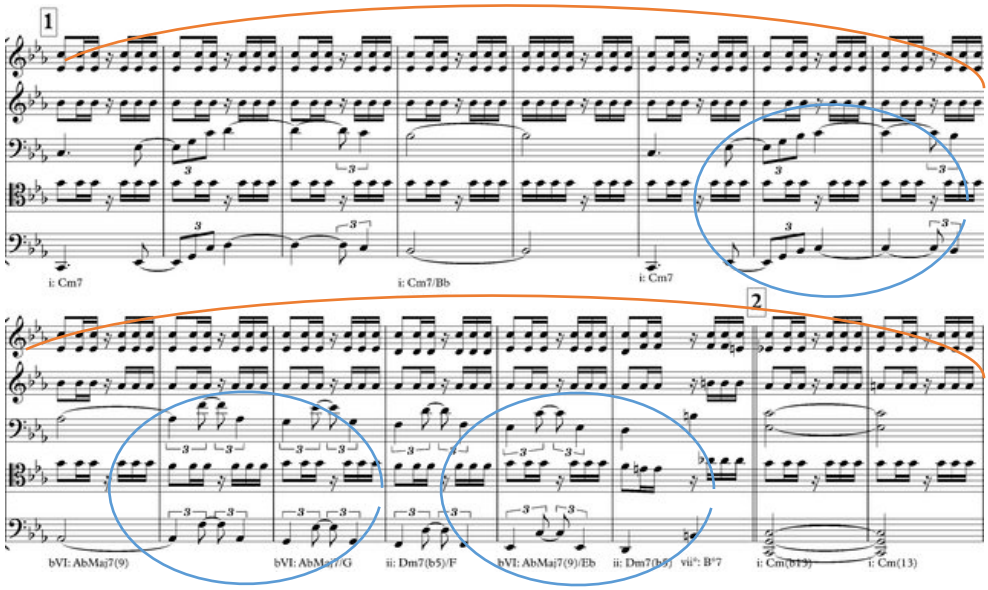
> Em que o autor das Bachianas se baseou para chamar orquestra de violoncelos? Que é orquestra? Quais características de uma orquestra? Eu gostaria que o autor das Bachianas estudasse o assunto e verificasse se realmente oito violoncelos constituem uma orquestra (NÓBREGA, 1971, p. 23).

Essa crítica faz parte do estereótipo construído sobre Villa-Lobos, que seria um compositor mais intuitivo que erudito. A publicação na *Revista da Semana* causou diferentes reações aos leitores, como também acentuou a rejeição ao compositor e à sua proposta instrumental. A formação de uma orquestra de violoncelos não era uma novidade, pois já seria utilizada por outros compositores. Ao apresentar a primeira suíte das Bachianas, a Introdução *Embolada* foi tomada de críticas ao ser afirmado que não era adequada à sonoridade do violoncelo. Nisso, observa-se a resistência não apenas à obra de Villa Lobos, como também ao modernismo impresso em sua música.

A Introdução *Embolada* divide-se em três movimentos, com título duplo, característico da Série. No primeiro movimento, a Introdução está em andamento

Animato, na tonalidade de *Dó menor*, com seis compassos que estabelecem um ambiente rítmico brasileiro, valendo-se de figurações da *Embolada* entrecortadas por breves pausas, enquanto se alteram acordes do 4º e do 1º grau com notas ajuntadas e alterações (Figura 1).

Figura 1 – Introdução *Embolada* – primeira parte



Fonte: https://www.researchgate.net/project/BACHIANAS-BRASILEIRAS-N-1-Analise-Transformacional-e-Hibridismo-Cultural. Acesso em: 20 jan. 2021.

A harmonia é escrita na peça a partir do quinto compasso dado com ênfase na tonalidade de Dó menor com 7ª ajuntada. A escrita da peça proporciona um pano de fundo, ou cenário, de onde se projeta uma larga e generosa melodia de acentos. Essas são duas "pistas", uma brasileira e a outra de espiritualidade da música de Bach, com expressões melódicas em amplos intervalos frequentemente utilizados na Bachianas (Figura 1, círculos).

A peça segue em obstinado fundo rítmico. Na segunda parte, sobressai-se a célula inicial da melodia citada, tornando-se cada vez mais aguda. Ela é submetida a um processo de transformação de tercinas harmonizadas por acordes de 7ª dominante, rebaixada, uma característica da escala nordestina, da organização do modo mixolídio,

sendo uma saliência da tópica nordestina. Sua função com essas alterações descendentes é caracterizar fortemente a *Embolada*.

Nas seções a seguir da peça, encontra-se um jogo frequente em Villa-Lobos, que é o emprego do mesmo desenho melódico com tempos progressivamente mais curtos, de modo a dar a impressão de um "*afrentando*", fazendo valer a feição brasileira. Nela, a melodia é repetida com imitações nas quais aparecem em sucessivas entradas, tendo como outra característica o uso do *pedal*. O compositor conclui a primeira seção da Introdução *Embolada* com notas mais longas no início de cada frase musical. Entre a primeira e segunda parte da peça, há uma sequência de notas repetidas, uma denominação bachiana de *concitato*, recurso expressivo herdado do período barroco (HARNONCOURT, 1998).

Na conclusão da *Embolada*, aparece o tema em imitação, como acontece na primeira parte (Figura 1), o qual aponta para um novo episódio na peça, com um ritmo bem marcado. Ao longo da última parte chamada de *As costureiras*, o episódio de caráter eminentemente rítmico se insere com um *pedal* formado por obstinadas figurações de violoncelos com curtos fragmentos melódicos que se elevam e depois retornam mais graves, assim mantendo um ambiente tonal e rítmico com *staccatos*. Os motivos em imitação encadeiam-se com a reprise do *pedal* em figurações rítmicas (Figura 1), sendo completadas com arpejos e *staccatos* em que se estabelece a *Embolada*, como motivo típico desse gênero popular, finalizando com *allargando.*

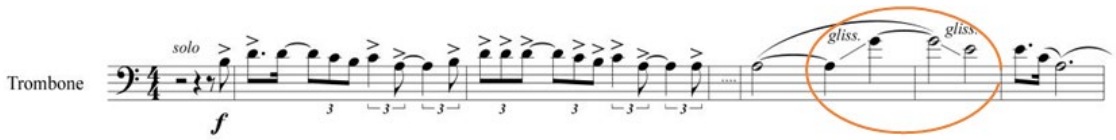
A segunda Bachiana Sertaneja é a Dança *Lembrança do Sertão,* que é a terceira peça da Bachiana nº 2, composta em 1930 para orquestra[1] e depois para piano solo em 1941. A peça é escrita em andamento *Andantino moderato*, quaternário e tonalidade de Lá menor. Inicia com *pizzicati* das cordas seguido de *staccatos*, evocando o dedilhado da viola sertaneja. Após uma breve introdução, o tema aparece em solo de trombone que expõe uma sonoridade "agreste" sem muitas ondulações com terminação na 7ª abaixada, que caracteriza a escala nordestina. O solo segue em diálogo com as flautas, oboé e

[1] Orquestra para Dança *Lembrança do Sertão*, instrumentação: flautim e flauta, oboé, clarinete, sax tenor e barítono, fagote e contrafagote, 2 trompas, trombones, tímpanos, ganzá, chocalhos, matraca, reco-reco, tamborim, caixa, tambor, triângulo, pratos, tam-tam, bombo, celesta, piano e todo o naipe de cordas (NÓBREGA, 1971, p. 37).

clarinetes, em escalas ascendentes, acentuando a característica nostálgica pelo recurso do *pizzicati*, diferentemente do ambiente sonoro em *Allegro,* que constitui a seção central da Dança. Seu *ethos* comunicativo se nutre no *Allegro* em que o compositor explora com intensidade as potencialidades rítmicas implícitas no tema. Após uma densa "fúria" rítmica, estabelece um andamento mais calmo para a reexposição do tema, que termina em uníssono.

A obra está escrita em duas versões, uma orquestral e uma camerística, como também para violoncelo e piano. De acordo com as datas oficiais, ou seja, aquelas que constam nas biografias e Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009)[2], a versão orquestral precede a camerística, que tem data de 1930. E nas três versões, destacam-se na Dança as seguintes características: a manutenção do padrão sonoro, em imitação do solo de trombone e a projeção do texto musical. A primeira característica propõe construir uma retórica melancólica com o tema em toada sertaneja (Figura 2), de forma reconhecível, em que "os acontecimentos sonoros nos permitem o acesso aos padrões sonoros" (WALTON, 2010, p. 7).

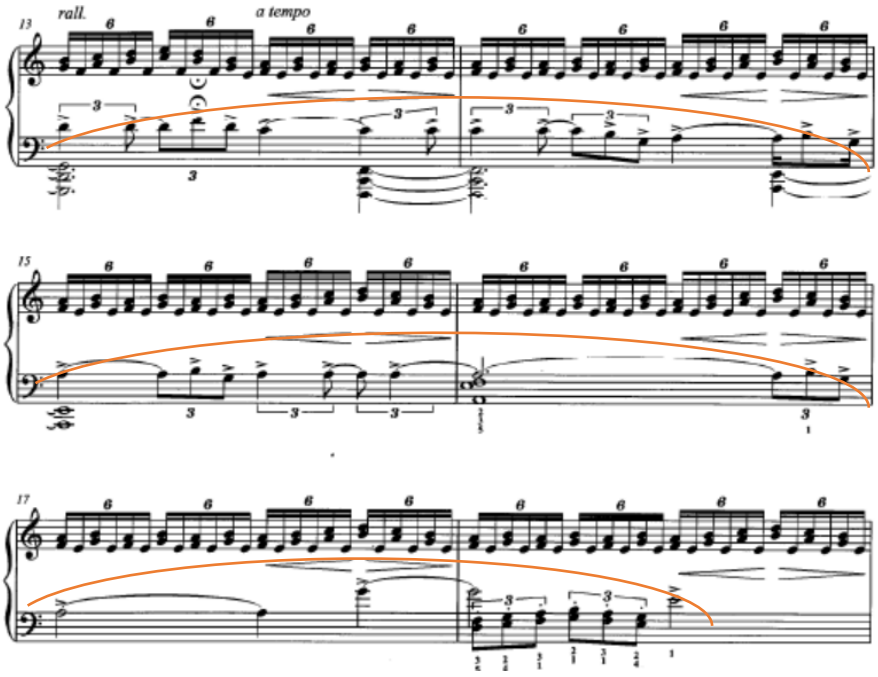
Figura 2 – Trecho da Dança *Lembrança do Sertão* – tema em toada



Fonte: Barrenechea, 2014

Figura 3 – Trecho da Dança *Lembrança do Sertão* – na toada para piano

[2] CATÁLOGO MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.



Fonte: Irmãos Vitale (Sonia Rubinsky ed.) [3]

O tema é apresentado em toada sob uma melodia escrita idiomaticamente para o trombone, a qual utiliza intervalos mais longos, sendo esses elaborados de acordo com a escolha de registro até os tipos de intervalos e uso de *glissandi*, que são escritos para a utilização do registro e da dinâmica desse instrumento. Que na versão para piano (Figura 3), a melodia fica a cargo da mão esquerda, que também tem de executar acordes na região grave do instrumento, alternadamente, realizando deslocamentos consideráveis no teclado para o reconhecimento da toada como elemento sertanejo. Nesse trecho, a escrita musical busca reproduzir o "acontecimento sonoro" a fim de criar uma nova concepção de melodia, sem, contudo, afastá-la de suas características. "É através dos recursos pianísticos que busca explorar outra atmosfera ao ouvinte, em que se realça a ressonância

[3] VILLA-LOBOS, Heitor. III. Dança – Lembrança do Sertão (para piano). Rio de Janeiro, 1930. Partitura manuscrita. Villa-Lobos, Heitor: Piano Music – Volume 7. Heitor Villa-Lobos (Compositor). Sonia Rubinsky (Intérprete, piano). Paris, França: Naxos, 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=GKmC9_lUbgI. Acesso em: 14 mai. 2021.

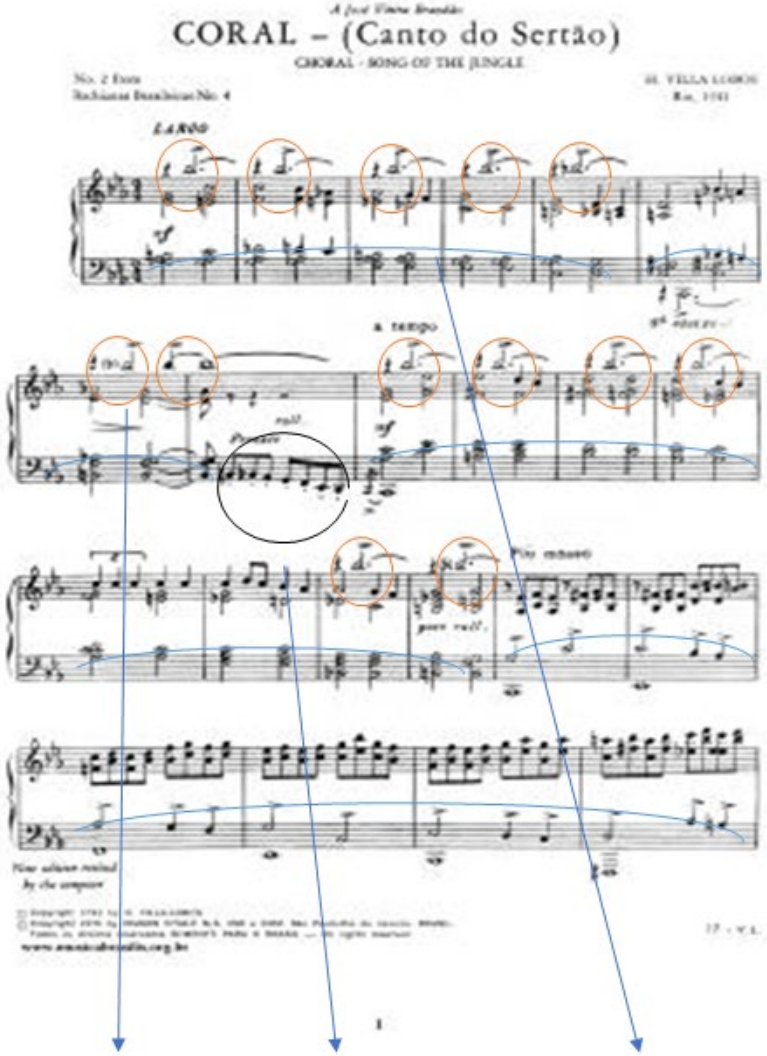
da linha melódica numa resultante harmônica com os acordes na região grave" (BARRENECHEA, 2014, p. 18).

A terceira Bachiana Sertaneja é o Coral *Canto do Sertão*, que é a segunda peça da Bachiana nº 4. Foi composta em 1931 para piano solo; e dedicada ao pianista e compositor, José Vieira Brandão. Na peça, são identificadas e examinadas as características do Nordeste musical, místico e "profundo", o Sertão. Em sua análise, constam marcações inscritas na própria partitura e na identificação das tópicas nordestinas, que, sob feição brasileira de evocação bucólica, caracteriza uma remota paisagem sertaneja, "Geograficamente longe e perdida no tempo, tão imersa e sutil, que nem sabemos onde verdadeiramente ela existe" (NÓBREGA, 1971, p. 68).

Ao referir-se à ficção que se diz haver na sensibilidade ao ouvir Villa-Lobos, Nóbrega (1971, p. 68) acrescenta: "E ele, deitado em sua rede, na tarde modorrenta, o sertanejo ouve um canto dolorido, sem brilho e sem paixão, quase indiferente, enquanto a araponga pontilha a melodia com a sua percutida voz". Seu comentário aponta para uma melancolia persuasiva de encanto, em *Medium* bucólico, sob a forma lenta em gênero coral ao estilo de Bach. A peça segue em registro grave nos acordes, com uma melodia que se desenvolve sob um tema de canção religiosa, interrompido por um Si *bemol* repetitivo em *ostinato*.

A peça, ao mesmo tempo que traz aspectos deterministas da paisagem sonora sertaneja, também os contradiz. Isso, porque, em princípio, é composta como reflexo do ambiente *Medium*, em que sons da natureza são trazidos por imitação a fim de descrever uma cena, um lugar, mas também não dão pistas claras sobre onde e como é esse lugar. Essa primeira contradição encontra-se na referência que se faz ao espaço geográfico, em que a música é compreendida como livre em linguagem e julgamento (KANT, 1980) e se amplia para além das descrições deterministas (HUMBOLDT, 2016).

Figura 4 – Coral "Canto do Sertão" (primeira parte)



Ostinato - Canto da Araponga Baixo da viola sertaneja Tema da canção sertaneja

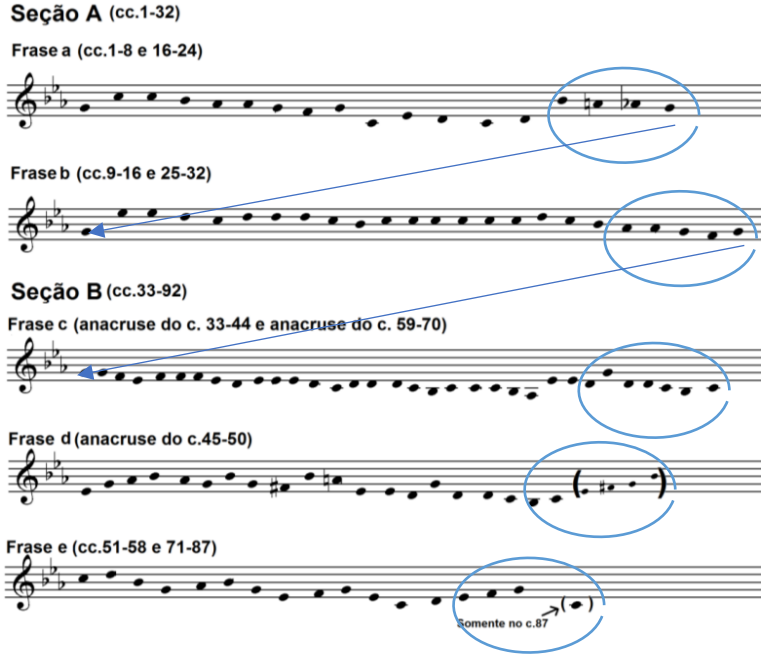
Fonte: Coral 'Canto do Sertão'.[4]

Na execução da peça, estão presentes diferentes materiais temáticos, como canto da araponga, os baixos da viola sertaneja e a canção sertaneja católica (Figura 4), que demonstram características regionais. Esses materiais dão pistas do pensamento musical de Villa-Lobos ao descrever a cena do Sertão, neles estão contidos *tropos* e *tópicas*

[4] Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmusicabrasilis.org.br%2Fpartituras%2Fheitor-villa-lobos-bachianas-n-4-ii-coral-canto-do-sertao&psig=AOvVaw17jDOfNSBUP5poyyVh5X0d&ust=1588886976740000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDaubOXoOkCFQAAAAAdAAAAABAD. Acesso em: 20 jan. 2020.

nordestinas, informações que contribuem para estabelecer uma lógica no processo composicional, como também na coesão com a temática. A gênese das Bachianas aparece com essas características, por um processo gradual de amadurecimento da percepção do compositor para com a região. Na descrição dos temas encontram-se aproximações com aspectos técnicos da música de Bach, sendo proveniente de um movimento já esperado pelo renascimento dos estudos desse compositor no final do século XIX, difundidos para estudos paralelos de síntese na música brasileira (KEIFER, 1989; ANDRADE, 2015), e, assim, identificáveis nas suítes das Bachianas Brasileiras.

Figura 5 – Temas presentes no Coral *Canto do Sertão*



Fonte: Felice (2016, p. 55).

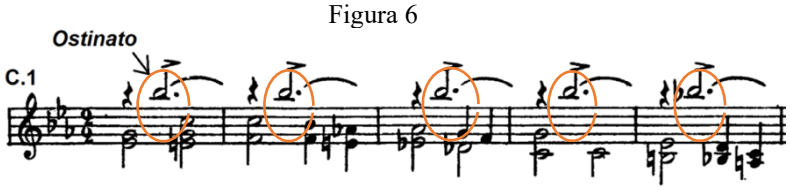
Na estrutura do Coral *Canto do Sertão* (em redução na partitura, Figura 5), há na peça uma sequência de cinco temas melódicos, que foram inspirados em uma canção católica sertaneja nordestina (TARASTI, 1995), com duas seções: seção A (compassos 33-92), com duas frases; e a seção B com três frases, tendo a frase D repetida; e as demais frases, C e E, que se repetem por duas vezes. Em todas as melodias (apenas suas alturas), encontra-se o uso do *Cantus Firmus* à moda medieval, com sua *finalis* e *confinalis*

Na seção A, as frases A e B, repetem-se as quais têm em comum a cadência elidida, isto é, a última nota da frase anterior é repetida na frase seguinte, e dessa forma confirma-se a tônica (Figura 5). Há uma semelhança com Bach, no que assegura também

seu título de Bachiana, quando tais finalizações foram utilizadas frequentemente pelo compositor no início das fugas, com uma nota atada à nota anterior do episódio. É isso que ocorre em todas as frases nas seções A e B, exceto nas frases D e E.

Nos compassos iniciais da peça, nota-se a repetição de uma nota mais aguda em *ostinato*, sendo esta, provavelmente, sua característica mais marcante: o canto da araponga. "O canto triste e monótono da Araponga" (TARASTI, 1995, p. 203), com a escrita da nota Si *bemol* na voz superior das frases, caracteriza-se pela articulação em *martello* de uma nota curta e aguda em *ostinato*. Essa é uma referência ao canto desse pássaro que migra da Zona da Mata para o Sertão em tempos mais chuvosos (ROZENDO, 2014), ao que se atribui a essa nota um caráter de tópica nordestina (TARASTI, 1995), que sugere o título *Canto do Sertão*.

Figura 6



Coral *Canto do Sertão*. Seção A. Ostinato (nota Si bemol). Fonte: Felice (2016)

Esses sons expressam a sonoridade de um mundo externo à música, que, no contexto de modernização nacionalista, são utilizados como expressão da nacionalidade brasileira. Desse modo, são os textos "não musicais" que lançam luz sobre a escrita musical, na medida em que suas formas se expressem em diálogo entre o texto musical e o não musical (LOQUE, 2007). Dessa forma, segue-se a característica mais marcante da obra, sua identificação com aspectos da região em *Medium* como meio para determinado fim, como o clima e a paisagem em *Mittel*, como meio, matéria e ambiente de modo de comunicação, ambas linguagens expressivas (BENJAMIN, 2011). O Canto da Araponga não consiste em determinismo geográfico, mas em uma tópica musical na qual se ampliam a realidade e suas associações. O Canto da Araponga em *ostinato* localiza-se estrategicamente como recurso recorrente em toda a peça, apontando ser uma tópica nordestina.

E a quarta Bachiana Sertaneja, é a Ária *Cantiga*, da Bachiana nº 4, escrita em 1935. Trata-se de uma composição para solista, de melodia cantável em destaque, que

tem o mesmo significado de canção, o qual esse Sertão imaginado aparece sob o tema da canção popular "Ó mana deix'eu ir..."[5], com interseções do ritmo de baião. O tema dessa canção também foi popularizado no Brasil pelo cinema, no filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Ademais, em virtude do prestígio de Villa-Lobos de incluí-la em parte das Bachianas Brasileiras, difundiu-se a melodia de "Ó mana deix'eu ir...", em desacordo com a versão corrente no seu *habitat*: o Nordeste.

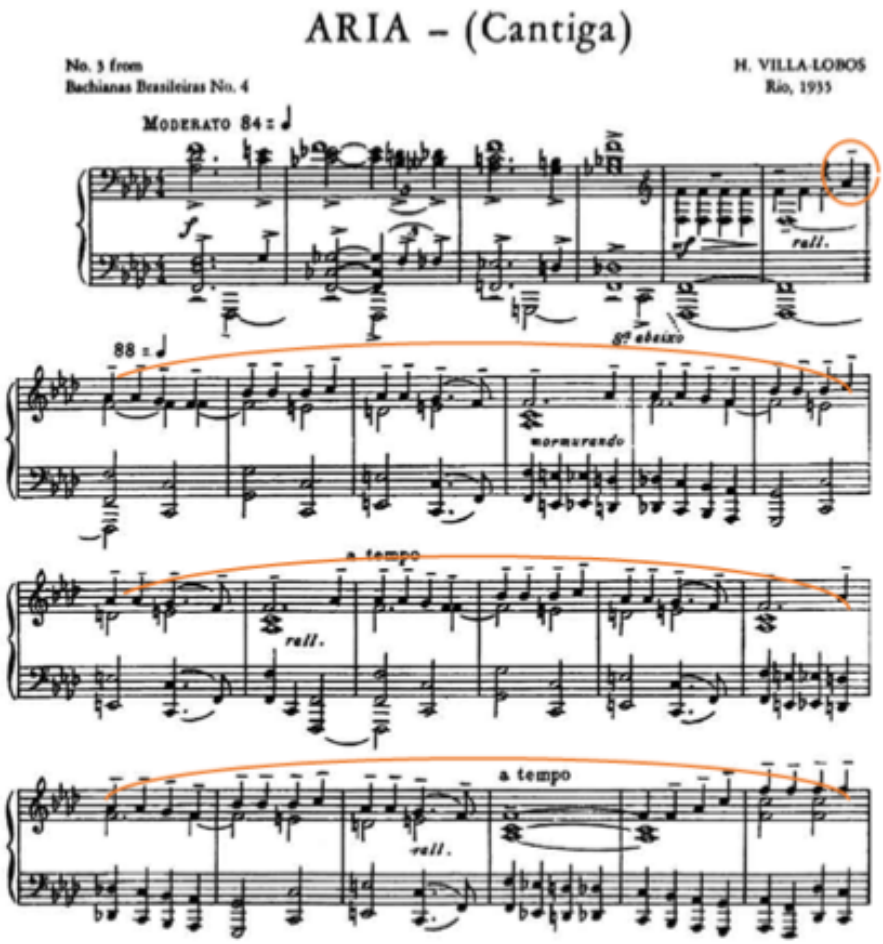
Para Nóbrega (1971), esse desacordo é referente à versão recolhida na época em que o compositor a utilizou, no final dos anos de 1920 e 30, tornando possível a divulgação da Bachiana nº 4 ser amplamente divulgada no rádio, e não é de se estranhar que o tema tenha sido reimplantado no Nordeste. A divulgação do tema possibilitou, em parte, uma reprodução da ideia de região, anteriormente tratada no início do século XX; isso porque o folclore admite essa ocorrência, quando se transforma em documento por força de contribuição erudita. Deve-se, portanto, ponderar o prestígio dessa contribuição quando se apoia em Villa-Lobos, uma vez que, para remontar a antiga versão da canção *Itabayana* aprendida por via oral, foi necessário consultar informantes da região (NÓBREGA, 1971).

O tema da canção que nomeia a Ária abriga conhecida constância melódica do populário musical nordestino, o modo menor com alteração no 7º grau, que corresponde ao relativo maior, a uma alteração ascendente do 4º grau. Na canção "Ó mana deix'eu ir...", há em uma segunda parte, acentuações rítmicas mais marcantes, porém, mantendo o aspecto modal. Sua inclusão na Suíte trouxe uma carga dramática com cromatismos e motivos germinais sobre a nota Fá com *pedal* grave, dobrada no registro agudo. São elementos que aparecem no início da peça, nos compassos de 1 a 4, e são repetidos nos compassos 116 a 119. A peça é dividida nas partes A-B-A, em que a parte A se caracteriza por uma melodia acompanhada de acordes, sem, portanto, obstruir a clareza e a

[5] Canção de origem indígena, também conhecida com 'canção Itabaiana', recolhida por Mário de Andrade em 1918, no Cancioneiro Popular Nordestino. Na Ária *Cantiga* foi inserida a canção *Itabayana,* a qual consta do Cancioneiro Nordestino (ANDRADE, 1918) e no Ciclo de Canções Típicas Brasileiras (VILLA-LOBOS, 2009).

independência do solo que traz o tema da canção "Ó mana deix'eu ir...", dando-lhes um perfil de construção clássica, com cadências bem definidas.

Figura 7



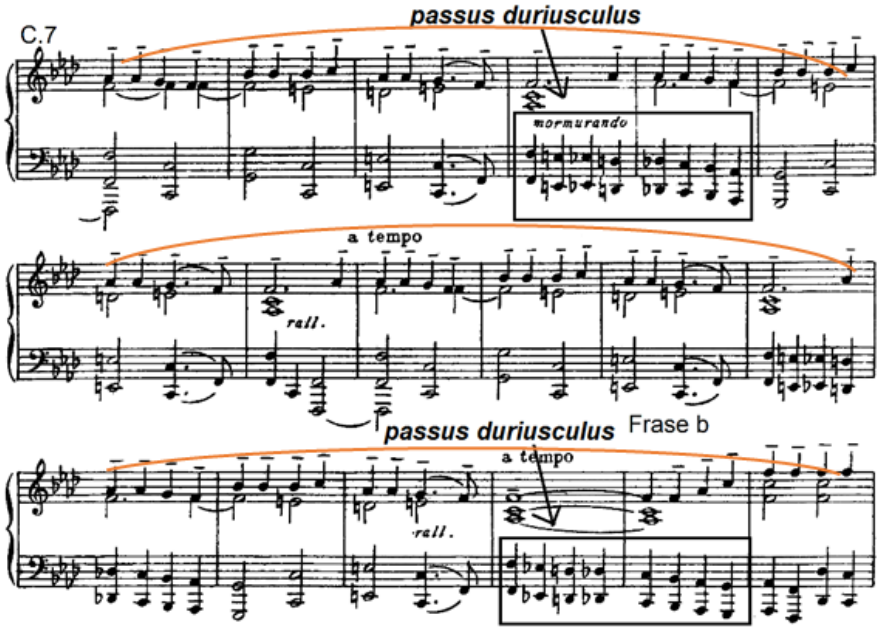
Ária Cantiga (tema da canção popular). Fonte: Felice (2006).

Na introdução da Ária *Cantiga* (Figura 7), o tema da canção segue em andamento *Lento*, com acordes conduzidos em *Passus Duriusculus* nas duas mãos, isto é, "baixos de lamento", uma figura de retórica barroca utilizada particularmente na música vocal (MONELLE, 2000)[6]. Essa ideia foi trazida na bachiana como *Cantiga*, que desenvolve

[6] Monelle (2000, p. 68) menciona o *passus duriusculus* como uma quarta cromática e cita, como exemplo, a linha do baixo do lamento de Dido em "Dido e Enéias" (Purcell) – (Anexo 3). Também é associado à figura do canto o "baixo de lamento" como figuras de baixo ostinato em movimento cromático descendente

uma tessitura médio grave, a qual reforça a ideia de dor, de sofrimento, de saudade, como figura retórica, *topoï*. Nesse procedimento, há um uso intenso do cromatismo nas vozes internas como um ornamento das notas diatônicas e uma exposição do discurso musical. O cromatismo do contorno melódico é utilizado como notas de passagem gerando movimento dentro da peça (Figura 8).

Figura 8



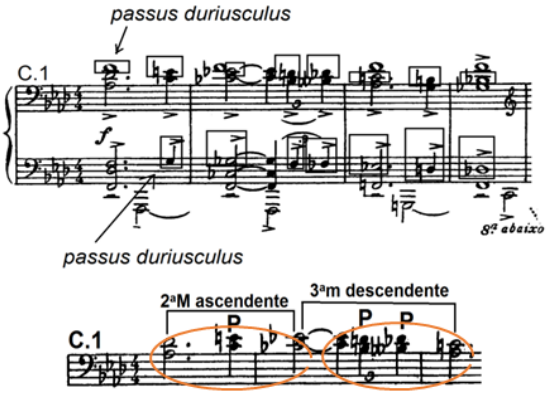
Ária Cantiga – Introdução Motivo germinal 3ª menor descendente e 2ª maior ascendente.
Fonte: Felice (2016).

Esse é um embelezamento e uma intensificação das notas, que através do cromatismo, disfarça os motivos germinais da peça presentes na introdução. É na introdução da Ária *Cantiga* que Villa-Lobos apresenta os motivos germinais que irão compor o tema da canção popular, trazendo numa sequência invertida em relação a como será apresentada ao longo da peça. Trata-se de uma estrutura escondida, porém, presente na introdução.

englobando uma 4a, como utilizada no século XVII, e que era peculiar ao lamento. Indica com exemplo o "Crucifixus" da Missa em Si menor de Bach (DÜRR, 2014, p. 1384).

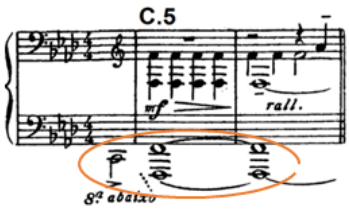
É na introdução que a *Inventio* oferece elementos que se caracterizam como tópica nordestina com movimentação cromática das vozes internas contidas nos acordes. Essas podem suscitar uma identificação com a tonalidade, que na peça aparece sustentada por um *pedal* superior à nota Fá. Apesar da flutuação da tonalidade pela presença das notas cromáticas, a base tonal permanece por meio da nota Fá, e do *pedal* nessa nota (na região mais aguda). Ambos, a base tonal e o *pedal*, dialogam com outra voz no extremo grave em contratempo, que começa e termina na nota Fá. O *Passus Duriusculus* aparece ligando a primeira frase e sua repetição, confirmando a retórica que é reforçada pela indicação "quase murmurando".

Figura 8



Passus Duriusculus – Fonte: Felice (2006)

Figura 9

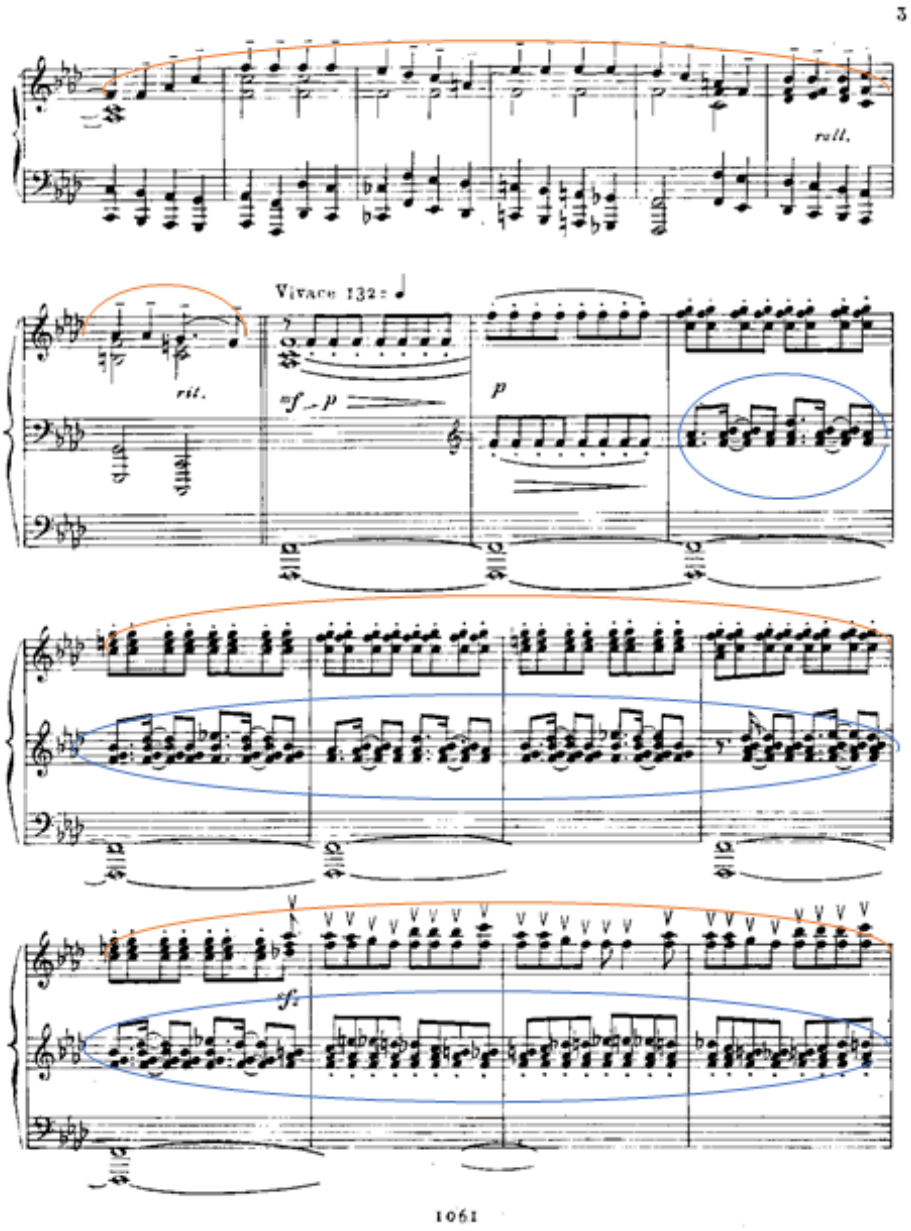


Pedal– Fonte: Felice (2006)

O uso do *pedal* é considerado um recurso e uma característica composicional Bachiana, utilizado também em outras pecas de Villa-Lobos, como o Prelúdio nº 3 para violão e no Prelúdio *Ponteio* da Bachiana nº 3 (NÓBREGA, 1971; LOQUE, 2007). A

parte A inicia-se com uma ambientação sonora em Fá menor e com *pedal* na nota Fá soando, em quatro registros diferentes.

Figura 10



Ária *Cantiga* – parte B (com o tema do baião). Fonte: Ária "Cantiga" (parte B), com o tema do baião. https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Feras.mundis.pt%2Findex.php%2Feras%2Farticle%2 Fdownload%2F197%2F175&psig=AOvV. Acesso em 6 maio 2020.

A parte B (Figura 10), apresenta uma mudança brusca de andamento com indicação de *Vivace*, com uma dinâmica que varia do ***mf*** (meio forte) e ***f*** (forte), depois

do ***p*** (piano) ao ***f*** (forte) e ***sfz*** (sforzando = esforçando). E quanto à ambientação sonora, trará a ideia da região, com o uso da nota Fá em *staccato* –, esta permite ao ouvinte ficar imerso no novo perfil emocional da peça. Esse termo foi usado por Mário de Andrade ao referir-se à apreciação musical, "é impossível "contar" o verso, mas poderia criar um ambiente identificável ao ouvinte" (ANDRADE, 1980, p. 3). Todas essas transformações do tema "Ó mana deix'eu ir..." podem nos levar a uma ambientação baseada na dinâmica, na articulação e no ritmo, contrastando com o início da parte A, sendo esta mais intensa.

A articulação final o tema da canção aparece sob outra estrutura, com outras variantes e com acompanhamento do baião, dando mais textura e movimento à peça. O acompanhamento não será mais coadjuvante, mas se destaca como um contraponto rítmico, nota contra nota, transformando-se em um elemento de caráter expressivo, provocando agitação à peça. Nessa parte, o uso de notas repetitivas comprova sua denominação bachiana, porque esse é um recurso expressivo que a música clássica herdou do barroco, porque as notas repetidas possuem um significado próprio. Que, a partir desse recurso, de repetir as notas, essas passaram a expressar sentimentos agitados, como acontece na música barroca com o recitativo (HARNONCOURT, 1998). Conferindo-lhe, por isso, a intenção bachiana[7].

O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras

Para um Sertão imaginado, tratado nas Bachianas Brasileiras, foi observado que em sua construção aparecem transparências naturalistas, como um acúmulo de camadas discursivas, que fixam e ou promovem o mesmo discurso, como objeto histórico que, em nome de sua pureza, mantém-se reproduzido. E, no recorte dado às Bachianas Sertanejas, redirecionamos tais determinações naturalistas, de região mais carente de condições físicas, que essas não apenas fossem observadas como um fato determinante para sua condição cultural, mas, sobretudo, de sua especificidade com um *ethos* próprio.

[7] Na música anterior ao século XVII, serviam apenas para expressar ruídos e oferecer a divisão silábica do som. Esse foi um recurso utilizado por Claudio Monteverdi como identidade de cólera às notas repetidas na ópera *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda*. Na música barroca, acontece da mesma maneira no acompanhamento do recitativo, também conhecido como concitato (HARNONCOURT, 1998, p. 163).

Nas peças Introdução *Embolada*, Dança *Lembrança do Sertão*, Coral *Canto do Sertão* e Ária *Cantiga*, encontram-se não apenas os aspectos regionais, determinados e sustentados politicamente, mas também aspectos que se abrem a considerar outros espaços, paisagens e relações sociais, a exemplo do Canto da Araponga, descrito em *ostinato* no Coral *Canto do Sertão*, o qual aponta para tempos verdes e chuvosos, de fartura (SILVA; ANDRADE; ROZENDO, 2014).

Ao serem tratadas e investigadas as Bachianas Sertanejas, em suas especificidades, reconhecemos nelas um reflexo desse regionalismo, que significa percebê-las como "objeto musical" (LOPES, 2014). Isto é, como se dá sua objetividade em trazer um regionalismo, seja em sua escrita na constituição de tonalidades que remetam à organização mixolídia, que deu origem à 'escala nordestina'; como também nos desenhos rítmicos. Porque, ao considerar a música como 'objeto' virtual, apontamos para o que essa linguagem contribui para sua compreensão e interpretação. Isso nos faz refletir o potencial da música, e o que significa considerar sua essência, sua ideia, não necessariamente sujeita a alterações, porque o que muda é a percepção e a compreensão que se tem sobre a obra como 'objeto' e o tema que ele aborda.

Trazer a música, ou compreendê-la como um 'objeto' virtual, tem a ver com a objetivação que fazemos da música, a dizer que tem profundidade, tem altura, que "sobe" e "desce"; que tem intensidade mais "forte" ou "fraca"; duração que pode ser mais rápida ou lenta, sendo essas construções, do ponto de vista cognitivo, que nos possibilitam compreender a música como um objeto de diferentes formas, texturas e construções mentais (LOPES, 2014). Essa é uma forma de falar metaforicamente da música, comparando-a com a arquitetura, como um objeto em três dimensões, com altura, largura, profundidade, termos utilizados para comunicar a ideia musical, que, no entanto, na realidade, não possuem dimensões reais, mas virtuais, imaginadas.

A percepção da obra como objeto virtual cuja utilização está em metáforas (LAKOFF & JOHHSON, 1980) contribui para a objetivação do objeto musical e sua construção mental. O uso de metáforas, com a finalidade de objetivação da linguagem musical, vai ao encontro das ideias clássicas, as quais afirmam que elas não são somente utilizadas na linguagem poética, mas também fazem parte da comunicação cotidiana, como parte do sistema cognitivo humano, estando, dessa forma, no pensamento e não apenas na linguagem.

As metáforas em música, destinam-se a uma comunicação mais ampla e de conexões com outras ideias em que há uma projeção de dois domínios conceituais: um cognitivo, de natureza concreta e experiencial; e o outro sensorial, de caráter mais abstrato, em que ambos permitem compreender o domínio-alvo, o alcance da ideia musical, não necessariamente aquilo que é real como também o imaginado, a fim de elaborar e atribuir ideias sobre a imagética de uma região.

Sendo a música um objeto virtual, de denominações metafóricas, também é uma linguagem temporal, isto é, que só existe no tempo em execução (*kronos*), tendo sentido singular para quem ouve, porque é reformulada como resultado ou produto do que anteriormente foi elaborado. Isso porque tudo o que fora formulado a respeito da música – desde seus elementos perceptíveis como altura, intensidade, duração e timbres – está sujeito a transformações, e já foi transformado (*Gestalt*), permitindo que a nossa percepção seja alterada por inúmeros fatores que nos cercam: o contexto histórico, o acesso à obra e até a própria percepção pessoal, tornando a construção das coisas ligadas ao processo cognitivo, com a interpretação do ver e do ouvir sob novos e diferentes prismas. Sendo, por esses aspectos, a constante alteração da percepção, o que faz-nos observar a música como 'objeto', que a partir dele abrem-se possibilidades e interpretações, por ser esse a parte do processo cognitivo para a construção das coisas, como parte daquilo que somos, do nosso tempo, da nossa percepção da realidade.

Conclusão

Expomos que é o processo cognitivo que dá objetividade à arte, não apenas como uma reprodução do mundo, porque o que chamamos 'objetivo', por isso entre aspas, está selecionado à luz de seu significado cultural e igualmente explicado em termos históricos ou causais, visto que por mais explicativos que sejam, são incapazes de reproduzi-los em sua totalidade.

É, portanto, dessa forma que trazemos a música como 'objeto virtual', percebida cognitivamente, como pode dar luz a aspectos da região, do compositor, do contexto, por meio de sua racionalidade teórica e do seu *status* de arte. Entretanto, não significa apresentar a sua verdade, mas sua interpretação, que não precisa ser exatamente regionalista, mas, sobretudo, artística e livre de estereótipos. Nesse processo a obra

apresenta traços de uma região, não mais entre recortes naturalistas, mas com fisionomia aberta a interpretações, com ritmo e harmonia próprios. O Sertão proposto, ou imaginado aparece em sua expressão cultural, não como um reflexo do meio, das raças ali representadas, ou das relações sociais, mas uma região como um *ente* cultural, uma personalidade, um *ethos*.

Podemos, portanto, inferir que o Sertão imaginado por Heitor Villa-Lobos ultrapassava os limites de um regionalismo restrito apenas a um lugar, a um espaço geográfico delimitado ou a um clima inóspito, com suas figuras humanas típicas. O Sertão de Villa-Lobos, por conseguinte, é um Sertão universal, no sentido de que fala Guimarães Rosa (1956), que o Sertão está em toda a parte. Em que também tem razão o maestro Júlio Medaglia (2008) quando observou que Villa-Lobos partiu de uma visão universalista para abordar o regional, e foi isso o que o diferenciou dos outros autores.

A genialidade e originalidade do compositor se configuram com toda a clareza à medida que, na sua obra, como já foi dito, as tradições musicais populares não se apresentam como meras transcrições, tampouco, o cânone europeu é respeitado tal e qual. Com isso, ele reconhece a diversidade cultural, realiza a escuta e o trabalho de tradução intercultural, e, conforme foi explicitado antes, pratica a ecologia dos saberes. É isso o que explica o porquê da imaginação de Villa-Lobos, faz-nos ouvir o inaudito e ver o imperceptível, como escreve Octavio Paz (1998).

E, em conclusão, apresentamos como fora estabelecida essa relação livre e criativa entre a música e a realidade, em O Sertão Imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos, tendo a música como criadora de imagens e definições de lugares e regiões. Porque é a música uma linguagem que faz conexões através de seus elementos mais fundamentais, como o ritmo, a melodia, e a harmonia, como esses representam e também refletem os diferentes contextos históricos em que são elaborados, como se comunicam, e que ideia trazem da realidade. Essas ideias chegam até ao ouvinte, que os processa de acordo com as referências do seu contexto e percepções pessoais. Neste encadeamento, vemos o quanto a música não é um objeto autônomo, mas produto de um contexto, de um determinado período histórico, e também do pensamento humano.

Tratar as Bachianas Sertanejas, em sua narrativa na construção de um Sertão imaginado, apontamos para uma possível outra interpretação da região, que

necessariamente não precisa apagar as demais definições construídas, mas redefini-las, olhar para frente, para o que se tem hoje e o que poderá construir no futuro. Talvez seja cômodo alimentar-se do passado, apontar seus erros e também os acertos, mas continuar a reproduzi-los não mais cabe no presente, no século XXI. Há uma urgência em caminhar, porque como a erosão do tempo muda a paisagem, as pessoas mudam suas concepções, e, para mantê-las vivas, é necessário renovar a forma de ver também o passado.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].

BARRENECHEA, Lúcia Silva. Dança – Lembrança do Sertão de Heitor Villa-Lobos: construindo a interpretação da redução para piano. *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL – ABRAPEM, 1., 2014, Vitória. Anais [...]. Vitória: ABRAPEM, 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *In*: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 49-73.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora Global, 2001.

CATÁLOGO Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

COSTA, Rogério Haesbaert. *Latifúndio e identidade regional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

FELICE, Regina Rocha. *Referências neoclássicas e originalidade nas Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical, um contributo para a revisão da esté- tica da arte dos sons.* Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade de Beira Interior, 2011. (Colecção Textos Clássicos de Filosofia).

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1982.

HUMBOLDT, Alexander Von. *Personal narrative of travels to the equinocial region's of America, during the year 1799-1804*. Boston: Library Consortium Member Libraries, 2016.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e U. Baldur. São Paulo: Abril, 1980.

KIEFER, Bruno. *Heitor Villa-Lobos e o modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LAKOFF, George; Johnson, Mark L. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

LOPES, Eduardo. (2014). Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. In C. Zurbach & J. A. Ferreira (coord.), *Investigação em Artes – Perspectivas*. Évora: EA-Universidade de Évora, 2014, pp. 23-36.

LOQUE, Arcanjo Junior. *O ritmo da mistura e o compasso da História*: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. São Paulo: Zahar, 1977.

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

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; LOPES, Eduardo. (2019). O Sertão imaginado na Ária "Cantiga" das Bachianas Brasileiras. *Revista europeia de estudos artísticos*, ERAS, 37 ed., v. 10, n. 2, p. 42-63, 2019.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. *O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

NÓBREGA, Adhemar. *Bachianas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Apex, 1971.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. (105min), preto e branco, 35 mm. São Paulo: Columbia Pictures, 1953. Disponível em: https://youtu.be/oOumq-kWf-Y. Acesso em: 31 maio 2021.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.

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

SILVA, Neusiene Medeiros da; ANDRADE, Anna Jéssica Pinto de; ROZENDO, Cimone. "Profetas da chuva" do Seridó potiguar, Brasil**.** *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Natal, v. 9, n. 3, p. 773-795, set./ dez. 2014.

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

SANTOS, Boaventura de Souza. *Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2001.

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

WALTON, Kendall. Apresentação e representação de padrões sonoros. Critica, 10 set. 2010. Tradução de Vitor Guerreiro. Disponível em: http://criticanarede.com/padroessonoros.html. Acesso em: 8 fev. 2020.

Os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, a Bossa Nova e canção popular de câmara brasileira: aspectos harmônicos em comum

Juliana Ripke
juripke@hotmail.com | USP

Resumo: Diversos são os aspectos que conectam as obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Tom Jobim (1927-1994) (considerado um dos fundadores do movimento da Bossa Nova), como citações diretas, aspectos melódicos, rítmicos e texturais, fontes referenciais em comum, tópicas, representações da brasilidade, dentre outros. Este trabalho pretende, porém, fazer uma análise mais específica a respeito dos aspectos harmônicos comuns entre os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos e a obra de Tom Jobim (incluindo a Bossa Nova e a canção popular de câmara brasileira em geral). Serão feitas, portanto, análises comparativas entre as obras, utilizando diferentes ferramentas analíticas que se encaixem tanto na música tonal como pós-tonal (visto que a obra dos dois compositores possuem aspectos harmônicos que elementos tonais, modais e também pós-tonais, característica comum na música do século XX). Por fim, para demonstrar os resultados de tais análises, serão feitos também mapeamentos das escolhas harmônicas adotadas nas obras, apontando os aspectos comum entre elas, como progressões, acordes de terminação, escolhas e estruturas harmônicas, dentre outros.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Tom Jobim. Bossa Nova. Canção de Câmara. Harmonia.

Villa-Lobos's *String Quartets*, Bossa Nova and popular Brazilian chamber song: common harmonic aspects

Abstract: There are several aspects that connect the works of Heitor Villa-Lobos (1887-1959) and Tom Jobim (1927-1994) (considered one of the founders of the Bossa Nova movement), such as direct citations, melodic, rhythmic and textural aspects, sources common references, topics, representations of Brazilianness, among others. This work intends, however, to make a more specific analysis regarding the common harmonic aspects between the *String Quartets* of Villa-Lobos and the work of Tom Jobim (including Bossa Nova and popular Brazilian chamber song in general). Therefore, comparative analyzes will be between the works, using different analytical tools that can be used both in tonal and post-tonal music (since the work of the two composers has harmonic aspects that tonal, modal and also post-tonal elements, a common characteristic in 20th century music). Finally, to demonstrate the results of such analyses, mappings of the harmonic choices adopted in the works will also be made, pointing out the common aspects between them, such as progressions, termination chords, harmonic choices and structures, among others.

Keywords: Villa-Lobos. Tom Jobim. Bossa Nova. Chamber song. Harmony.

Introdução

A Bossa Nova possui um perfil harmônico bem característico, e um dos elementos mais marcantes deste perfil é uso de dissonâncias (tanto na harmonia quanto na melodia) provenientes principalmente de sua influência do 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 (RIPKE, 2018, p. 242).

E ainda comenta: "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'" (RIPKE, 2018, p. 244-245).

Além disso, Achille Picchi (2010), explica que a canção de câmara é fundamentalmente uma linha vocal acompanhada de piano, nascida no alto romantismo alemão e proveniente fundamentalmente do cancioneiro 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). Há ainda, na canção de câmara (definida também como uma "peça breve"), uma ampla interação entre o texto poético e o texto musical (ou, nas palavras de Picchi, "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, 2011, p. 53). É possível notar tais características em obras e arranjos 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).

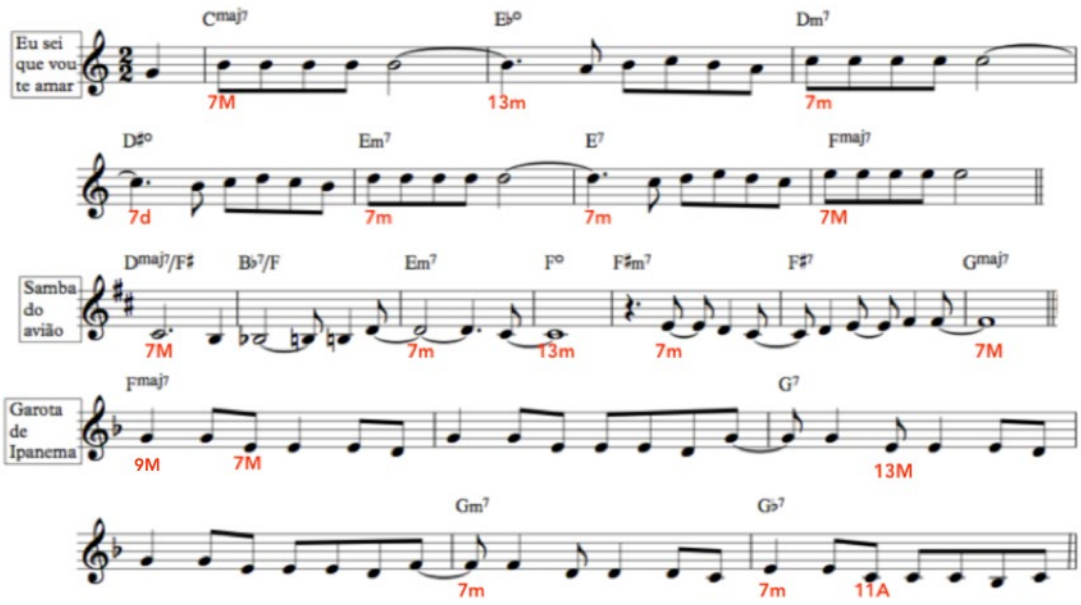
Ao ouvir os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, alguns aspectos harmônicos nos trazem memórias auditivas que remetem imediatamente ao perfil harmônico da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira. A partir das informações até aqui apresentadas, analisaremos comparativamente tais aspectos através de diferentes ferramentas analíticas.

Análises comparativas

Um dos acordes muito utilizados na Bossa Nova é a tétrade maior com 7ª maior (adicionando-se sobre ela, também, diversas outras dissonâncias possíveis). Em suas melodias, inclusive, 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 (Fig. 1) 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):

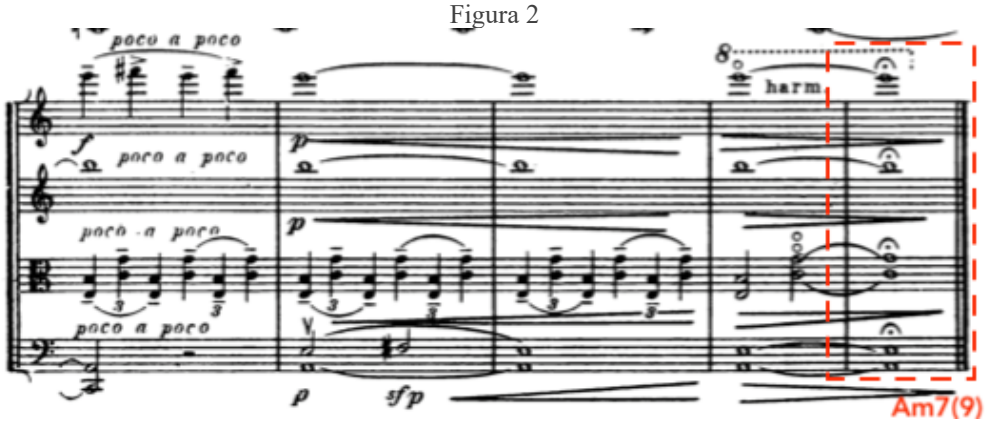
Figura 1



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

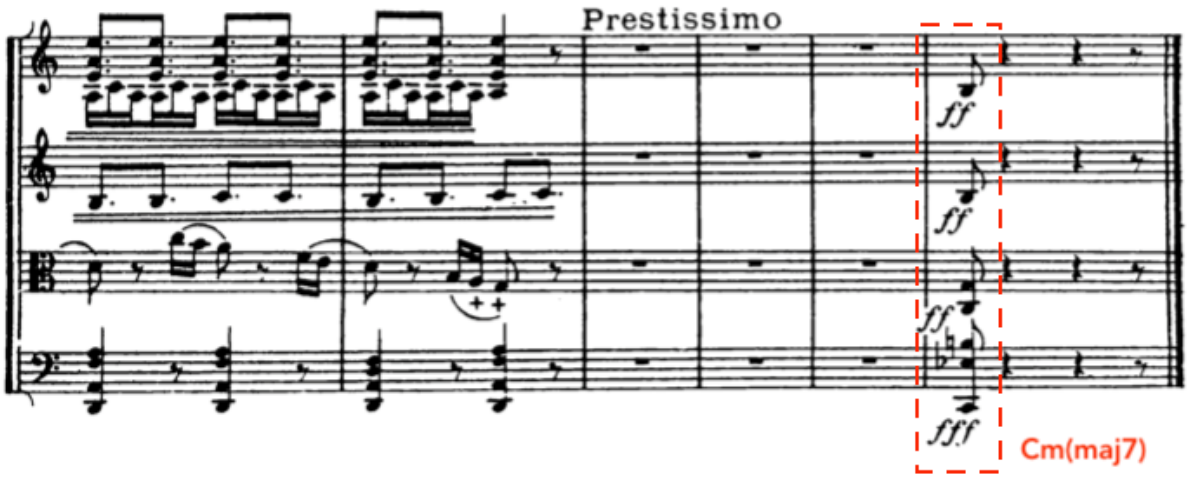
Da mesma maneira, após um reconhecimento auditivo, é possível fazer esta pesquisa harmônica nos *Quartetos de Cordas* e perceber, num primeiro recorte analítico, o vasto uso deste mesmo perfil em seus caminhos harmônicos no encerramento de alguns movimentos dos *Quartetos* (acordes maiores com 6ª maior, 7ª maior, 11ª aumentada, dentre outros) (Fig. 2 a 19):

Figura 2



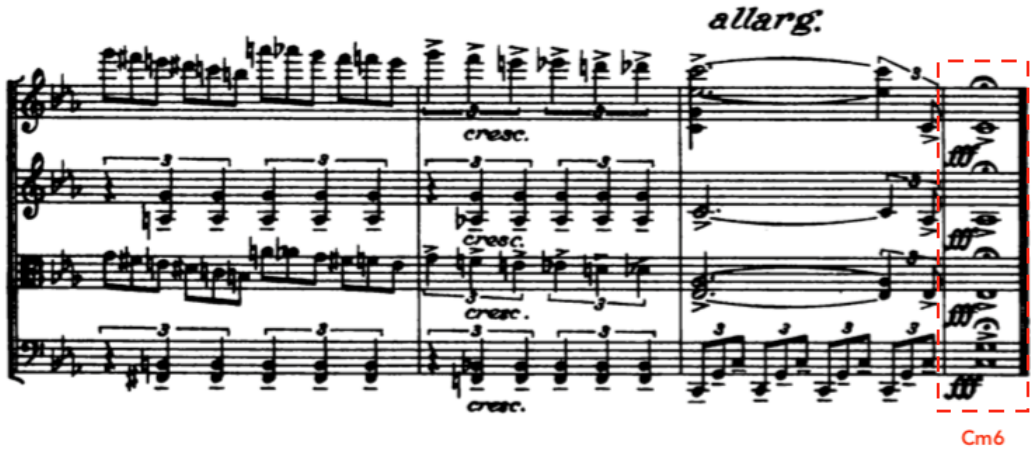
Quarteto de Cordas n. 3 (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 3



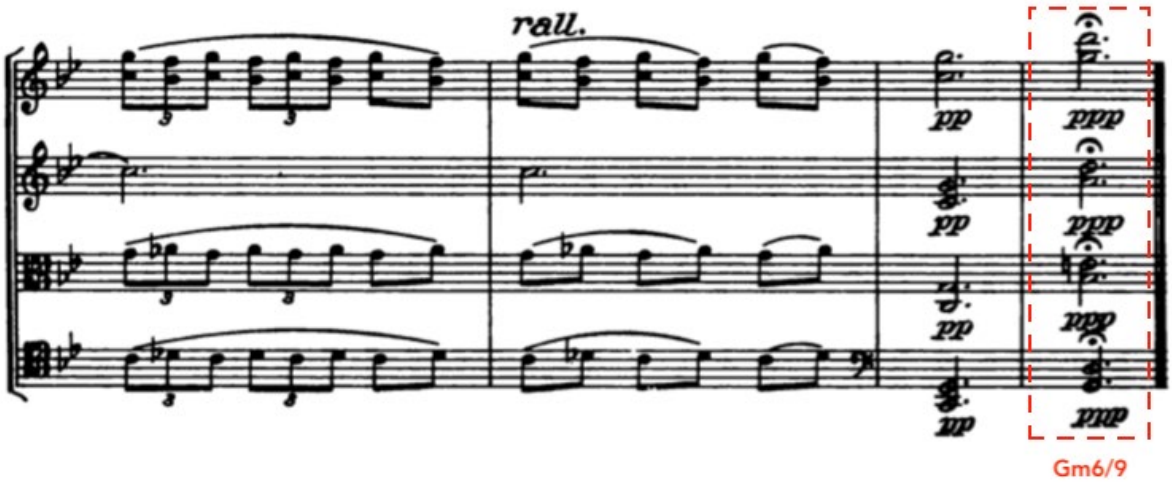
Quarteto de Cordas n. 3 (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 4



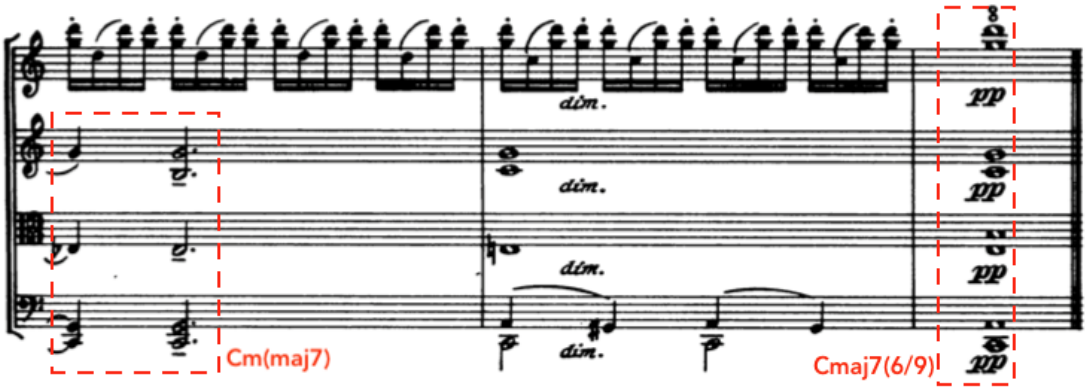
Quarteto de Cordas n. 4 (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 5



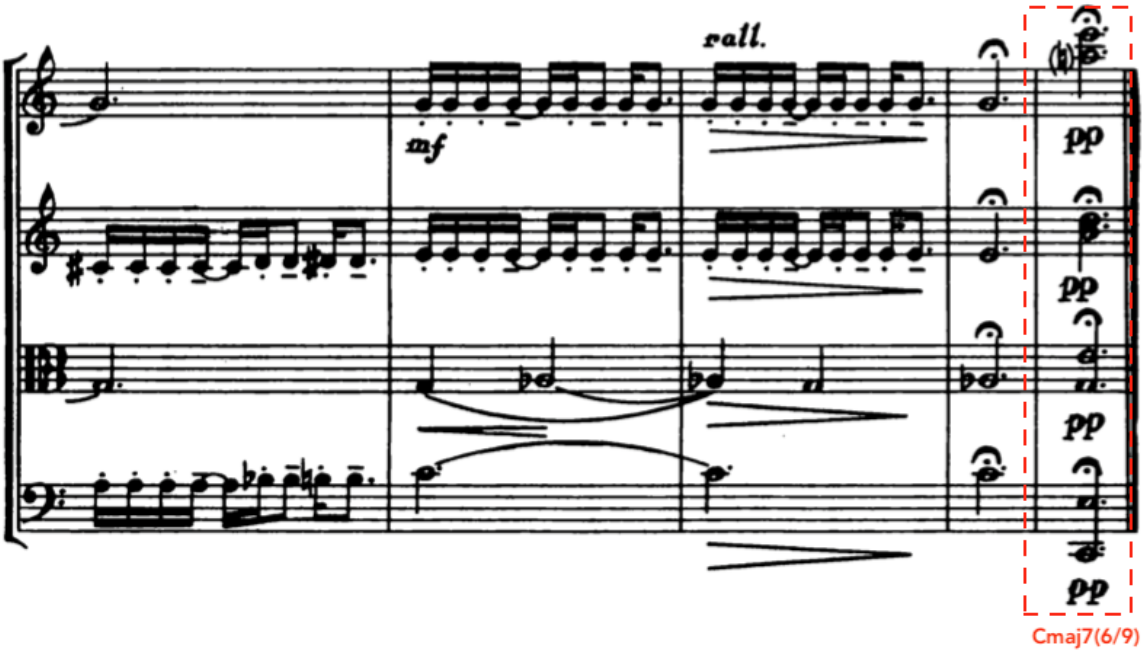
Quarteto de Cordas n. 4 (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 6



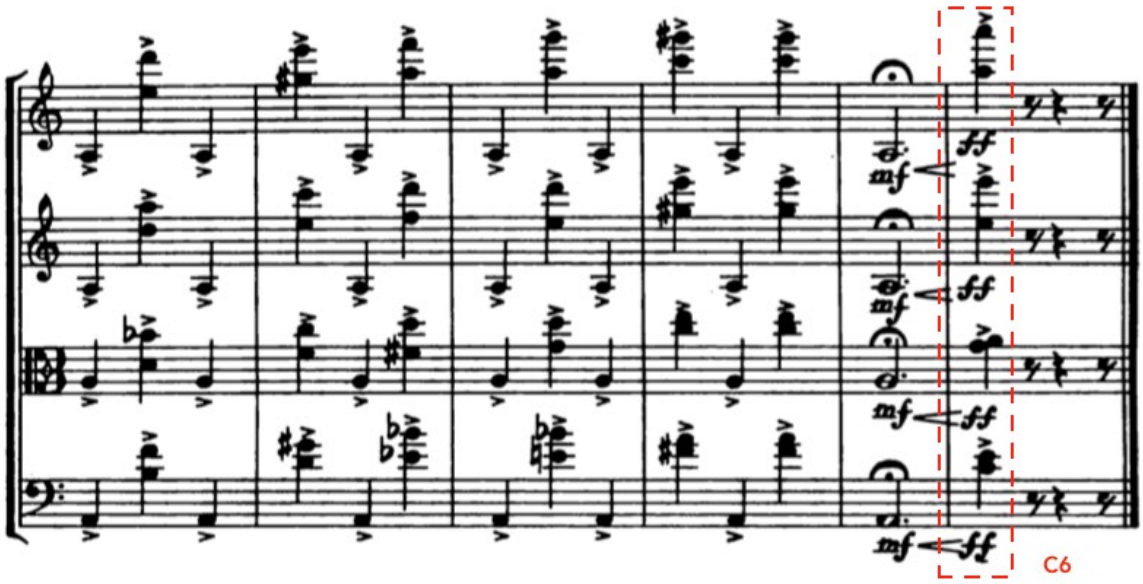
Quarteto de Cordas n. 6 (III mov., compassos finais): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 7



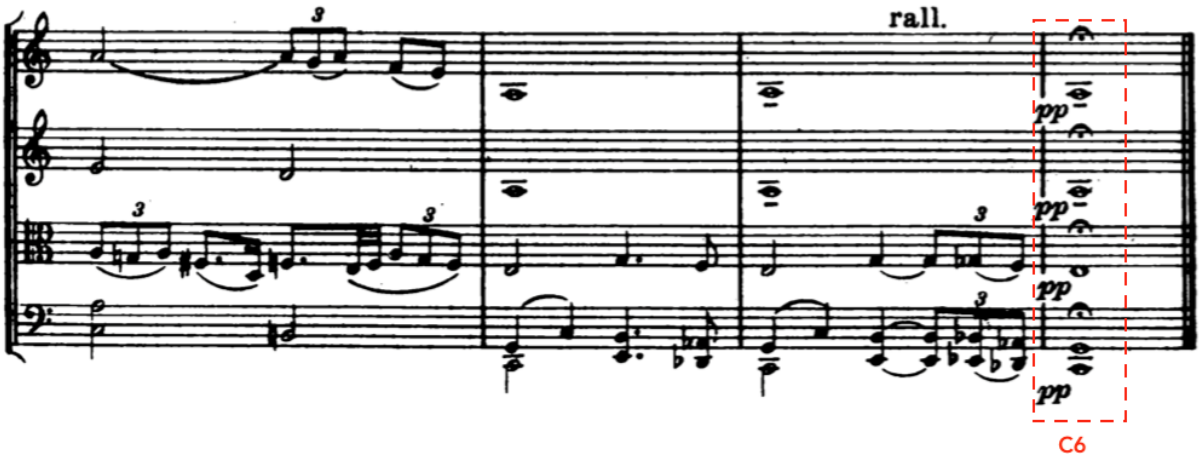
Quarteto de Cordas n. 7 (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 8



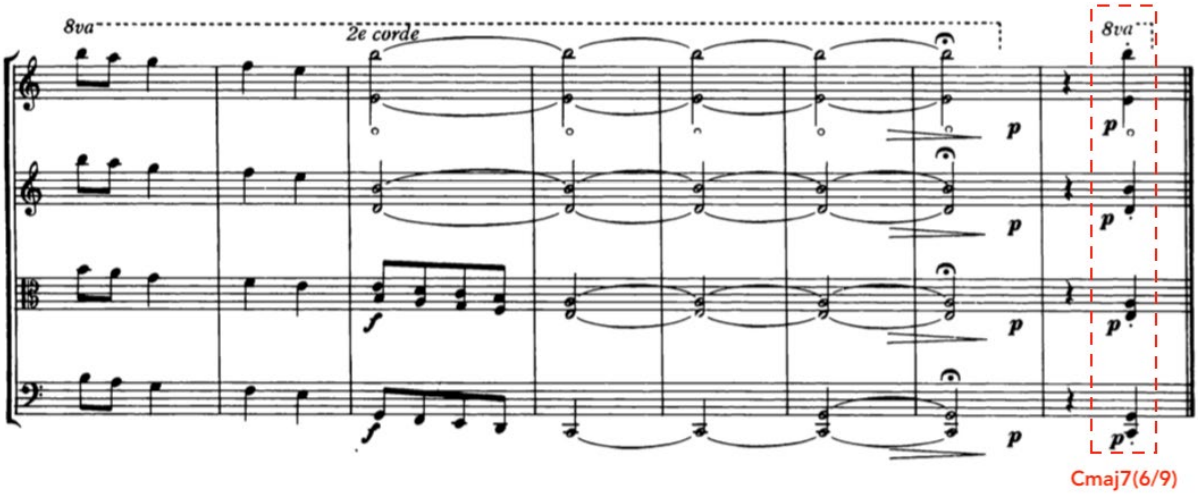
Quarteto de Cordas n. 7 (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 9



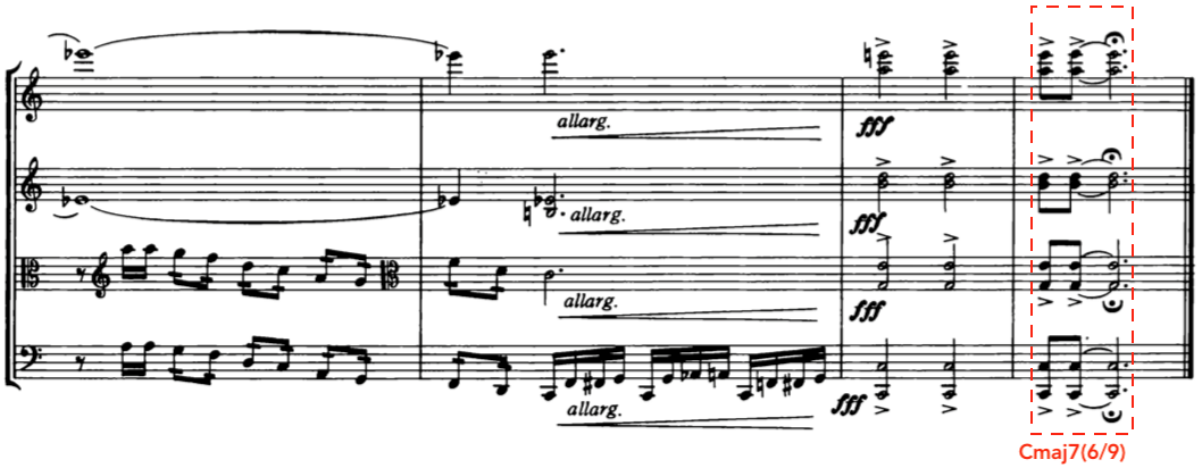
Quarteto de Cordas n. 8 (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 10



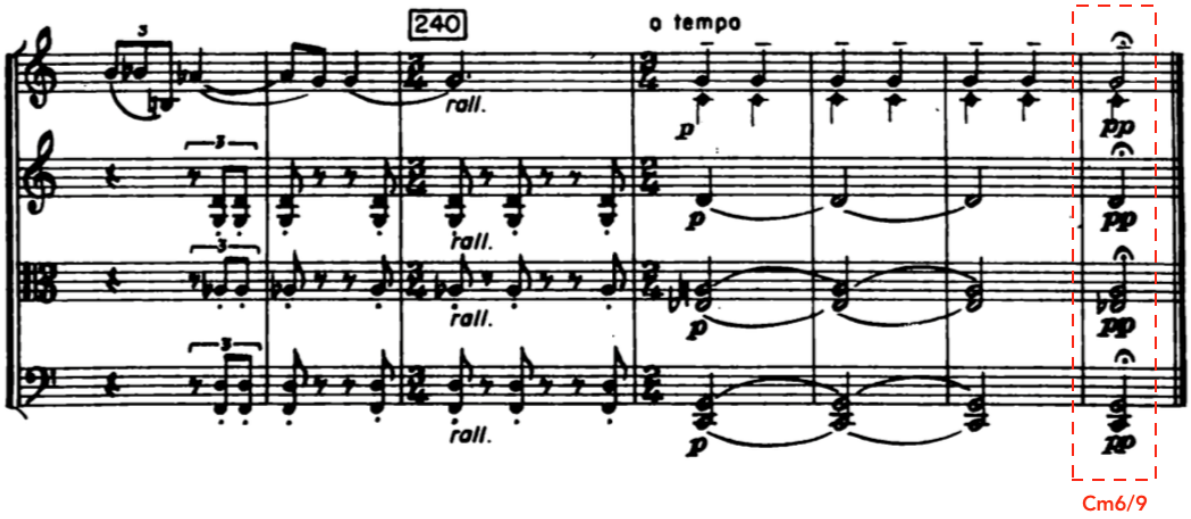
Quarteto de Cordas n. 11 (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 11



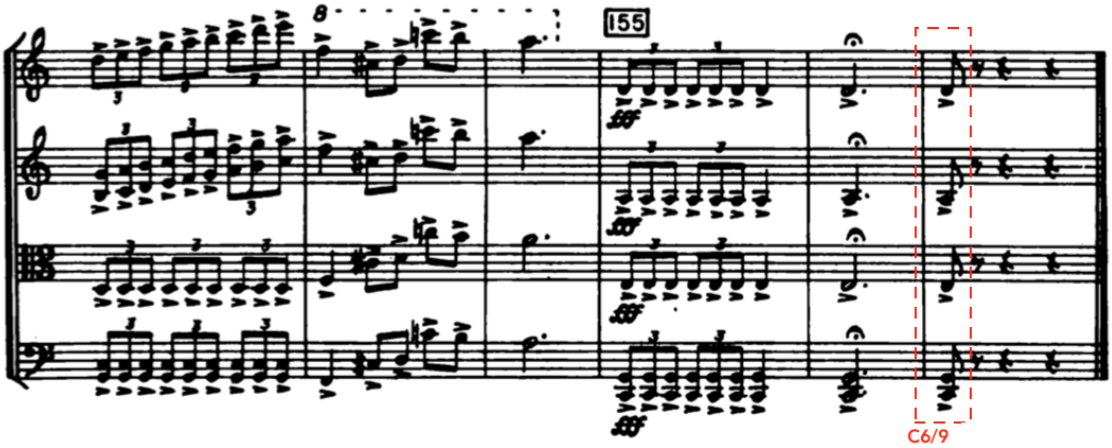
Quarteto de Cordas n. 11 (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 12



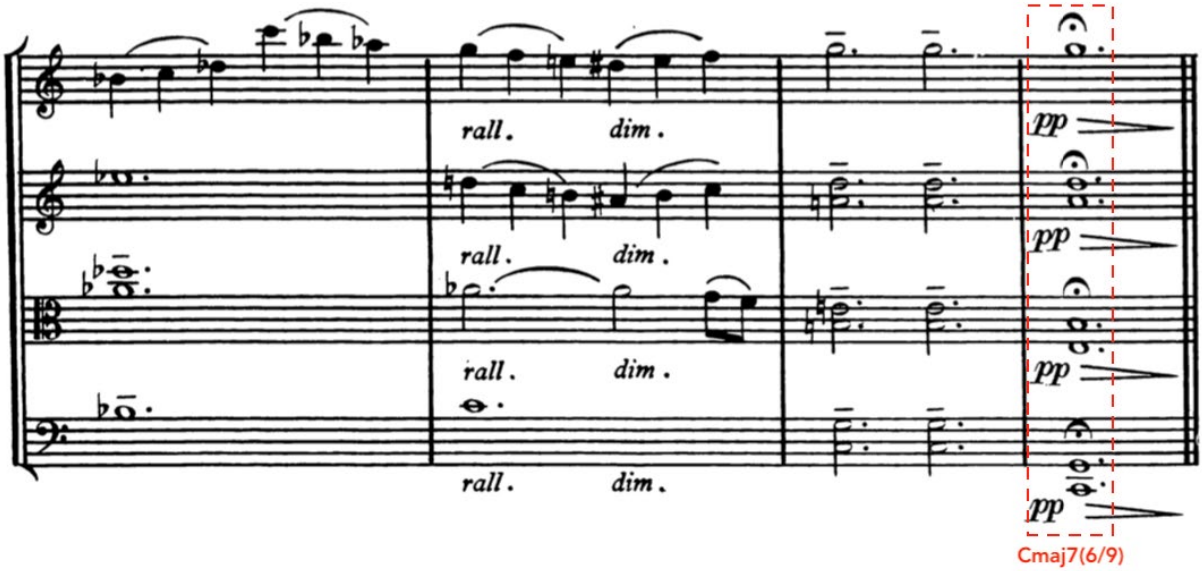
Quarteto de Cordas n. 12 (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 13



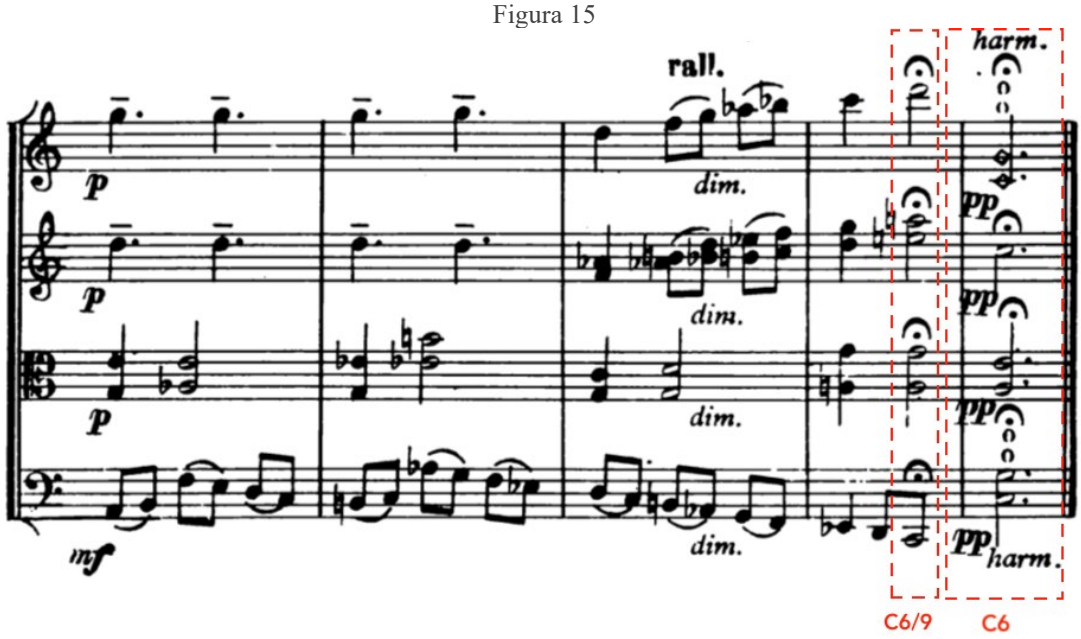
Quarteto de Cordas n. 12 (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 14



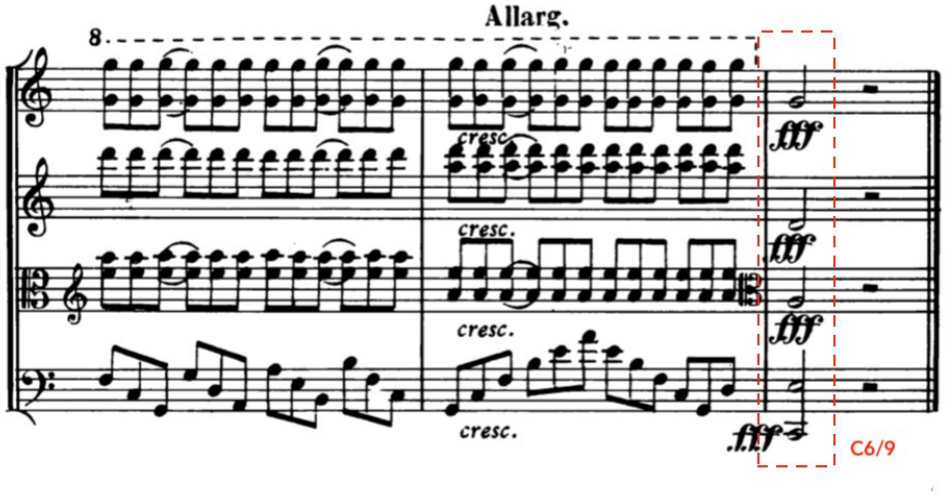
Quarteto de Cordas n. 13 (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 15



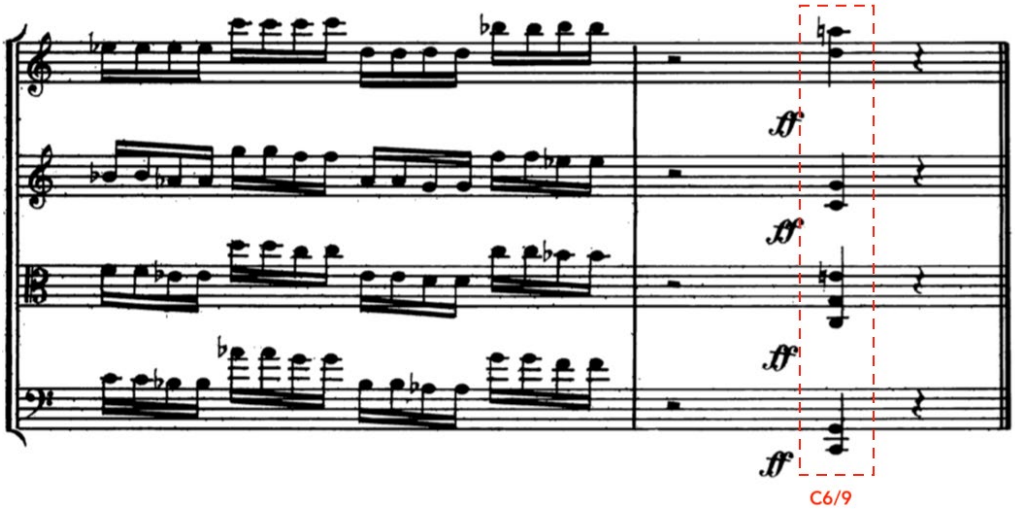
Quarteto de Cordas n. 14 (II mov., últimos compassos): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 16



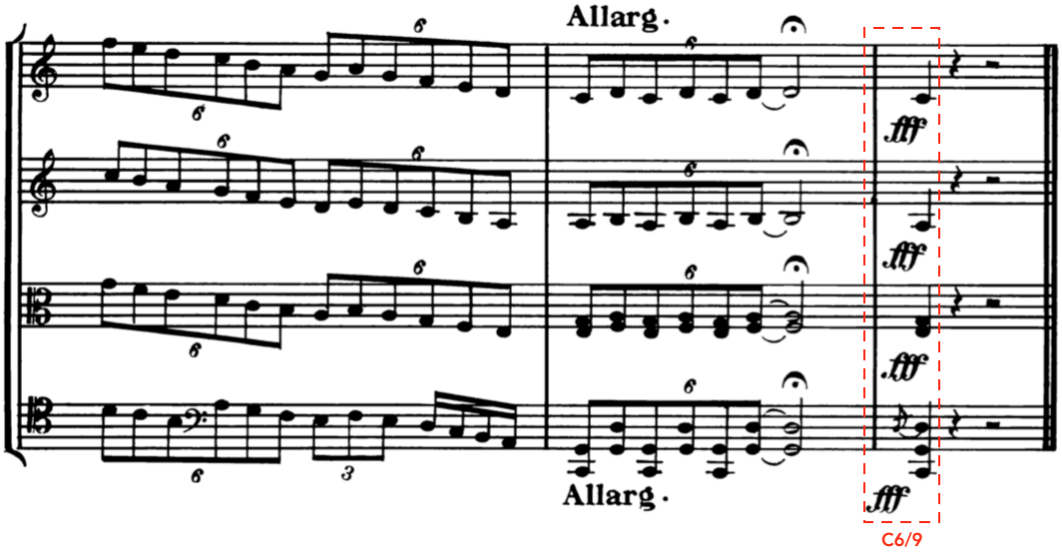
Quarteto de Cordas n. 14 (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 17



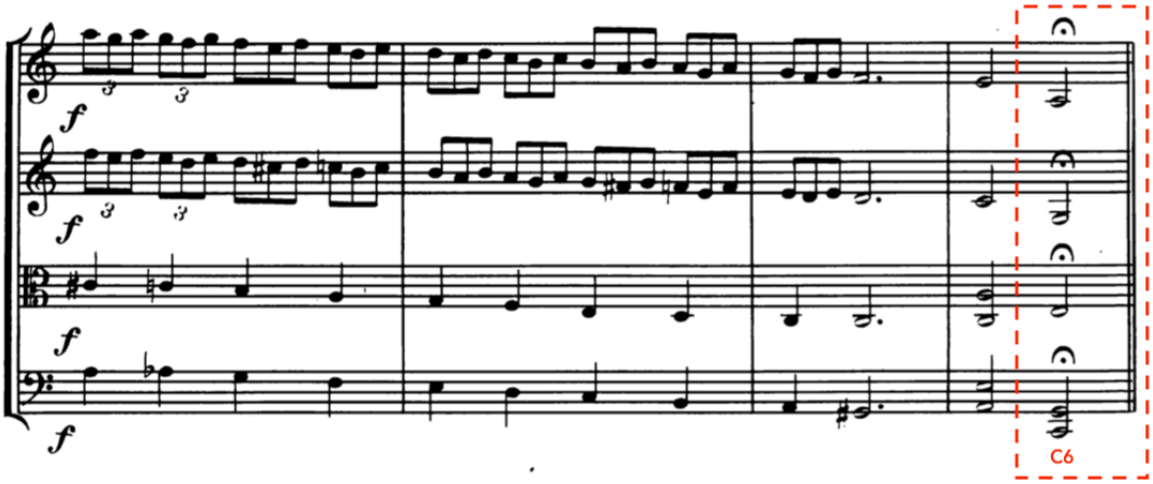
Quarteto de Cordas n. 15 (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 18



Quarteto de Cordas n. 16 (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

Figura 19



Quarteto de Cordas n. 17 (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos da Bossa Nova (e Tom Jobim)

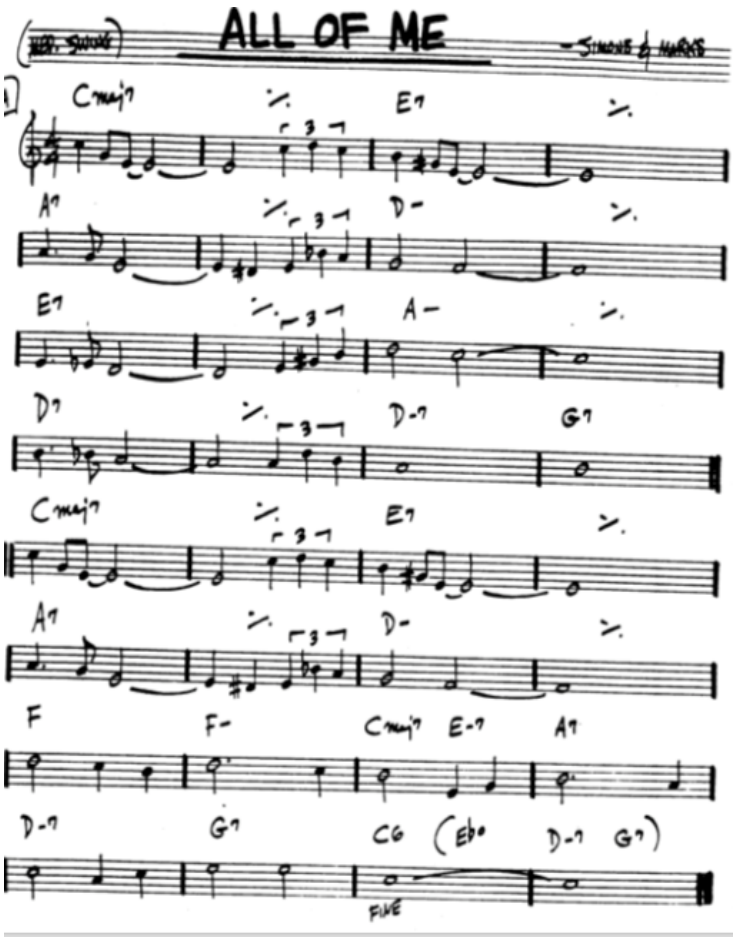
Após as análises dos acordes finais de alguns movimentos dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, é possível colocar as escolhas harmônicas do compositor em uma tabela (Quadro 1), mostrando como a maioria de seus acordes de terminação são acordes simétricos. Curiosamente, ainda, excetos dois acordes destacados em vermelho, todos os outros tem sua fundamental em Dó.

Quadro 1: *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos: comparação de acordes conclusivos semelhantes ao jazz e à Bossa Nova

Tipo de acorde	**Movimentos terminados com este acorde**	**Conjunto**	**Simetria**	**Total de acordes simétricos e não simétricos**
Menor com 7ª maior	QC3 (II): Cm(maj7)	4-19		
Menor com 6ª maior	QC4 (I): Cm6	4-27	Não Simétricos	4
Menor com 7ª menor e 9ª menor	QC3 (I): Am7(9)	4-27		
Menor com 6ª maior e 9ª maior	QC4 (II): Gm6/9 QC12 (II): Cm6/9	5-29 5-29		
Maior com 6ª	QC7 (III): C6 QC8 (II): C6 QC14 (II): C6 QC17 (I): C6	4-26	Simétricos	14
Maior com 6ª maior e 9ª maior	QC12 (IV): C6/9 QC14 (IV): C6/9 QC 15 (I): C6/9 QC 16 (IV): C6/9	5-35		
Maior com 6ª maior, 7ª maior e 9ª maior	QC6 (III): Cmaj7(6/9) QC7 (II): Cmaj7(6/9) QC11 (II): Cmaj7(6/9) QC11 (IV): Cmaj7(6/9) QC13 (III): Cmaj7(6/9)	6-32		

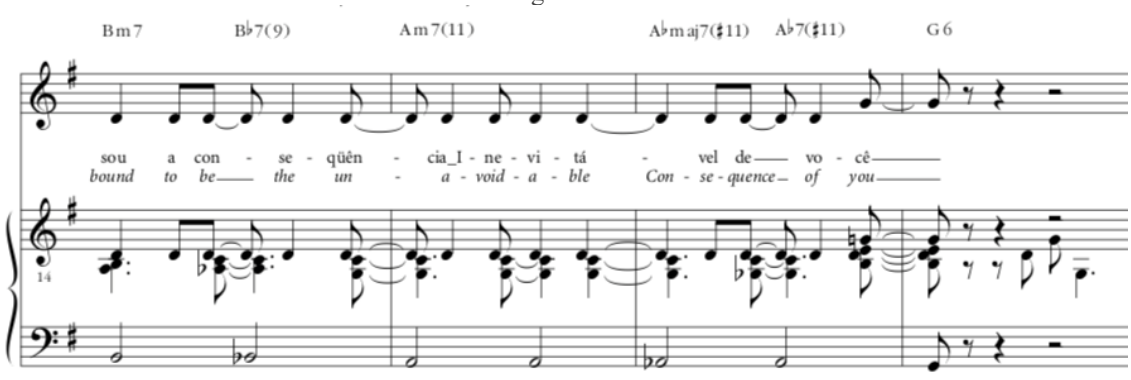
Os acordes 6ª, 9ª e 7ª maior são amplamente utilizados na linguagem do jazz e da Bossa Nova (que também, como já dito, tem muita influência jazzística). Além disso, se consultarmos, por exemplo, os *songbooks* de jazz e Bossa Nova em geral (por exemplo os produzidos e editados por Almir Chediak, ou os tradicionais *Real Book* de jazz), ou mesmo partituras disponibilizadas no site do Instituto Antônio Carlos Jobim, é possível verificar como muitas das peças terminam com acordes com 6ª maior (principalmente quando a melodia está na tônica do acorde, para evitar o choque de 2ª menor entre a 7ª maior e a tônica do acorde), ou mesmo também a larga utilização de acordes com 6ª no decorrer das peças. O exemplo a seguir mostra uma conhecida peça de jazz chamada "All of me" que termina em um acorde maior com 6ª (Fig. 20). Os outros exemplos (Fig. 21 a 23) demonstram tal utilização em canções de Bossa Nova e também da canção popular de câmara brasileira em geral:

Figura 20



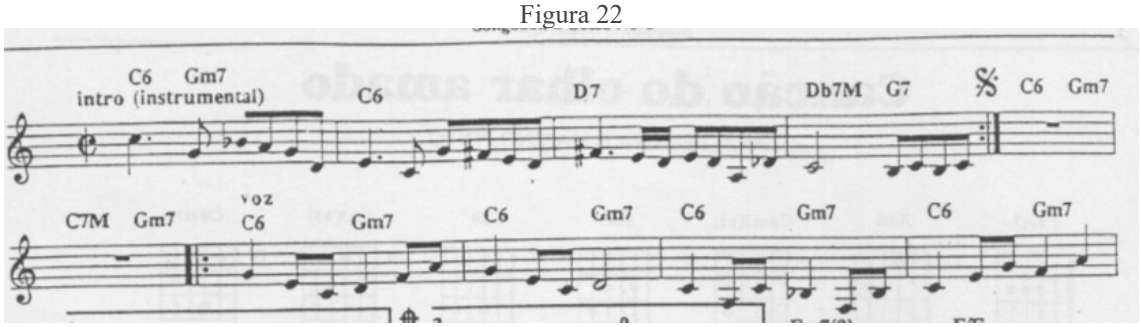
Acorde maior com 6ª na terminação do *standard* de jazz "All of me". (Fonte: Realbook)

Figura 21



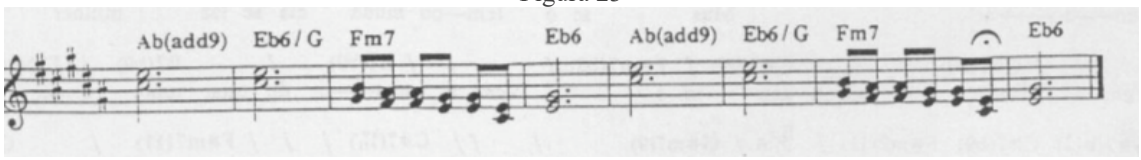
Acorde maior com 6ª na terminação de "Samba de uma nota só" (Tom Jobim/Newton Mendonça). (Fonte: https://www.jobim.org)

Figura 22



Utilização de acordes maiores com 6ª em "Caminho de pedra" (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), do álbum *Canção do amor demais.* (Fonte: Songbook Almir Chediak)

Figura 23



Acorde maior com 6ª na terminação de "Beatriz" (Chico Buarque/Edu Lobo). (Fonte: Songbook Almir Chediak)

Como visto, Villa-Lobos também faz uso dessa mesma linguagem na finalização de alguns movimentos de seus *Quartetos de Cordas*, porém sem a justificativa da utilização da tônica na melodia, mas talvez apenas pela sonoridade que buscava. Como já dito, sabemos que Villa-Lobos também ouvia jazz, e a seguir temos mais um trecho de depoimento de Roberto Menescal que corrobora para tal afirmação:

> Eu conheci Villa-Lobos um dia que o Jobim me chamou pra ir na casa dele: "Quer conhecer o Villa?". "Claro que eu quero". Aí, era interessante que ele (o Villa) tinha um concerto no Carnegie Hall, eu não sei quem convidou ele, e ele não queria fazer: "Não, muito chato esse negócio, tem que ir lá, tem que ensaiar, tem que...". Mas os caras mandaram uma vitrola, aquela que toca disco, os pezinhos palito, de presente. Aí ele aceitou fazer.
>
> E aí o Tom falou: "Vai ter uma festa na casa do Villa-Lobos... Quer ir comigo?". Eu disse: "Eu quero, claro, mas festa de quê?". Ele falou: "Também não sei, sei lá, festa de grã-fino, todo mundo dançando, tocando jazz e tal" (RIPKE, 2018, p. 246).

Temos aí, então, uma importante fonte referencial em comum entre a linguagem de Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova, que é o jazz (entre outras já conhecidas, como Debussy e Ravel).

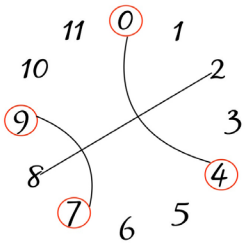
Outro aspecto importante a ser aqui ressaltado é o conceito de cadência, que em Villa-Lobos é reinterpretado para um contexto pós-tonal através da simetria, e a tradicional oposição entre "consonância" e "dissonância" da música tonal é ressignificada

e substituída aqui por "simetria" e "assimetria", respectivamente. A partir de diversas informações sobre as cadências em Villa-Lobos, Paulo de Tarso Salles (2018) fez então um mapeamento minucioso dos acordes cadenciais nos finais de todos os movimentos dos *Quartetos de Cordas*, chegando à conclusão de que os acordes fundados sobre conjuntos de classes de altura com eixo de simetria representam quase 80% das cadências encontradas no final destes movimentos. O autor também conclui que a cadência, segundo o estilo de Villa-Lobos, pode ser definida como o movimento do não simétrico para o simétrico, realizando assim múltiplos movimentos de "sensível". Em tudo que era possível, parece que o compositor tentava aplicar ou alicerçar seus processos em algum tipo de estrutura simétrica.

> Talvez a característica mais notável nessas áreas cadenciais de Villa-Lobos […] seja o aproveitamento de harmonias com simetria intervalar […], proposto aqui como análogo ao conceito de "acorde consonante" de harmonia tradicional, com sua oposição (dissonância) sendo reinterpretada como "assimetria" (SALLES, 2018, p. 221).

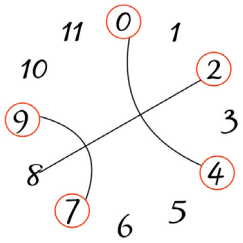
Trazendo tais análises de Salles para o contexto específico do presente trabalho, podemos analisar os acordes "jazzísticos" e "bossanovisticos" utilizados por Villa-Lobos nos finais dos movimentos de seus *Quartetos de Cordas* citados no Quadro 1 colocando-os num relógio circular (muito utilizado na teoria dos conjuntos), visualizando como são acordes simétricos. Assim, é possível verificar também como o repouso na simetria (mesmo que seja um acorde tonalmente considerado "dissonante"), faz analogia ao repouso consonante de uma cadência no sistema tonal (Fig. 24 a 26):

Figura 24



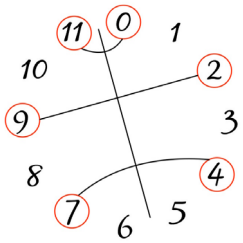
Simetria no acorde de C6 (4-26) do Quadro 1

Figura 25



Simetria no acorde de C6/9 (5-35) do Quadro 1

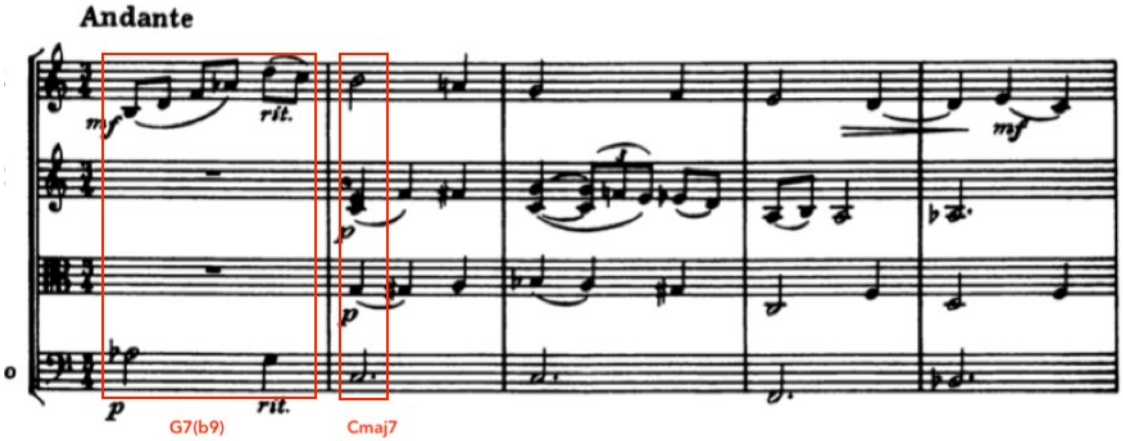
Figura 26



Simetria no acorde de Cmaj7(6/9) (6-32) do Quadro 1

Fazendo uma análise mais específica do *Quarteto de Cordas n.1* podemos ressaltar alguns aspectos de reconhecimento auditivo imediato. A referência auditiva do I movimento nos remete aos arranjos de Jobim, que não só acompanham a melodia em blocos, mas dialogam com essa "melodia" (assim como descrito sobre a canção de câmara no início deste artigo). Além disso, a sensação textural de "melodia acompanhada" também é mais uma memória auditiva que nos remete à canção popular de câmara brasileira. Isso nos mostra como um quarteto composto em 1915 já antecipou, de certa maneira, alguns elementos da linguagem da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira de Tom Jobim e outros compositores. O primeiro compasso do *Quarteto 1* nos mostra um arpejo de um acorde dominante com 7ª e 9ª menor que repousa em um acorde com 7ª maior na "melodia" (assumindo, para a presente análise, que os primeiros compassos poderiam estar na "tonalidade" ou centro tonal de Dó maior) (Fig. 27).

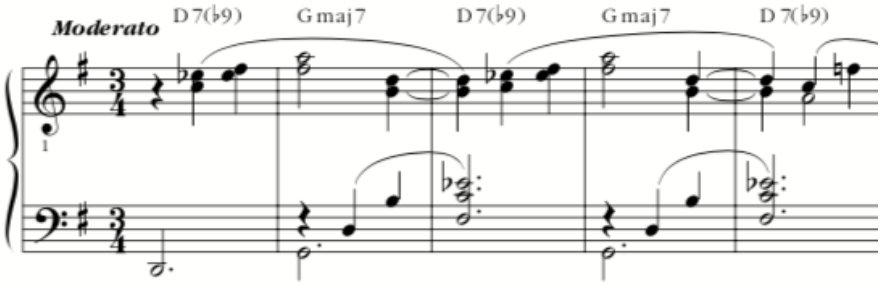
Figura 27



Quartetos de Cordas n.1 – compassos 1 e 2 – movimento dominante com 9ª menor e "tônica" com sétima maior

Esse mesmo perfil harmônico, por exemplo, nos remete auditivamente à canção "Valsa sentimental", também chamada de "Imagina", composta por Tom Jobim com letra Chico Buarque. Além da semelhança harmônica (acorde dominante com 9ª menor no primeiro compasso que vai em direção a um acorde com 7ª maior no segundo compasso), podemos ressaltar que as duas peças são em compasso ternário, o que reforça a semelhança entre ambas as obras (Fig. 28):

Figura 28



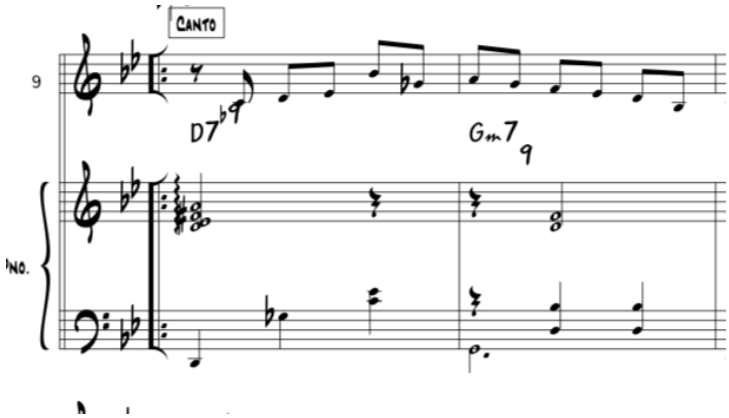
"Valsa sentimental" ou "Imagina", de Tom Jobim e Chico Buarque – semelhança dos compassos iniciais com o *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos

Siqueira comenta que Jobim:

> [...] teve vários professores, mas foi Lúcia Branco (professora de Nelson Freire, Arthur Moreira Lima, Luiz Eça e Jacques Klein) quem sentiu nele a vocação para a composição. Ao concluir um exercício solicitado pela mentora, em 1947, surge a "Valsa sentimental", música que carregava toda a influência dos compositores eruditos que ele estudava à época (SIQUEIRA, 2020).

Podemos ainda verificar esse mesmo perfil na canção "Valsa Brasileira" (Chico Buarque/Edu Lobo, composta entre os anos de 1987 e 1988), que também é em compasso ternário, iniciando com um acorde dominante com 9ª menor que agora vai em direção a um acorde menor com 7ª e 9ª no compasso seguinte (Fig. 29):

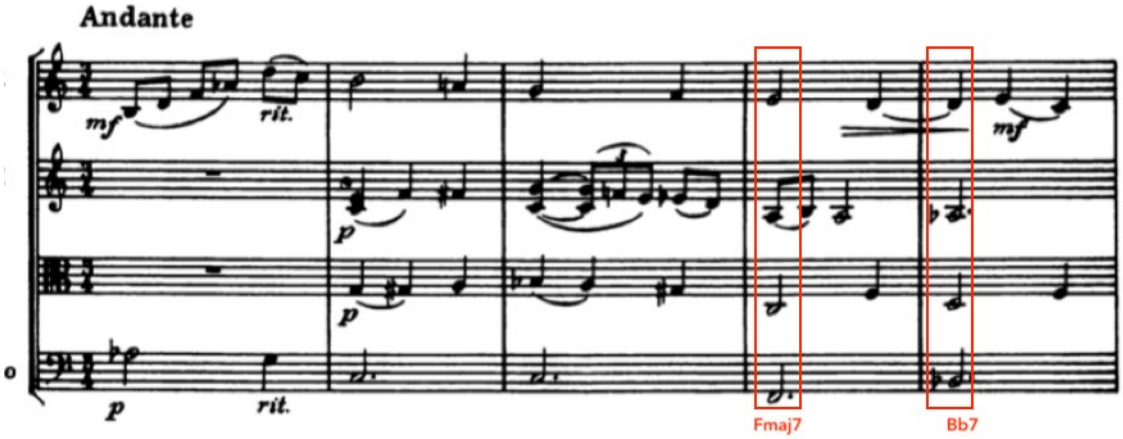
Figura 29



"Valsa Brasileira" (Chico Buarque/Edu Lobo) – semelhança dos compassos iniciais com o *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos

Outro aspecto a ser ressaltado ainda nos compassos iniciais do *Quarteto de Cordas n.1* é o movimento harmônico Fmaj7 para Bb7 (IV – bVII7) que ocorre nos compassos 4 e 5 (reforçando que tudo isso é possível se assumirmos, para a presente análise, os primeiros compassos como estando na "tonalidade" ou centro tonal de Dó maior) (Fig. 30):

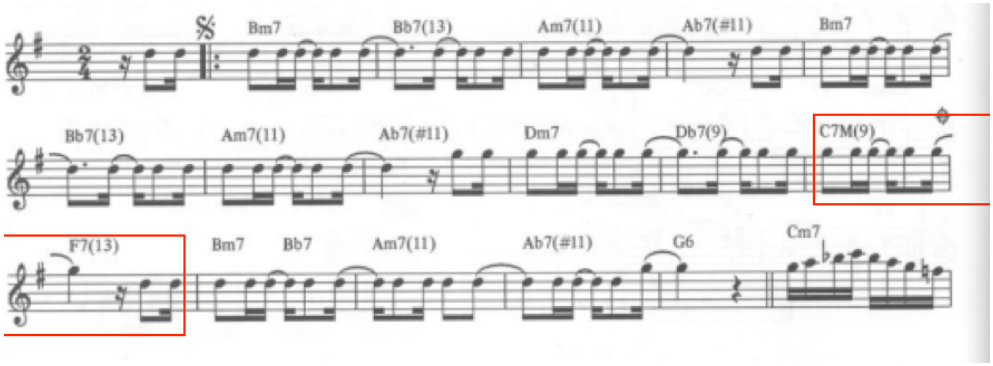
Figura 30



Quartetos de Cordas n.1 – movimento harmônico IV – bVII7 nos compassos 4 e 5

É possível identificar este mesmo movimento na canção "Samba de uma nota só" (Tom Jobim/Newton Mendonça), onde vemos a progressão Cmaj7(9) – F7(13) (IV – bVII7) (Fig. 31):

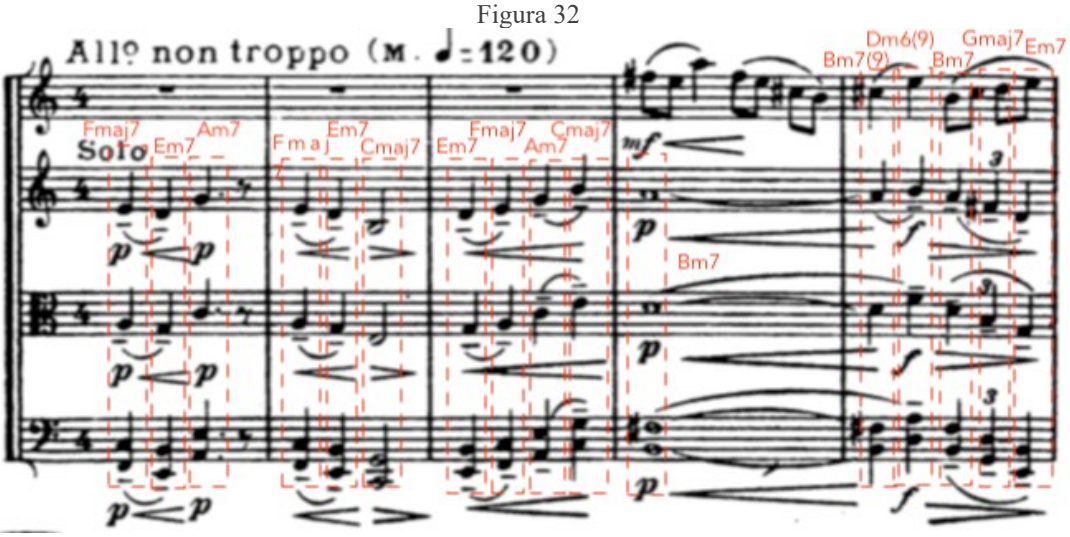
Figura 31



"Samba de uma nota só" (Tom Jobim/Newton Mendonça) - movimento harmônico IV – bVII7 (Fonte: Songbook Almir Chediak)

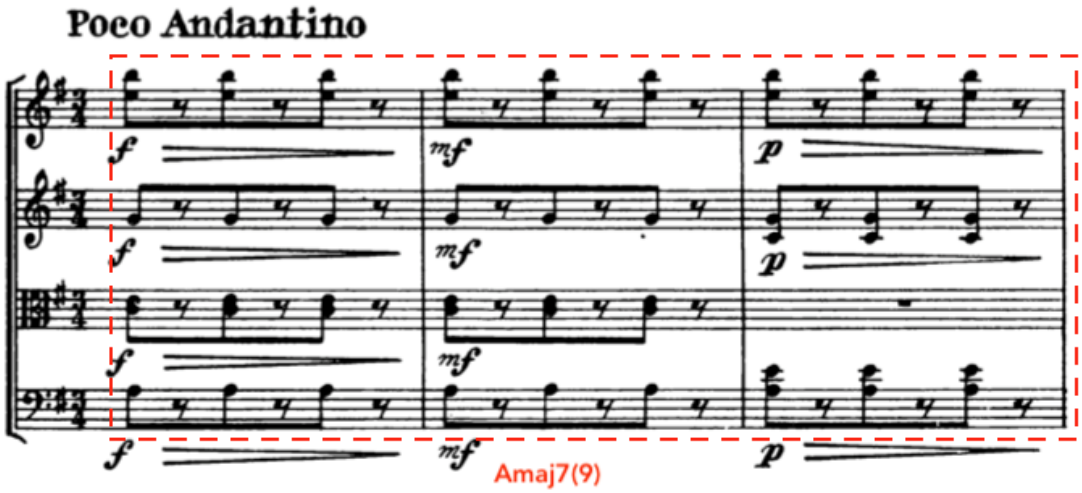
Para finalizar, podemos localizar diversas passagens em trechos dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos onde as escolhas harmônicas possuem um perfil que remete muito ao jazz e à Bossa Nova, com acordes com dissonâncias como 7ª, 9ª, acordes menores com 6ª, acordes com 7ª maior e 11ª aumentada, dentre outros (Fig. 32 a 37):

Figura 32



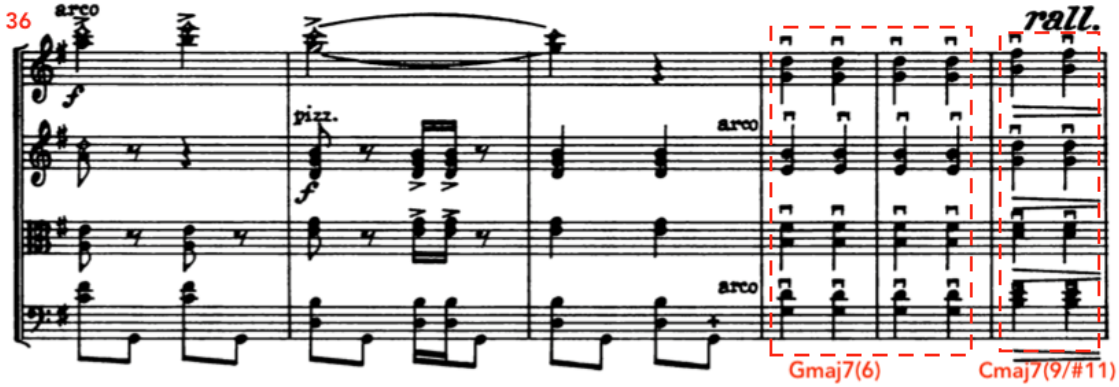
Quarteto de Cordas n. 3 (I mov, c. 1-5): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 33



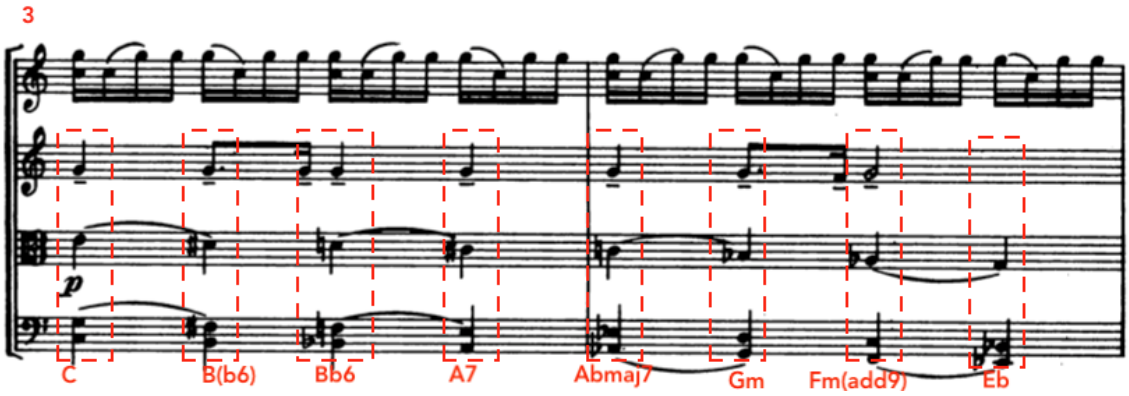
Quarteto de Cordas n. 5 (I mov, c. 1-3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 34



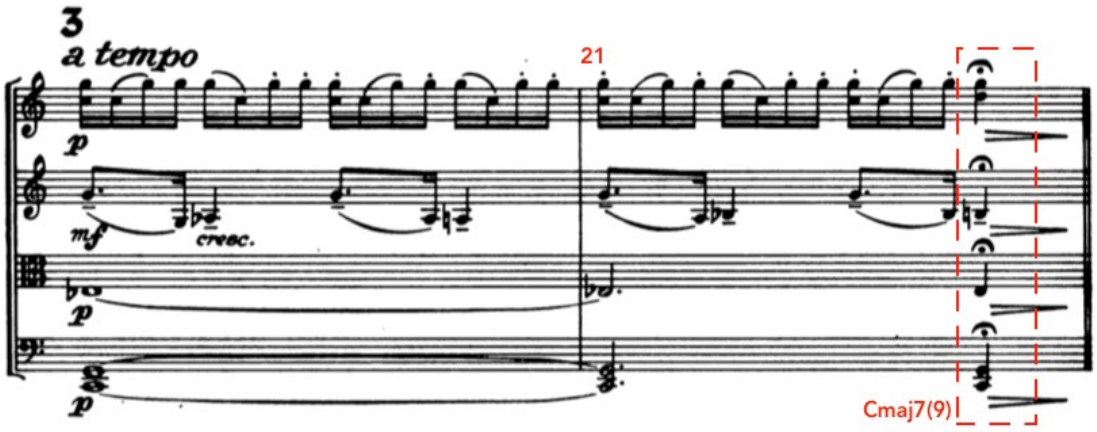
Quarteto de Cordas n. 5 (I mov, c. 36-41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 35



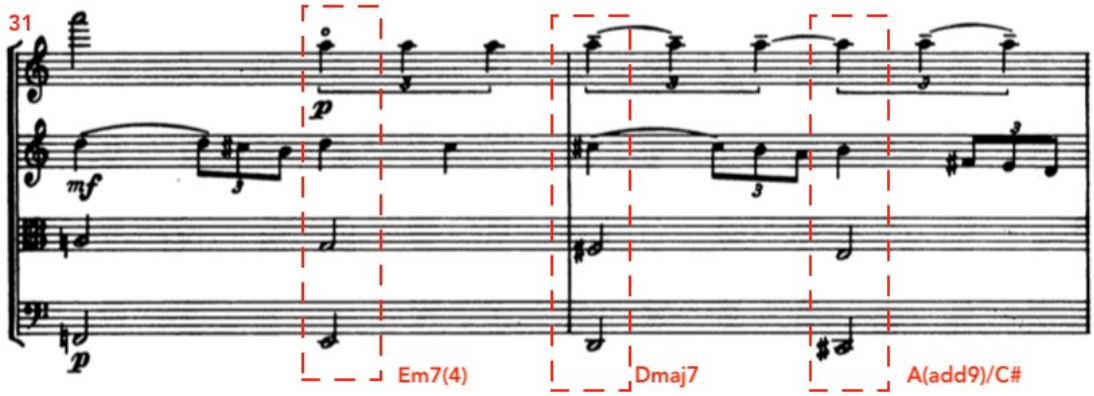
Quarteto de Cordas n. 6 (III mov., c. 3-4): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 36



Quarteto de Cordas n. 6 (III mov., c. 20-22): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 37



Quarteto de Cordas n. 6 (III mov., c. 31-32): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Conclusão

Através das análises aqui apresentadas foi possível verificar uma importante fonte referencial em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim, que é o jazz. Os acordes de terminação dos movimentos, bem como o uso de dissonâncias na harmonia no decorrer dos quartetos, fazendo uso frequente de acordes com 7ª, 9ª, 6ª, dentre outras dissonâncias, mostrou como a memória auditiva de tal utilização nos remete automaticamente ao jazz, à Bossa Nova e à canção popular de câmara brasileira. Esse último aspecto, ainda, deve-se também à sensação da textura de "melodia acompanhada" presente nos quartetos, bem como acompanhamentos que dialogam contrapontisticamente com a melodia (como é possível ouvir, por exemplo, em arranjos de Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, dentre outros).

Curioso ainda é, através de análises que partiram do reconhecimento de uma memória auditiva, observar como tais quartetos de cordas compostos a partir de 1915 já antecipavam, de certa maneira, alguns elementos da linguagem da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira de Tom Jobim e outros compositores. Faz-se necessário observar que tais análises são apenas um pequeno recorte de um trabalho maior e mais aprofundado que deve ser feito com relação aos aspectos harmônicos em comum entre os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, a Bossa Nova e a canção popular de câmara brasileira.

Referências

ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos?. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 4., 2017, São Paulo. *Anais*... São Paulo: USP, 2017.

GARCIA, Cláudia. *O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos.* Dissertação (Mestrado em música). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

JOBIM, Antonio Carlos. 1993. *Tom Jobim:* depoimento. São Paulo, 20/dez/1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm>. Acesso em 21 out. 2021.

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 21 out. 2021.

PICCHI, Achille. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

RIPKE, Juliana. "As *Serestas* de Villa-Lobos e as composições e arranjos para o álbum *Canção do amor demais*: uma análise comparativa". *MusiMid* 2, n. 1, 2021, pp. 30-47.

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

RIPKE, Juliana. 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, v.1, 2017, pp. 1-20.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*: *Forma e Função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

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

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

SIQUEIRA, Fernando Pacéli. "A história por trás das canções de Tom Jobim". *Revista Bula*, 18/mar/2020. Disponível em: < https://www.revistabula.com/11079-a-historia-por-tras-das-cancoes-de-tom-jobim/> Acesso em 14 nov. 2021.

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

The Symphonies of Heitor Villa-Lobos de John Enyart

Adailton Sergio Pupia
adailton.pupia@pucpr.br | PUC PR

Resumo: John William Enyart realizou uma extensa análise musical do ciclo das onze sinfonias de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Sua pioneira tese foi publicada em 1984, sendo a primeira e a única até o momento que analisa de forma ampla o ciclo completo das sinfonias. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*, segundo o autor, não deve ser considerado como um estudo exaustivo do ciclo das sinfonias, mas, sim, uma primeira análise investigativa dos procedimentos composicionais que envolvem a sua construção. As análises apresentadas por Enyart oferecem importantes reflexões sobre as sinfonias villalobianas. Nesta resenha, argumento os principais aspectos apresentados na tese de Enyart, destacando a análise da *Sinfonia n. 8* (1950).

Palavras-chave: John Enyart, Sinfonias de Villa-Lobos, Análise.

The Symphonies of Heitor Villa-Lobos by John Enyart

Abstract: John William Enyart realized an extensive musical analysis of the cycle of eleven symphonies by Heitor Villa-Lobos (1887-1959). His pioneering thesis was published in 1984, being the first and only so far that embracing analyzes the complete cycle of symphonies. The Symphonies of Heitor Villa-Lobos, according to the author, should not be considered an exhaustive study of the symphony cycle, but rather a first investigative analysis of the compositional procedures involved in their construction. The analyzes presented by Enyart offer important reflections on the Villalobian symphonies. In this review, I discuss the main aspects presented in Enyart's thesis, highlighting the analysis of *Symphony n. 8* (1950).

Keywords: John Enyart, Villa-Lobos's symphonies, Analysis.

Apresentação

Recentemente, as sinfonias villalobianas desfrutam de um merecido destaque, devido a extensa revisão, edição, apresentação e registro em áudio[1], por meio do projeto coordenado pelo maestro Isaac Karabtchevsky e pelo Centro de Documentação Musical da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com a direção do maestro Antonio Carlos Neves, ocorrido entre 2011 e 2017, sendo um dos mais importantes trabalhos já realizados de resgate da obra sinfônica do compositor. Destaco também os recentes estudos do professor Dr. Paulo de Tarso Salles acerca das primeiras sinfonias de Villa-Lobos, oferecendo interessantes reflexões e inspirando novas pesquisas.

John William Enyart realizou uma extensa e pioneira análise musical do ciclo das onze[2] sinfonias de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Sua tese foi publicada em 1984 como requisito parcial para obtenção do título de doutor em filosofia da música, na divisão de estudos de graduação da universidade de Cincinnati. *The Symphonies of Heitor Villa-*

[1] 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. Anteriormente a *Sinfonia n. 4* (1919) foi gravada em 1950, regida pelo próprio compositor, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Francesa, e a *Sinfonia n. 6* (1944) foi gravada em 1996, conduzida por Roberto Duarte, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Eslovaca.

[2] De acordo com o catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos, a quinta sinfonia, intitulada de *A Paz,* composta em 1920, é dada como perdida (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 44).

Lobos, segundo o autor, não deve ser considerado como um estudo exaustivo do ciclo das sinfonias, mas, sim, uma primeira análise investigativa dos procedimentos composicionais que envolvem a sua construção.

Filho de pais missionários, Enyart passou seus primeiros anos de vida na Bolívia. Aos sete anos de idade, ele iniciou seus estudos de violino. Já nos Estados Unidos, o jovem Enyart concluiu o ensino médio em Terre Haute, Indiana e cursou a Universidade Estadual de Indiana com uma bolsa de estudos completa. Entretanto, seus estudos musicais foram interrompidos para a conclusão do seu bacharelado em teologia no God's Bible College, em Cincinnati. Posteriormente, Enyart se transferiu para o Conservatório de Música da Universidade de Cincinnati, onde recebeu seus diplomas de bacharelado, mestrado e doutorado em musicologia e teoria da música, com ênfase em regência e violino. Foi membro do corpo docente da pós-graduação da Universidade de Cincinnati e regente das orquestras sinfônicas de Hamilton e Middleton. Atuou como presidente do departamento de música da God's Bible College, Hobe Sound Bible College e dirigiu os ministérios musicais nas igrejas de Morningside e Port St. Lucie. Atualmente leciona violino para estudantes da comunidade e conduz a Treasure Coast Youth Symphony desde sua fundação em 1987[3].

Em 22 de junho de 2020, para minha surpresa, Dr. Enyart correspondeu às tentativas de comunicação via e-mail. Não foi uma tarefa fácil encontrar seu contato, mas, depois de muitas buscas, felizmente, obtive sucesso. Muito atencioso e gentil, respondeu prontamente aos questionamentos. Enyart informou que seu primeiro contato com a música de Villa-Lobos ocorreu na Bolívia por intermédio dos seus pais, despertando um apreço pela música do compositor brasileiro, especialmente pelo ciclo das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945). Naquela época Enyart imaginava como seriam as grandes obras para orquestra do compositor.

John Enyart tinha 44 anos de idade quando completou sua tese. Segundo ele, trabalhou nela por quase dez anos, solicitando duas prorrogações para finalizá-la. Logo no início da sua tese, seu orientador, Dr. Norman Dinerstein, faleceu aos 46 anos de idade. Como consequência deste triste episódio, sua pesquisa enfrentou grandes problemas. Diversos professores não se sentiam confortáveis em orientá-lo, devido ao conhecimento limitado sobre Villa-Lobos e sua obra. Finalmente, o conselho de pós-graduação da

[3] Fonte: *https://www.treasurecoastyouthsymphony.com/john-enyart--phd..html.*

universidade contactou o Dr. Darrell Handel, que concordou em orientá-lo e que, de acordo com Enyart, foi um ajuste perfeito.

Enyart obteve as cópias dos manuscritos das quatro primeiras sinfonias por intermédio do Museu Villa-Lobos. Já as sete últimas sinfonias foram emprestadas por uma biblioteca de Paris, por intermédio da biblioteca de música da Universidade de Cincinnati[4]. Questionei sobre o processo de estudo adotado pelo autor, pois a única gravação[5] disponível até 1984 era apenas a da *Sinfonia n. 4* (1919), realizada pelo próprio compositor nos anos de 1950, com a Orquestra Sinfônica da Rádio Francesa. Segundo as palavras de Enyart, "isso foi antes do *google*, não havia registros das sinfonias ao meu conhecimento. A maior parte do meu trabalho auditivo foi realizada através do piano" (PUPIA, 2020, tradução nossa).

Referente a sua visita ao Rio de Janeiro, Enyart menciona que ela ocorreu em junho de 1979. O autor foi recebido por um amigo que conhecia bem a cidade e, imediatamente, foi ao encontro do museu Villa-Lobos, onde foi recepcionado por Arminda Villa-Lobos que, segundo ele, "ela era tão generosa e graciosa, prometendo ajudar de qualquer maneira a alcançar meu objetivo" (PUPIA, 2020, tradução nossa). Gentilmente, Dr. Enyart cedeu uma foto da sua visita ao Museu Villa-Lobos, ao lado da Arminda Villa-Lobos.

[4] Segundo consta em suas referências, Enyart utilizou as edições das partituras da editora *Max Eschig* (sinfonias 1, 8, 9, 10, 11 e 12), e da editora *Belwin Mills* (sinfonias 2, 3, 4, 6 e 7).
[5] Recordando que a primeira gravação do ciclo completo das sinfonias ocorreu no final dos anos de 1990, pela Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart.

Figura 1

Dr. John Enyart ao lado de Arminda Villa-Lobos em sua visita ao Museu Villa-Lobos em 1979. Imagem disponibilizada por John Enyart.

Não há dúvidas de que a tese de Enyart é uma importante referência analítica sobre o ciclo das sinfonias de Villa-Lobos. Sua pesquisa buscou averiguar alguns procedimentos composicionais empregados pelo compositor, a fim de compreender este ciclo ainda hoje pouco investigado.

A metodologia da pesquisa de Enyart oferece uma visão sintetizada do ciclo, proporcionando um retrato geral de cada movimento. O autor oferece gráficos estruturais de cada seção, destacando a construção das frases, suas principais áreas tonais, além de apontar certos aspectos musicais que possuem origem nas tradições populares do Brasil. Em seus agradecimentos, Enyart menciona sua viagem ao Rio de Janeiro e o seu encontro com Arminda Villa-Lobos, já referido anteriormente, que forneceu materiais valiosos e informações por meio do Museu Villa-Lobos, do qual ela era curadora na época. O autor é grato, expressando-se assim: “os mais profundos agradecimentos vão para essa senhora encantadora que tornou a visita tão lucrativa” (ENYART, 1984, p. vii, tradução nossa).

Em seu primeiro capítulo, o autor aborda a herança musical do Brasil, discutindo amplamente três culturas étnicas distintas, sugerindo certas influências culturais que ajudaram a moldar o estilo musical de Villa-Lobos, às quais ele recorre em alguns momentos das suas análises. A primeira etnia provém dos povos originais que, de acordo com o autor, é pequena se comparada com a influência de outras etnias, que talvez sejam mais fortes e mais facilmente reconhecidas na música brasileira. Enyart fundamenta essa

observação examinando a compilação das músicas folclóricas contidas no *Guia Prático* (1932-1949)[6], no qual apenas duas das 137 músicas são atribuídas às fontes indígenas. Outra fonte étnica que, segundo Enyart, contribuiu de forma mais significativa para o patrimônio cultural brasileiro é a africana. Isso pode ser facilmente entendido pelo fato que, em um período de trezentos anos, o número total de africanos no Brasil como escravos se aproximava de milhões. Mesmo na escravidão, em uma terra estrangeira, a religião e alguns costumes eram fielmente mantidos. De acordo com o autor, a herança musical africana foi dada por meio dos instrumentos de percussão e pela variedade de ritmos. Por fim, a colonização portuguesa e, consequentemente, a influência da música europeia, atuando diretamente na construção musical brasileira, já que os padrões culturais de Portugal foram acionados no Brasil na religião, no sistema educacional, no idioma, e nos costumes sociais.

A discussão sobre estes três tipos de etnias e a forma como se compuseram é um assunto extenso e complexo, o qual foge do escopo deste estudo. Assinalamos apenas a escassa referência da utilização da temática indígena na música villalobiana apontada por Enyart, citando apenas o *Guia Prático*. Podemos mencionar uma série de obras do compositor que aludem diretamente a temática indígena, como: *Danças Características Africanas* (1914/1915), *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917), *Três Poemas Indígenas* (1926), *Choros n. 10* (1926), *Canções indígenas* (1930), *Mandú-Çárárá* (1940), *Floresta do Amazonas* (1958), dentre tantas outras. Porém é válido lembrar a carência de referências para a realização destes levantamentos na época.

Ainda neste capítulo, Enyart oferece um breve levantamento histórico sobre o ensino da música no Brasil e suas instituições musicais. Segundo o autor, o primeiro registro do ensino formal de música foi realizado em 1594, pelo padre jesuíta Manuel da Nobrega, no estado da Bahia. O autor também pontua atividades musicais realizadas no século XVIII em Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais. Fora os muitos músicos importados que detinham importantes posições musicais no Brasil, Enyart destaca um nativo, o padre José Mauricio Nunes Garcia que, em suas palavras, foi um músico de habilidade incomum, influenciado por Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart e, diferente de outros compositores, nunca estudou no exterior, ampliando seus

[6] Trata-se de uma série de 137 canções populares, ambientadas, arranjadas ou harmonizadas por Villa-Lobos, divididas em onze álbuns.

conhecimentos por meio dos livros. O autor também destaca o surgimento da Academia Brasileira de Belas Artes em 1809 e da Academia Imperial de Música, em 1857, perdurando até 1865.

De forma cronológica, Enyart apresenta brevemente três compositores brasileiros e suas realizações, sendo eles: Carlos Gomes, Brasílio Itiberê da Cunha e Alexander Lévy. O autor também lista oito compositores considerados precursores da escola moderna de composição brasileira, sendo: Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Ernesto Nazareth, Frederico Nascimento, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos. No final deste primeiro capítulo, Enyart define a música brasileira como um contraste de elementos de três culturas, integradas com sucesso em uma mistura distinta que representa o povo brasileiro como um todo (ENYART, 1984, p. 17).

Uma biografia de Heitor Villa-Lobos é oferecida no segundo capítulo da tese, contendo os seguintes tópicos: início da vida; influências musicais iniciais; as lutas de um compositor obscuro; vida em Paris; o educador musical e o reconhecimento como um grande compositor. Suas referências para a construção do texto são baseadas, em especial, no livro do musicólogo carioca Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*, de 1983. Autores como Juan A. Oregga-Salas, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Arthur Cohn, Vanette Lawler, Nicolas Slonimsky, David Ewen, Carleton Sprague Smith, David E. Vassberg, Randall Bush, assim como a segunda edição do catálogo de obras *Villa-Lobos-Sua Obra*[7] fazem parte de suas citações. O autor oferece um pequeno panorama da vida e da obra de Villa-Lobos, pontuando seus primeiros contatos com a música, seus estudos formais e informais, suas viagens pelo Brasil, suas principais influências musicais, as importantes amizades, a Semana de Arte Moderna de 1922, sua viagem a Paris em 1923, as viagens a países da Europa, seu envolvimento com a política e com a educação musical no Brasil, as viagens ao Oriente Médio, América do Sul e Estados Unidos e as homenagens recebidas até o seu falecimento.

Entendo que Enyart cumpre com o esperado neste capítulo, realizando um importante levantamento biográfico, a fim de contextualizar o leitor, especificamente aquele não instruído na vida e na obra de Villa-Lobos. É adequado mencionar que muitos

[7] *Villa-Lobos-Sua Obra*. 2ª Edição. Programa de Ação Cultural, MEC / DAC / Museu Villa-Lobos, 1972.

estudos biográficos surgiram após o livro de Vasco Mariz, aos quais Enyart não teve acesso, inclusive alguns destes confrontando informações relatadas por Mariz.

Os últimos dois capítulos da tese são os mais extensos e interessantes, pois oferecem as análises do ciclo das sinfonias. Não tenho a pretensão de discutir as análises oferecidas por Enyart de cada sinfonia, mas, sim, de forma geral, destacar a sua metodologia analítica, argumentando alguns pontos e trazendo em evidência a *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos, que foi objeto de estudo em minha tese.

Datadas entre 1916 e 1920, as quatro primeiras sinfonias são analisadas por Enyart em seu terceiro capítulo. Com uma proximidade de quatro anos entre elas, o autor menciona que essas sinfonias compartilham certas características que as diferenciam como um grupo. Segundo o autor, cada uma das primeiras sinfonias revela uma abordagem filosófica semelhante, em especial na forte influência da música francesa, herdada por meio do estudo do tratado *Cours de Composition Musicale*[8], de Vincent d'Indy e pela estreita aproximação de Villa-Lobos com Darius Milhaud.

É precipitado afirmar que as primeiras sinfonias sejam somente influenciadas pelo estudo do tratado de composição de d'Indy ou por uma possível influência advinda de Milhaud. Essa suposta proximidade entre os compositores é discutida por diversos autores, como Tarasti (1995), Guérios (2003), Salles (2009), Lago (2010) e Noronha (2012). De fato, Villa-Lobos e Milhaud se conheceram, pois constam relatos destes encontros pela voz dos próprios compositores. Mas essa possível proximidade entre eles é uma mera hipótese, pois não há comprovação documental que indique um contato mais efetivo entre os dois (NORONHA, 2012). Essas conjecturas são oferecidas por Salles (2009), pois, em alguns momentos do seu texto, o autor pontua uma possível influência da música de Milhaud em Villa-Lobos, relacionada especialmente com o uso da politonalidade[9] e "talvez ela [a politonalidade] tenha vindo de algum comentário feito por Milhaud em sua passagem pelo Brasil" (SALLES, 2009, p. 170, grifo nosso). Portanto, trata-se apenas de especulações.

[8] Resultado de sua atividade pedagógica na *Schola Cantorum* de Paris, o *Cours de Composition Musicale* ultrapassou os muros da instituição. O primeiro livro é datado de 1903. A publicação do segundo livro, primeira parte, é datada de 1909 e a segunda parte foi publicada em 1933.

[9] "...técnica característica da escrita de Milhaud durante o entreguerras, não foi trazida ao Brasil por ele. Quando Milhaud veio ao Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno, por exemplo, já havia escrito suas *Variations, Op. 29*, para piano, peça na qual a técnica politonal foi utilizada" (NORONHA, 2012, p. 125).

A afirmação de que a influência herdada da música francesa por Villa-Lobos incide apenas pelo estudo do tratado de d'Indy, aparenta um pouco genérica. Enyart, provavelmente, utiliza como fonte dessas afirmações as notas[10] contidas no catálogo *Villa-Lobos-Sua Obra*, de 1972. Mesmo ciente da significativa contribuição deste tratado para Villa-Lobos, como aponta Salles (2018), não é possível sustentar essa afirmação. Certamente, a música francesa esteve muito presente na formação de Villa-Lobos. Segundo Neves (2008), a fase inicial do nacionalismo brasileiro do século XX reflete a grande influência do impressionismo francês, caracterizado pela liberdade harmônica e pela renovação formal idealizada pelos compositores franceses (NEVES, 2008, p. 121). Na virada do século XX, uma parte da vida cultural no Rio de Janeiro, de acordo com Salles (2018), "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). As composições de Villa-Lobos datadas entre 1912 e 1918 são marcadas por essa influência e notamos o diálogo do compositor brasileiro com César Franck, Richard Wagner e com o Bando de Franck[11] (SALLES, 2009, p. 20).

Salles (2020a) observa a desleitura[12] que Villa-Lobos realizou do tratado de d'Indy, dialogando com a construção cíclica em suas obras datadas entre 1914 e 1920. Segundo o autor, o tratado de d'Indy reúne elementos que dão origem ao conceito de forma cíclica: a expansão da forma sonata clássica e a exploração das técnicas de variação e desenvolvimento, elementos estes abordados por Salles (2020a) em suas análises da *Sinfonia n. 1* (1916) de Villa-Lobos (SALLES, 2020a, p. 72).

Diferente de Salles (2020a), Crowl (2018) menciona que se convencionou relacionar as primeiras sinfonias de Villa-Lobos pela influência direta do tratado de composição do d'Indy, porém "basta uma audição de obras do compositor francês para

[10] Nas observações das cinco primeiras sinfonias, presentes no catálogo de obras *Villa-Lobos-Sua Obra*, constam o seguinte comentário: "faz parte do ciclo de 5 Sinfonias escritas no estilo do compositor francês Vincent d'Indy" (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 41 a 44).

[11] Grupo de compositores franceses reunidos em torno da figura de César Franck, tendo como membros mais eminentes Alexis de Castillon, Ernest Chausson, Henri Duparc, Vincent d'Indy, Guy Ropartz e Guillaume Lekeu. O "Bando de Franck" teve uma influência considerável sobre a música francesa, mesmo após a morte de César Franck. Este grupo era a favor de "uma concepção ao mesmo tempo séria e aberta da música, não renegando nem proibindo nada" (MASSIN, 1997, p. 810).

[12] Esse conceito remete para o modo como um poeta (no caso o compositor) ajuda a formar outro e para o modo como este outro desviou deliberadamente a sua leitura do primeiro poeta no sentido de servir os seus próprios interesses. O que se tem é um quadro das relações intrapoéticas, ou aquilo que Harold Bloom (2003) designa por *misprision*.

se perceber que o que as aproxima das primeiras sinfonias de Villa são apenas alguns recursos harmônicos" (CROWL, 2018).

Essa discussão se desdobra em uma série de questões sobre a efetiva influência de Milhaud e do tratado de composição de d'Indy na criação das primeiras sinfonias de Villa-Lobos. Estas reflexões têm o propósito de questionar a designação limitada de influência replicada por Enyart, trazendo novas abordagens de recentes pesquisas.

Com descrições fornecidas por Vasco Mariz (1983), Enyart indica que cada uma destas sinfonias iniciais é composta por um programa extramusical, sendo que, as duas primeiras sinfonias, *O Imprevisto* (1916)[13] e *Ascensão* (1917)[14], aludem a um programa de uma maneira geral. Já a terceira, a quarta e a quinta descrevem musicalmente seus títulos e são agrupadas numa trilogia sequencial, sendo *A Guerra* (1919), *A Vitória* (1919)[15] e *A Paz* (1920)[16]. Enyart comenta, de forma superficial, a existência do programa extramusical destas sinfonias, possivelmente pela escassez de acesso a estas informações.

A *Sinfonia n. 3* (1919) foi encomendada pelo Governo Federal, com o intuito de formar o Tríptico de Guerra, para celebrar o fim da primeira guerra mundial, contando com o roteiro literário do historiador Luís Gastão d'Escragnolle Dória[17]. Estas encomendas foram solicitadas a três compositores. *A Guerra* ficou na responsabilidade de Villa-Lobos. *A Vitória* foi encomendada a João Otaviano Gonçalves[18]. *A Paz*, ao compositor Francisco Braga[19], que escreveu um poema sinfônico para coro e orquestra. Villa-Lobos realizou o Tríptico de Guerra de sua autoria, compondo a quarta e a quinta sinfonias, possivelmente pelo sucesso que sua terceira sinfonia recebeu, diferente das obras de Gonçalves e Braga.

Referente aos procedimentos composicionais adotados nas primeiras sinfonias, Enyart destaca que a unidade melódica é alcançada por meio do tratamento temático

[13] Vide: "Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 ("O imprevisto") de Villa-Lobos" (2020a) de Paulo de Tarso Salles.
[14] Vide: "Uma narrativa musical do 'estado da alma' do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos" (2020c) de Paulo de Tarso Salles.
[15] Vide: "Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima" (2020b) de Paulo de Tarso Salles.
[16] Recordando que o manuscrito da quinta sinfonia é dado como perdido.
[17] Professor, arquivista, compositor, libretista, publicista, tradutor e escritor carioca. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
[18] Compositor, pianista, regente e professor. Foi aluno de Henrique Oswald e Francisco Braga no Instituto Nacional de Música.
[19] Importante compositor, regente e professor carioca.

cíclico por uma melodia apresentada no início do primeiro movimento de cada sinfonia, correspondendo um pouco ao conceito francês de *idée fixe*[20]. Segundo Enyart, os principais temas cíclicos da primeira e da segunda sinfonia possuem o contorno melódico em forma de arco, sendo que a primeira possui uma extravagância brasileira intuitiva e a segunda, um tratamento sequencial do motivo. Na terceira sinfonia, o motivo é recorrente por tons vizinhos, enquanto na quarta sinfonia o motivo demonstra um atributo de fanfarra cerimonial. Ainda, segundo o autor, as melodias destas sinfonias aparentam ser compostas instintivamente, a partir de elementos derivados da música dos portugueses, dos indígenas e de elementos afro-brasileiros. As melodias, geralmente, são longas e contínuas, tendo intervalos repetitivos e características tonais ambíguas, sendo bimodais ou não terminando no tom inicial, com propriedades rítmicas ativas, como ligados, síncopas e ritmos cruzados. Na terceira e quarta sinfonia, o autor observa a citação do hino nacional francês e, na terceira, a citação do hino nacional brasileiro.

Segundo Enyart, o movimento harmônico predominante nestas sinfonias é a mudança de acordes com a distância de segundas ou terças entre si. O autor observa o uso de texturas, como nota pedal, acordes pedais e camadas em ostinato. Enyart acrescenta que os segundos movimentos são mais expressivos, nos quais se observa a melodia sendo realizada por um instrumento solista, acompanhada de uma orquestração mais apurada.

Sua metodologia de análise segue a seguinte sequência: data, estreia, dedicatória, programa (se houver) e os títulos dos movimentos. Essas informações são geralmente baseadas no catálogo de obras *Villa-Lobos, Sua Obra*. O autor expõe um texto prévio comentando alguns aspectos de influência e a forma como a sinfonia é construída, exemplificando, por meio de reduções, excertos dos manuscritos e gráficos. Na sequência, Enyart apresenta um texto descritivo de cada movimento, indicando as seções. Ele discorre sobre os temas e seu desenvolvimento, tipos de escalas, cadências, tonalidades, características, como o bimodalismo (que, segundo o autor, permeia a música brasileira), texturas, características específicas da idiomática villalobiana (como ostinatos[21], pedais ou acordes sustentados que, de acordo com Enyart, são características

[20] Um termo cunhado por Hector Berlioz para denotar uma ideia musical usada obsessivamente, sendo aplicado em 1830 na sua *Symphonie Fantastique*.

[21] Segundo Salles, esse tipo de textura emergiu no repertório de Villa-Lobos na década 1920, sendo explorado em muitas obras do seu segundo período criativo. Utilizada na forma binária de figura e fundo, a figuração melódica é superposta a um fundo textural, o ostinato. Villa-Lobos ao justapor diversos materiais, passa a trabalhar em um eixo vertical, criando múltiplas estruturas. A presença do ostinato nessa estrutura é fundamental, pois traz uma organicidade horizontal (SALLES, 2009, p. 78).

típicas das seções de desenvolvimento), seus processos técnicos recorrentes, design formal, áreas tonais, e pondera sobre alguns aspectos harmônicos específicos (como progressões, politonalidade, etc.). Após apresentar os quatro movimentos seguindo estes critérios, Enyart oferece uma visão geral ao final de cada sinfonia, argumentando seus principais aspectos.

Em seu último capítulo, Enyart oferece as análises das sete últimas sinfonias, pontuando o hiato de vinte e cinco anos entre o ciclo das sinfonias[22]. O autor deixa em aberto os possíveis motivos que levaram Villa-Lobos a se afastar deste ciclo.

Pertinente a essa lacuna deixada entre as primeiras e as últimas sinfonias, Salles (2020c) oferece uma interessante investigação acerca da datação da *Sinfonia n. 2*, composta em 1917, estreada apenas em 1944. O autor sugere que, entre a datação original e a estreia, alterações ou revisões foram incorporadas nesta sinfonia[23], sugerindo uma possível reelaboração ou mesmo a criação desta sinfonia durante a década de 1930[24]. Partindo das hipóteses investigadas por Salles (2020c), podemos cogitar possíveis inconsistências nas datações originais de algumas sinfonias, questionando se a lacuna de vinte e cinco anos no ciclo realmente ocorreu.

Enyart assinala uma ausência de maturidade no estilo sinfônico das últimas sinfonias de Villa-Lobos. O autor compara essas sinfonias com as sofisticadas e inovadoras obras do período que as antecedem e que, segundo o autor, representaram o período mais produtivo de Villa-Lobos, em especial pelo sucesso da sua residência em

[22] As cinco primeiras sinfonias foram escritas no período de 1916 até 1920. Depois de 25 anos, Villa Lobos retoma o ciclo compondo sete sinfonias, no período de 1944 a 1957.

[23] Este fato aconteceu com outras obras de Villa-Lobos datadas de 1917, como em "*Amazonas*, *Uirapuru*, *Quarteto de Cordas n. 4* e *Sexteto Místico*, sugerindo que aquele ano marcou especialmente sua produção, contrariando o padrão mais habitual com produções de outros anos, geralmente estreadas poucos meses ou em até dois ou três anos após a data de composição" (SALLES, 2020c, p. 28-29).

[24] Salles (2020c) apresenta oito indícios que corroboram essa hipótese, sendo: "1. A data de estreia, 1944, demasiado distante da data oficial de composição, 1917; 2. A presença de temas com caráter popular ou com alusão a elementos brasileiros, praticamente ausentes das demais sinfonias escritas até 1919; 3. A saturação do movimento sequencial dos temas em estilo de modinha (1º e 4º movimentos), desafiando a lógica e o equilíbrio que caracterizam a tradição europeia; 4. Exploração da simetria como elemento cadencial, recurso que Villa-Lobos desenvolveu mais sistematicamente após a década de 1920; 5. Uso de palíndromos e superposição de camadas texturais, que se tornaram comuns na poética villalobiana após a série de *Choros* nos anos 1920; 6. O caráter expressivo, a inserção episódica e a textura de acompanhamento de certos temas em estilo cantante, semelhante a obras dos anos 1930 como o *Quarteto de cordas nº 5* (obra claramente rapsódica) e certas passagens das *Bachianas Brasileiras*; 7. Referência a procedimentos notabilizados por Haydn, como monotematismo ou a retomada do tema principal na coda (4º movimento), alusão presente na música villalobiana no final da década de 1930; 8. Motivo e tema cíclico (c) com caráter bachiano, denotando proximidade com o ciclo das *Bachianas Brasileira*s, desenvolvido entre 1930-1945" (SALLES, 2020c, p. 68-69).

Paris, bem como a inspiração dos principais compositores europeus com quem esteve associado, como Maurice Ravel, Vincent d'Indy, Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, dentre outros. Enyart aponta a abundância de composições realizadas neste período, como o ciclo das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), dos *Choros* (1920-1929), e *O Descobrimento do Brasil* (1937), além da liderança de uma reforma bem-sucedida na educação musical do Brasil.

Essa ausência de maturidade, afirmada por Enyart, aparenta ser equivocada. Como Crowl (2018) bem observa, a interrupção do ciclo das sinfonias se deu pelo contato de Villa-Lobos com as novas linguagens da vanguarda europeia em sua estada em Paris, retornando o ciclo das sinfonias devido ao início das relações do compositor com os Estados Unidos (CROWL, 2018). Compostas nos últimos anos de vida, entre 1944 e 1957, as últimas sinfonias são supostamente fruto da busca do compositor por uma linguagem universal[25], lema carregado por Villa-Lobos durante a primeira de suas muitas viagens aos Estados Unidos (RODRIGUES, 2019, p. 236).

Segundo Enyart, as últimas sinfonias são semelhantes em muitos aspectos as primeiras sinfonias, por uma base filosófica um tanto diferente. Acredito que as semelhanças sugeridas por Enyart estejam relacionadas aos aspectos formais e de alguns procedimentos composicionais recorrentes na música villalobiana. Embora Villa-Lobos continue temporariamente utilizando uma fonte extramusical na sexta e na sétima sinfonias, Enyart observa que existe uma abordagem mais pessoal e inventiva. As melodias da sexta sinfonia são provenientes do delineamento da Serra dos Órgãos, realizado a partir de uma fotografia sobreposta em um papel milimetrado. Essa é a mesma técnica que Villa-Lobos utilizou em 1939 para escrever *New York Sky Line*. Em uma atitude igualmente inventiva, o primeiro tema do segundo movimento da sétima sinfonia, segundo Enyart, é derivado da palavra América. Na estreia desta sinfonia, de acordo com Zanon (2012), constavam pequenas descrições de caráter místico nas notas de programa. Chamada de sinfonia da *Odisseia da Paz*, os quatro movimentos foram intitulados de *Prólogo*, *Contrastes*, *Tragédia* e *Epílogo*, títulos os quais não correspondem à música e não figuram no manuscrito (ZANON, 2012).

[25] Para maiores detalhes sobre o conceito de universalismo nas sinfonias e a relação do compositor com os Estados Unidos vide a tese: "Intertextualidade na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos" (2021) de Adailton Sergio Pupia.

Enyart menciona que as últimas cinco sinfonias não apresentam formas incomuns de composição, não possuindo um programa extramusical, exceto a décima sinfonia, um oratório sinfônico. O autor aponta que o estilo composicional destas sinfonias tardias tende a uma economia de meios, com pequenas melodias, escritas em um estilo mais clássico. Frequentemente, ao longo destas obras, transformações de temas iniciais se tornam o principal material melódico para seções do mesmo movimento, como na *Sinfonia n. 7* (1945), terceiro e quarto movimentos e na *Sinfonia n. 8* (1950), primeiro movimento. Ocasionalmente, ocorre a fragmentação de um tema, mas, segundo Enyart, Villa-Lobos não é tão hábil nos desenvolvimentos como os compositores europeus do século XIX.

O autor também aponta a ausência, em muitos momentos, de qualquer uso de técnicas de desenvolvimento herdados da forma de sonata e, quando eles ocorrem, consistem em repetições do material temático, geralmente incluindo uma nova ideia ou motivo. No que se refere à harmonia, Enyart observa que as sinfonias tardias tendem a apresentar maior dissonância, mesmo que dentro de uma estrutura tonal. Coloridos harmônicos são obtidos pelo uso de poliacordes, construções pandiatônicas[26] e de sonoridades quartais.

Semelhante às sinfonias iniciais, o aspecto rítmico prevalece nas sinfonias tardias. Enquanto as primeiras sinfonias incluíam síncopas, ritmos cruzados e hemíolas, agora se observa uma complexidade motivada pela combinação de diferentes ostinatos que sustentam o material melódico. O autor exibe suas análises destas sete últimas sinfonias de forma análoga à metodologia utilizada nas quatro primeiras sinfonias.

[26] Termo cunhado por Nicolas Slonimsky, que de acordo com Kostka (2006), trata-se de "uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância" (KOSTKA, 2006, p. 108, tradução nossa).

Análise da *Sinfonia n. 8* por John Enyart (1984)

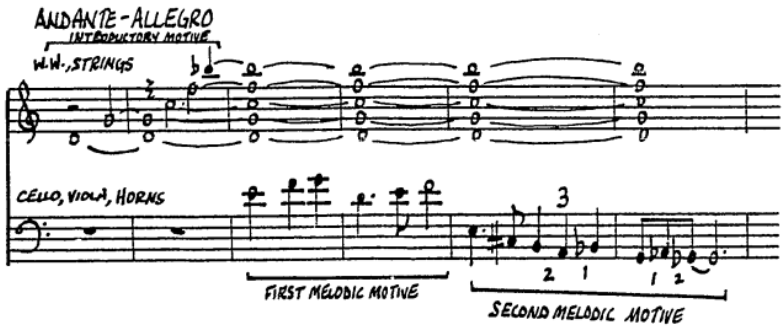
Com a intenção de argumentar alguns aspectos observados em seu estudo, apresento, integralmente, as análises oferecidas por Enyart da *Sinfonia n. 8*, objeto de estudo da minha tese defendida em março de 2021, discutindo algumas considerações realizadas pelo autor. Enyart inicia pontuando uma simetria desta sinfonia, relacionando a extensão entre o primeiro e o quarto movimento, sendo estes mais amplos, e entre o segundo e o terceiro movimento, estes possuindo proporções menores. Essa simetria não aparenta ser tão próxima, principalmente entre os movimentos centrais.

O primeiro movimento possui 191 compassos, o segundo 62 compassos, o terceiro 142 compassos, e o quarto 211 compassos. Em minutagem, o primeiro movimento possui sete minutos e seis segundos, o segundo, seis minutos e vinte e seis segundos, o terceiro, entre quatro minutos e vinte e sete segundos e o quarto movimento, entre seis minutos e dezoito segundos[27].

O autor também sugere que essa sinfonia apresenta uma abordagem composicional mais sofisticada, se comparada com as anteriores, possuindo uma economia de meios e muitos dos temas apresentados consistem em motivos abstratos e autogerados, que surgem como um caleidoscópio de transformações. Essa concepção da economia de meios, possivelmente se refere ao tratamento motívico utilizado por Villa-Lobos nesta sinfonia, em especial no primeiro movimento, no qual observamos a construção do discurso por meio da transformação temática. Segundo Enyart, o primeiro tema do primeiro movimento é intenso, entretanto alegre, definindo o caráter para todo o movimento. O autor observa a fragmentação do primeiro motivo melódico, construído em duas partes ascendentes de três notas. O segundo motivo melódico apresenta ritmos de quiálteras, sendo uma melodia de caráter tonal ambíguo que, segundo o autor, são qualidades típicas das tradições populares do Brasil. De acordo com Enyart, este segundo motivo ocorre duas vezes neste movimento. Este primeiro tema anunciado servirá de material motívico para as quatro seções do movimento. A figura 2 ilustra o excerto apontado pelo autor[28].

[27] Minutagem da gravação realizada pela Orquestra Sinfônica de São Paulo em 2015.
[28] Decidi inserir as ilustrações oferecidas por Enyart integralmente, a fim de ilustrar seu raciocínio. O autor realiza as reduções de forma manuscrita, exemplificando suas indicações analíticas.

Figura 2



Exemplo 119. Seção 1, tema, Sinfonia n. 8, primeiro movimento, compassos 1 a 629 (ENYART, 1984, p. 272).

A meu ver, este segundo motivo melódico apontado por Enyart se refere a uma resposta ao motivo inicial, sendo o motivo inicial, a ideia básica, seguido pelo segundo motivo melódico, a ideia contrastante[30]. Este tipo de ideia contrastante ocorre em outros momentos deste movimento, como, por exemplo, no compasso 15, onde após a apresentação da ideia básica (motivo inicial) pelo oboé, segue a ideia contrastante, muito similar em relação à estrutura intervalar e a utilização de tercinas. Ao longo de suas análises, Enyart associa a presença de figurações de tercinas ou de síncopas nas melodias, possivelmente relacionadas com as qualidades típicas das tradições populares do Brasil ou de características afro-brasileiras. Enyart não chega a mencionar quais seriam essas qualidades ou características que remetem a estas linguagens.

Pertinente às seções deste movimento, o autor oferece uma figura contendo a quantidade de compassos presentes em cada seção, com o seu respectivo centro tonal. Duas seções contêm erros de contagem. O *Allegro*, segunda seção, possui 66 compassos ao invés de 67 compassos e o *Tempo 1º*, quarta seção, possui 47 compassos ao invés de 46 compassos[31].

[29] Optei por manter a legenda original das figuras oferecidas por Enyart em sua tese.
[30] Terminologias utilizadas por Caplin (1998), referente a apresentação de um tema.
[31] Os erros de contagem investigados neste estudo podem estar relacionados a edição da partitura utilizada por Enyart. Confrontada com manuscritos gentilmente cedidos pelo Museu Villa-Lobos, notamos algumas divergências.

Figura 3

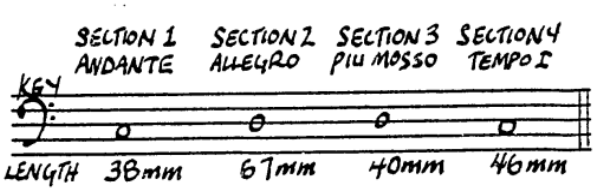


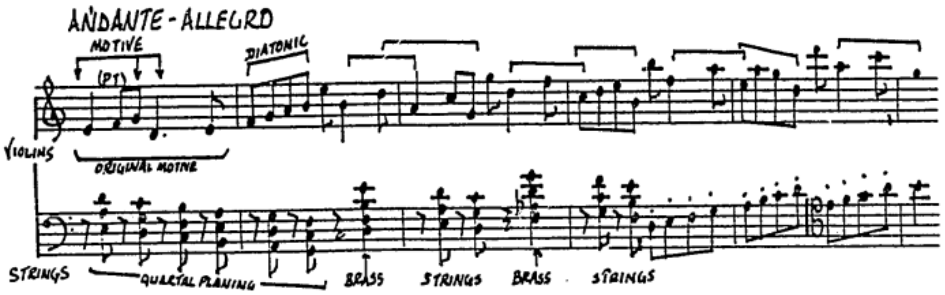
Figura 29. Tema e esquema tonal, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento (ENYART, 1984, p. 273).

Na figura 3, Enyart observa a construção do movimento em formas seccionais, baseadas em diferentes andamentos e em áreas tonais distintas. O desenho tonal, segundo o autor, revela uma simetria: as seções externas estão em Dó maior e as internas em Ré maior. Em momento algum o autor explica de que forma chegou as estas conclusões relacionadas às áreas tonais, seja por relações escalares, cadenciais ou temáticas. Ao que aparenta, Villa-Lobos construiu seus processos harmônicos deste primeiro movimento baseado em sonoridades quartais, melodias sustentadas por notas pedais, ostinatos e tendências pandiatônicas. Embora seja possível observar alguns direcionamentos cadenciais (como, por exemplo, a resolução de eventuais linhas de baixo em intervalos de quarta justa ascendente), Villa-Lobos não se prendeu a um centro tonal. O compositor intencionalmente não adotou o uso de armaduras de clave, como também observamos a ausência de cadências conclusivas tradicionais (como a cadência autêntica perfeita). Como substituição a estas cadências, Villa-Lobos utilizou uma série de recursos de finalização[32].

Grande parte do material analítico de Enyart é voltado para os aspectos motívicos e seu desenvolvimento. O motivo inicial é apresentado na segunda seção, o *Allegro*, em forma diminuída, sendo sua forma sequencial alongada por figuras e intervalos gerados do motivo original, conforme o autor ilustra por meio dos colchetes na figura 4.

[32] Vide a tese: "Intertextualidade na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos" (2021) de Adailton Sergio Pupia.

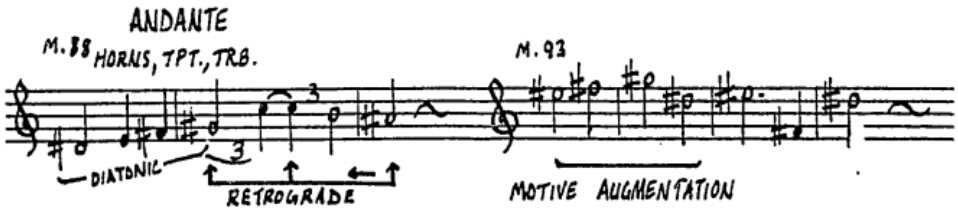
Figura 4



Exemplo 120. Seção 2, tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 39 a 43 (ENYART, 1984, p. 274).

As figuras entre colchetes possuem uma relação de intervalo de quarta descendente, proveniente do motivo inicial e tem como sequência uma linha melódica autogerada. A construção básica da melodia possui um padrão de três notas com dois intervalos, sendo terça menor ascendente (Mi e Sol) e quarta descendente (Sol e Ré). Segundo o autor, a nova melodia sequencial mantém sua associação com as sonoridades quartais, como fez na introdução, porém, desta vez, possui um planejamento. O tema é repetido, desta forma, duas vezes, porém esse impulso melódico é observado no motivo que se reproduz por meio de transformações e não apenas na sua repetição. Os trechos a seguir, oferecidos na figura 5, ilustram as transformações desta seção.

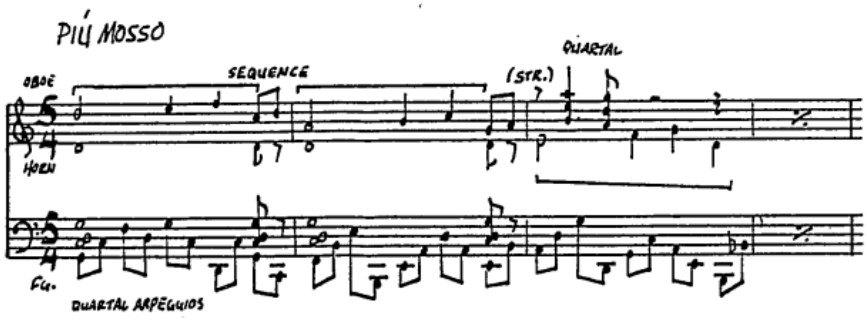
Figura 5



Exemplo 121. Seção 2, transformações, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 88 a 90, e compassos 93 a 95 (ENYART, 1984, p. 274).

As transformações dos motivos revelam um padrão sequencial, com modificações em forma retrógrada e de aumento, referenciadas ao principal motivo melódico. O *Piu Mosso*, a terceira seção deste movimento, oferece um novo caráter rítmico. O tema surge com modificações na duração, possuindo uma nova direção melódica, conforme ilustra a figura 6.

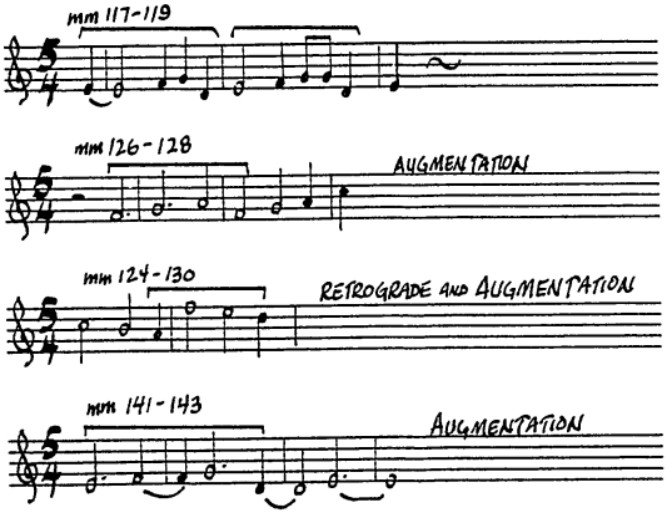
Figura 6



Exemplo 122. Seção 3, tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 105 a 108 (ENYART, 1984, p. 274).

Nesta configuração motívica, as séries ascendentes de três notas do motivo inicial contam com a adição de uma figura de colcheia, com a finalidade de induzir uma sequência descendente da melodia. De acordo com Enyart, o acompanhamento demonstra a importância da linha de baixo concebida em intervalos de quartas, seguindo o gesto descendente com acordes quartais que, segundo o autor, impulsionam a seção. Este tema não se repete nesta seção, mas ele é apresentado em diversas transformações, conforme ilustra a figura 7.

Figura 7

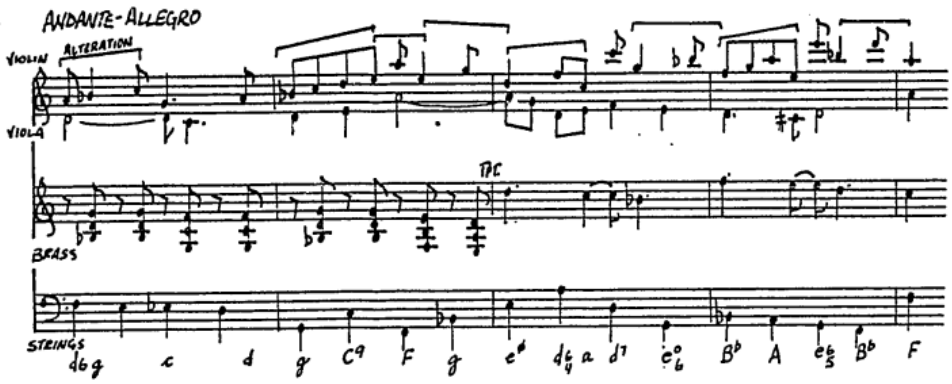


Exemplo 123. Seção 3, transformações do motivo melódico, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento (ENYART, 1984, p. 276).

O exemplo 123 de Enyart (figura 7) apresenta um erro no terceiro sistema: os compassos correspondentes a este trecho são do 129 e 130, e não 124 e 130. Segundo o autor, o material melódico é mantido com frescor por meio de uma constante renovação, empregando as técnicas de aumento e de forma retrógrada.

Por fim, a quarta e última seção retoma o *Tempo 1º*, onde o tema é alongado, sendo baseado no tema da segunda seção, conforme ilustra a figura 8. O tema é reapresentado com ajustes rítmicos no motivo que, segundo o autor, reflete na tradição de danças rítmicas afro-brasileiras. Novamente, o autor não sugere quais seriam os elementos relacionados com essa característica de dança e nem qual o tipo estilístico de dança é presente neste excerto. Enyart também não menciona suas anotações dos acordes cifrados presentes no terceiro sistema. Ao que aparenta, o autor busca uma relação triádica sobrepondo verticalmente às notas apresentadas pelos naipes das cordas e dos trombones.

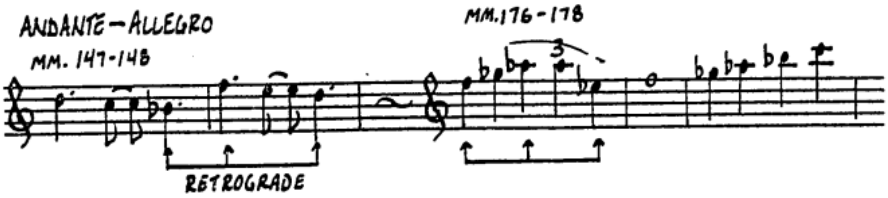
Figura 8



Exemplo 124. Seção 4, tema e acompanhamento, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 145 a 148 (ENYART, 1984, p. 277).

Este acompanhamento, segundo Enyart, também é uma reminiscência da segunda seção, sendo realizados com acordes quartais. Porém, a grande diferença está no fato de que a ênfase principal é o contraponto. Esta textura contrapontística é característica de grande parte dessa seção. O autor também observa, nesta última seção, as transformações adicionais do motivo principal, conforme ilustra a figura 9.

Figura 9



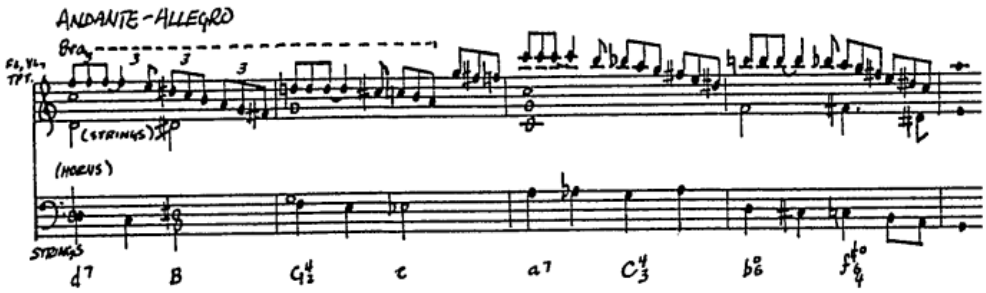
Exemplo 125. Seção 4, transformações do motivo melódico, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento (ENYART, 1984, p. 277).

Enyart menciona que este movimento possui uma abordagem mais tradicional de composição do que em qualquer uma das sinfonias anteriores. A melodia é construída sequencialmente, aparentando não ser inspirada em um tema folclórico. No entanto, segundo o autor, há ritmos nas transformações que parecem ser derivados da música folclórica brasileira. O processo de composição demonstra uma consciência no planejamento, em especial na economia de meios e na construção motívica.

Não fica muito clara a origem deste tema e de suas transformações, por Enyart. O autor menciona, em certos momentos, que a sua descendência é abstrata e, posteriormente, que esse tema e suas modificações podem ser derivados da música folclórica brasileira.

No que se refere à harmonia, o autor indica que, embora ocorram dissonâncias em cada seção, o movimento reflete uma consonância geral. As harmonizações do tema se concentram em técnicas contrapontísticas e nas sonoridades quartais. Estas construções quartais ocorrem, na maior parte do tempo, em todas as seções, exceto na segunda seção em que, de acordo com Enyart, Villa-Lobos utiliza um material triádico, como ilustrado na figura 10.

Figura 10



Exemplo 126. Seção 2, excerto harmônico, sequência, *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, compassos 61 a 64 (ENYART, 1984, p. 279).

Essa linha do baixo constitui, segundo o autor, algumas progressões harmônicas funcionais, não expondo qual seria o caminho harmônico traçado neste excerto. Infelizmente, Enyart não discute suas cifragens, que estão presentes nos exemplos 124 e 126 (figuras 8 e 10). No excerto da figura 10, podemos observar um modelo e sequência da melodia e uma hipotética sequência de quintas (movimento realizado pela viola: Ré, Sol, Dó e Fá).

Por fim, Enyart oferece um gráfico da estrutura formal deste movimento, exibindo as grandes seções, seções internas, regiões tonais e números de compassos. Conforme mencionado anteriormente, a quantidade de compassos do gráfico não coincide com a partitura manuscrita de Villa-Lobos. O *Allegro* possui 66 compassos e o *Tempo 1º*, última seção, possui 47 compassos. A numeração dos compassos no gráfico está correta. O autor considera os primeiros dezoito compassos como uma grande introdução. Acredito que a introdução ocorra apenas nos dois primeiros compassos, pois o tema é logo apresentado no terceiro compasso, sendo retomado e transposto por toda essa seção.

A primeira seção é dívida em mais duas partes (seção *a* e *b*) e, ao que tudo indica, Enyart as divide referenciando os números de ensaio presentes na partitura, sendo o número dois de ensaio a parte *a* e o número três de ensaio, a parte *b*. A segunda seção, o *Allegro*, é dividida em duas partes. A parte *a* tem início no número quatro de ensaio, com sua conclusão no número seis de ensaio. Já a parte *b* segue até o número doze de ensaio, iniciando assim a terceira seção, o *Piu Mosso*. Também separada em duas partes, essa seção não faz referência ao uso dos números de ensaios, mas sim da transição de caráter, entre os compassos 127 e 128. A quarta e última seção tem início no *A Tempo 1º* e, ao

que aparenta, o autor divide a parte *a* como sendo o retorno do conteúdo motívico e a parte *b*, a seção de fechamento do movimento.

Em momento algum, o autor explica o porquê da divisão das seções neste formato. Podemos realizar a divisão das grandes seções em mais partes, tendo como referência, por exemplo, o conteúdo temático e suas transformações.

Figura 11

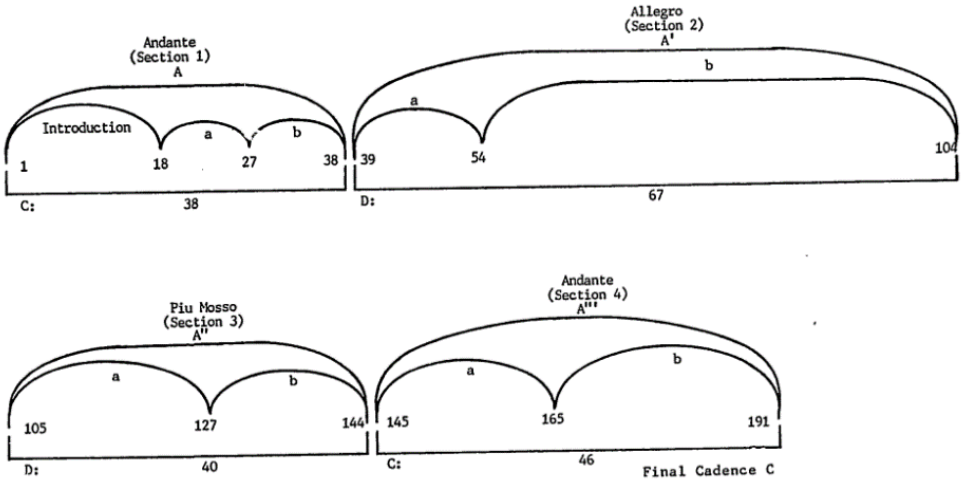
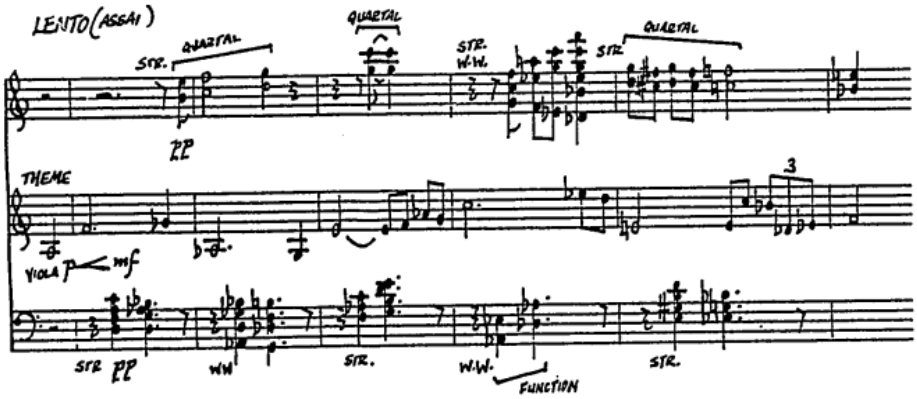


Gráfico 25. *Sinfonia n. 8*, primeiro movimento, *Andante-Allegro* (ENYART, 1984, p. 280).

O segundo movimento, o *Lento (Assai)*, apresenta uma introdução de dois compassos. De acordo com Enyart, essa introdução é suportada por uma nota pedal em Dó#, culminando diretamente na principal área tonal do tema, em Ré maior. O tema é longo e sinuoso, contrastando com o tema autogerador do primeiro movimento. O contorno melódico possui grandes saltos que, segundo o autor, remete aos procedimentos temáticos da sexta sinfonia. Este tipo de contorno melódico, iniciado por intervalo de sexta ascendente à qual Enyart se refere, é frequentemente utilizado por Villa-Lobos em diversas obras, especialmente aquelas de caráter lento e expressivo, tendo como característica a execução da melodia pelo violoncelo, viola ou corne inglês. A figura 12 ilustra a exposição deste primeiro tema.

Figura 12

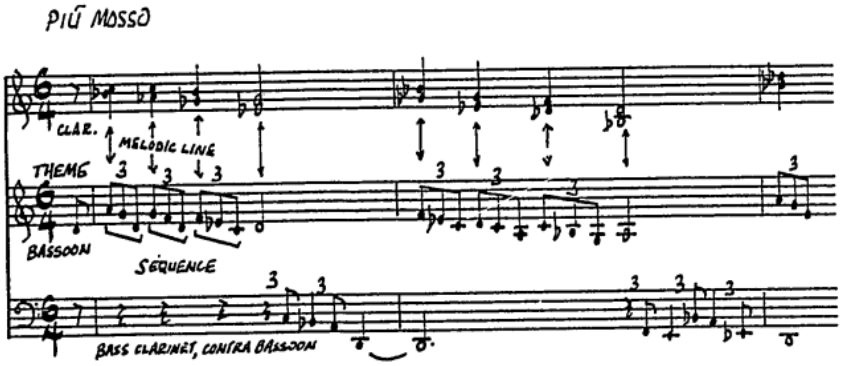


Exemplo 127. Primeiro tema, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, compassos 3 a 7 (ENYART, 1984, p. 281).

Enyart observa que, além da melodia lírica da viola, a textura fornece um movimento rítmico em direção ao clímax da frase, utilizando sonoridades triádicas e quartais, inseridas estrategicamente nas notas longas da melodia. O tema é repetido no compasso 11, porém, desta vez, uma quarta acima, de forma parcial. O autor também observa que o procedimento de diminuição da melodia de resposta é algo típico do estilo do compositor, porém não menciona a recorrência em outras obras. O primeiro tema retorna na terceira seção deste movimento, refletindo o mesmo caráter que na primeira seção.

De mesma qualidade expressiva, o segundo tema é exposto no *Piu Mosso*, contrastando em andamento e no contorno melódico. Baseia-se em tercinas de forma descendente, por grau conjunto e salto, padrão este repetido de forma sequencial, incluindo algumas alterações intervalares, conforme a figura 13 aponta.

Figura 13

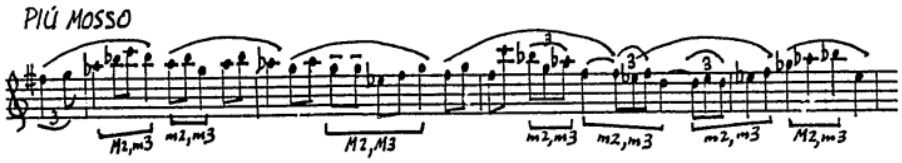


Exemplo 128. Segundo tema, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, compassos 19 a 20 (ENYART, 1984, p. 282).

De acordo com Enyart, a melodia também está presente no acompanhamento descendente, realizada pelo segundo clarinete, sendo transposta meio tom acima, sem a elaboração em tercinas. Essa simultaneidade nas cabeças de tempo produz um efeito temporário de *clusters*, resolvido a cada nota descendente das tercinas.

O autor aponta a presença de um novo componente neste segundo tema, que age de forma intermediária para o retorno do primeiro tema. Segundo ele, este componente é uma melodia bastante movimentada, construída em intervalos de segundas e terças e se move dentro do âmbito de uma sexta, conforme a figura 14 apresenta.

Figura 14



Exemplo 129. Segundo tema, segundo componente, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, compassos 23 a 26 (ENYART, 1984, p. 283).

Ainda referente a este excerto, o autor aponta que a célula unificadora, construída por intervalos de segundas e terças, pode ter sua origem nos intervalos harmônicos do segundo tema. Enyart sugere que a tonalidade ambígua desta melodia e a presença de tercinas denotam certas influências folclóricas do Brasil.

A forma do *Lento (Assai)* é ternária e, segundo o autor, possui um equilíbrio entre as seções A e B. Excluindo os dois compassos da introdução, há 16 compassos na parte A e 16 compassos na parte B. O retorno da seção A é um pouco mais longo e, segundo Enyart, se deve à presença de uma coda em duas partes. O equilíbrio é alcançado com a reutilização do movimento de pedal, presente na introdução, de Dó# para Ré, porém transposto de Lá para Si≅, ocorrente na coda II.

Em ambos os casos, as notas iniciais do pedal representam o sétimo grau (sensível) do acorde de dominante, a ser resolvido na próxima nota. Enyart menciona que a coda I prepara a coda II por meio da nota pedal Fá, estabelecendo um claro movimento de dominante para a tônica de Si≅. O autor oferece um diagrama contendo este contorno tonal do movimento, conforme exibe a figura 15.

Figura 15

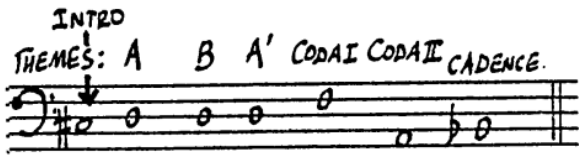


Figura 30. Tema e esquema tonal, *Sinfonia n. 8*, segundo movimento (ENYART, 1984, p. 284).

Enyart assinala que este movimento possui características harmônicas semelhantes ao primeiro movimento, refletindo no equilíbrio entre consonância e dissonância e nas relações de acordes funcionais e não funcionais. Embora de caráter distinto, o autor menciona que ambos os movimentos possuem uma unidade no estilo de composição e, segundo ele, o *Lento (Assai)* possui um fator unificador adicional de simetria, utilizando o mesmo material na introdução do movimento e no final. A figura 16 exibe o esquema formal oferecido por Enyart e suas regiões tonais.

Figura 16

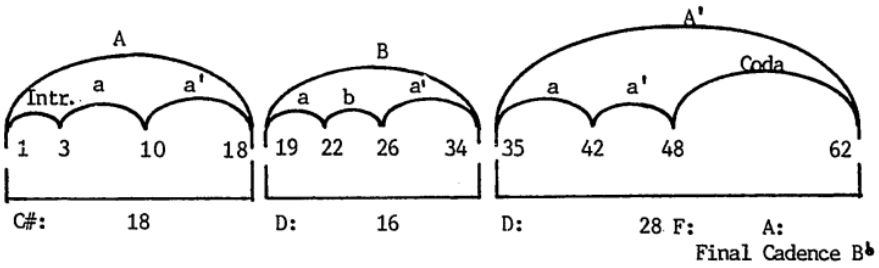
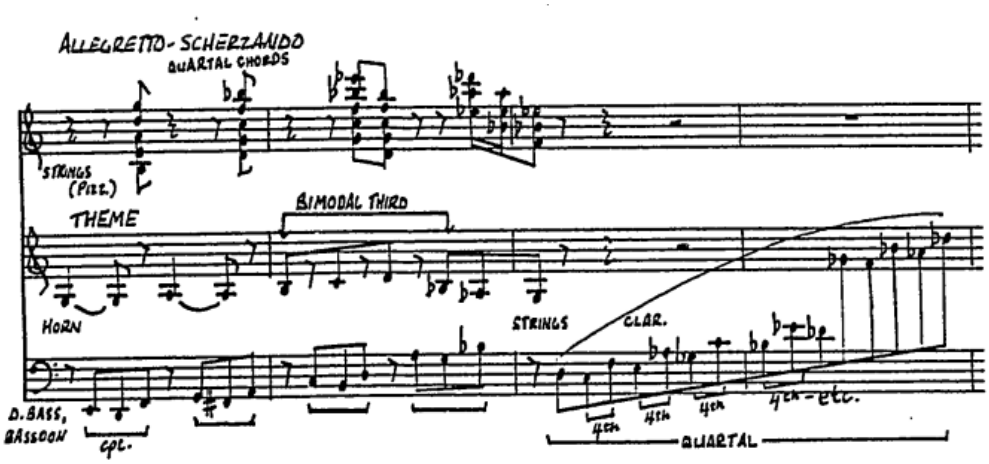


Gráfico 26. *Sinfonia n. 8*, segundo movimento, *Lento* (ENYART, 1984, p. 285).

Assim como no movimento anterior, o autor deixa em aberto diversas questões em suas afirmações, não argumentando, por exemplo, quais seriam os elementos similares entre o primeiro e o segundo movimento e quais são as características que definem as regiões tonais sugeridas.

O terceiro movimento, *Allegretto Scherzando*, inicia com o tema nas trompas que, segundo Enyart, retrata o caráter deste movimento, em seu andamento rápido, ritmos vigorosos e suspensões súbitas. Diferente dos temas dos movimentos anteriores, a melodia consiste em uma escala diatônica simples, que ascende até o quinto grau da escala, sendo retomada de forma descendente até a nota inicial. Cada movimento ascendente é interrompido por uma pausa, conforme o autor exibe na figura 17.

Figura 17



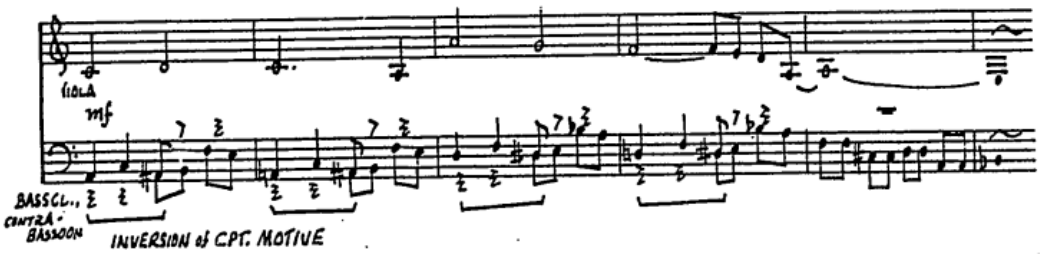
Exemplo 130. Primeiro tema e acompanhamento, Sinfonia n. 8, terceiro movimento, compassos 1 a 4 (ENYART, 1984, p. 286).

Enyart relaciona essa melodia com a música folclórica brasileira, sendo acompanhada por acordes quartais e, posteriormente, por um arpejo quartal, servindo como elo para a reapresentação do tema. Novamente, o autor não discute a associação deste tipo de melodia com a música folclórica brasileira. Podemos presumir, pela recorrência das afirmações do autor, que as construções melódicas por ele chamadas de bimodais estão diretamente relacionadas à música brasileira. Nesse excerto, podemos presumir que Enyart considera o movimento ascendente da melodia sendo a escala de Sol maior e o movimento descendente da melodia sendo a escala de Sol frígio. Este mesmo excerto também pode ser associado ao modo maior e menor natural (eólio) da escala de Dó.

O acompanhamento do tema é realizado por uma linha de contraponto que, segundo o autor, pode ser observado nas transições e no desenvolvimento, ocorrendo em forma de transformações, retrógrada, aumentada e com mudança de intervalos. Posteriormente, a apresentação do tema, uma seção dissonante se inicia e se encerra abruptamente, sugerindo o esquecimento dos elementos rítmicos e melódicos apresentados anteriormente. Por este motivo, Enyart menciona que o tema mantém seu caráter jovial durante todo o movimento.

De acordo com o autor, o segundo tema, ilustrado na figura 18, contrasta com o primeiro, constituindo-se em uma melodia longa e lírica, não reaparecendo no decorrer do movimento.

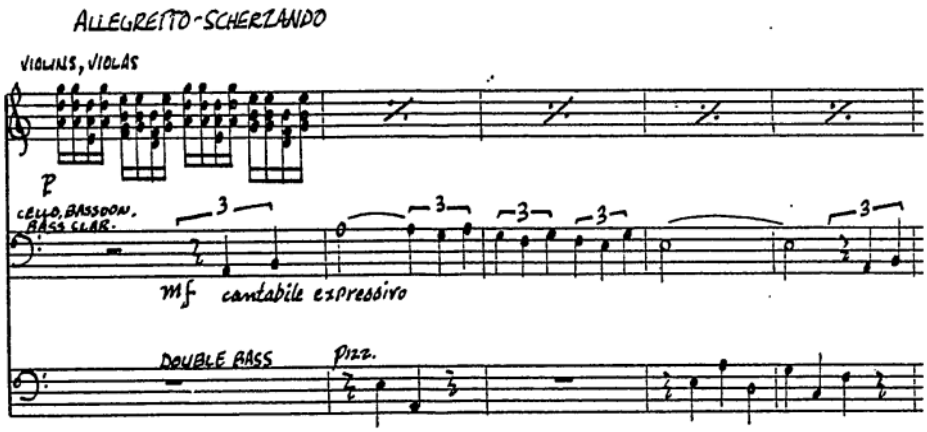
Figura 18



Exemplo 131. Segundo tema e contraponto, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 33 a 37 (ENYART, 1984, p. 287).

Enyart sugere que o acompanhamento deste segundo tema é uma transformação das figurações do contraponto que aparecem com o primeiro tema, com mudanças intervalares, retrógradas e de aumento. Já o terceiro tema deste movimento, revela, segundo o autor, a própria essência do caráter brasileiro em sua dramática linha melódica *cantabile expressivo*. Iniciado na região grave, o tema realiza um salto ascendente de oitava, descendo por graus conjuntos até o fim da frase, conforme ilustrado na figura 19.

Figura 19



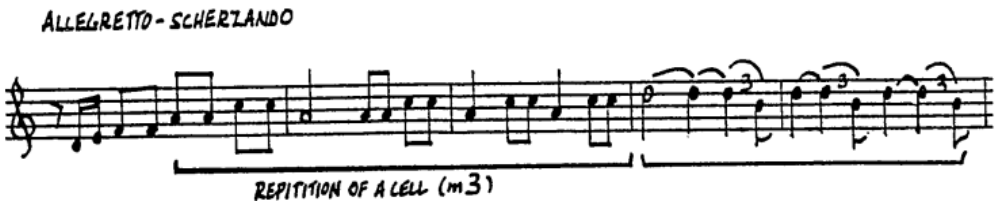
Exemplo 132. Terceiro tema, Sinfonia n. 8, terceiro movimento, compassos 57 a 61 (ENYART, 1984, p. 288).

Enyart menciona que os acordes quartais dos violinos e violas, associados à linha do contrabaixo, criam uma atmosfera propulsora para o tema. Após uma seção de desenvolvimento, o terceiro tema retorna nas cordas uma oitava acima, distribuídas verticalmente em quartas, caminhando melodicamente de forma paralela e que, segundo o autor, o trecho retrata o exuberante espírito brasileiro. Enyart não argumenta quais seriam as possíveis características brasileiras presentes neste tema. Em minhas pesquisas, discuto a possível influência de melodias indígenas na construção deste tema[33].

Uma nova melodia é apresentada antes da seção final deste movimento, sendo baseada em intervalos repetidos de terça menor, conforme ilustra a figura 20.

[33] Vide a tese: "Intertextualidade na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos" (2021) de Adailton Sergio Pupia.

Figura 20



Exemplo 133. Nova melodia, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 112 a 116 (ENYART, 1984, p. 289).

Enyart argumenta que essa melodia, que não reaparece no restante deste movimento, advém do folclore indígena, tendo como justificativa a utilização dos intervalos repetidos de terças.

Pertinente à forma, o autor considera o *Allegretto Scherzando* um rondó, por seu caráter tradicional e de equilíbrio. No entanto, na última seção do A, o tema não é reapresentado na tonalidade original, sendo transposto uma terça maior acima. Segundo Enyart, a simetria do rondó ocorre devido à conclusão do movimento por meio do direcionamento cadencial realizado na tonalidade original.

Figura 21

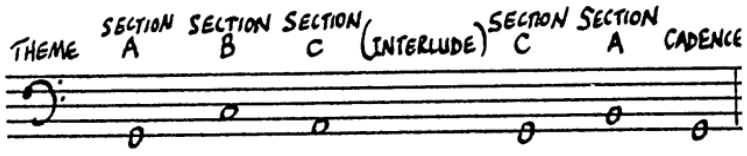


Figura 31. Tema e esquema tonal, *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento (ENYART, 1984, p. 289).

Enyart divide as relações tonais deste movimento em duas partes, conectadas por um breve interlúdio de doze compassos, construído com o material do acompanhamento do primeiro tema. A primeira parte, seções A, B e C, apresenta o esquema: tônica, subdominante e supertônica. A segunda parte, após o interlúdio (seções C, A e cadência), apresenta o esquema: tônica, mediante e tônica. Conforme já mencionado pelo autor, a seção A retorna na mediante, porém, a conclusão do movimento ocorre na tônica. A cadência final do movimento é apresentada um semitom acima, em um fechamento que

o autor sugere sendo derivado do modo frígio. Enyart não justifica sua suposição ao fechamento frígio deste movimento. Ao que parece, o autor não relaciona essa finalização com a cadência frígia, mas, sim, com a resolução cromática da nota Lá≅ para a nota Sol, sugerindo a presença da escala de Sol frígio. Novamente, Enyart não argumenta sobre suas afirmações a respeito das regiões tonais e, ao que tudo indica, o autor associa as notas de partida da melodia de cada seção como uma provável região tonal.

Da mesma forma, o autor menciona que este movimento é semelhante na atitude harmônica dos movimentos anteriores desta sinfonia. Enyart observa a presença do contraponto e do uso de sonoridades quartais. Segundo o autor, os ostinatos ocorrem com menos frequência e, quando ocorrem, não são tão extensos quanto nos dois primeiros movimentos, coincidindo muitas vezes com a presença da melodia popular brasileira.

No gráfico 27 de Enyart (figura 22), assinalo um pequeno erro de contagem na seção A^2, possuindo um total de 22 compassos, e não de 21 compassos.

Figura 22

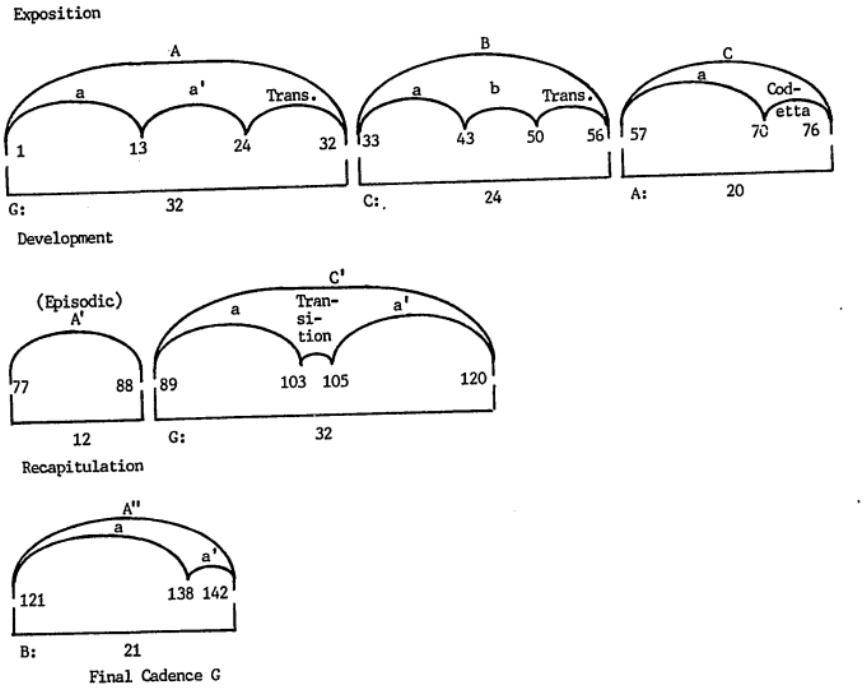
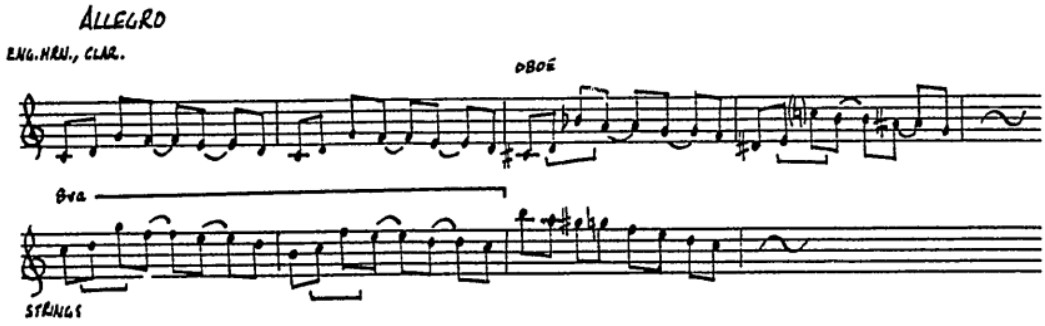


Gráfico 27. *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, *Allegretto Scherzando* (ENYART, 1984, p. 291).

Por fim, o quarto movimento, o *Allegro (Justo)*, que, segundo o autor, compara-se ao terceiro movimento em relação ao andamento, mas, devido à orquestração ampla, possui maior peso e força. O tema principal é construído por um padrão escalar simples,

dentro da extensão de uma quinta. Após o movimento ascendente, um padrão rítmico sincopado é apresentado de forma descendente. Depois de dois falsos inícios, presentes nos seis primeiros compassos, o tema é apresentado no compasso 7, conforme ilustra a figura 23.

Figura 23



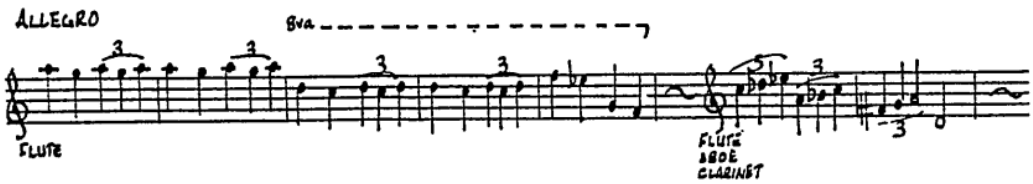
Exemplo 134. Primeiro tema, *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 7 a 10, e compassos 19 a 21 (ENYART, 1984, p. 292).

De acordo com Enyart, por seu aspecto autogerador, este tema se compara ao tema do primeiro movimento. O alongamento do tema é realizado de forma sequencial, por uma expansão intervalar nos saltos ascendentes entre o primeiro e segundo tempo de cada compasso, sendo intervalos de quartas justas nos compassos 7 e 8 e intervalos de sextas menores nos compassos 9 e 10. Logo que o ápice da frase é atingido, o intervalo de quartas justas (compassos 19 e 20) retorna para o fechamento do tema, iniciando a transição.

Enyart assinala que os intervalos presentes no motivo inicial do tema (segunda maior e quarta justa), aparecem como o motivo principal do scherzo da sexta sinfonia de Villa-Lobos. O autor aponta a presença de ligaduras e síncopas, novamente relacionadas com a influência da música folclórica brasileira. O tema mantém seu caráter ao longo das repetições e demonstra a sua força na recapitulação.

O segundo tema é composto por três seções. Enyart comenta que a primeira seção contrasta com o primeiro tema, bastante lírico, apresentando um intervalo repetido e que se move por salto ascendente antes de sua descida de forma brusca. Posteriormente a este movimento descendente, o tema assume uma qualidade cantável em sequências descendentes, conforme ilustra a figura 24.

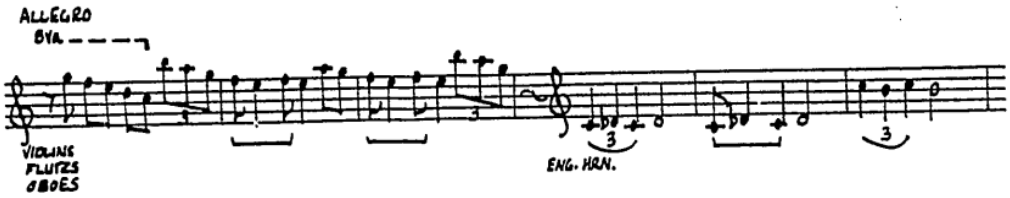
Figura 24



Exemplo 135. Segundo tema, *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 37 a 41 e compassos 43 a 44 (ENYART, 1984, p. 293).

Mais uma vez, o autor entende a figuração de tercinas, presente neste tema, como um reflexo de estilos, normalmente encontrados em muitas músicas nativas do Brasil. A segunda seção do segundo tema apresenta um contraste com a primeira parte, oferecendo um movimento rítmico mais ativo em uma linha melódica descendente. Os motivos rítmicos e melódicos das duas seções se combinam na continuação do tema. A figura 25 elucida este excerto.

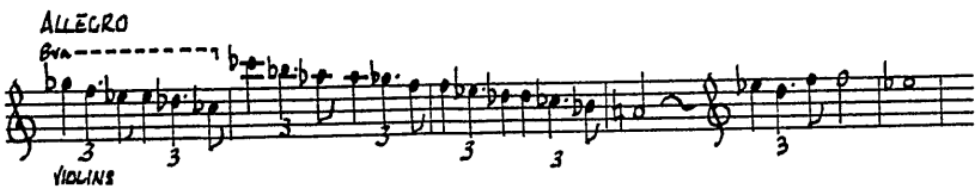
Figura 25



Exemplo 136. Segundo tema, (segunda seção), *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 50 a 52 e compassos 59 a 61 (ENYART, 1984, p. 294).

A terceira seção do segundo tema, segundo Enyart, apresenta uma combinação adicional das seções anteriores em uma melodia lírica descendente em tercinas, ilustrado na figura 26.

Figura 26



Exemplo 137. Segundo tema, (terceira seção), *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, compassos 67 a 71 (ENYART, 1984, p. 294).

O autor comenta que todas as três seções deste segundo tema possuem influência da música folclórica e da música afro-brasileira, justificando isto pela recorrência de tercinas. Enyart observa que este tema descendente se repete com contrastes rítmicos e harmônicos ao longo do desenvolvimento. Fragmentos de cada seção recebem o tratamento de desenvolvimento, mas não retornam na recapitulação.

De acordo com Enyart, a forma deste movimento segue o design e o equilíbrio da forma sonata, sendo construído na tonalidade de Dó maior, conforme ilustra a figura 27.

Figura 27

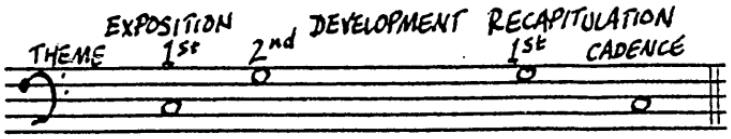


Figura 32. Tema e esquema tonal, Sinfonia n. 8, quarto movimento (ENYART, 1984, p. 295).

O autor aponta a existência da relação tradicional de tônica e dominante entre as tonalidades dos temas contrastantes da exposição, enquanto que, na recapitulação, essa relação reverte de dominante para tônica. Infelizmente, o autor não aponta onde essas regiões tonais são consolidadas e de que forma.

Enyart menciona que este último movimento retrata a mesma consistência do estilo clássico tradicional, observado nos movimentos anteriores. Junto com a aparente economia de meios, uma melodia é apresentada primeiro em fragmentos e, depois, por meio de um processo generativo. Ainda, segundo o autor, apesar das qualidades abstratas das linhas melódicas, existem aspectos da música folclórica brasileira que aparecem como consequência natural. A figura 28 apresenta o esquema formal deste quarto movimento.

Figura 28

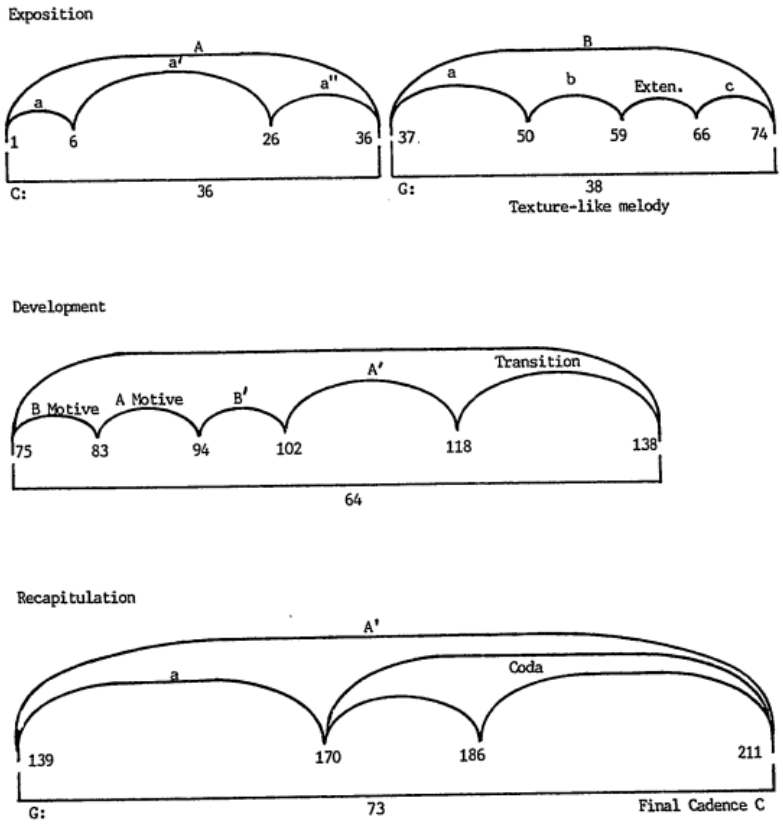


Gráfico 28. *Sinfonia n. 8*, quarto movimento, *Allegro (Justo)* (ENYART, 1984, p. 296).

De forma conclusiva, Enyart apresenta uma visão geral da *Sinfonia n. 8*, comentando a existência de uma unidade nos aspectos estilísticos desta sinfonia, que a modela e diferencia das sinfonias anteriores. Segundo o autor, os desenhos formais de cada movimento da oitava sinfonia diferem entre a forma seccional (primeiro movimento), ternária (segundo movimento), rondó (terceiro movimento) e sonata (quarto movimento). Estas estruturas também são recorrentes nas sete primeiras sinfonias. Enyart observa uma simetria entre os esquemas tonais do primeiro e do quarto movimento, cada um retornando ao tom inicial. O diagrama oferecido por Enyart ilustra sua observação.

Figura 29

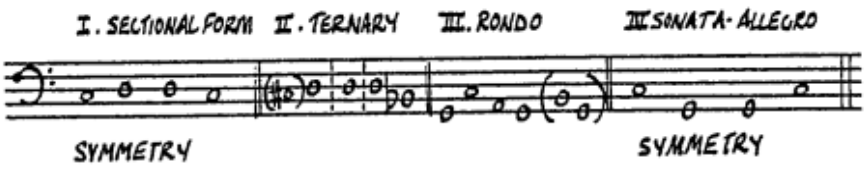


Figura 33. Esquema tonal dos movimentos, *Sinfonia n. 8* (ENYART, 1984, p. 297).

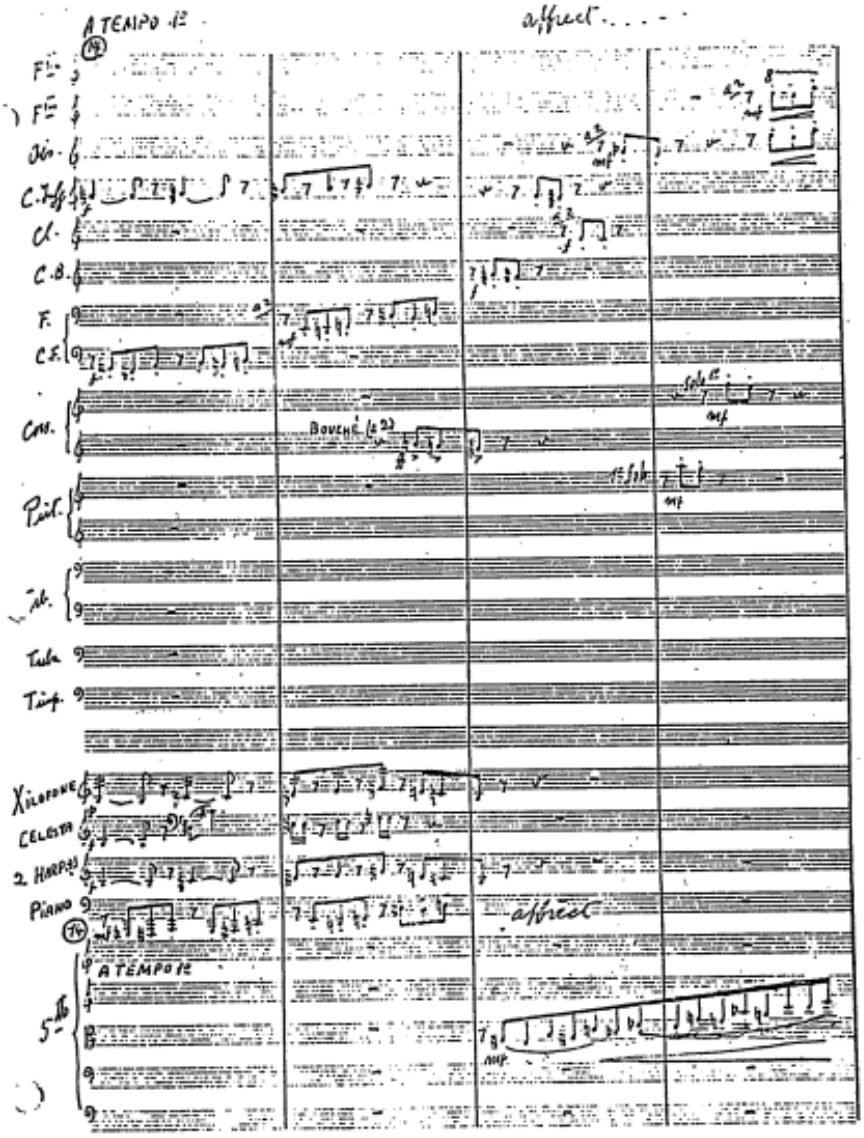
O segundo movimento, embora unificado em três partes, é abordado e concluído pelo mesmo material, mas em tons contrastantes. O terceiro movimento revela um esquema tonal clássico. Porém a seção final, iniciada com um tom diferente, retorna para o tom inicial por meio de um movimento cadencial. Segundo o autor, estes aspectos simétricos se comparam com as sinfonias precursoras de Villa-Lobos.

De instrumentação tradicional, Enyart aponta que essa sinfonia possui a inserção de quatro instrumentos adicionais, sendo: pratos, tam-tam, xilofone e piano. O autor observa uma abordagem clássica no manuseio dos instrumentos da orquestra, em que se sobressai a textura de melodia e acompanhamento. Nessa sinfonia, Villa-Lobos omite os instrumentos exóticos (que apareceram na sexta e sétima sinfonia), evidenciando uma atitude clássica na instrumentação. Enyart observa algumas recorrências sonoras utilizadas pelo compositor, como o uso dos instrumentos da família dos metais totalmente abertos (sem surdinas) e a preferência pelas cores instrumentais mais escuras nos pontos estruturais do movimento.

Enyart oferece um exemplo de orquestração desta oitava sinfonia. Segundo ele, a obra é pouco orquestrada. O autor ilustra sua observação na seção de recapitulação do *Allegretto Scherzando*. O primeiro fragmento da melodia inicia no corne inglês, posteriormente concluído na trompa abafada. A linha horizontal da melodia também é dobrada pelo xilofone, celesta e harpa. O contraponto é compartilhado pelo contrafagote, fagote e piano. À medida que a melodia termina, o compositor insere uma nova cor instrumental, na qual a viola executa a conexão por meio de um tipo de arpejo quartal. Enyart ilustra essa passagem exibindo um excerto da cópia do manuscrito[34] de Villa-Lobos na figura 30.

[34] Este manuscrito oferecido por Enyart difere dos manuscritos cedidos pelo Museu Villa-Lobos para esta pesquisa. Como mencionado, isso pode explicar alguns erros de contagem de compassos observados.

Figura 30



Exemplo 138. *Sinfonia n. 8*, terceiro movimento, compassos 1 a 4, *Allegretto Scherzando,* melodia fragmentada, clareza da linha (ENYART, 1984, p. 299).

Considerações finais

Conforme exposto, as análises realizadas por Enyart oferecem uma visão geral das sinfonias, em especial nos aspectos que dizem respeito aos procedimentos temáticos e estruturais. Questões referentes aos procedimentos harmônicos, orquestração, texturas, influências exercidas por outros compositores ou pela música folclórica e popular brasileira, não são profundamente argumentados. Em breves momentos, Enyart relaciona alguns aspectos da *Sinfonia n. 8* com suas predecessoras, porém não os relaciona com outras obras precursoras do compositor ou de outros compositores.

No que se refere ao aspecto estrutural, o autor sugere algumas relações com as formas musicais tradicionais, como a forma seccional, ternária, rondó e sonata. Entretanto, observamos uma reinterpretação por Villa-Lobos, através da sua linguagem harmônica característica, da relação tonal entre tônica e dominante e, segundo Salles (2017a), esse ajuste da forma clássica ao novo material harmônico parece ter sido sugerido a Villa-Lobos por meio do estudo de obras de Debussy e Stravinsky (dentre outros compositores modernos), "que teriam despertado sua curiosidade no sentido de experimentar novas combinações sonoras, presentes embrionariamente em sua música, antes mesmo de 1914" (SALLES, 2017a, p. 419).

Seguramente a extensa pesquisa de John Enyart é, até o momento, a mais importante contribuição acerca do ciclo das sinfonias de Villa-Lobos. As análises dos procedimentos composicionais adotados pelo compositor brasileiro em suas onze sinfonias ainda carecem de maiores investigações. Entretanto, *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*, é uma pioneira referência e deve ser revisitada por autores que buscam um aprofundamento neste ciclo de sinfonias ou uma compreensão das obras sinfônicas villalobianas. Alguns pontos abordados por Enyart serviram de referência e foram de grande valia para minhas análises acerca da *Sinfonia n. 8.*

Referências

BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução: Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Imago, 2003.

CAPLIN, William Earl. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

CROWL, Harry. "Villa-Lobos Revisitado. ComCiência". *Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. Dossiê Música, 196. Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp em parceria com a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), 2018. Disponível em: < https://www.comciencia.br/villa-lobos-revisitado/>. Acesso em: 05 out. 2019.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. vol. 2, n. 1. Paris: Durand e Cie Éditeurs, 1909.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. vol. 2, n. 2. Paris: Durand e Cie Éditeurs, 1933.

ENYART, John William. *The symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Universidade de Cincinnati, Ohio, 1984.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, (v. 9, n. 1), abril, 2003, p. 81-108.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3 ed. Prentice Hall, 2006.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Universal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 2 ed. Rio: MEC; Museu Villa-Lobos, 1972.

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

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Revisada e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: O Nacionalismo Francês e a conexão com o Brasil*. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012.

PUPIA, Adailton Sergio. Entrevista com John W. Enyart, realizada por e-mail em 24 jun. 2020.

PUPIA, Adailton Sergio. *Intertextualidade na Sinfonia n. 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

RODRIGUES, Pedro Henrique Belchior. *O Maestro do Mundo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SALLES, Paulo de Tarso. "Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 ("O imprevisto") de Villa-Lobos". *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, (v. 5, n. 1), 2020a, p. 53-118.

SALLES, Paulo de Tarso. "Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima". *Revista Orfeu*, (v. 5, n. 3), 2020b, p. 341-577.

SALLES, Paulo de Tarso. "Uma narrativa musical do 'estado da alma' do compositor: a Sinfonia nº 2 de Villa-Lobos". *Debates UNIRIO*, n. 24, 2020c, p. 27-73.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

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

SYMPHONY N. 8. Intérprete: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Compositor: Heitor Villa-Lobos. Alemanha: Naxos, 2017.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos: *The life and works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.

TREASURE COAST YOUTH SYMPHONY. John Enyart, Phd, Conductor, 2020. Biografia. Disponível em: <https://www.treasurecoastyouthsymphony.com/john-enyart--phd..html>. Acesso em: 25 set. 2020.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n. 8*. Partitura (manuscrito). Rio de Janeiro: s.n., 1950.

ZANON, Fabio. *Heitor Villa-Lobos: Sinfonia n. 6 e n. 7*. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Estados Unidos: Naxos, 2012.

Paisagem e tópica: a floresta musical de Villa-Lobos

Daniel Zanella dos Santos
daniel.zanella@ifc.edu.br | IFC, Campus Brusque

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da tópica musical "Floresta Tropical" em três poemas sinfônicos indianistas de Heitor Villa-Lobos, de diferentes fases composicionais da sua carreira: Uirapuru (1917), Mandú-Çárárá (1940) e Erosão (1951). Com base na semiótica peirceana, o artigo explica a estrutura tripartite desta tópica, abordando o contexto cultural de sua significação por meio de documentos de época, assim como a estrutura musical a partir de exemplos analíticos das três obras supracitadas. As análises demonstram um uso diversificado de gêneros harmônicos na construção desta tópica, o que sugere que a organização das alturas está relacionada mais à fase composicional de Villa-Lobos no período de criação das obras do que especificamente à significação da tópica. Ao mesmo tempo, aspectos texturais e rítmico-melódicos dão consistência estrutural a esta tópica, permitindo a identificação de um padrão de representação da floresta que perpassa diferentes períodos da carreira do compositor.

Landscape and topic: Villa-Lobos' musical forest

Abstract: This work presents an analysis of the musical topic "Floresta Tropical" in three Indianist symphonic poems by Heitor Villa-Lobos, from different compositional phases of his career: *Uirapuru* (1917), *Mandú-Çárárá* (1940) and *Erosão* (1951). Based on Peircean semiotics, the paper explains the tripartite structure of this topic, addressing the cultural context of its meaning through period documents, as well as the musical structure from analytical examples of the three aforementioned works. The analysis demonstrates a diversified use of harmonic genre in the construction of this topic, which suggests that the organization of pitches is more related to Villa-Lobos's compositional phase in the period of creation of the works than to the meaning of the topic itself. At the same time, textural and rhythmic-melodic aspects give structural consistency to this topic, allowing the identification of a pattern of representation of the forest that permeates different periods of the composer's career.

Apresentação

A paisagem da floresta, especialmente a amazônica, é um tema frequente nas obras de Villa-Lobos, no seu próprio discurso e também na crítica musical sobre ele. As referências programáticas à floresta em suas obras aparecem em títulos ou subtítulos, como na peça para piano *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937), na abertura orquestral *Alvorada na Floresta Tropical* (1953) e no poema sinfônico *Floresta do Amazonas* (1958) e também nos argumentos dos poemas sinfônicos *Uirapurú* (1917), *Amazonas* (1917), *Erosão* (1950), *Rudá* (1951) e *Mandú-Çárárá* (1940).

Para além da obra, as referências à biografia do compositor também trazem uma abundância de associações com a natureza brasileira. Em uma notícia reproduzida no jornal carioca Diário de Notícias em 1951, Villa-Lobos afirma: "Eu sou brasileiro, descendente de índios do Brasil e nunca tive professores estrangeiros. O que eu estudei foi nos nossos rios, nas nossas florestas e nas nossas árias folclóricas" (CARLERS, 1951, p. 2). Durante sua segunda estadia em Paris, em 1926, começaram a surgir as histórias sobre as supostas viagens que Villa-Lobos teria feito pelo interior do Brasil, especialmente na Amazônia, para a coleta de material folclórico e indígena (GUÉRIOS,

2009, p. 178). O desenvolvimento dessa relação íntima com a natureza brasileira estaria, segundo o discurso do compositor, relacionado com a imersão proporcionada por essas viagens de pesquisa.

A crítica musical também traz uma série de descrições sobre as associações da música de Villa-Lobos com a natureza. O importante crítico musical francês Henri Prunnières faz uma descrição detalhada das imagens evocadas pela música de Villa-Lobos:

> Com estas obras tem-se a impressão de descobrir um novo mundo musical. Não nos dão a impressão de transportar a um céu mais ardente imagens da França ou da Alemanha, mas evocam, com um mágico poder de sugestão, a impenetrável **floresta virgem de ruídos misteriosos, as planícies imensas**, **os grandes rios**, todas aquelas **paisagens** que bem poucos europeus conhecem, mas que de bom grado procuram imaginar como uma espécie de **paraíso terrestre onde revoluteiam borboletas e pássaros fascinantes, onde o solo se cobre de florestas estranhas e magníficas.**(...) Villa-Lobos trouxe consigo a Paris **a alma da floresta virgem**.(...) Estamos em presença de uma **força da natureza, de um ciclone, de uma erupção vulcânica**, e ficamos transtornados por essa audição como pelo espetáculo cataclismo (PRUNNIÈRES apud GUÉRIOS, 2009, p. 180, grifos meus)

O jornal carioca Correio da Manhã cita, numa notícia de 1949, um crítico musical não identificado do jornal francês Le Monde que comenta os Choros,[1] afirmando que "O compositor é capaz de **nos fazer sentir** o perfume embriagador da **floresta tropical**, arrancar-nos violentamente de nosso meio para nos transportar tão longe, em um instante" (PRESSE, 1949, p. 13, grifo nosso). O colunista Nestor Victor, para o jornal Correio da Manhã em 1928, assim escreve:

> Mas o que nelle mais nos orgulha é isto: embora o moço brasileiro não seja um auto-didacta, embora pareça á crítica européa que elle muito deve á influencia de Debussy, e que Strawinsky foi que o revelou a si proprio, acha essa mesma critica que o lyrismo do sr. Villa Lobos é algo de absolutamente particular porque **arrasta o auditorio para o meio da immensa floresta tropical** [sic] (VICTOR, 1928, p. 4).

Arnaldo Estrella, em 1970, em sua análise dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, cita as imagens da natureza induzidas por sua música:

> nos sentimos impelidos **a ver**, na sua música, os apelos telúricos, as sugestões da **natureza selvagem, das florestas terríficas, dos rios-mares, das cachoeiras desmedidas**, daquele capítulo do Genesis que não foi escrito, na frase esculpida pelo gênio de Euclides da Cunha. **A natureza bravia** e o

[1] A notícia traz a palavra "Côros". A letra maiúscula indica que o termo se refere a um nome de obra e não à formação de grupo vocal. Não há no catálogo de obras do compositor uma obra ou conjunto de obras com esse nome, o que leva a crer que é um erro de escrita da palavra "Chôros".

> homem primitivo, dos "Sertões", têm o seu correspondente musical na arte de Villa-Lobos (ESTRELLA, 1970 apud GUÉRIOS, 2009, p. 48).

Tom Jobim, em um manuscrito de 1987, também demonstra essa percepção da representação da natureza na música de Villa-Lobos, falando especificamente do Choros n. 10:

> Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos choros nº 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto [sic], 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 (JOBIM, 1987 apud RIPKE, 2018, p. 40).

A floresta amazônica acabou se tornando parte da imagem de Villa-Lobos também nas suas representações criadas para o amplo público, como retrata a homenagem feita ao compositor pelo governo brasileiro ao estampa-lo na cédula de quinhentos cruzados que circulou no país entre 1986 e 1990 (Fig. 1). No anverso da cédula é mostrado um retrato de Villa-Lobos com um fundo de vitórias-régias, planta típica da Amazônia, e um trecho da primeira página da redução para piano da partitura de Uirapurú. No verso é mostrado o compositor regendo com seu fraque e batuta em frente a um cenário típico da floresta amazônica, com um rio e uma densa floresta de árvores tropicais.

Figura 1 – cédula de quinhentos cruzeiros: anverso e verso

FONTE: BRASIL (2019, não paginado).

O samba-enredo em homenagem ao compositor feito pela escola de samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel em 1999, citado por Guérios (2009, p. 49), também faz essa associação entre a música de Villa-Lobos e a floresta: “Deixou cantar em sua música / A fauna, a flora, o rio e o mar (o mar) / No concerto da floresta ao luar / Canta o pajé... dança o Mandu Çarará”.

Neste artigo será discutida uma estrutura musical que aparece em diversas obras do compositor, incluindo todos os poemas sinfônicos indianistas, e que é o principal veículo de representação da floresta na música de Villa-Lobos. Considero esta estrutura uma tópica musical que denomino de Floresta Tropical. Este termo foi incialmente sugerido nos estudos de tópicas em Villa-Lobos por Piedade (PIEDADE, 2009, p. 129) como um universo de tópicas pelo qual perpassam tópicas selvagens e animais. Moreira (2010, p. 229–231) também fala dos sons de floresta na música de Villa-Lobos, nesse caso como texturas musicais ambientadoras do índio dentro das obras, mas não como uma tópica musical em si. O espaço limitado concedido pelos dois autores supracitados à questão dos sons da natureza como tópicas em sua plenitude é um reflexo da preferência da musicologia brasileira pelos elementos de significado de origem sócio-cultural, como tradições musicais folclóricas ou étnicas. Os elementos da natureza tem tido espaço limitado nos estudos de significação em música, geralmente aparecendo como exemplos de pictorialismo, a exemplo do que acontece no trabalho seminal de Ratner (1980, p. 25). Pode-se traçar um paralelo dessa atitude com as discussões sobre nacionalismo que se desenvolveram a partir da década de 1920 no Brasil, quando, a partir de Mário de Andrade, se estabeleceu como paradigma do nacionalismo uma visão culturalista, tributária de Silvio Romero, de identificação de materiais folclóricos e populares para criação da música nacional em detrimento dos aspectos naturais e geográficos (VOLPE,

2008, p. 59). Desde então, a identificação de "musicalidades" (PIEDADE, 2013) tem sido o foco dos estudos sobre significação em música e seguiu como fator primário nos estudos sobre tópicas musicais.

Para entender a Floresta Tropical de Villa-Lobos é útil recuperar a distinção semiótica entre os conceitos de "*type*" e "*token*".[2] "*Type*" é um termo utilizado para designar uma classe de elementos semióticos, podendo descrever um conjunto desses elementos, uma classe ou mesmo uma lei para sua formação (WETZEL, 2006, não paginado). As tópicas musicais se enquadram nesta categoria, pois elas descrevem uma série de características que uma passagem musical necessita ter para comportar o seu significado. O "*token*", por sua vez, é o termo que descreve uma concretização particular de acordo com as regras definidas pelo "*type*". Aplicando-se à música, um "*token*" seria a passagem musical em si, aquela que comporta as características gerais da tópica. Neste capítulo, a tópica Floresta Tropical é considerada como um "*type*" e as passagens analisadas nas obras são "*tokens*".

Dentro da teoria semiótica de Peirce, o processo de significação envolve três elementos básicos e suas relações: o signo (*sign*), algo que representa uma outra coisa, o objeto (*object*), que é a coisa representada pelo signo, e o interpretante (*interpretant*), efeito criado na mente do receptor pela relação entre signo e objeto (TURINO, 1999, p. 222). Esta última relação, entre signo e objeto, também pode ser entendida por meio de três conceitos diferentes: ícone (*icon*), quando o signo se relaciona com o objeto por meio de uma semelhança, índice (*index*), quando se estabelece uma relação de causalidade ou contiguidade entre signo e objeto, e símbolo (*symbol*), quando a relação é feita por meio de um código cultural convencional aprendido (MONELLE, 2000, p. 14). Baseando-se nas tricotomias peirceanas, Monelle (2006, p. 28) estabelece um contraste entre tópicas musicais icônicas (*iconic*) e indicadoras (*indexical*), as primeiras tendo sua representação baseada em sons naturais e as últimas em eventos musicais.

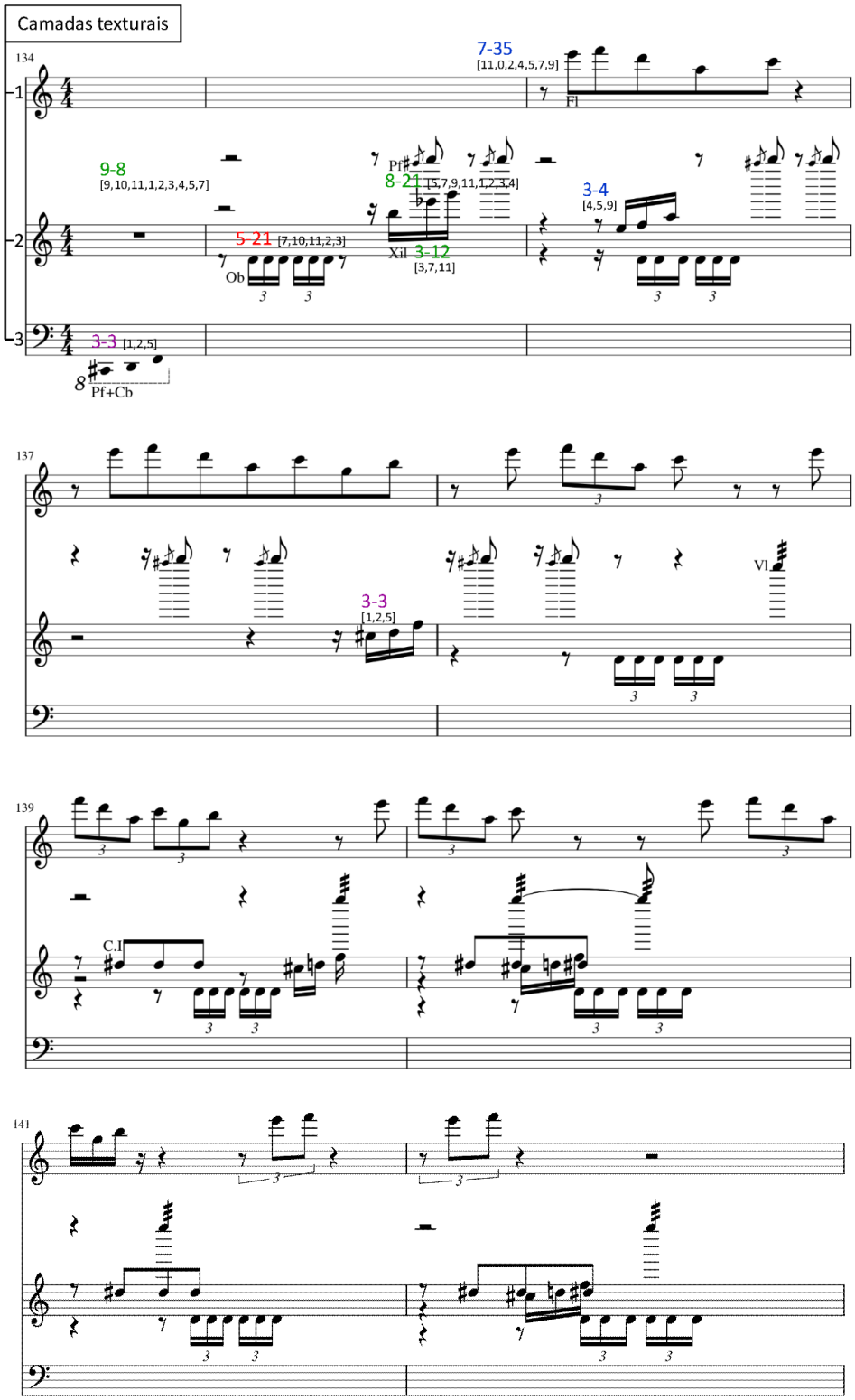
A tópica Floresta Tropical é amplamente baseada em relações icônicas, no entanto, como veremos mais adiante, as relações de índice também se estabelecem. A estrutura geral dela, ou seja, o conjunto de características que a define enquanto "*type*", é

[2] A tradução destes termos para o português é complexa e não está estabelecida pela bibliografia. Eco (2012, p. 42) traduz os termos como "tipo" e "token", esse segundo com uma tradução alternativa como "ocorrências concretas". Alguns autores utilizam a terminologia em inglês para evitar confusões, mesma decisão tomada neste trabalho.

formada por três camadas estruturais. A primeira camada é formada por uma melodia facilmente reconhecível, comumente em instrumento solo, mas que pode variar de orquestração ao longo do trecho. Essa melodia pode ter elementos icônicos, como recursos de imitação de cantos de pássaro, ou então indicadores, como melodias com recursos primitivistas baseados nas canções indígenas utilizadas pelo compositor. A segunda camada é formada por fragmentos melódicos o/ou harmônicos que imitam sons de animais da floresta. Esses fragmentos costumam ser bastante independentes entre si e variar suas características de uma obra para a outra, mas podem conter elementos comuns como articulações em staccati, apojaturas e trinados, ritmos curtos e uma grande variedade de registros, posições métricas e instrumentação. A terceira camada tem como característica ser formada por sons graves ondulantes, geralmente em forma de *ostinati* ou sustentados, por vezes acrescidos de alguns sons mais agudos também em forma de *ostinati* ou sustentados.

Para ilustrar o arquétipo da tópica Floresta Tropical iremos utilizar um trecho de *Uirapurú* como exemplo, nomeadamente os compassos 134 a 142 (Fig. 2), por se tratar de uma passagem emblemática da tópica em questão.

Figura 2 – *Uirapurú*, compassos 134-142. Gráfico analítico.

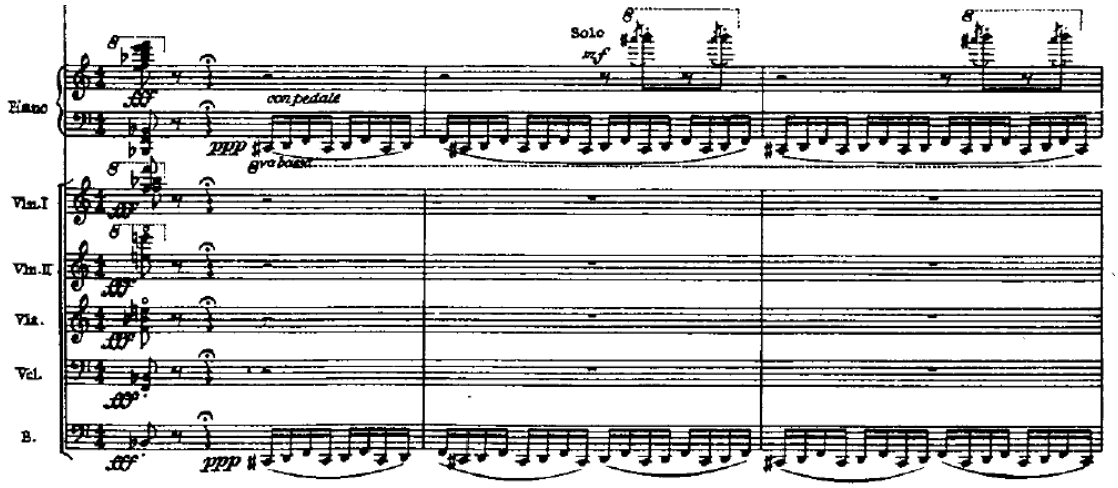


FONTE: O autor (2019).

O trecho inicia no compasso 134 com a terceira camada: um ostinato grave em piano e contrabaixo. O conteúdo harmônico dessa camada se resume ao conjunto 3-3,

membro do gênero octatônico, subconjunto que ressoa do acorde octatônico do compasso 134, o qual finaliza a seção anterior (SANTOS, 2015, p. 117). O padrão rítmico em semicolcheias confere um agrupamento ternário dentro de um compasso quaternário simples, ainda que o registro no extremo grave associado a dinâmica fraca, à articulação legato e ao pedal do piano ofusquem a percepção do ritmo, transformando a camada em uma massa sonora grave ondulante. Essa ondulação grave e contínua, quebrada periodicamente pela supressão de uma nota do ostinato, pode ser entendida como o balançar das águas do rio, numa analogia tributária ao método de composição criado por Villa-Lobos denominado Melodia das Montanhas. Segundo este método, um perfil geográfico, seja a linha do horizonte de uma cidade, ou o desenho das montanhas, pode ser transformado no perfil melódico de uma música. De fato, Souza (2019, p. 204) identifica esse tipo de analogia também no movimento de água, agora no contexto de ondas do mar, na melodia da Bachianas Brasileiras n. 5. Salles (2013, p. 342), ao comentar um trecho de linha grave oscilante, o denomina de modo da água, como representante das águas escuras do rio Amazonas.

Figura 3 – trecho de *Uirapurú*, compassos 134-136



Fonte: Villa-Lobos (1948, p. 31).

No compasso 135 inicia a segunda camada, de fragmentos melódicos, cujo ambiente harmônico criado por todos os elementos se enquadra no conjunto de tons inteiros 9-8. No que diz respeito às alturas, existem dois padrões de comportamento dos fragmentos melódicos dessa camada: fragmentos estáticos construídos sobre uma nota, que é o caso de oboé, piano, violino e corne inglês, e fragmentos construídos sobre tricordes, caso do xilofone. Os fragmentos estáticos formam o conjunto 5-21, membro

característico do gênero complexo 8-17/18/19. O xilofone inicia no compasso 135 com o tricorde de tons inteiros 3-12 (uma tríade aumentada sobre a nota Mi≅), passa pelo tricorde diatônico 3-4 no compasso seguinte, e se estabiliza no tricorde 3-3, o mesmo do ostinato. Essa linha, compreendida como um todo, forma o conjunto de tons inteiros 8-21.

Apesar dessa interpretação harmônica sugerir certa coesão para a camada de fragmentos, os aspectos rítmicos, de registro e instrumentação conferem um forte grau de independência entre os elementos. A figura do oboé, uma quiáltera de seis notas em *staccato* sobre a nota Ré4, inicia em posição métrica diferente nos compassos 135, 136 e estabiliza-se no contratempo do segundo tempo a partir do compasso 138. Comportamento rítmico parecido ocorre com a figuração do xilofone, tricordes em semicolcheia em um registro agudo, mas intermediário para essa camada, que muda a posição métrica em cada repetição até o compasso 142, onde repete a posição do compasso 140. A figuração do piano, um par de notas Si7 em colcheia ornamentadas por uma *acciaccatura* e separadas por uma pausa de colcheia, tem um comportamento rítmico inverso ao do xilofone, começando com uma repetição da posição métrica nos compassos 135 e 136, e variando nos compassos 137 e 138, no qual é substituída pelo *tremolo* na nota Sol7 do violino, cujo comportamento rítmico imita o da figuração do piano, com a repetição da posição métrica nas duas primeiras repetições e mudança nas repetições seguintes. A única figuração a manter a posição métrica em todas as repetições é a do corne inglês, três colcheias em staccato sobre a nota Ré4, que começa no primeiro contratempo do compasso 139 e compartilha do registro do xilofone

Todo esse ambiente de fragmentos independentes entre si devido à rítmica assimétrica, timbres de diferentes famílias, espaçamento no registro e sons curtos com diferentes articulações é um recurso de imitação do conjunto de ruídos dos animais da floresta, como pássaros e insetos. É difícil associar qualquer dos ruídos à algum animal específico, mas, ao remeter o ouvinte ao caos promovido pelo barulho dos animais da floresta, os fragmentos musicais criados por Villa-Lobos estabelecem uma relação semiótica do tipo ícone, segundo a teoria peirceana (TURINO, 1999, p. 226). Essa relação icônica se estabelece porque os fragmentos, através dos recursos musicais acima descritos, se assemelham aos ruídos criados pelos animais, ainda que não os imitem de maneira definida e acurada. A lenda contada no argumento de *Uirapurú* contribui para

mitigar essa falta de precisão: "A busca pelo elusivo Uirapurú pelos nativos é testemunhada por todos os membros dos reinos de animais e insetos noturnos – vagalumes – grilos – corujas – sapos e morcegos encantados – e coisas rastejantes" (VILLA-LOBOS, 1948, p. 1, tradução nossa). O texto se torna parte da "apreciação estética do ouvinte" (MICZINK, 1999, p. 214) e o direciona para o campo dos ruídos da floresta.

Essa associação icônica entre fragmentos musicais e ruídos de animais, mediada pelo argumento da obra, se desdobra em uma ramificação de significado para o tipo índice (TURINO, 1999, p. 227). Como afirma Monelle (2000, p. 17), "é possível para um sintagma musical significar como ícone um objeto que por sua vez funciona como índice em uma dada situação". Os ruídos de animais imitados nos fragmentos musicais de Villa-Lobos costumam ocorrer na mata e são situados na floresta tropical pelo argumento da obra, sendo assim, o objeto "animais", representado iconicamente pelos seus ruídos, se torna um índice da floresta tropical.

A primeira camada compreende a melodia, que é o tema principal da obra, tocada na flauta solo. Como analisado em Santos (2015, p. 117–119), essa melodia foi retirada por Villa-Lobos de um livro de 1908 do botânico Richard Spruce, no qual ela aparecia como uma transcrição de um canto de um uirapuru, mas que não tem semelhança com o canto real de um pássaro dessa espécie. Villa-Lobos utiliza uma série de recursos icônicos para caracterizar essa melodia como um canto de pássaro: registro agudo, utilização do timbre da flauta, fragmentação da melodia e irregularidades rítmicas. Esse tipo de construção se enquadra no que Salles (2018, p. 289) define como tópica *Style-Oiseaux*. Por outro lado, o conteúdo harmônico, conjunto 7-35, escala de teclas brancas, não contribui para a representação de um canto de pássaro.

Entre todos os elementos musicais analisados, podemos constatar que nenhum deles remete iconicamente à floresta amazônica de maneira específica. Nenhum canto de pássaro amazônico é imitado literalmente, como mostrado na melodia, que utiliza elementos genéricos de imitação do canto de pássaros, e sons de outros animais tipicamente amazônicos também não podem ser identificados. Em uma crítica musical da década de 1920, Henri Prunnières associa certos elementos do primitivismo musical inicial de Villa-Lobos, especificamente no *Noneto* (1923), à estética de Stravinski, mas com a especificidade de remeter à geografia brasileira:

> A disposição dos instrumentos dos primeiros compassos é quase idêntica à do Sacre du printemps. O mesmo emprego do fagote em notas agudas, a mesma resposta da flauta; contudo, como o Sacre nos dá uma impressão pré-histórica e por assim dizer glacial, assim o Nonetto nos arrasta ao meio da imensa floresta tropical (PRUNNIÈRES apud GUÉRIOS, 2009, p. 275).

O recurso utilizado por Villa-Lobos para especificar a Amazônia como local de ambientação em *Uirapurú* é extramusical, está presente no argumento. Na versão em inglês que acompanha a partitura editada pela Associated Music Publishers (VILLA-LOBOS, 1948), o argumento não faz referência específica a um local, mas o próprio nome da obra remete à floresta amazônica, já que o uirapuru é um pássaro típico da Amazônia. O manuscrito da obra (VILLA-LOBOS, 1917) traz uma versão diferente, na qual são mencionados também as "florestas brasileiras" e "região do Pará". A especificidade do título da obra e do texto direcionam a escuta dos ouvintes para um campo de significados associados à floresta amazônica e ao indígena, um procedimento característico das obras programáticas. O crítico musical Olin Downes, em notícia do jornal *The New York Times* de treze de fevereiro de 1945, explicita sua compreensão da associação entre o programa e a música de *Uirapurú*:

> O programa é suficiente para o compositor retratar a natureza brasileira e suas cores e sons; para entremear essas passagens com a música de danças selvagens, os toques de flauta do inimigo do Uirapuru e explosões de canções sensuais. [...] Pode-se dizer da orquestração de Villa-Lobos que, em alguns lugares, sente-se o cheiro e ouve-se a floresta, vê-se o jogo de luz, conhece-se a noite tropical e seu estranho encantamento (DOWNES, 1945, não paginado, tradução nossa).

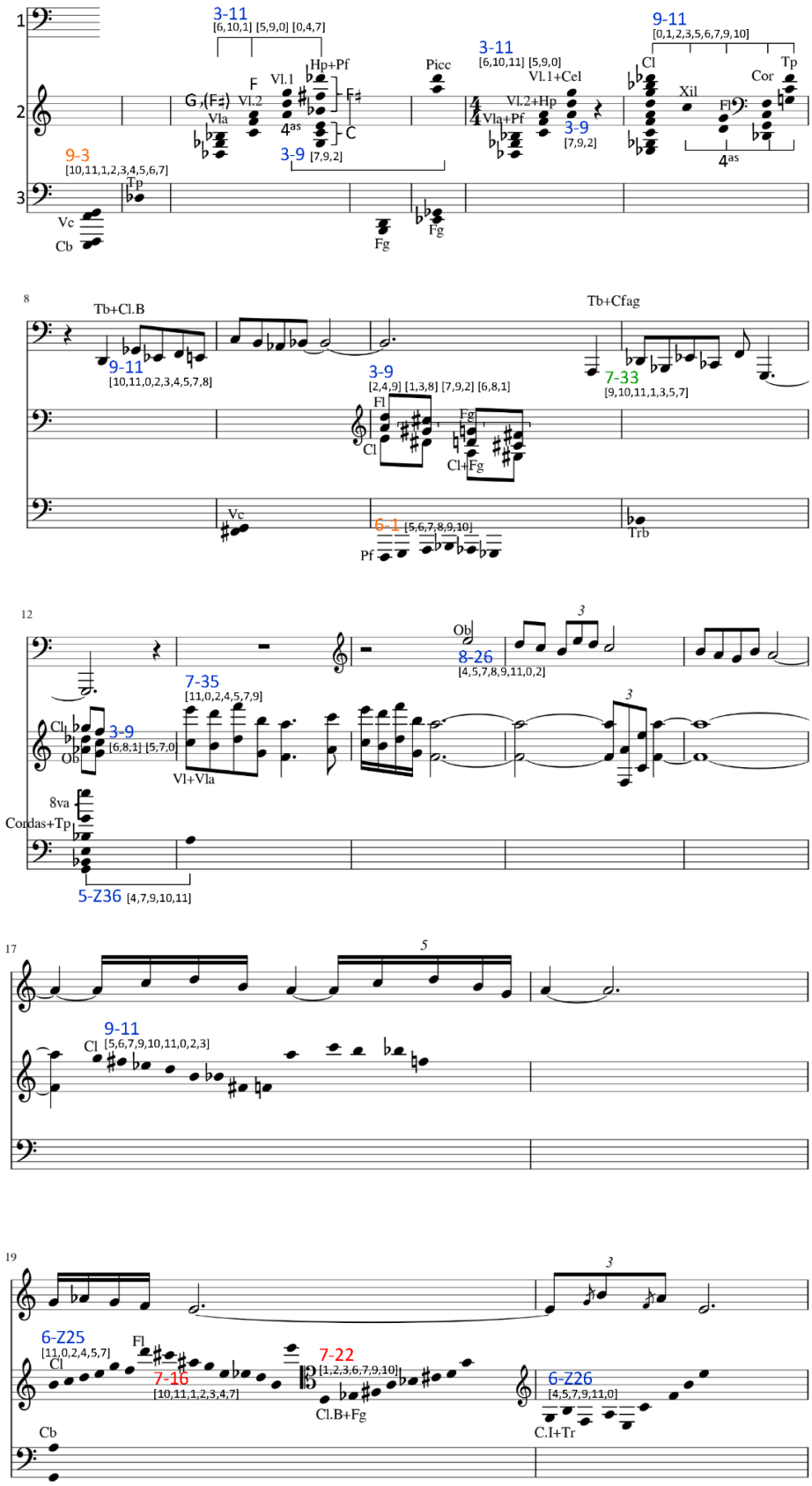
Nos Choros de Villa-Lobos são encontrados elementos do seu nacionalismo folclorista, como canções populares e ritmos nacionais, em conjunto com elementos primitivistas. Em seus poemas sinfônicos indianistas o compositor utiliza uma linguagem musical comum ao modernismo primitivista internacional, como percebe Prunnières na crítica do *Noneto* supracitada, ainda que com uma técnica individualizada, trazendo o argumento nacionalista no programa e nos títulos, o que permite associar essa linguagem musical à paisagem e ao índio brasileiro e propor aos elementos musicais uma nova significação. Vera Micznik menciona um paradoxo criado por esse dispositivo:

> O problema de integrar música e programa contém um paradoxo. Primeiro, qualquer que seja a forma, o programa equivale a uma imposição ao ouvinte da interpretação extramusical específica da música do compositor e, portanto, limita a percepção musical. Em outras palavras, ao propor uma maneira única de ouvir a obra, o compositor de uma peça nega uma das qualidades mais importantes da música: sua capacidade de significar por si mesma para várias pessoas de maneiras variadas (MICZINK, 1999, p. 214, tradução nossa).

A música programática é especialmente útil na função de ressignificar elementos musicais de um primitivismo compartilhado internacionalmente, e trabalhados dentro de uma técnica individualizada, para se tornarem parte de uma linguagem nacionalista específica. Música e texto diferem no grau em que podem especificar narrativamente, pois, enquanto o texto tem a capacidade de descrever itens como personagens, cenários, ações e tempos verbais de maneira detalhada, na música esses elementos são difíceis de determinar (ALMÉN, 2008, p. 14). Exatamente por essa diferença entre as propriedades narratológicas do programa e da música, os compositores colocam em música partes do programa, operando por seleção, através da utilização de gêneros expressivos disponíveis historicamente (GRABÓCZ, 2009, p. 68). No caso de Villa-Lobos, ele dispunha de um ferramental primitivista internacional, previamente utilizado pelos impressionistas e por Stravinski, por exemplo, com significações diversas de várias partes do mundo, que ele poderia trabalhar dentro de sua técnica e de sua concepção estética nacionalista. É dentro desse contexto que ele cria a tópica da floresta tropical, como uma necessidade de criar uma estrutura musical que pudesse representar a paisagem típica brasileira dentro da linguagem modernista internacional de sua obra.

A tópica da floresta tropical pode ser encontrada em dois pontos diferentes de *Erosão*. A figura 4 apresenta uma redução da estrutura dos compassos 1 a 20:

Figura 4 - Erosão, compassos 1-20.

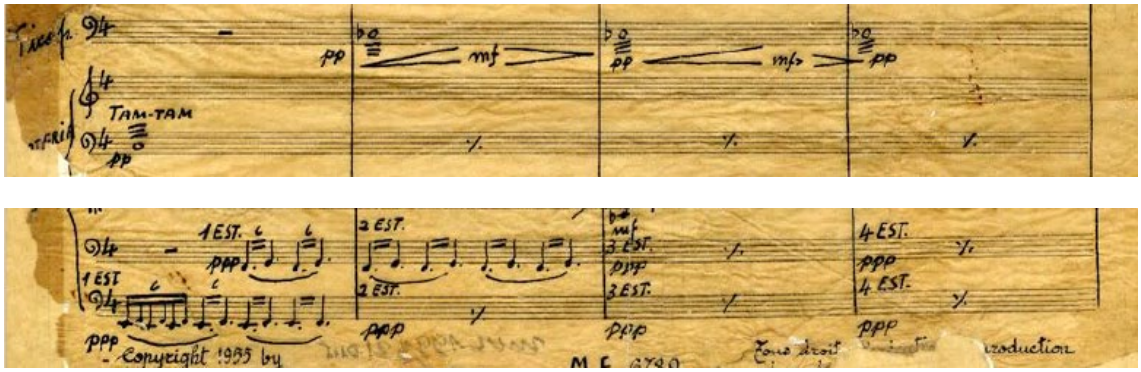


Fonte: O autor (2019).

A primeira camada textural é formada pelas melodias do trecho, a segunda por fragmentos melódicos e harmônicos e a terceira por sustentações e *ostinati* predominantemente graves. O trecho é dominado pelos gêneros harmônicos diatônico, nas melodias e fragmentos melódicos, e cromático, nas sustentações e *ostinati*. Em dois trechos existe a inserção dos gêneros tons-inteiros e complexo 8-17/18/19.

A música inicia com *ostinati* graves ondulantes em sextinas nos violoncelos e contrabaixos, e sustentação no tam-tam, todos em dinâmica muito fraca, formando o começo da terceira camada textural (Fig. 5). Entre os compassos um e doze essa camada tem entradas e saídas de instrumentos, na seguinte ordem: início com violoncelos, contrabaixos e tam-tam, no segundo compasso entra o tímpano, no quarto o segundo fagote, no quinto o primeiro fagote, no sexto os pratos, no compasso nove os violoncelos e no décimo primeiro o trombone.

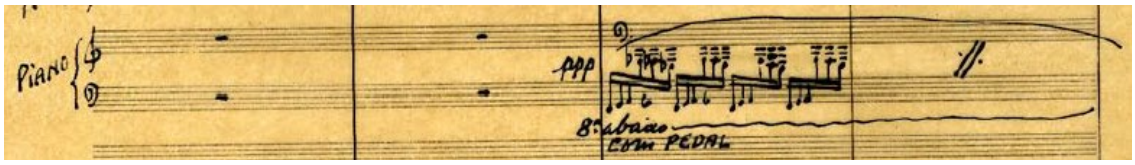
Figura 5 - *ostinati* e sustentações nos primeiros compassos de Erosão.



Fonte: Villa-Lobos (1950).

Ao somar-se as notas dessas entradas temos o conjunto 9-3, membro do gênero harmônico cromático, que é apresentado aos poucos ao longo do trecho. No compasso 10 o piano faz um padrão de alternância entre teclas brancas na mão esquerda (Fá-Sol-Lá) e teclas pretas na mão direita (Si≅, Lá≅. Sol≅), que somadas formam o conjunto 6-1, outro membro do gênero cromático (Fig. 6).

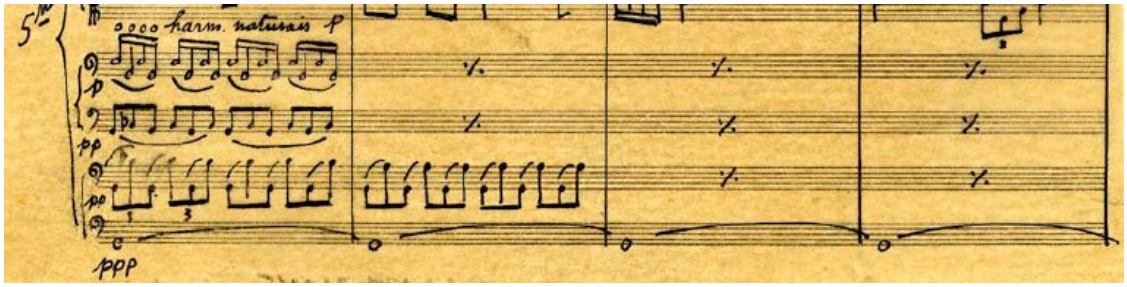
Figura 6 - figuração do piano no compasso 10.



Fonte: Villa-Lobos (1950).

No compasso 12 a massa cromática de sustentações transforma-se num ostinato de cordas que forma o conjunto 5-Z36, um membro do gênero diatônico, que segue até o compasso 20 (Fig. 7).

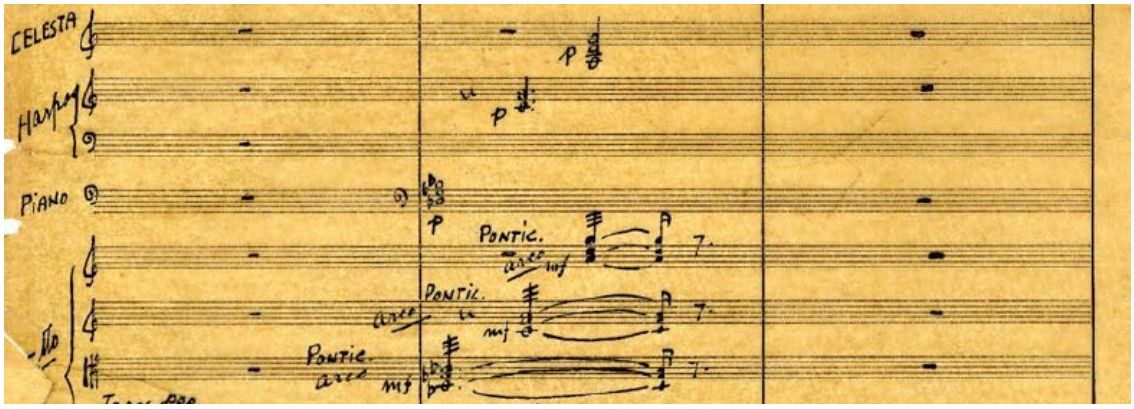
Figura 7 - *ostinato* de cordas a partir do compasso 12.



Fonte: Villa-Lobos (1950).

A segunda camada textural tem início no terceiro compasso com a apresentação de tricordes diatônicos e quartais nas cordas, harpa e piano, com ritmos curtos e *staccato* (Fig. 8). As violas tocam a tríade de Fá sustenido, os segundos violinos a tríade de Fá, os primeiros violinos um tricorde quartal (conjunto diatônico 3-9) e harpa e piano tocam duas tríades maiores separadas pela distância de um trítono, uma tríade de Dó no grave e uma de Fá sustenido no agudo. Esta escolha pode ser entendida como uma referência ao conhecido "acorde de Petrushka" (ver SALLES, 2009, p. 39). Em *Erosão*, Villa-Lobos apresenta o acorde de maneira diferente de Stravinski: a sonoridade é tocada em bloco e os acordes de Dó e Fá sustenido são separados por registro, com o primeiro mais grave e o segundo mais agudo. Por outro lado, em Petrushka Stravinski apresenta este acorde arpejado e com o registro dos dois acordes sobreposto. Todas essas tríades maiores formam o conjunto 3-11 e o tricorde quartal dos primeiros violinos no compasso três, do qual os flautins do compasso cinco fazem parte, formam o conjunto 3-9, ambos membros característicos do gênero harmônico diatônico.

Figura 8 - fragmentos melódicos do compasso 3.



Fonte: Villa-Lobos (1950).

A estrutura acima descrita é reapresentada com uma interessante transformação nos compassos seis e sete. Os três primeiros acordes são apresentados apenas com uma mudança na orquestração, com a inclusão de piano, harpa e celesta respectivamente. Na segunda metade da estrutura, onde antes aparecia a referência ao acorde de *Petrushka*, ocorre uma escala rápida descendente no clarinete, seguida por fragmentos em xilofone, flauta, trompa e trompete. A soma das notas forma o conjunto 9-11, complemento do 3-11 das tríades dos compassos anteriores, e ao mesmo tempo Villa-Lobos mantém a estruturação em intervalos de quartas nos instrumentos que tocam em seguida ao clarinete.

A camada de fragmentos melódicos continua nos compassos 10 e 12, com tricordes quartais (conjunto 3-9) que descem por semitom nas madeiras, cujo ritmo é feito com uma nota curta no primeiro tricorde e uma nota longa no segundo, mais grave. No compasso dezessete, o primeiro clarinete faz uma melodia em volatas rápidas que compreendem o conjunto 9-11, seguida por uma figuração ascendente em *staccato* do segundo clarinete no conjunto diatônico 6-Z25 no compasso dezenove e da figura ornamentada derivada da melodia no corne inglês e trompete do compasso vinte no conjunto 6-Z26. Ainda no compasso dezenove, as volatas da flauta, com o conjunto 7-16, e de clarone e fagote, com o conjunto 7-22, fogem do padrão diatônico da segunda camada, trazendo a sonoridade do gênero complexo 8-17/18/19. Ambos os conjuntos não fazem parte dos conjuntos caraterísticos deste gênero, mas ambos têm seus complementos (conjuntos 5-16 e 5-22) como subconjuntos dos três conjuntos focais do gênero. Como analisa Parks (1989, p. 132), em Debussy, as relações de complemento assumem um

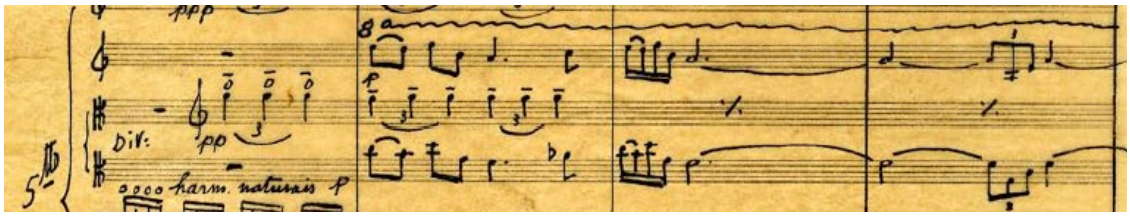
caráter estrutural a partir de 1889, no entanto, nas obras de Villa-Lobos analisadas neste trabalho, percebe-se uma utilização mais livre das relações de complemento.

Na superfície, a camada de fragmentos é marcada por uma diversidade de elementos, sensação causada pela grande quantidade de ritmos diferentes, registros, articulações, que promovem uma grande independência entre as partes. Este caos sonoro serve de referência aos sons de animais da floresta, mas ao mesmo tempo ele é domado pelo controle dos elementos predominantemente dentro do gênero harmônico diatônico.

Nesta introdução de *Erosão* temos três melodias, diferenciadas também pelo aspecto temático-motívico, mas principalmente por registro e timbre. No compasso oito começa a melodia de trombone, em registro grave, ritmicamente marcada por duas partes que iniciam com uma semínima, encerram com uma sustentação e são entremeadas com semínimas. A primeira metade tem dobramento de clarone e é feita sobre o conjunto diatônico 9-11, a segunda tem dobramento de contrafagote e estruturada no conjunto de tons inteiros 7-33. Esta é a única aparição do gênero de tons inteiros em todo o trecho.

A segunda melodia, iniciada no compasso treze nas cordas (no gráfico analítico ela foi colocada no segundo sistema para facilitar a visualização, mas ela pertence à primeira camada), apresenta o conjunto diatônico 7-35, escala de notas brancas. Seu contorno irregular e a diminuição rítmica na repetição a enquadram na tópica *Style-Oiseaux*.

Figura 9 - melodia de violino e viola nos compassos 13-15.

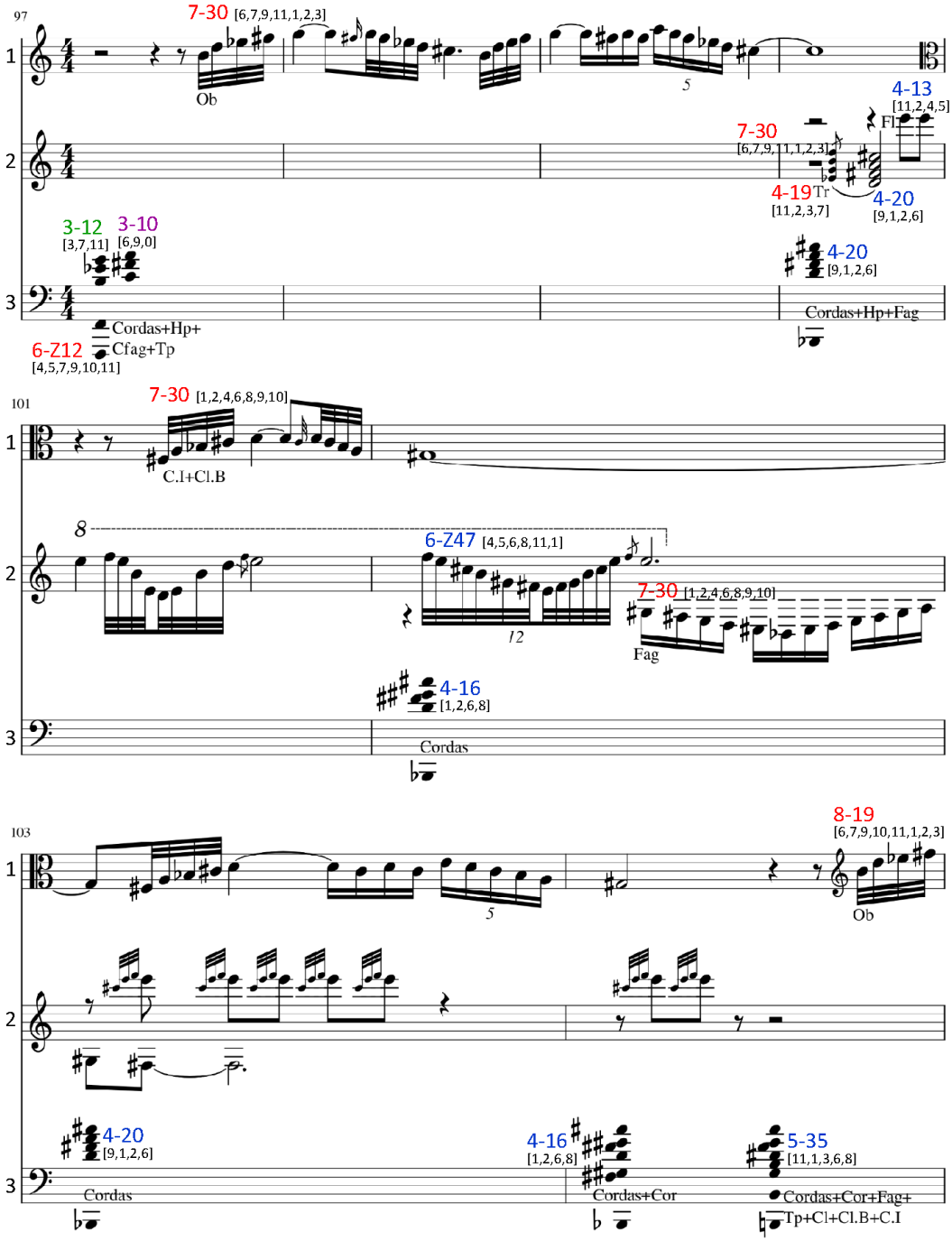


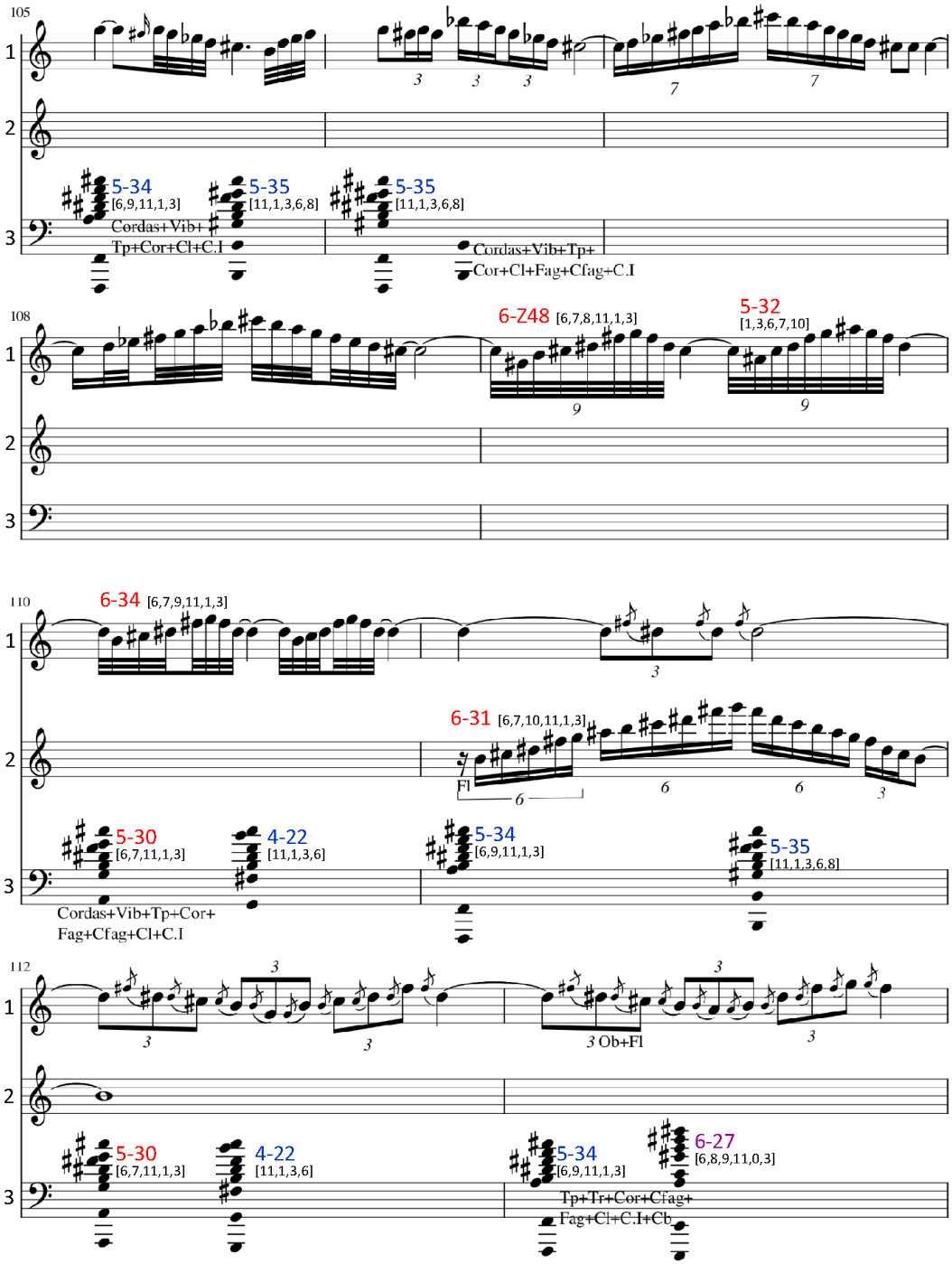
Fonte: Villa-Lobos (1950).

O tema principal da obra, a melodia *Ená-Mokocê-Cê-Maká*, uma das melodias indígenas recorrentes da obra de Villa-Lobos, é apresentado a partir do compasso catorze, na tópica Canto Indígena (SANTOS, 2020). Ele é alongado através de figurações rápidas que se relacionam com os elementos da camada de fragmentos melódicos, assim como trinados, transformando-se, portanto, na tópica *Style-Oiseaux*. Essa melodia é estruturada sobre o conjunto diatônico 8-26, um superconjunto de 7-35.

O último exemplo deste artigo vem da obra *Rudá*. O trecho começa com a camada de sustentações e *ostinati*, na qual há uma oscilação em tercinas entre o tricorde de tons inteiros 3-12, uma tríade aumentada, e o tricorde octatônico 3-10, uma tríade diminuta. No compasso 100, essa oscilação se estabiliza na sustentação do tetracorde diatônico 4-20, acorde de Ré maior com sétima maior, o que amplia a textura para quatro sons. Essa tendência de ampliação textural dos acordes segue até o final do trecho, no qual atinge seis sons. A nota Lá do tetracorde 4-20 desliza um semitom abaixo no compasso 102, formando o tetracorde diatônico 4-16, que retorna ao 4-20 no próximo compasso e novamente ao 4-16 no início do compasso 104. Na segunda metade desse compasso há uma primeira expansão textural, com o deslizamento da nota Ré um semitom acima e a inserção da nota Si, formando o conjunto diatônico 5-35. Após um deslizamento da nota Sol# um semitom acima, formando o conjunto diatônico 5-34 no compasso 105, o conjunto 5-35 é sustentado por quatro compassos até um novo deslizamento que forma o conjunto complexo 5-30 no compasso 100, seguido por um deslizamento que reduz a textura do acorde formando o conjunto diatônico 4-22. Os próximos dois compassos repetem a sequência dos conjuntos 5-34 > 5-35 > 5-30 > 4-22, agora sem a longa sustentação do segundo pentacorde. O trecho encerra com a volta do pentacorde 5-34 e o hexacorde octatônico 6-27 relembrando o octatonismo do compasso 97.

Figura 10 - *Rudá*, quadro II, gráfico dos compassos 97-113.





Fonte: O autor (2019).

Separado dos acordes por registro e pela rítmica, há uma linha de baixo que inicia com a nota Fá, passa para o Si≅ no compasso 100 e alcança o Si natural no compasso 104, a partir de onde passa a oscilar em trítono com Fá até chegar a uma movimentação descendente entre os compassos 110 e 113, perfazendo ao longo do trecho o conjunto complexo 6-Z12.

Contrastando com o amplo diatonismo dos acordes sustentados, mas relacionada com a linha do baixo pelo gênero harmônico, a melodia, tocada no oboé, é construída sobre o conjunto complexo 7-30. O conteúdo harmônico associado à construção rítmica com fusas, notas ligadas e pontuadas e quiálteras, além do contorno em arco, conferem à melodia um caráter de arabesco orientalista. Esta associação é coerente com a marcação programática que aparece no compasso 91, a qual faz referência a um comandante espanhol, invocado musicalmente por Villa-Lobos através da influência moura na música da península ibérica. No compasso 101 a melodia passa para corne inglês e clarone, ainda no mesmo gênero harmônico, apenas transposto uma quarta justa abaixo. Ao voltar para o oboé, no compasso 104, a melodia muda para o conjunto 8-19, característico do gênero complexo, mesmo gênero das figurações em quiálteras de nove no compasso 109, 6-Z48 e 5-32, e do conjunto 6-34 sobre o qual o trecho é encerrado. Cabe destacar a mudança rítmica e de articulação da melodia a partir do compasso 111, onde o arabesco em fusas dá lugar a um perfil melódico ainda em arco, mas com rítmica em tercinas de colcheia, portanto mais lento, e com ornamentação de *acciaccaturas* típicas dos fragmentos melódicos de imitação de ruídos da floresta e de sons de pássaros.

A camada número dois, de fragmentos melódicos, reflete a dualidade entre o diatonismo dos acordes de sustentação da camada três e o gênero complexo da linha do baixo e da melodia. No compasso 100 há uma figuração de trompete em que o tetracorde 4-20 da terceira camada é tocado com uma ornamentação de *acciaccatura* em *sforzando* sobre o tetracorde do gênero complexo 4-19. A soma dos dois tetracordes forma o conjunto 7-30 da melodia dos compassos anteriores. A flauta, no mesmo compasso, inicia uma volata no conjunto diatônico 4-13, seguida por uma outra volata no conjunto também diatônico 6-Z47. Ainda com o conteúdo harmônico desse conjunto, no compasso 103, a flauta faz uma figuração de cinco colcheias na nota Mi ornamentadas por fusas que começam no contratempo do primeiro tempo. Essa rítmica fora do tempo forte e o recurso de corte da melodia que ocorre no compasso seguinte, no qual são tocadas somente duas colcheias ornamentadas, são característicos tópica *Style-Oiseaux*. A figura do fagote no compasso 102 se aproxima da melodia pelo conteúdo harmônico no mesmo conjunto complexo 7-30 e pelo contorno em arco, mas se afasta pelo ritmo mais lento e contínuo em semicolcheias, e pela sustentação da nota Sol♯ na melodia. Esse mesmo perfil acontece novamente na camada de fragmentos no compasso 111, no qual a flauta faz uma figuração em arco em sextinas de semicolcheia no conjunto complexo 6-31 que tem

somente uma nota de diferença para o conjunto 6-34 da melodia, a nota Lá# ao invés de Lá.

Conclusão

Villa-Lobos promove uma "reavaliação funcional dos signos" (SAHLINS, 1990, p. 186) de paisagem em seus poemas sinfônicos indianistas. Se a paisagem, mesmo antes do compositor, já serviu para compositores como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno incorporarem o elemento nacional, geralmente adicionando cor local e emoção poética às obras (VOLPE, 2001, p. 225), a tópica Floresta Tropical de Villa-Lobos carrega os signos de exuberância e ufanismo em sua construção.

Moreira (2010, p. 229–231) defende que a diversidade de elementos musicais utilizados por Villa-Lobos em suas texturas de ambientação do indígena, como a opulência da orquestração, polirritmia, ostinato e construção de cantos indígenas, contribuem para que essas ambientações produzam um efeito de magnitude e riqueza. Piedade (2009, p. 129), por sua vez, declara que essa diversidade de elementos cria um excesso de significado, um excedente ocasionado pelo encontro de diferentes elementos significantes. Críticos da época do compositor, como Andrade Muricy, Mário de Andrade e outros, citados por exemplo em Valente (2019, p. 155–156), confirmam as interpretações de grandiloquência da paisagem na música villalobiana. A exuberância empregada na construção dessa tópica se traduz numa metáfora para a magnitude da paisagem brasileira e, devido à noção do meio geográfico como elemento fundamental da constituição do que é nacional, do ufanismo nacionalista. Ao reproduzir o paradigma da paisagem indianista em suas obras, Villa-Lobos atualiza seu significado através da assimilação de um "novo conteúdo empírico" (SAHLINS, 1990, p. 181), o ufanismo.

Referências

ALMÉN, Byron. *A theory of musical narrative.* Bloomington, EUA: Indiana University Press, 2008.

BRASIL. Museu de Valores do Banco Central. *Villa-Lobos Cz$ 500,00.* Brasília, 2019. Disponível em: https://www.bcb.gov.br/#Villa-LobosCz500_00. Acesso em: 14 out. 2020.

CARLERS, Anita de. Heitor Vila Lobos expõe suas idéias sôbre a música moderna. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 1951. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pagfis=14480. Acesso em: set. 2018.

DOWNES, Olin. Villa-Lobos guest at the city center. *The New York Times*, New York, 1945.

GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris, França: L'Harmattan, 2009.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos:* o caminho sinuoso da predestinação. 2. ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

MICZINK, V. The Absolute Limitations of Programme Music: the Case of Liszt's "Die Ideale". *Music and Letters*, [S.l.], v. 80, n. 2, p. 207–240, 1999.

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

MONELLE, Raymond. *The sense of music*: semiotic essays. New Jersey, EUA: Princeton University Press, 2000.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/2360/1/gabriel1.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. Binghamton, Estados Unidos da América: Yale University; Vail-Ballou Press, 1989.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 1–23, 2013.

PIEDADE, Acácio T. C. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS, 2009, São Paulo. *Anais* [...] São Paulo, 2009.

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

RIPKE, Juliana. Villa-Lobos e Tom Jobim. *Revista da Tulha*, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 35–68, 2018. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/148725/148167. Acesso em: 14 out. 2020.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Tradução de Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos:* forma e função. São Paulo: EDUSP, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos and National Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS: IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE, 2013, Edinburgh. *Proceedings* [...] Edinburgh: IPMDS, 2013.

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

SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e Tópicas em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos.* 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, Daniel Zanella dos. O indianismo em cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

SOUZA, Pedro de Grammont e. Villa-Lobos cancionista: as letras na "Ária" da Bachianas Brasileiras n. 5. *Revista Música*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 186–209, 2019.

TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, [S.l.], v. 43, n. 2, p. 221–255, 1999.

VALENTE, Heloisa Duarte de Araújo. Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos. *Revista Música*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 145–159, 2019.

VICTOR, Nestor. A nossa música lá fóra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, RJ, p. 4, 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/33579. Acesso em 15 out. 2020.

VOLPE, Maria Alice. A Teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e "A Sinfonia da Terra". *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 58–71, 2008.

WETZEL, Linda. Stanford Encyclopedia of Philosophy: *Types and Tokens*. Stanford, USA, 2006. Disponível em: https://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/#DisBetTypTok. Acesso em: 4 out. 2019.

Estreias e intérpretes dos quartetos de cordas de Villa-Lobos: algumas anotações complementares

Paulo de Tarso Salles
ptsalles@usp.br | USP

Resumo: Este trabalho complementa minha pesquisa sobre os quartetos de cordas de Villa-Lobos (SALLES, 2018). Passando pela averiguação das datas das primeiras audições e local dos concertos, o texto investiga a interação do compositor com seus intérpretes. Juntamente com dados estatísticos, vemos a consolidação do quarteto de cordas como um gênero significativo para instrumentistas e compositores brasileiros, ampliando o repertório e delineando uma tradição técnica e estilística. A pesquisa revelou ainda, a data da estreia de Villa-Lobos como violoncelista em 1903, antecipando em um ano a data conhecida.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Catálogo de obras, Estreias, Quartetos de cordas, Intérpretes, Fontes primárias.

English title: *Premieres and interpreters of the string quartets of Villa-Lobos: some complementary notes*

Abstract: This paper complements my research on the string quartets of Villa-Lobos (SALLES, 2018). The text investigates the composer's interaction with his interpreters, checking the dates of the first auditions, and venue of the concerts. Along with statistical data, we see the string quartet becoming a significant genre for Brazilian instrumentalists and composers, expanding its repertoire, and establishing a technical and stylistic tradition. The research also revealed the date of Villa-Lobos' debut as cellist in 1903, bringing the known date forward by one year.

Keywords: Villa-Lobos, Catalog of works, Premieres, String quartets, Performers, Primary sources.

Apresentação

O catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos, *Villa-Lobos, sua obra*,[1] é fonte de consulta essencial sobre a vasta produção musical de Villa-Lobos. Suas edições iniciais (1965 e 1972) foram realizadas por Arminda Villa-Lobos, viúva do compositor que dirigiu o museu por 25 anos. Esse documento é oferecido gratuitamente pelo Museu Villa-Lobos, disponibilizado em seu *website*,[2] estando atualmente em sua 3ª edição, versão 1.1 (2018).[3] Em meu livro usei como referência a 2ª e a 3ª edições, eventualmente consultando o livro de Arnaldo Estrella (1970) como fonte adicional. A estrutura do catálogo de obras é subdividida em três partes: A – obras instrumentais; B – obras vocais e C – Coleções. Os itens catalogados são apresentados de acordo com a seguinte ordenação:

[1] Deste ponto em diante o título do catálogo será abreviado como *VLSO*.
[2] O arquivo pode ser obtido em https://museuvillalobos.museus.gov.br/index.php/catalogo-de-obras.
[3] As edições de *VLSO* são: 1ª (1965), 2ª (1972) e 3ª (1989). A terceira edição recebeu revisões em formato digital, identificadas como versões 1.0 (2009), 1.0.1 (2010) e 1.1 (2018). A quarta edição está em preparação.

TÍTULO / *TITLE* (data e local da composição) (autor do texto) / *(date and place of composition) (author of the text)*

Movimentos ou peças que compõem as Séries ou Suítes / *Movements or pieces contained in each Series or Suites*

Solista(s), coro / *Soloist(s), chorus*

Instrumentação / *Instrumentation*

AUTÓGRAFO / *ORIGINAL MANUSCRIPT*

DURAÇÃO / *DURATION*

EDITORA / *PUBLISHER*

COPYRIGHT

EXECUÇÕES / *PERFORMANCES*

OBSERVAÇÕES / *OBSERVATIONS* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 3).

É muito difícil reunir as informações sobre cada obra de Villa-Lobos, dada a vastidão de sua produção. São partituras produzidas desde aproximadamente 1900 até 1959, muitas delas extraviadas, além dos erros e dados contraditórios encontrados nos manuscritos e/ou nas edições impressas. Para tentar solucionar esse quebra-cabeças, é necessário recorrer a fontes adicionais – muitas vezes ambíguas, como entrevistas e correspondência do compositor e seus colaboradores, matérias em jornais e revistas de época, programas de concerto, pesquisadores etc. Ocasionalmente, a descoberta de um novo manuscrito ou documento modifica sensivelmente a ordem cronológica dos eventos, lançando luz sobre aspectos menos explorados. Muitos pontos, assim mesmo, permanecem obscuros, deixando questões em aberto para futuras pesquisas.

Em um estudo anterior e mais abrangente sobre os quartetos de cordas de Villa-Lobos (SALLES, 2018, p. 50-61), abordei o contexto, estruturação e significado envolvidos nessas obras. Os *Quartetos nº 1* (1915) e *nº 4* (1917) chamaram a atenção, especialmente com relação a problemas estilísticos e documentais. Uma outra mirada revelou questões semelhantes em relação a outras peças do ciclo. Este artigo apresenta o resultado de pesquisas adicionais, tentando solucionar algumas inconsistências observadas nas datas oficiais de composição e na identificação dos intérpretes. O acesso

a outras fontes documentais[4] revelou dados sobre as circunstâncias em torno da estreia de cada quarteto, envolvendo datas das primeiras audições, músicos participantes e local de sua realização, diferentes do apresentado no catálogo.

À medida em que a pesquisa se desenvolveu, ficou evidente que há ainda muitos aspectos a serem explorados, principalmente com relação aos intérpretes. Os principais conjuntos dedicados aos quartetos de Villa-Lobos, como os quartetos Borgerth, Iacovino e Haydn, oferecem um vasto campo de estudo sobre as dinâmicas dos grupos camerísticos no Brasil e o desenvolvimento de uma tradição estilística e interpretativa.

Quarteto de Cordas nº 1

O *Quarteto de Cordas nº 1* (*QC1*)[5] tem como data de composição "5 de março de 1915", escrita no manuscrito das partes cavadas; essa data é repetida em *VLSO* (2018, p. 98). O catálogo apresenta ainda dados inconsistentes e/ou incompletos sobre data e local de sua primeira audição e identificação dos intérpretes que participaram desse evento. Os dados publicados no catálogo (3ª edição, versão 1.1, 2018) são reproduzidos abaixo:

> EXECUÇÕES:
>
> 1ª 3/12/1915, Nova Friburgo - residência do compositor Homero Barreto.
>
> 20 a 31/7/1998 e 1 e 2/8/1998, Kuhmo, Finlândia - Kuhmo Arts Centre (Nº 1 a 5, 11 e 12) e Kontio School (Nº 6 a 10 e 13 a 17). Quarteto Jean Sibelius, Quarteto do Festival de Kuhmo, Quarteto Henschel, Quarteto New Helsinki, Silesian Quartet, Quarteto Zapolski, Quarteto Emperor, Quarteto Robin e Quarteto Kerava. 1ª audição mundial da integral dos 17 quartetos de cordas.
>
> 19, 20, 21, 23 e 24/10/1998, Guanajuato, México - Pinacoteca de la Compañía de Jesús. XXVI Festival Internacional Cervantino. Quarteto Latinoamericano (Saul Bitrán, vl I; Arón Bitrán, vl II; Javier Montiel, vla; Álvaro Bitrán, vlc). 1ª audição mundial da integral dos 17 quartetos de cordas por um único conjunto.
>
> 10/11/2009, Rio de Janeiro - Museu Villa-Lobos. Quarteto Radamés Gnattali (Carla Rincón, vl I; Vinicius Amaral, vl II; Fernando Thebaldi, vla; Paulo Santoro, vlc). 1ª audição sulamericana da integral dos 17 quartetos de cordas
>
> OBSERVAÇÕES;

[4] Os principais arquivos consultados para este trabalho foram: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em especial os jornais *O Imparcial*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Commercio*, *Jornal do Brasil* e a revista *O Cruzeiro* (http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/), Acervo do grupo Folha de São Paulo (https://acervo.folha.com.br/index.do), Museu Villa-Lobos (por meio do historiador Pedro Belchior) e acervo do jornal *A voz da Serra* de Nova Friburgo, RJ (https://avozdaserra.com.br/).
[5] Neste texto, "*QC*" será usada como abreviatura de "quarteto de cordas".

> • * Sob o título "Suíte Graciosa" e dividida em três movimentos: "Cantilena", "Cançonetinha Grega" e "Brinquedo";
>
> • ** na parte de violoncelo o autor indica: "Escrito propositalmente para o gentil Quarteto Friburguense. Recordações de Villa-Lobos".
>
> • op. 50, conforme indicado no programa de 3/2/1927, nas notas referentes ao "Quarteto de Cordas Nº 2".
>
> (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 99).

A data de estreia assinalada é "3/12/1915". A 2ª edição de VLSO (1972), indicava a data como "3/2/1915"[6]. A mudança da data para dezembro repara o paradoxo da estreia em fevereiro, que antecede à data da composição, em março (SALLES, 2018, p. 52)[7]. Sabe-se, comprovadamente, que Villa-Lobos esteve em Friburgo de janeiro a março de 1915, para realizar alguns concertos de música de câmera, junto com a pianista Lucília Guimarães e o flautista Agenor Bens[8]. Por isso, a alteração na data levanta outras questões: - teria ele permanecido em Friburgo até o final do ano? Teria ele retornado em dezembro para a audição restrita do quarteto?[9] Parece pouco provável o retorno à cidade apenas para uma récita informal e não remunerada, especialmente em meio aos preparativos para concertos importantes na capital.[10]

As cópias manuscritas relacionadas ao *QC1* (e *Suíte Graciosa*), disponíveis no Museu Villa-Lobos,[11] apresentam uma partitura completa (grade), um esboço do 5º movimento ("Melancolia") e partes cavadas para o 1º e 2º movimentos ("Cantilena" e "Brinquedo"). Há também uma folha com a parte do primeiro violino, onde consta uma "Cançonetinha Grega" além dos movimentos citados (Fig. 1).

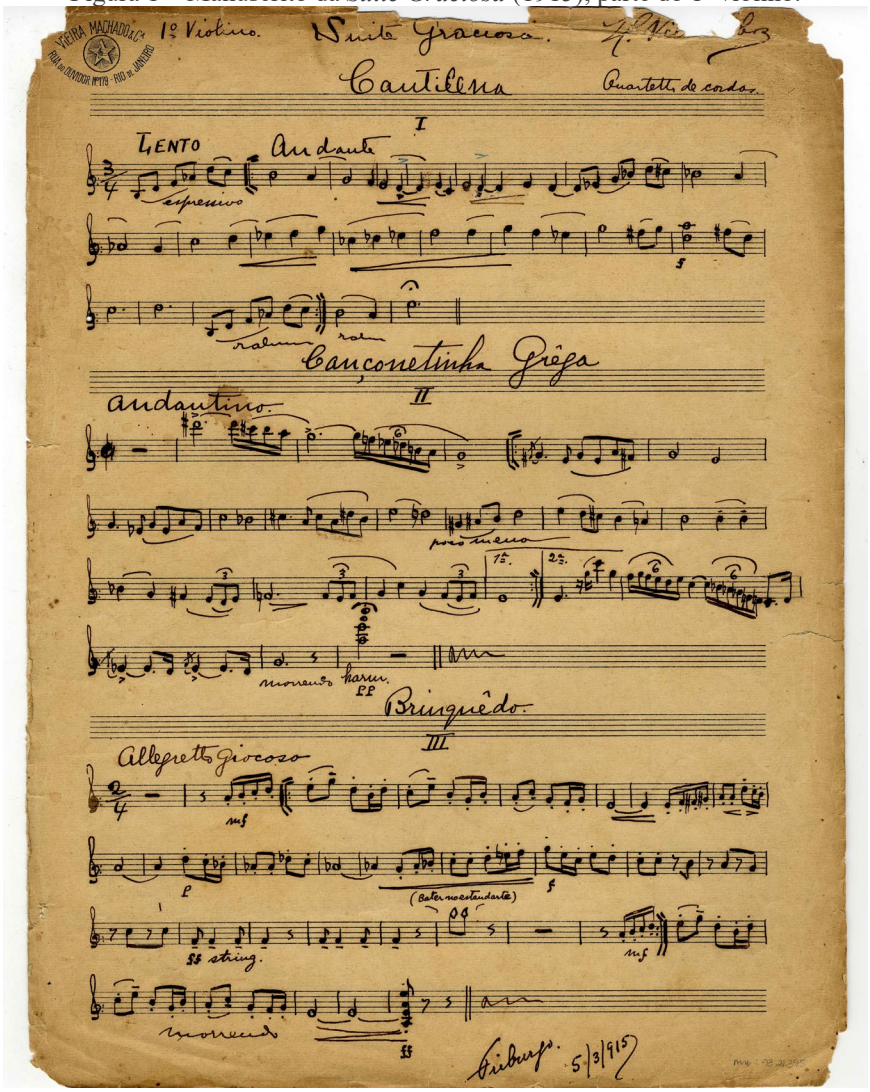
A *Suíte Graciosa*, com três movimentos, corresponde à metade dos movimentos que integram o *Quarteto de Cordas nº 1* (*QC1*): 1. "Cantilena" (Andante); 2.

[6] Essa mesma data, "3/2/1915", é reiterada por Arnaldo Estrella (1970, p. 22), outra fonte importante sobre os quartetos de cordas de Villa-Lobos; Estrella era casado com a violinista Mariuccia Iacovino, intérprete associada com várias primeiras audições dessas obras.
[7] Lisa Peppercorn (1991, p. 32-33) observa o problema da data de composição e estreia do *QC1*.
[8] Villa-Lobos e Lucília Guimarães, sua esposa àquela época, ficaram hospedados na casa de uma tia do compositor (GUIMARÃES, 1972, p. 17).
[9] O acesso a Nova Friburgo em 1915, a partir do Rio de Janeiro, era feito pela Estrada de Ferro Nova Leopoldina. A saída da composição era às 7:00, na estação de Maruhy, em Niterói. A barca que fazia a conexão com esse expresso saía da Praça 15 de Novembro às 6:10. O tempo total do percurso era de aproximadamente 4 horas. Dados disponíveis em http://historiadefriburgo.blogspot.com/2013/04/o-passado-manda-lembrancas-uma-viagem.html; acesso em 12/3/2021.
[10] Em troca de correios eletrônicos com pesquisadores do Museu Villa-Lobos envolvidos na produção do catálogo (Marcelo Rodolfo e Pedro Belchior), constatamos que houve erro de digitação na data de estreia, atribuindo o evento equivocadamente ao mês de dezembro de 1915.
[11] Deste ponto em diante, sempre que mencionado no corpo do texto, será abreviado para "MVL".

"Brincadeira" (Allegretto scherzando); 3. "Canto Lírico" (Moderato); 4. "Cançoneta" (Andantino quasi Allegretto); 5. Melancolia (Lento); 6. "Saltando como um Saci" (Allegro). Assim, o *QC1* estreou, "pela metade", em 1915; os títulos do segundo e quarto movimentos foram alterados: "Brinquedo" virou "Brincadeira"; "Cançonetinha Grega" tornou-se apenas "Cançoneta". Apesar disso, o conteúdo musical dessas três peças é praticamente o mesmo, comparando o manuscrito com a versão final.

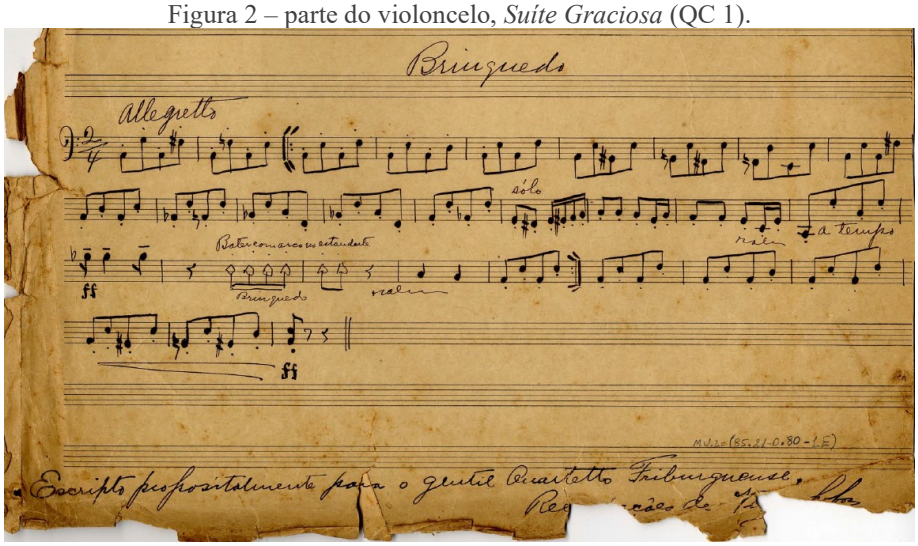
Note-se que a data do manuscrito da *Suíte Graciosa* (5/3/1915) coincide com o aniversário do compositor, que completava 28 anos. A parte do violoncelo, complementar a esse manuscrito, apresenta dedicatória ao "Quarteto Friburguense" (Fig. 2).

Figura 1 – Manuscrito da *Suíte Graciosa* (1915), parte do 1º violino.



Fonte: Museu Villa-Lobos, 1993-21-0306.

Figura 2 – parte do violoncelo, *Suíte Graciosa* (QC 1).



Fonte: Museu Villa-Lobos.

Não há registro da atuação do "Quarteto Friburguense" em outras récitas. Matéria publicada pelo jornal *A Voz da Serra* de Nova Friburgo, resgata alguns dados do sarau realizado na casa de Sá Barreto, revelando os integrantes desse quarteto:

> O jornalista Girlan Guilland, um dos idealizadores do evento, cita que o homenageado vinha sempre a Nova Friburgo visitar sua tia paterna Zizinha.[12] No verão de 1915, acompanhado de sua mulher, a pianista Lucília Guimarães, e do flautista Agenor Bens, apresentou concerto na noite de 29 de janeiro daquele ano, no antigo Theatro Dona Eugênia.
>
> Na semana seguinte, em 2 de fevereiro, no então Cine Odeon, o trio repetiria a apresentação e[,] naquela mesma temporada na cidade[,] Villa-Lobos, então acompanhado pelos maestros Sérvio Lago (2º violino), Artur Eugênio Strutt (viola) e Homero de Sá Barreto (1º violino), na residência deste último, na Rua General Osório, escreveu e apresentou pela primeira vez o seu quarteto número 1 (*A Voz da Serra*, 5 mar. 2015).

De acordo com a matéria (cuja fonte parece ser o jornalista Girlan Guilland), Villa-Lobos era o violoncelista do "Quarteto Friburguense". A camaradagem entre os músicos participantes mostra que a estreia privada da *Suíte Graciosa*, "na residência do maestro Homero de Sá Barreto, na Rua General Osório n.º 88",[13] teve caráter íntimo, onde amigos e familiares celebravam o sucesso das apresentações feitas na cidade.

[12] Deduz-se que a casa em Friburgo era para veranear, aproveitando o clima mais fresco da serra carioca. Segundo Guimarães (1972, p. 17) a casa era da tia "Fifina", apelido de Leopoldina do Amaral. De acordo com Mariz, Fifina era madrinha do compositor, "prima de D. Noêmia [...] que morava no Outeiro da Glória" (MARIZ, 1989, p. 38, n. 1), com quem Heitor foi morar ao sair da casa materna. Ahygara Villa-Lobos diz que seu nome era Josefina. A tia "Zizinha" – ela sim, Leopoldina – é mencionada como a pianista que tocava obras de Bach para o menino Heitor, futuro autor das *Bachianas*. Ela era irmã de Raul Villa-Lobos (MARIZ, *op. cit.*, p. 23; 25). Aparentemente, Guimarães se equivocou com relação ao apelido.

[13] Segundo depoimento de Nelson Alvarez, disponível no site do Centro de Documentação D. João VI, em http://www.djoaovi.com.br/index.php?cmd=content:pe_villa_lobos.

A temporada em Friburgo teve uma terceira apresentação em 28 de fevereiro (Fig. 3). Houve uma quarta apresentação, em 6 de março de 1915, em Cantagalo (cerca de 50 Km ao norte de Friburgo), onde o protagonista foi o flautista Agenor Bens, com a participação do casal Villa-Lobos (Fig. 4). A data do sarau na casa de Sá Barreto não é oferecida, afirma-se apenas que foi "naquela mesma temporada". Uma hipótese plausível seria a comemoração do aniversário do compositor, 5 de março. Considerando a pequena extensão da peça, não seria absurdo supor que a estreia da *Suíte Graciosa* tenha ocorrido no mesmo dia de sua composição, uma daquelas ocasiões em que o compositor estaria particularmente inspirado e motivado, celebrando seu aniversário de 28 anos.[14]

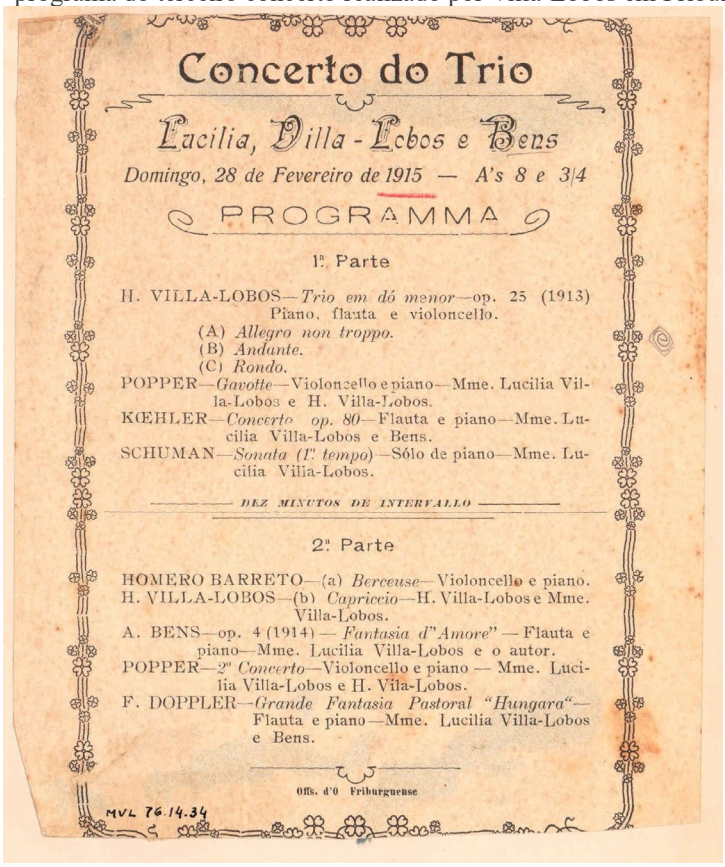
A amizade pelos integrantes do "Quarteto Friburguense" foi cultivada por Villa-Lobos anos afora. Sérvio Lago (1884-1948) abandonou a carreira artística, premido por questões familiares (*A Voz da Serra*, 17/5/2015). Artur Eugênio Strutt atuou como regente e colaborador no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO),[15] sob a direção de Villa-Lobos;[16] sua nora, a regente Julieta D'Almeida Strutt[17], era irmã de Arminda e mãe da pianista Sonia Maria Strutt[18]. Sá Barreto morreu aos 40 anos, em 1924, mas Villa-Lobos costumava apresentar suas obras com certa regularidade na programação do CNCO.[19]

O fato é que a *Suíte Graciosa* jamais foi tocada novamente. O *QC1* é mencionado, rapidamente, numa matéria de jornal (*O Paiz*, 28 jan. 1917), listado como "Op. 50".[20] A obra só reaparece quando Villa-Lobos a oferece ao Quarteto Iacovino. O depoimento de Mariuccia Iacovino parece seguro em relação à data, que ela associa com a fundação da

[14] É importante lembrar que àquela época o compositor não tinha certeza do ano de seu nascimento, que só foi comprovado em 1946, em pesquisa feita por seu biógrafo, Vasco Mariz (1989, p. 17-21). Assim, Villa-Lobos só teve sua idade estabelecida aos 59 anos de idade.
[15] O CNCO foi criado por decreto governamental em 26/11/1942 (*Correio da Manhã*, 27/11/1942).
[16] Villa-Lobos foi nomeado diretor no início de 1943 (*Correio da Manhã,* 15/1/1943).
[17] Julieta Strutt era diretora do Coral da Rádio MEC, dona de "afinação primorosa e impecável precisão rítmica" (PAZ, 2017, p. 41).
[18] Ver matéria no *Correio da Manhã*, 30/5/1965. Sonia, neta de Eugênio Strutt e sobrinha de Mindinha, dirigiu o Museu Villa-Lobos entre 1985 e 1986, fazendo a transição entre a fundadora Arminda e Turíbio Santos.
[19] O *Diário de Notícias* (29/3/1944) apresenta o programa de uma atividade do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no qual consta "leitura à primeira vista do 'Intróito' da *Missa de Réquiem* de Artur Eugênio Strutt". Strutt regeu "*Et Incarnatus Est*" de T. Luís de Victoria e Villa-Lobos regeu o *Lamento* para coro *a cappela* de Sá Barreto, em um dos programas (*Correio da Manhã*, 12/1/1944).
[20] O *Grande Concerto para violoncelo e orquestra nº 1* (1915) é listado como *Op. 50.* Em nenhum dos manuscritos consultados, nem no catálogo (*Villa-Lobos, sua obra*) há numeração de *opus* para o *QC1*, o que sugere que a numeração na matéria de *O Paiz* é inconsistente.

Sociedade do Quarteto, em 1943.[21] A violinista se surpreendeu com a "obra de mocidade, não editada, inteiramente desconhecida [...], da qual não ouvira referências" (IACOVINO, 1977, p. 163). Lisa Peppercorn (1991, p. 32-33) questiona a legitimidade da data de composição designada pelo compositor (1915); ela localizou a data da primeira audição (28/6/1946),[22] realizada no auditório da Associação Brasileira de Imprensa.[23]

Figura 3 – programa do terceiro concerto realizado por Villa-Lobos em Friburgo, 1915.



Concerto do Trio

Lucilia, Villa-Lobos e Bens

Domingo, 28 de Fevereiro de 1915 — A's 8 e 3/4

PROGRAMMA

1ª Parte

H. VILLA-LOBOS—*Trio em dó menor*—op. 25 (1913) Piano, flauta e violoncello.
(A) *Allegro non troppo.*
(B) *Andante.*
(C) *Rondo.*

POPPER—*Gavotte*—Violoncello e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e H. Villa-Lobos.

KŒHLER—*Concerto op. 80*—Flauta e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e Bens.

SCHUMAN—*Sonata (1º tempo)*—Sólo de piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos.

DEZ MINUTOS DE INTERVALLO

2ª Parte

HOMERO BARRETO—(a) *Berceuse*—Violoncello e piano.

H. VILLA-LOBOS—(b) *Capriccio*—H. Villa-Lobos e Mme. Villa-Lobos.

A. BENS—op. 4 (1914) — *Fantasia d"Amore"* — Flauta e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e o autor.

POPPER—*2º Concerto*—Violoncello e piano — Mme. Lucilia Villa-Lobos e H. Vila-Lobos.

F. DOPPLER—*Grande Fantasia Pastoral "Hungara"*—Flauta e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e Bens.

Offs. d'O Friburguense

MVL 76.14.34

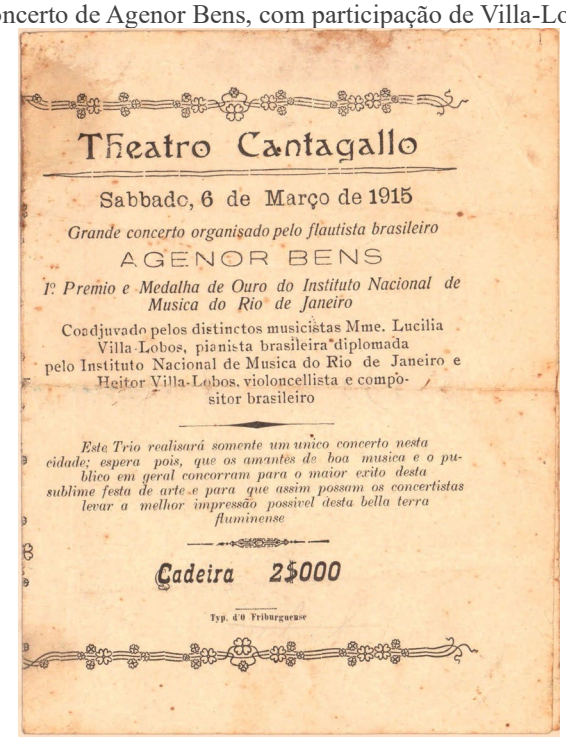
Fonte: Museu Villa-Lobos, 76.14.34.

[21] A Sociedade do Quarteto reunia assinantes para a programação do Quarteto Iacovino e outros grupos de câmara. Teria sido fundada em 1943, segundo a versão de Mariuccia Iacovino. No entanto, matérias de Eurico Nogueira França (*Correio da Manhã*, 8 fev. 1945), Andrade Muricy (*Jornal do Commercio*, 16 mai. 1945) e Garcia de Miranda Netto (*A Noite*, 13 mai. 1945) situam a fundação em 1945. Não foi encontrado registro anterior, com atividade da Sociedade nos jornais do Rio de Janeiro.

[22] Conferir no *Correio da Manhã*, 20 jun. 1946. Há uma crítica de Eurico Nogueira França, publicada no mesmo jornal em 9/8/1946.

[23] Villa-Lobos morou no prédio em frente à sede da ABI nos anos 1940, à rua Araújo Porto Alegre, no centro do Rio de Janeiro (SILVA, 1999, p. 9). Desse modo, a grande concentração de primeiras audições de suas obras nesse auditório parece ser diretamente ligada à conveniência de sua localização, além, evidentemente, da boa acústica da sala.

Figura 4 – anúncio do concerto de Agenor Bens, com participação de Villa-Lobos, em Cantagalo, 1915.


Theatro Cantagallo

Sabbado, 6 de Março de 1915

Grande concerto organisado pelo flautista brasileiro

AGENOR BENS

1º Premio e Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro

Coadjuvado pelos distinctos musicistas Mme. Lucilia Villa-Lobos, pianista brasileira diplomada pelo Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro e Heitor Villa-Lobos, violoncellista e compositor brasileiro

Este Trio realisará somente um unico concerto nesta cidade; espera pois, que os amantes de boa musica e o publico em geral concorram para o maior exito desta sublime festa de arte e para que assim possam os concertistas levar a melhor impressão possivel desta bella terra fluminense

Cadeira 2$000

Typ. d'O Friburguense

Fonte: Museu Villa-Lobos.

Considerando a alta qualidade técnica do Quarteto Iacovino, que gravou a obra em 1972 rebatizado como "Quarteto do Rio de Janeiro", é intrigante o hiato de três anos entre o recebimento do manuscrito e a estreia.[24] Iacovino deixa transparecer que havia ficado decepcionada com a peça, assim como os demais integrantes do grupo; ela disse ao compositor que preferia tocar obras mais robustas, como o *QC3* ou *QC4*. Villa-Lobos teria retrucado, contrariado:

> Vocês estão achando muito fácil ou muito simples, o meu primeiro Quarteto? Pois fiquem sabendo que um pai não repudia nenhum dos seus filhos, sejam 10 ou 20; gosto de todos igualmente, nascidos carecas ou cabeludos (VILLA-LOBOS, *apud* IACOVINO, 1977, p. 164).

Embora Iacovino não mencione, é bastante plausível que Villa-Lobos tenha refletido melhor, decidindo acrescentar mais "substância" à peça, com movimentos adicionais. Seja usando esboços mais antigos ou compondo novas peças, emulando seu estilo de juventude, ele adicionou três movimentos ao *QC1*, que resultaram na versão definitiva. Eero Tarasti (1995, p. 299-300) observa que "as opiniões contraditórias indicam a dificuldade de confrontar pesquisas sobre Villa-Lobos se nos basearmos

[24] O intervalo de tempo seria consideravelmente menor, caso Iacovino tenha se enganado com relação à data de fundação da Sociedade do Quarteto, que nos jornais consta como 1945.

somente no método histórico-biográfico"; para o musicólogo finlandês, "a análise musical sustenta a hipótese de que seja mesmo uma obra de juventude".

Resumindo minhas suposições, segundo as evidências encontradas: o *QC1* estreou parcialmente, como *Suíte Graciosa* em março de 1915 na casa de Sá Barreto; muito provavelmente no próprio dia 5 de março, em que Villa-Lobos concluiu o manuscrito e comemorou seu aniversário. A obra foi resgatada pelo compositor em 1943 (ou 1945) e entregue a Mariuccia Iacovino. Diante da insatisfação com as dimensões da peça, Villa-Lobos a ampliou para seis movimentos e o *QC1* foi afinal estreado em 1946.

Quartetos nº 2 (1915) e nº 3 (1917)

A data de estreia do *QC2* (3/2/1917) confere com outras fontes como Guimarães (1972, p. 26-27) e *O Imparcial* (4/2/17), onde há uma crítica dedicada ao concerto. Os intérpretes foram Judith Barcellos e Dagmar Noronha Gitahy (violinos); Orlando Frederico, viola; Alfredo Gomes, cello. A obra foi apresentada posteriormente em Buenos Aires, em concerto organizado pela Associación Wagneriana em 1/12/1919 (GUIMARÃES, 1972, p. 44-45). Os intérpretes, segundo o periódico chileno *Revista Música*, foram Astor Bolognini, e Remo Bolognini, violinos; Edgardo Gambuzzi, viola; Adolfo Morpurgo, cello.[25]

Segundo o jornal *O Paiz* (28 jan. 1917), o *QC2* faz "parte de uma coleção de quartetos modernos obedecendo a seguinte nomenclatura, nº 1 (op. 50); nº 2 (op. 56) e nº 3 (op. 59)"[26]. A numeração de *opus* desapareceu das versões definitivas da obra villalobiana, mas eram vistos na sua produção até 1920. A matéria prossegue, detalhando o *QC2*, "baseado e desenvolvido sobre quatro temas que em todos os tempos aparecem movidos por diversos ritmos"[27]. Essa observação sobre os temas "em todos os tempos" da obra parece ser do compositor, realçando o caráter cíclico à maneira do *Cours de Composition Musicale* (1909) de Vincent D'Indy, livro que ele estudou desde 1914. A obra apresenta algum espaço para elementos nacionais, como o acompanhamento

[25] *Revista Música*, n. 1, año I, Santiago de Chile, Ene.1920, p. 11. Disponível em https://pt.scribd.com/doc/213609641/Revista-Musica-N-1-ano-I-Ene-1920 (agradecimento ao pesquisador Marcelo Rodolfo). No concerto também foram apresentadas obras de Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno.

[26] Trata-se de raríssima alusão ao *QC1*, desde sua primeira audição em 1915 até o contato de Mariuccia Iacovino com a partitura em 1943, denotando que a obra já fazia parte do catálogo do compositor, ao menos em sua concepção inicial. Ver nota 20.

[27] Muitas matérias citadas neste trabalho usam ortografia antiga, atualizada nas citações aqui realizadas.

sincopado como num samba, no primeiro movimento (c. 35-46)[28], ou a evocação de uma flauta nasal usada pelos "índios Parecis do Mato Grosso" no segundo movimento[29].

A estreia do *QC3* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (12/11/1919) corresponde com nota publicada em *O Imparcial* (5/11/1919). Os músicos foram: Pery Machado e Mario Ronchini, violinos; Orlando Frederico, viola; Newton Pádua, cello. Essa obra apresenta organização cíclica, com harmonia predominantemente pentatônica, que tanto pode ser associada a Debussy – especialmente no primeiro movimento – como a um esboço de primitivismo observável no movimento final, com certo caráter indígena.

O apreço do compositor pelos *QC2* e *QC3* é evidenciado na inclusão de ambos no concerto de 15/2/1922, na Semana de Arte Moderna em São Paulo (SALLES, 2012, p. 102).

Quarteto nº 4 (1917?)

A data de composição do *QC4* é questionável porque sua estreia ocorreu décadas depois, contrariando o padrão visto ao longo da carreira de Villa-Lobos, que promovia a primeira audição de suas obras assim que possível, no máximo 5 ou 6 anos após a conclusão da partitura. As análises estilísticas que realizei sugerem que diversos elementos presentes na obra se parecem com materiais temáticos e progressões harmônicas que Villa-Lobos empregou nos anos 1940, como o "tema da Marquesa", melodia que se assemelha à da canção "Lundu da Marquesa de Santos", composta sobre texto de Viriato Correa (1940), incluída no *Álbum nº 1, Modinhas e Canções* (SALLES, 2018, p. 59-60). No entanto, o primeiro tema, um arpejo no cello a partir do Dó grave, é ouvido em obras anteriores como o *QC2* e na *Sonata nº 2* para cello e piano (1916), evidenciando que a criação da obra pode ter iniciado em 1917. De acordo com o catálogo do MVL, a estreia teria sido em 8 de outubro de 1949, mas a primeira audição do *QC4* ocorreu em 17 de julho de 1947, "quinta-feira às 21 horas", no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (*Correio da Manhã*, 13/07/1947). O Quarteto Borgerth foi o grupo responsável pela estreia.[30] O crítico Antonio Rangel Bandeira escreve que "o 4º Quarteto

[28] Ver análise em Salles (2018, p. 79-80).
[29] Ver notas de programa de Villa-Lobos (1947, *apud* SALLES, 2018, p. 47).
[30] Oscar Borgerth (1906-1992) fundou e liderou o Quarteto Borgerth, que nos anos 1930 se apresentou como "Quarteto Carioca", "Quarteto Pro Arte" e "Quarteto dos Laureados", adotando o sobrenome do violinista na década de 1940. Borgerth foi aluno de Orlando Frederico, músico que participou das estreias dos *QC2* e *QC3* de Villa-Lobos, como violista.

de Villa-Lobos, tocado em primeira audição, embora não atinja a grandiosidade de concepção e realização temáticas dos 6º, 7º e 8º quartetos, pode ser considerado belíssimo" (BANDEIRA, *O Cruzeiro*, 2/8/1947).

Uma nota no *Correio da Manhã* menciona um "Lundu" de Villa-Lobos, tocado pelo Quarteto Borgerth no Rio de Janeiro, em dezembro de 1943 (Fig. 5). Essa obra não consta em VLSO, onde o termo "lundu" só ocorre uma única vez, na mencionada canção "Lundu da Marquesa de Santos". Assim, é possível supor que esse desconhecido "Lundu" seja um esboço do que veio a ser o primeiro movimento do *QC4*, ou parte dele.

Figura 5 – nota sobre a audição do "Lundu" de Villa-Lobos, pelo Quarteto Borgerth.

HORA DE ARTE EM BENEFICIO DAS MISSÕES — Conforme anunciamos haverá hoje, ás 5 horas da tarde, no salão da Escola Nacional de Musica, a bela festa promovida pela Faculdade de Filosofia e Letras do Instituto Santa Ursula, em beneficio das Missões.

O programa é o seguinte:

1ª parte — Palavras de abertura, pelo sr. Pedro Calmon.

Harpa, Lea Bach.

a) Automne — Marcel Grandjany;

b) Jazz-Band — M. Tournier.

3 — Quarteto Borgerth.

Noturno, Borodin; Canzoneta, Mendelssohn; Lundú, Vila-Lobos; Molly on the shore, Percy Grainger.

2ª parte — Declamação, Margarida Lopes de Almeida.

O Pão, Filinto de Almeida; Romance da Pastora linda, Antonio Feijó; Canto

Fonte: *Correio da Manhã*, 3 dez. 1943.

Os demais casos de investigação de datas não dizem respeito à composição da obra, mas apontam para divergências entre a data de estreia e intérpretes registrados no catálogo do MVL e registros encontrados em jornais, revistas e programas de concerto da época.

Quarteto nº 5 (1931)

Villa-Lobos chamou essa obra inicialmente de "Quarteto Popular nº 1", singular em relação aos demais quartetos, porque toma emprestado melodias de cantigas infantis. Algumas dessas melodias são transcrições de trechos das *Cirandinhas* (1925) para piano.

A estreia do *QC5* é ainda mais misteriosa que a do *QC1*. Não há informação a esse respeito em VLSO. A principal pista é dada por Flavia Toni, ao comentar a carta de Mario de Andrade a Prudente de Morais, neto (20/1/1933), onde o poeta/musicólogo faz duras críticas a Villa-Lobos, por seu alinhamento com Getúlio Vargas. Ela observa que "Mário conhecia a obra, pelo menos a partir de gravação em sua discoteca, a do Quarteto Carioca" (TONI, 1986, p. 40).

Mas a gravação do *QC5* pode ser posterior à carta citada pela pesquisadora. Uma nota de jornal comenta as "novidades" lançadas em setembro de 1933 pela gravadora Victor, dá destaque para os discos do Quarteto Carioca e do pianista João Souza Lima, com trechos de *Momoprecoce* e *Saudades das Selvas Brasileiras* (*Correio da Manhã*, 3 set. 1933). Os integrantes do Quarteto Carioca são: Oscar Borgerth e Barracas, violinos; Orlando Frederico, viola; Iberê Gomes Grosso, cello. Com exceção de Barracas, de quem não se pode obter maiores informações,[31] vemos o mesmo núcleo do Quarteto Borgerth.

Fica a questão: onde e quando Mario de Andrade teria ouvido o *QC5*? Nada foi encontrado nos jornais e revistas em São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1931 (data de composição) e janeiro de 1933 (data da carta a Prudente de Morais), que corresponda com a primeira audição da obra, seja em um palco ou por transmissão radiofônica. O primeiro semestre de 1931 foi incrivelmente atarefado para o compositor, envolvido com o projeto da "Excursão Villa-Lobos" pelo interior do estado de São Paulo, promovida por João Alberto Lins de Barros, tenente-coronel nomeado por Vargas como interventor (de novembro de 1930 a julho de 1931).

A dedicatória do *QC5* a João Alberto pode ter sido motivada por bajulação; afinal, Villa-Lobos estava a tratar com aquele que poderia abrir as portas de São Paulo para si, em momento crucial para sua carreira. Mas há elementos suficientes para que uma afinidade genuína tenha se estabelecido entre o compositor e o interventor.[32] Se fosse possível definir com precisão a data da composição, saberíamos mais sobre a natureza das intenções de Villa-Lobos. Caso a obra tenha sido composta no primeiro semestre de 1931, então seria muito provavelmente uma forma de conquistar a simpatia do interventor e sua composição foi durante a exaustiva excursão pelo interior do estado. Mas se sua elaboração ocorreu no segundo semestre do mesmo ano, a dedicatória expressaria amizade desinteressada ou gratidão, já que João Alberto não exercia função executiva naquele período. Considerando a agenda de Villa-Lobos no primeiro semestre, tomada por concertos em várias cidades, envolvendo ensaios (onde atuou como violoncelista) e

[31] O nome é grafado "Barraca" ou "Barracas", dependendo da fonte.
[32] Além de notável carreira militar, com participação em combates e aventuras rocambolescas durante a trajetória do tenentismo – ao lado de Luís Carlos Prestes, João Alberto também era músico amador, com dotes de pianista. Ver biografia de João Alberto em http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joao-alberto-lins-de-barros-1. Consulta feita em 9/3/2021.

viagens, parece provável que ele só encontrasse tempo para pensar em um quarteto de cordas após o término da Excursão, no segundo semestre.[33]

É certo que houve alguma audição, pública ou privada, do *QC5* entre 1931 e 1933; ocasião em que Mario de Andrade conheceu a obra, mas não se sabe onde nem quando. É até possível que o disco tenha sido lançado antes de setembro de 1933, diferentemente do anúncio do *Correio da Manhã*, citado acima. A gravação do Quarteto Carioca foi comprovadamente veiculada pelo rádio, algum tempo depois.[34] Enquanto novos dados não são encontrados, o registro localizado que se candidata como "primeira audição conhecida" em um concerto público é bem posterior: uma homenagem ao centenário de Machado de Assis (1839-1908), realizada na sede da Pro Arte em 6 de maio de 1939 (*Jornal do Commercio*, 6/5/1939). Os integrantes do Quarteto Pro Arte eram: Oscar Borgerth e Alda Borgerth (violinos), Afonso Henriques Garcia (viola) e Iberê Gomes Grosso (cello); ou seja, o mesmo núcleo dos quartetos Carioca (que havia gravado a obra) e Borgerth, com novo nome.

Quarteto nº 6 (1938)

Obra dedicada ao violista Orlando Frederico, que tocou os *QC2* e *QC3* na Semana de Arte Moderna. Foi chamada inicialmente de "Quarteto Brasileiro", curiosa distinção em relação ao *QC5*, denominado "Quarteto Popular". No *QC6* não há empréstimo de temas populares, embora a temática tenha clara inspiração em ritmos e estruturas modais da música nordestina e caipira, ou mesmo de origem afro-brasileira, como o tema de Xangô no segundo movimento[35]. Apesar da temática nacionalista, a obra é estruturada em forma sonata, com inspiração no modelo monotemático de Haydn e exploração de

[33] Outro fator a ser considerado é a estreia das *Cirandinhas* (do nº 1 ao nº 9) em 12 de julho de 1930, numa audição de alunos dos professores de piano Ambrosina Soares de Sá (conhecida como "Dona Santinha") e Gazzi de Sá em João Pessoa (então conhecida como "Cidade da Parahyba"), dias antes do assassinato do governador João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque (em 26/7/1930), que desencadeou os fatos que levaram à Revolução de 1930 (SILVA, 2013, p. 45-46). É possível que essa audição tenha sugerido ao compositor (que se correspondeu com Gazzi de Sá desde 1932, ver RIBEIRO; SILVA, 2017, p. 5) a possibilidade de explorar o caráter didático/nacionalista das *Cirandinhas* em uma adaptação para quarteto de cordas. O catálogo *VLSO* indica equivocadamente o local da estreia na Escola Normal do Rio de Janeiro.

[34] O *Jornal do Commercio* (21/11/1936) registra uma execução do *QC5*, pelo Quarteto Carioca, na programação da Rádio Tupy. Provavelmente, trata-se de reprodução do disco lançado em 1933, já que, no mesmo programa, constam nomes como Margueritte Long, solando ao piano com a Sinfônica de Paris e Furtwängler regendo o "Prelúdio" de *Tristão e Isolda* diante da Filarmônica de Berlim.

[35] Eero Tarasti (1995, p. 308) observa a caracterização do tema "tipo-Xangô", contra a "figura de acompanhamento quádruplo sincopado".

pequenos motivos, gerando unidade formal. O *QC6* lança as bases do estilo maduro do compositor dentro desse gênero de obras camerísticas.

No catálogo VLSO, a estreia do *QC6* é atribuída ao Quarteto Haydn, em 30 de novembro de 1943. Esse conjunto foi fundado por Mario de Andrade em 1935, rebatizado como "Quarteto Municipal de São Paulo" e é conhecido atualmente como "Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo" (desde 1954), grupo ainda atuante[36]. Apesar da importante relação desse quarteto com o compositor (como a estreia do *QC10* e a dedicatória do *QC13*), coube ao Quarteto Borgerth a primeira audição do *QC6*, noticiada com antecedência de poucos dias (*Jornal do Brasil*, 26 nov. 1943). A formação tem O. Borgerth e Alda Borgerth (violinos), Francisco Corujo (viola) e Iberê G. Grosso (cello). Outro dado relevante é a natureza do evento em torno desse concerto, uma Exposição dedicada à Cooperação Brasil-Estados Unidos, um ano antes da primeira viagem de Villa-Lobos para lá, no contexto do panamericanismo.

Quarteto nº 7 (1942)

A estreia ocorreu em 30 de maio de 1945, uma quarta-feira, novamente no auditório da ABI. O concerto esteve a cargo do Quarteto Borgerth (*Correio da Manhã*, 27/5/1945), que recebeu a dedicatória da obra. Eurico Nogueira França comenta o segundo concerto realizado pela Sociedade Brasileira de Música de Câmara, "levando em primeira audição o Sétimo Quarteto de Villa-Lobos", obra que, para o crítico, "soluciona o problema fundamental da conciliação estética da forma clássica de quarteto com o significado nacionalista da obra de Villa-Lobos" (*Correio da Manhã*, 1/6/1945).

Arnaldo Estrella (1970, p. 59) o considera "o mais difícil dos quartetos de Villa-Lobos". Ele destaca os "longos traços virtuosísticos, de execução transcendente, são confiados a cada um dos quatro componentes do conjunto". É uma obra de vastas proporções, que amplia a estrutura formal observada no *QC6*, investindo no tratamento motívico em seções de desenvolvimento temático. Há intertextualidade com o *Op. 76/2* de Haydn (SALLES, 2018, p. 107-112), com espaço para elementos nacionalistas, como a tópica "tamborim" e um tema do tipo "Xangô" no 2º movimento (*idem*, p. 242-243).

[36] Os atuais integrantes do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo são Betina Stegmann e Nelson Rios (violinos); Marcelo Jaffé (viola) e Rafael Cesário (cello). Ver: https://theatromunicipal.org.br/pt-br/grupoartistico/quarteto-da-cidade/.

Quarteto nº 8 (1944)

O registro em VLSO apresenta erro de digitação, "5/199/1946", indicando corretamente o local da estreia, o Auditório do Ministério da Educação e Saúde[37] no Rio de Janeiro, mas sem mencionar os intérpretes. A primeira audição foi dada em 22 de agosto de 1946, pelo Quarteto Iacovino (*Correio da Manhã*, 20/8/1946). As matérias encontradas nos jornais da época não mencionam a formação do grupo nesse concerto específico, mas nos anos 1940 o Quarteto Iacovino frequentemente se apresentava com Mariuccia Iacovino e Santino Parpinelli (violinos), Henrique Niremberg (viola) e Aldo Parisot (cello). Um programa de concerto realizado pelo quarteto Iacovino, naquele mesmo mês (31/8/1946), revela uma alteração na formação do grupo, com Lóris Piñeiro ao segundo violino e Santino Parpinelli deslocado à viola, em substituição a Niremberg. Eurico Nogueira França escreveu crítica detalhada sobre a obra (*Correio da Manhã*, 7/9/1946), observando "um processo de despojamento e maior transparência da forma" em comparação com os *QC6* e *QC7*.

A grande dimensão e dificuldade técnica do *QC8* parecem atender às críticas feitas ao despojamento do *QC1* por Mariuccia Iacovino e outros membros de seu quarteto em 1943 (ou 1945). Àquela época, os músicos disseram preferir "tocar o *nº 4* ou o *nº 3*" ao invés do primeiro quarteto (IACOVINO, 1977, p. 164)[38]. Villa-Lobos compôs os *QC8* (1944) e *QC9* (1945) provavelmente refletindo sobre as expectativas de seus intérpretes[39]. O *QC8* é dedicado ao Quarteto Iacovino.

Quarteto nº 9 (1945)

Em VLSO, consta apenas que a primeira audição foi em Londres, 1947. No Brasil, a obra teria estreado após a morte do compositor, durante o Festival Villa-Lobos em 25/4/1960, com o Quarteto de Cordas da Rádio MEC. Essa informação é inconsistente,

[37] "Pela Lei nº 1.920, de 25 de julho de 1953, o Ministério da Educação e Saúde passa a denominar-se Ministério da Educação e Cultura (MEC). A sigla se mantém até os dias atuais, embora a educação tenha passado a ser atribuição exclusiva da pasta somente em 1995" (Portal MEC: "Conheça a história da Educação Brasileira", disponível em: http://portal.mec.gov.br/component/content/article/33771-institucional/83591-conheca-a-evolucao-da-educacao-brasileira). Acesso em 18/3/2021.

[38] Como o *QC4* só foi estreado em 1947 pelo Quarteto Borgerth, tal afirmação sugere que Mariuccia Iacovino costumava embaralhar as datas em suas recordações, a não ser que tenha confundido com o *QC2*.

[39] Outro fator que pode ter motivado Villa-Lobos a compor quartetos mais densos foi o crescente reconhecimento da obra de Camargo Guarnieri (1907-1933), cujo *QC2* (1944) foi premiado no Concurso RCA/Victor em Washington (MARIZ, 1994, p 278). A estreia brasileira do quarteto de Guarnieri, em 1945, deveria ter sido feita pelo Quarteto Iacovino, não fosse um desentendimento entre Curt Lange – o organizador do evento – e Arnaldo Estrella (BUSCACIO, 2010, p. 142). Ver nota 46.

já que o Festival Villa-Lobos teve início em 1963, sendo realizado sempre no mês de novembro.[40] Tampouco se encontram registros de quartetos de Villa-Lobos tocados em Londres em 1947[41]. Candidata-se como "primeira audição conhecida" o primeiro dos três recitais do Quarteto Borgerth (Oscar e Alda Borgerth, violinos; Francisco Corujo, viola; Iberê Gomes Grosso, cello) no dia 3/7/1947, no Auditório Oscar Guanabarino da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). No mesmo programa consta um quarteto de Lorenzo Fernandez (*Correio da Manhã*, 7/6/1947). Outras récitas se sucederam nos dias 17 e 31 de julho.

A grande densidade cromática do *QC9* resulta em sonoridades quase expressionistas[42]. Isso pode ser devido à atividade de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor alemão radicado no Brasil desde 1937, responsável pela disseminação do método dodecafônico entre jovens compositores brasileiros como Eunice Katunda, Edino Krieger, Guerra Peixe e Claudio Santoro, integrantes do movimento Música Viva (KATER, 2001). Koellreutter divulgou frequentemente a obra de Villa-Lobos e até participou da estreia da *Bachianas Brasileiras nº 6* (24/9/1945), como flautista. É possível que os *QC9* e *QC10*, que o compositor descreve como "inteiramente atonais"[43], representem a tentativa de dialogar com tendências derivadas da escola germânica, menos acessíveis a Villa-Lobos nos anos 1920.

Quarteto nº 10 (1946)

O *QC10* foi estreado pelo Quarteto Haydn (Gino Alfonsi e Alexandre Schaffman, violinos; Johannes Oelsner, viola e Calixto Corazza, cello) em 12/2/1950, concerto realizado na salle Gaveau, em Paris (*Folha da Manhã*, 29/4/1950). Segundo a matéria, o grupo já era incorporado ao Teatro Municipal de São Paulo – passou a se chamar Quarteto

[40] Ver a página do MVL: https://museuvillalobos.museus.gov.br/index.php/festival-villa-lobos. Acesso em 14/3/2021. No entanto, a designação "Festival Villa-Lobos" foi usada anteriormente para quaisquer concertos dedicados exclusivamente à obra do compositor, inclusive com participação dele próprio.
[41] A programação da BBC, publicada na revista *Radio Times*, mostra apenas 3 entradas sobre Villa-Lobos em 1947: duas conferências apresentadas por Frederick Fuller em 9/3 e 18/5 e uma apresentação do *Noneto* em 1/8. O *QC6* foi apresentado em 9/6/1952 (Hollywood String Quartet) e 16/6/1956 (Hungarian String Quartet); os *QC16* e *QC17* foram tocados pelo Quarteto do Rio de Janeiro (ex Quarteto Iacovino) em 5/11/1964. https://genome.ch.bbc.co.uk/search/0/20?order=asc&q=%22Villa+Lobos%22#search, acesso em 21/3/2021.
[42] Uma comparação com a *Suíte Lírica* de Alban Berg pode ser encontrada em Salles (2013).
[43] Ver as notas de programa escritas pelo compositor, reproduzidas em Salles (2018, p. 49). Outras obras com essa tendência são o *Trio* para cordas (1945) e o *Concerto nº 1 para piano e orquestra* (1945).

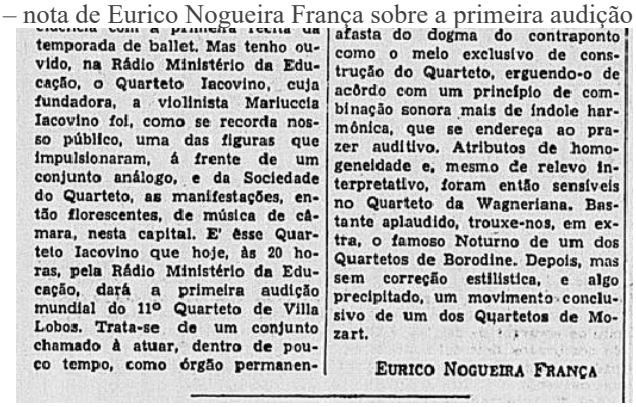
Municipal de São Paulo em 1954[44] – e foi indicado para essa breve turnê pela Europa (tocando em Paris e Gênova) pelo próprio Villa-Lobos. O Quarteto Haydn manteve o *QC10* em seu repertório, apresentando-o regularmente em seus concertos no Brasil. O crítico Antonio Rangel Bandeira comentou o concerto realizado em 12/6/1950 no Teatro Municipal de São Paulo, "após seu regresso da Europa" (*Diário de São Paulo*, 14/6/1950).

Quarteto nº 11 (1947)

A primeira audição coube ao Quarteto Iacovino, em 15 de maio de 1953 (*Correio da Manhã*, 15/5/53). A performance foi difundida pela Rádio Ministério da Educação (Rádio MEC), um autêntico "acontecimento radiofônico", como disse Eurico Nogueira França em crônica (*Correio da Manhã* 17/5/53).[45] Integrantes do grupo: Mariuccia Iacovino, Henrique Morelenbaum (violinos), Francisco Corujo (viola) e Renzo Brancaleon (cello). A primazia pela primeira audição do *QC11* foi reivindicada pelo Quarteto da Rádio Ministério da Educação (*Correio da Manhã*, 20/6/1957), mas as evidências desmentem essa informação, também recorrente em outras notas publicadas em edições posteriores, nesse mesmo jornal. A precedência do Quarteto Iacovino, com relação à estreia da obra, volta a ser esclarecida em matéria feita dez anos mais tarde: "[...] ao contrário do que se tem divulgado, [foi] o Quarteto Iacovino que efetuou a audição inaugural do *nº 11* de Villa-Lobos, fato ocorrido em programa radiofônico da PRA-2 no dia 1º de maio de 1953" (*Correio da Manhã*, 20/3/1963). Mariuccia empenhou-se em reiterar sua participação na estreia da obra (IACOVINO, 1977, p. 164), mas pode ter se confundido – passados 10 anos – com relação ao dia da estreia, que Eurico Nogueira França assinala em sua coluna de 15/5/1953 (Fig. 6).

[44] Em *VLSO* o intérprete é identificado como "Quarteto de São Paulo", mas o grupo se chamou "Quarteto Haydn" até 1953.
[45] Nesse sentido, é bem possível que o *QC5* também tenha recebido uma primeira audição "radiofônica", entre 1931 e 1933.

Figura 6 – nota de Eurico Nogueira França sobre a primeira audição do QC11.



temporada de ballet. Mas tenho ouvido, na Rádio Ministério da Educação, o Quarteto Iacovino, cuja fundadora, a violinista Mariuccia Iacovino foi, como se recorda nosso público, uma das figuras que impulsionaram, á frente de um conjunto análogo, e da Sociedade do Quarteto, as manifestações, então florescentes, de música de câmara, nesta capital. E' êsse Quarteto Iacovino que hoje, às 20 horas, pela Rádio Ministério da Educação, dará a primeira audição mundial do 11º Quarteto de Villa Lobos. Trata-se de um conjunto chamado à atuar, dentro de pouco tempo, como órgão permanen-

afasta do dogma do contraponto como o meio exclusivo de construção do Quarteto, erguendo-o de acôrdo com um princípio de combinação sonora mais de índole harmônica, que se endereça ao prazer auditivo. Atributos de homogeneidade e, mesmo de relevo interpretativo, foram então sensíveis no Quarteto da Wagneriana. Bastante aplaudido, trouxe-nos, em extra, o famoso Noturno de um dos Quartetos de Borodine. Depois, mas sem correção estilistica, e algo precipitado, um movimento conclusivo de um dos Quartetos de Mozart.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Fonte: *Correio da Manhã*, 15/5/1953.

Tempos depois, outra matéria revela que o Quarteto Iacovino adotou o nome "Quarteto da Rádio Ministério da Educação", ocupando o espaço do conjunto anterior, de Santino Parpinelli, cujo grupo foi rebatizado como "Quarteto Brasileiro" (*Correio da Manhã*, 22/06/1963).[46] Os quartetos liderados por Iacovino tiveram vários nomes, às vezes mantendo seus integrantes. A volatilidade era grande, com mudanças de nome ocorrendo em um mesmo ano, como se vê em 1963 (Quadro 1).[47]

Quadro 1 – mudanças de nome do grupo liderado por Mariuccia Iacovino.

1943	Quarteto Iacovino
1953	Quarteto do Teatro Municipal (3/10)
1957	Quarteto do Rio de Janeiro
1963	Quarteto do Rio de Janeiro (20/3)
1963	Quarteto da Rádio MEC (7/4)
1966	Quarteto do Rio de Janeiro (17/12)

Fonte: elaboração do autor, a partir de matérias no *Correio da Manhã*.

Quarteto nº 12 (1950)

A primeira audição do *QC12* foi em 3/11/51, pelo Quarteto Haydn (Gino Alfonsi e Alexandre Schaffman, violinos; Johannes Oelsner, viola; Calixto Corazza, cello).[48] O concerto aconteceu no Auditório do Ministério da Educação (Palácio Capanema, centro do Rio de Janeiro).

[46] A disputa velada entre Mariuccia Iacovino e Santino Parpinelli pode ter surgido muito antes, por outras razões; ambos foram alunos de Paulina D'Ambrosio (1890-1976), introdutora da escola de violino franco-belga no Brasil (FRESCA, 2020, p. 17), violinista que participou da Semana de Arte Moderna em 1922, tocando as obras de Villa-Lobos.

[47] Mariuccia Iacovino (1912-2008) era casada com o pianista Arnaldo Estrella, com quem fundou o Quarteto da Guanabara – conjunto com piano e cordas, em 1954.

[48] Arnaldo Estrella antecipa a mudança de nome do Quarteto Haydn (ESTRELLA, 1970, p. 96), que só passou a chamar-se Quarteto Municipal de São Paulo em 1954. Uma nota de jornal confirma a identidade do Quarteto Haydn (*Correio da Manhã*, 1/11/51).

Foto 1 – José Vieira Brandão e Villa-Lobos (ambos no centro), entre os integrantes do Quarteto Haydn, s.d., autor desconhecido. Fonte: Museu Villa-Lobos.

A obra apresenta certa retomada de elementos primitivistas, além de ser o único quarteto, além do *QC5*, a incluir melodias emprestadas do cancioneiro popular, como a canção "Anquinhas", no segundo movimento ("*Andante malinconico*") e "Vamos Maruca" (também presente no "Miudinho" das *Bachianas Brasileiras nº 4*), no quarto movimento ("*Allegro, bem ritmato*"), pouco antes da coda.

Essa particularidade folclorista, associada à data de estreia que antecede a do *QC11*, e outras particularidades na escrita, fazem com que Tarasti levante a possibilidade de o *QC12* ter sido composto antes do décimo-primeiro, talvez em 1950, durante a internação do compositor no Memorial Hospital em Nova Iorque para uma segunda cirurgia (TARASTI, 1995, p. 316).[49]

[49] Em 1948 foi diagnosticado com câncer de bexiga, realizando a primeira cirurgia, no Memorial Hospital; em 1950, operou os rins (APPLEBY, 2002, p. 142-149; GUSTAFSON, 1991, p. 8).

Quarteto nº 13 (1951)

Segundo Arnaldo Estrella (1970, p. 104), a primeira audição do *QC13* coube ao Quarteto Iacovino, em 1953.[50] Não foram encontradas referências sobre a estreia dessa obra nos jornais consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, nem nos arquivos do MVL.

Diante da ausência de maiores informações, podemos supor que a primeira audição do *QC13* tenha ocorrido durante a série de palestras, exposições e concertos comemorando o "cinquentenário de atividades artísticas do maestro Heitor Villa-Lobos", A comemoração do jubileu artístico do compositor começou em 28 de setembro e avançou pelo mês de outubro de 1953. No dia 21/10/1953, às 21 horas, houve uma "homenagem do Quarteto Iacovino, no auditório do Ministério da Educação" (*Jornal do Brasil*, 12 out. 1953). Infelizmente, não há menção ao programa apresentado[51].

Quarteto nº 14 (1953)

Obra encomendada pela University of Michigan para o Stanley Quartet, a quem é dedicada. Durante os preparativos para a primeira visita de Villa-Lobos aos Estados Unidos, em 1944, a Elizabeth Sprague Coolidge Foundation tentou comissionar um quarteto. Uma série de mal-entendidos, durante a troca de correspondência entre organizadores e compositor, impediu que essa obra se concretizasse (APPLEBY, 2002, p. 139-140). Assim, o *QC14* parece ser a concretização tardia de um projeto anterior, visando a realização de uma obra camerística importante em solo estadunidense.

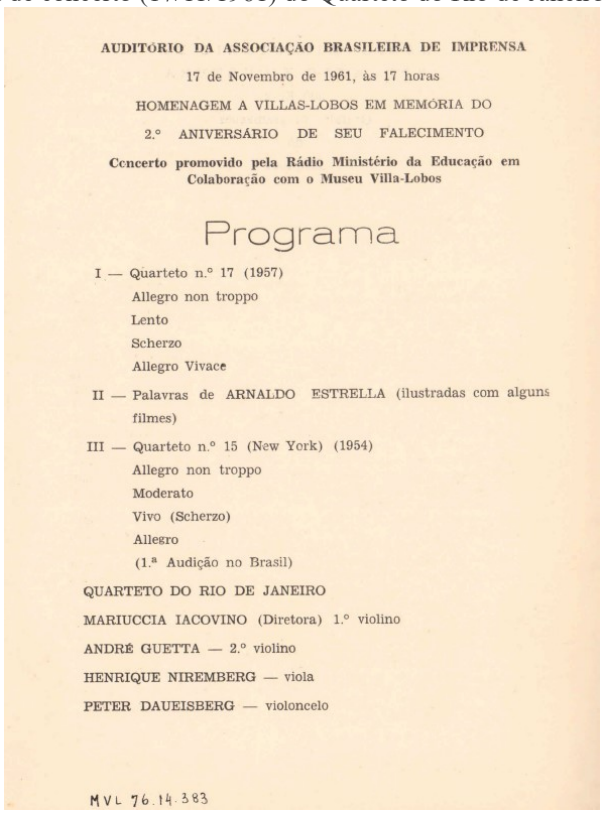
A estreia do *QC14* ocorreu em 9/3/1954, pelo Stanley Quartet (Gilbert Ross e Emil Raab, violinos; Robert Courte, viola; Oliver Edel, cello) em Ann Arbor, na University of Michigan School of Music.[52] A primeira audição no Brasil foi em 16/8/1957, na sede da ABI, Rio de Janeiro, pelo Quarteto do Rio de Janeiro, em um programa que apresentava também o *QC12* (*Correio da Manhã*, 6/8/1957).

[50] Em outubro de 1953, o Quarteto Iacovino se tornou "Quarteto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro", integrando o Departamento de Música de Câmara na gestão do prefeito Dulcidio do Espírito Santo Cardoso (*Correio da Manhã*, 3/10/1953).
[51] A data definida como "cinquentenário de atividades artísticas", estabelece o início da carreira do compositor em 1903, antes do suposto registro mais antigo, como violoncelista na "orquestra de uma sociedade sinfônica, o Club Francisco Manoel" em 21/3/1904 (GUÉRIOS, 2009, p. 72). A referência utilizada para a contagem do jubileu pode ser o recital no Bogary Club em janeiro de 1903, onde Villa-Lobos toca, ao cello, uma versão de "*Träumerei*" de Schumann (um movimento das *Cenas Infantis*), acompanhado pela pianista Hortência Leal (*O Paiz*, 6 jan. 1903).
[52] Em *VLSO* a data é um pouco posterior: 11/8/1954. As demais informações são correspondentes.

Quarteto nº 15 (1954)

A estreia foi no Festival Inter-Americano, em Washington em 19/4/58, pelo Juilliard String Quartet (Robert Mann e Isidore Cohen, violinos; Raphael Hillyer, viola; Claus Adam, cello). Villa-Lobos compôs essa obra durante sua estadia no Hotel Tamanaco, em Caracas, Venezuela (*The New York Times*, 20/4/1958). A primeira audição no Brasil foi em 17/11/1961, na sede da ABI, Rio de Janeiro, pelo Quarteto de Cordas do Rio de Janeiro, com Iacovino e André Guetta, violinos; Henrique Niremberg, viola e Peter Dauelsberg, cello (Fig. 7).

Figura 7 – Programa de concerto (17/11/1961) do Quarteto do Rio de Janeiro, com os *QC17* e *15*.



AUDITÓRIO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA

17 de Novembro de 1961, às 17 horas

HOMENAGEM A VILLAS-LOBOS EM MEMÓRIA DO

2.º ANIVERSÁRIO DE SEU FALECIMENTO

Concerto promovido pela Rádio Ministério da Educação em Colaboração com o Museu Villa-Lobos

Programa

I — Quarteto n.º 17 (1957)
Allegro non troppo
Lento
Scherzo
Allegro Vivace

II — Palavras de ARNALDO ESTRELLA (ilustradas com alguns filmes)

III — Quarteto n.º 15 (New York) (1954)
Allegro non troppo
Moderato
Vivo (Scherzo)
Allegro
(1.ª Audição no Brasil)

QUARTETO DO RIO DE JANEIRO
MARIUCCIA IACOVINO (Diretora) 1.º violino
ANDRÉ GUETTA — 2.º violino
HENRIQUE NIREMBERG — viola
PETER DAUEISBERG — violoncelo

MVL 76.14.383

Fonte: Museu Villa-Lobos, 76.14.383.

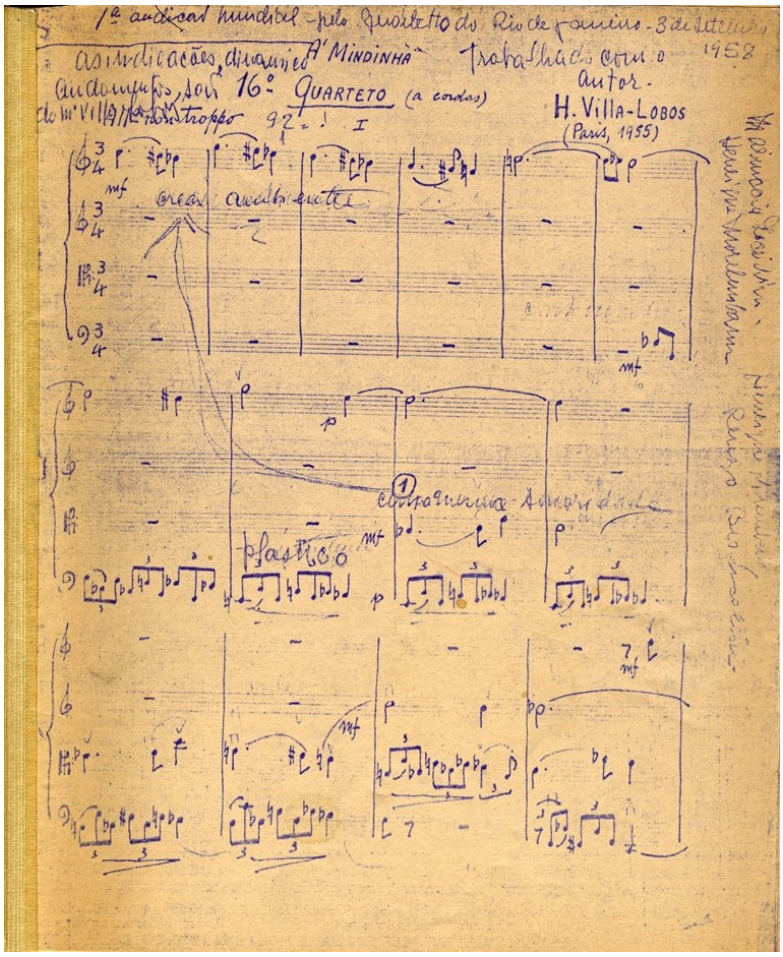
Quarteto nº 16 (1955)

A primeira audição mundial do *QC16* aconteceu no Rio de Janeiro, na galeria Maison de France, em 3/9/1958. A performance coube ao Quarteto do Rio de Janeiro ("patrocinado pelo Ministério da Educação"), liderado por Iacovino.

Uma cópia manuscrita da partitura traz o registro da estreia no cabeçalho da primeira página – escrito à caneta, provavelmente pela violinista, que também destaca que esse quarteto foi "trabalhado com o autor", que teria indicado precisamente as

"indicações de dinâmica e o andamento" (Fig. 8). Na margem direita estão os nomes dos integrantes do Quarteto do Rio de Janeiro: Mariuccia Iacovino, Henrique Morelenbaum, Henrique Niremberg e Renzo Brancaleon[53].

Fig. 8 – Manuscrito do *QC16*, com indicação de "1ª audição mundial pelo Quarteto do Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1958".



Fonte: Museu Villa-Lobos.

O concerto na Maison de France reuniu outros expoentes da escola nacionalista brasileira: Camargo Guarnieri foi representado por seu *QC2* (premiado em Washington em 1945) e Francisco Mignone tocou ao piano peças de sua autoria (*Correio da Manhã*, 26/8/1958).

[53] O registro dos intérpretes em *VLSO* (versão 1.1, 2018, p. 108) atribui o segundo violino a Salomão Rabinovitz e o cello a Peter Dauelsberg.

Quarteto nº 17 (1957)

A estreia ocorreu em 16/10/1959, na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C., pelo Budapest String Quartet, praticamente um mês antes da morte do compositor.[54] O compositor não esteve presente na estreia da peça em Washington porque estava muito debilitado, incapacitado de viajar.

Mariuccia Iacovino conta que o compositor ansiava pela escuta da obra, mas não pode atendê-lo devido à ausência do violoncelista de seu quarteto, que viajava na ocasião (IACOVINO, 1977, p. 164-166). A primeira audição no Brasil foi póstuma, em 30/9/1960, pelo Quarteto do Rio de Janeiro (Mariuccia Iacovino e André Guetta, violinos; Enrique Niremberg, viola e Peter Dauelsberg, cello), no auditório da ABI (*Jornal do Commercio*, 25/9/60).

Conclusão

A investigação das circunstâncias que marcaram a estreia de cada um dos quartetos revela aspectos importantes sobre a composição dessas obras – particularmente os *QC1* e *QC5* – e sobre a dinâmica entre o compositor e seus intérpretes. Nota-se certa efervescência no ambiente mais restrito da música de câmara no Brasil, com um razoável número de conjuntos disputando a primazia de realizar as primeiras audições dessas peças do ciclo villalobiano.

O acompanhamento da trajetória de cada um desses grupos, desde o informal Quarteto Friburguense aos profissionalíssimos Quarteto Borgerth e Quarteto Iacovino, sugere algumas das estratégias usadas para a viabilização econômica desses grupos para manter sua rotina de ensaios, concertos locais e turnês por outros estados e países. As sucessivas mudanças de nome dos grupos, muitas vezes revelam a associação com alguma instituição mantenedora, como a Sociedade do Quarteto, a Pro Arte, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Rádio MEC, etc. Foge ao escopo deste trabalho investigar a natureza das relações entre músicos e instituições culturais, mas revela-se um campo de estudos muito promissor. Assim, apresento um quadro sinótico das estreias dos quartetos villalobianos, com suas datas, locais de realização e intérpretes (Quadro 2).

[54] Villa-Lobos morreu em 17/11/1959, com 72 anos.

Quadro 2 – quartetos de cordas de Villa-Lobos, suas datas de estreia e intérpretes.

OBRA	ESTREIA	LOCAL	GRUPO	INTEGRANTES
Suíte Graciosa	5/3/1915?	Residência de Sá Barreto, Friburgo	Quarteto Friburguense	Homero de Sá Barreto, Sérvio Lago, Artur Eugênio Strutt e H. Villa-Lobos*
QC1 (1915)	28/6/1946	Min. Educ. e Saúde	Quarteto Iacovino	M. Iacovino, Santino Parpinelli, Henrique Niremberg e Aldo Parisot
QC2 (1915)	3/2/1917	Jornal do Commercio		Judith Barcellos, Dagmar N. Gitahy, Orlando Frederico e Alfredo Gomes
QC3 (1916)	12/11/1919	Teatro Municipal, RJ		Pery Machado, Mario Ronchini, Orlando Frederico e Newton Pádua
QC4 (1917)	17/07/1947	ABI, Rio de Janeiro	Quarteto Borgerth	O. Borgerth, Alda Borgerth, Francisco Corujo e Iberê G. Grosso
QC5 (1931)	1931-1933?	?	Quarteto Carioca	O. Borgerth, Barracas, Edmundo Blois e Iberê Gomes Grosso
QC6 (1938)	30/11/1943	ABI, Rio de Janeiro	Quarteto Borgerth	O. Borgerth, Alda Borgerth, Francisco Corujo e Iberê G. Grosso
QC7 (1942)	30/5/1945	ABI, Rio de Janeiro	Quarteto Borgerth	O. Borgerth, Alda Borgerth, Francisco Corujo e Iberê G. Grosso
QC8 (1944)	22/8/1946	Min. Educ. e Saúde	Quarteto Iacovino	M. Iacovino, Lóris Piñeiro, Santino Parpinelli e Aldo Parisot*
QC9 (1945)	3/7/1947?	ABI, Rio de Janeiro	Quarteto Borgerth	O. Borgerth, Alda Borgerth, Francisco Corujo e Iberê G. Grosso
QC10 (1946)	12/2/1950	Salle Gaveau, Paris	Quarteto Haydn	Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, Johannes Oelsner e Calixto Corazza
QC11 (1947)	15/5/1953	Rádio Min. Educ.	Quarteto Iacovino	M. Iacovino, Santino Parpinelli, Henrique Niremberg e Aldo Parisot
QC12 (1950)	3/11/1951	Min. Educ. e Saúde	Quarteto Haydn	Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, Johannes Oelsner e Calixto Corazza
QC13 (1951)	21/10/1953*	Min. Educ. e Saúde*	Quarteto Iacovino?	M. Iacovino, Henrique Morelenbaum, Francisco Corujo e Renzo Brancaleon
QC14 (1953)	16/8/1957	ABI, Rio de Janeiro	Quarteto do Rio de Janeiro	M. Iacovino, Henrique Morelenbaum, Lionello Forzanti e Renzo Brancaleon
QC15 (1954)	19/4/1958	Bibl. Congresso, Washington	Juilliard String Quartet	Robert Mann, Isidore Cohen, Raphael Hillyer e Claus Adam
QC16 (1955)	3/9/1958	Maison de France, RJ	Quarteto do Rio de Janeiro	M. Iacovino, Henrique Morelenbaum, Henrique Niremberg e Renzo Brancaleon
QC17 (1957)	16/10/1959	Bibl. Congresso, Washington	Budapest String Quartet	Josef Roisman, Alexander Schneider, Boris Kroyt e Mischa Schneider*

Fonte: elaboração do autor.

O quadro revela que os conjuntos liderados por Mariuccia Iacovino tiveram o maior número de primeiras audições, totalizando 6 (o número aumentaria para 8, considerando as estreias brasileiras dos *QC15* e *QC17*); seguido de perto pelos grupos liderados por Oscar Borgerth, responsável por 5 estreias.[55] Além das informações faltantes e/ou duvidosas, indicadas por pontos de interrogação, os asteriscos indicam

[55] A julgar pela programação divulgada nos jornais, podemos deduzir que, a partir dos anos 1950, Oscar Borgerth (1906-1992) dedicou-se a atividade de solista, encerrando sua atuação como líder/integrante de quarteto de cordas.

informações a partir de fontes de origem desconhecida, como a formação do Quarteto Friburguense; ou então deduzidas indiretamente, como a formação do Budapest String Quartet, que corresponde à observada na discografia do grupo, nos álbuns lançados em 1959. As formações do Quarteto Iacovino nem sempre são reveladas nas matérias dos jornais consultados, e a listagem corresponde à formação encontrada no período antecedente mais próximo à estreia da obra relacionada.

Fica implícita, pela qualidade dos grupos dedicados à performance dessas obras, e por suas interações e interrelações, a consolidação de uma tradição interpretativa dos quartetos de Villa-Lobos. Os grupos brasileiros prepararam as peças sob a supervisão do compositor, avalizando a maioria das primeiras audições e inserções dos quartetos na programação cultural de Rio de Janeiro e São Paulo, acompanhando eventualmente ensaios e transmissões radiofônicas. Deve-se mencionar os intercâmbios entre os músicos desses quartetos, observando até mesmo permutações entre seus integrantes, decorrentes de mudanças de posto de trabalho. Santino Parpinelli,[56] por exemplo, em 1950 saiu do Quarteto Iacovino para assumir o posto de *spalla* na orquestra de Belo Horizonte[57]; mas em 1959 estava de volta ao Rio de Janeiro, liderando o Quarteto da Rádio Ministério da Educação (com Henrique Morelenbaum como segundo violino).[58]

Vimos a expansão e difusão do ciclo de quartetos villalobianos estimular a produção de novas obras por compositores das novas gerações, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Vieira Brandão, José Siqueira, Claudio Santoro, Luiz Cosme, Radamés Gnattali etc.[59] Além disso, esse movimento se estendeu para o resgate da produção brasileira de quartetos de cordas que antecedeu a Villa-Lobos, com concertos dedicados a compositores como Brasílio Itiberê, Alberto Nepomuceno, Glauco Velasquez, Alexandre Levy e outros. Essa produção pode ser observada na programação divulgada nos jornais e revista consultados.

Mesmo em um ambiente mais estrito, a reverberação dos concertos de música de câmara em colunas de jornalismo diário, assinadas por críticos como Eurico Nogueira

[56] Santino Parpinelli (1912-1991) atuou nos Quartetos Iacovino, Rádio Ministério da Educação e Brasileiro.
[57] *Correio da Manhã*, 5/3/1950.
[58] *Correio da Manhã,* 27/5/1959.
[59] Matéria no jornal *Imprensa Popular* (11/8/1954) mostra o Quarteto Municipal de São Paulo lançando um LP pela gravadora Sinter, com o quarteto de Luiz Cosme. A nota observa que o grupo "dispõe de várias outras obras nacionais que poderão ser igualmente gravadas: em seu repertório se incluem 4 Quartetos de Villa-Lobos, os Quartetos nº 1 e nº 2 de Camargo Guarnieri, o Quarteto de Lorenzo Fernandes e o Quarteto de Claudio Santoro".

França e Andrade Muricy, fez circular entre um público mais amplo certas particularidades técnicas e estéticas associadas ao gênero do quarteto de cordas, contribuindo para a formação de novos apreciadores e estimulando o interesse de jovens músicos.

Apesar de alguns dados inconclusivos, como é o caso em relação ao *QC13*, a pesquisa proporcionou descobertas importantes em torno do "cinquentenário de atividades artísticas do maestro Heitor Villa-Lobos" em outubro de 1953, que não correspondia plenamente à data reconhecida como mais antiga, que se acreditava ser em 1904. Uma consulta mais atenta à hemeroteca digital da Biblioteca Nacional localizou um evento esquecido, que parece ser o primeiro registro de atividade artística do compositor. Villa-Lobos, um adolescente de 16 anos, se apresentou no Bogary Club em janeiro de 1903[60], tocando ao cello uma transcrição de "*Träumerei*" de Schumann, acompanhado ao piano por Hortência Leal (Fig. 9).

Naturalmente, a revelação de novas fontes e dados pode modificar substancialmente as informações aqui apresentadas, que pretendem reunir sucintamente o material disponível sobre essas obras, seus intérpretes, local e circunstância de suas primeiras audições. O propósito adicional é atualizar os dados possivelmente equivocados que constam no catálogo de obras de Villa-Lobos, a fim de que os pesquisadores possam contar com informações mais acuradas.

[60] A matéria destaca o "2º aniversário desta distintíssima sociedade", o Club Bogary situado em Petrópolis e fundado por descendentes de italianos. O futebol era o principal esporte do clube, que passou a se chamar Bogari nos anos 1980-90. Atualmente o clube é mais dedicado ao tênis de mesa (ver: https://historiadofutebol.com/blog/?p=25938).

Figura 9 – registro do primeiro concerto de Heitor Villa-Lobos como músico profissional.

Rogary Club

A festa do 2º anniversario desta distinctissima sociedade, formada pela elite feminina de Andaraby Grande, teve brilhantismo consoante as tradições do club. Nada faltou para que a festa constituisse incontestavel triumpho e justo orgulho para a gentilissima directoria que terminara o seu mandato, já uma vez renovado, taes os merecimentos que justamente lhe reconheceram as suas dignissimas co-associadas. Entretanto, a nota artistica da noite foi o bello concerto que obedeceu ao seguinte programma irreprehensivelmente executado:

1ª PARTE: 1—Carlos Gomes—Symphonia do *Guarany*, piano, pelo Sr. Sebastião Fontes; 2—*a*) H. Wieniawski—2ª *Mazurka*; *b*) G. Guardione—*Al chiaro di luna*, melodia, bandolim e piano, pelas senhoritas Hortencia e Ruth Leal; 3—Carlos Gomes—*Guarany*, balata, canto e piano, pelas senhoritas Lucinda Ferraz e Eugenia Soares de Mello; 4—Ch. Oberthur—*Berceuse*, violino e piano, pelas senhoritas Ruth e Hortencia Leal; 5—Paulo Tosti—*Per sempre amor per sempre*, melodia para tenor, canto, violino e piano, pelo Sr. Gualter de Freitas e senhoritas Ruth e Hortencia Leal.

2ª PARTE: 1—Mendelshon—*Rondó capriccioso* op. n. 14, piano, pela senhorita Eugenia Soares de Mello; 2—Ettore Gelli—*Farfalla*, valsa, canto e piano, pelas senhoritas Lucinda Ferraz e Eugenia Soares de Mello; 3—Schumann—*Traumerei*, melodia, violoncello e piano, pelo Sr. Heitor Villa Lobos e senhorita Hortencia Leal; 4—Giovanni Tuzzolt—*Serenata Spagnola*, violino e piano, pelas senhoritas Ruth e Hortencia Leal; 5—Gastaldon—*Il Seggreto de la Regina*, melodia para tenor-canto, violino e piano, pelo Sr. Gualter de Freitas e senhoritas Ruth e Hortencia Leal.

Fonte: *O Paiz*, 6 jan. 1903.

Agradecimentos

Este trabalho recebeu importantes contribuições por parte de Pedro Belchior, historiador e pesquisador vinculado ao MVL; Marcelo Rodolfo, funcionário recentemente aposentado do MVL, mas felizmente sempre muito atuante; e Loque Arcanjo, historiador e pesquisador da UEMG, que ajudou a revisar o texto, contribuindo com excelentes sugestões, encorajando-me a investigar mais a fundo algumas conexões. Outra colaboração veio de Luiz Fernando Lopes, pesquisador incrivelmente bem-informado, memória prodigiosa. Atendendo gentilmente a uma consulta por *e-mail*, Lopes trouxe luz sobre a identidade das tias Zizinha e Fifinha. Luceni Caetano da Silva me enviou gentilmente seu livro, com os dados da "Audição Villa-Lobos" organizada por Gazzi de Sá em João Pessoa em 1930. Quero agradecê-los pelo envio de materiais complementares solicitados durante a pesquisa, pela troca de ideias e, principalmente, pela generosa amizade.

Referências

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos, a Life* (1887-1959). Lanham, Maryland; London: Scarecrow Press, 2002.

BANDEIRA, Antonio Rangel. Diário do aficionado. Revista *O Cruzeiro*, 2 ago. 1947.

BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri – 1934-1956*. Ouro Preto/MG: Editora UFOP, 2010.

ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC; Museu Villa-Lobos, 1970.

FRESCA, Camila. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. *Opus*, v. 26, n. 2, mai/ago. 2020, DOI 10.20504/opus2020b2602.

GUSTAFSON, Ralph. Villa-Lobos and the Man-Eating Flower: A Memoir. *The Musical Quarterly*, Spring, 1991, v. 75, n. 1, p. 1-11.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa; Atravez, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

PAZ, Ermelinda A. Meus 50 anos de Instituto Villa-Lobos: 1967-2017. *IVL 50 Anos: Memórias, histórias, depoimentos, estudos, partituras, imagens*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Unirio, 2017, p. 41-56.

PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos '*Ben Trovato*'. *Tempo*, New Series, no. 177 (June), p. 32-35, 38-39, 1991.

RIBEIRO, Ricardo Soares; SILVA, Luceni Caetano da. Villa-Lobos e Gazzi de Sá: o movimento de educação musical na primeira metade do século XX. *XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*. "Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical". Manaus, 16 a 20 de outubro de 2017. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/viewFile/2609/1358, acesso em 09/06/2021.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*: forma e função. São Paulo: Edusp, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. National identity, modernity and other intertextual relations in the Ninth String Quartet of Villa-Lobos. In: *Music: function and value. Proceedings of the 11th international congress on musical signification 27 IX-2 X 2010*, Kraków, Poland, vol. 1 i 2 Red. Teresa Malecka i Małgorzata Pawłowska, p. 684-697, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. A música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922. *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Mindinha*, v. 14, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, p. 102-112, 2012.

SILVA, Luceni Caetano da. *Gazzi de Sá compondo o prelúdio da educação musical da Paraíba*: (1930-1950). 2 ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013.

SILVA, Maria Augusta M. da. Notas biográficas sobre infância e mocidade. *Brasiliana*, n. 3, Edição Especial Villa-Lobos, 40 anos de morte, set. 1999, p. 6-11.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, Life and Works (1887-1959*). Jefferson, NC; London: MacFarland, 1995.

TONI, Flavia. *Mario de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1986.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 3ª ed., versão 1.0. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009. Versão 1.1, 2018.

A estrutura solo-coro no *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos

Danilo Martins Ferreira
maestro@usp.br | USP
Profª. Drª. Susana Cecilia Igayara-Souza
susanaiga@usp.br | USP

Resumo: Villa-Lobos, em 1958, portanto um ano antes de falecer, compôs o *Magnificat-Alleluia* para voz solista (contraltino ou contralto), coro e orquestra, adicionando a palavra *Alleluia* – que não faz parte do texto latino tradicional do *Magnificat*. Este artigo busca analisar a estruturação da relação solo-coro, a partir da inserção desta palavra – *Alleluia* – e a transformação de sua estrutura formal, apontando as intervenções corais que foram compostas intercaladamente com a voz solista e destacando em tabelas o plano estrutural da peça e as aparições do coro no *Alleluia*. O artigo também discute aspectos históricos sobre a escolha do solista nas duas performances que ocorreram quando Villa-Lobos era vivo. Busca-se mostrar que a importância e o tratamento dados a esta palavra pelo compositor foi marcante, de modo que estas cinco participações do coro vieram a ser os trechos mais conhecidos desta obra singular, tornando o *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos distinto sobretudo pelo *Alleluia*.

Palavras-chave: Villa-Lobos. *Magnificat-Alleluia*. Magnificat. Estrutura solo-coro.

English title: The solo-choir structure in Villa-Lobos' Magnificat-Alleluia

Abstract: In 1958, one year before his death, Villa-Lobos composed the *Magnificat-Alleluia* for soloist (contraltino or alto), choir and orchestra, adding the word *Alleluia* – which does not belong to the traditional Latin text of the *Magnificat*. This article analyses the structure of the relation soloist-choir, from the perspective of the introduction of this word – *Alleluia* – and the transformation of the formal structure of the piece, pointing the choir intervention that merges with the solo and showing on tables the piece's structural plan and the choir participation on the *Alleluia*. The article also discusses historical aspects about the soloist choice of the two performances that took place when Villa-Lobos was alive. The attempt is to show that the importance and the curatorship given to this single word was outstanding, so that these five choir participations became the best-known parts of this unique work-of-art, making the *Magnificat-Alleluia* distinguished mainly for the *Alleluia*.

Keywords: Villa-Lobos. *Magnificat-Alleluia*. Magnificat. Soloist-choir structure.

Sobre o contexto histórico

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) escreveu o *Magnificat-Alleluia* cerca de um ano antes de seu falecimento. Donatello Grieco[1] reproduz informação de Manuel Bandeira sobre a composição:

> Em 1958 o poeta Manuel Bandeira foi visitar Villa-Lobos em seu apartamento da Rua Araujo Porto Alegre, no Rio de Janeiro e encontrou-o trabalhando no Magnificat Alleluia que ao compositor fora encomendado pela Associação Italiana de Santa Cecília, desejosa de oferecer a peça ao Papa Pio XII (GRIECO, 2009, p. 16).

Lisa Peppercorn se equivoca ao escrever que: "[...] Outra obra deste tipo foi resultado de uma encomenda do Papa Paulo VI, o *Magnificat Aleluia* [...] que estreou no Rio de Janeiro." (PEPPERCORN, 2000, p. 159), uma vez que este papa foi eleito em 1963, quando Villa-Lobos já era falecido.

[1] Político e amigo pessoal de Villa-Lobos, que chegou a ser embaixador.

Simon Wright[2], por outro lado, destaca na resenha no encarte do CD "Villa-Lobos" de *Corydon Singers*, gravado pela *Hypérion* em 1993 (BEST, 1993), que a obra foi "Um pedido do próprio papa Pio XII, através da Associação Italiana de Santa Cecília, para celebrar o 'Ano de Nossa Senhora de Lourdes'[3]" (WRIGHT, 1993, p. 6-7).

Já o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2010) afirma que a Associação Italiana de Santa Cecília[4] aproveitou a ocasião do "ano dedicado à Nossa Senhora de Lourdes[5]" (1958) para a encomenda, assim como afirmado por Grieco (2009), deixando de esclarecer se o pedido de composição partiu do papa diretamente ou se foi a associação que desejou oferecê-la ao papa[6].

O Papa Pio XII, de todo modo não a ouviu, pois este também faleceu um mês antes da primeira audição, que de fato se deu no Rio de Janeiro[7], em 1958.

Uma performance do *Magnificat Alleluia* também acabou marcando a história de Villa-Lobos, pois a obra foi executada no último concerto em que ele esteve pessoalmente, conforme Wright:

> O compositor doente em fase terminal, recentemente liberado do hospital, compareceu, e estava visivelmente comovido por sua própria música. O público lhe deu um aplauso espontâneo e generoso, e ele acenou debilmente do seu assento. Este foi o último concerto de que ele participou, e semanas depois estava morto (WRIGHT, 1993, p. 7).

Appleby é mais detalhista em sua descrição sobre a narrativa histórica do último concerto em que Villa-Lobos estava presente, condensando a data do concerto, obra, local etc.) juntamente com o relato de sua morte, em um único parágrafo bastante informativo:

---

[2] Simon Wright, autor de "Villa-Lobos", publicado pela Oxford University Press em 1992. "The terminally ill composer, recently discharged from hospital, attended, and was visibly moved by his own music. The audience gave him a spontaneous and generous ovation, and he waved feebly from his seat. This was the last concert he ever attended, and weeks later he was dead.", tradução do primeiro autor.

[3] A request from Pope Pius XII himself, via the Italian Association of St Cecilia, to celebrate 'Lourdes Year', tradução do primeiro autor.

[4] Associação Italiana de Santa Cecília é uma associação de música sacra, com sede atual em Roma, Itália, fundada em 1585, e encontra sua origem no movimento de reforma católica que caracteriza o período de aplicação do Concílio de Trento, conforme consta no site da instituição, que pode ser acessado em http://www.aiscroma.it/storia

[5] Vaticano tornou este ano no "Ano Comemorativo ao centenário da aparição de Nossa Senhora de Lourdes".

[6] O primeiro autor contatou a referida Associação com o intuito de obter informações mais detalhadas sobre a encomenda desta peça. Devido às dificuldades de consulta ao acervo físico da Associação, não se obteve respostas a tempo de finalização deste artigo.

[7] Dia 08/11/58, Rio de Janeiro – Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira; Associação de Canto Coral; Eduardo de Guarnieri, regente. Conforme página 294 do catálogo do MVL.

> Villa-Lobos participou de seu último concerto no Rio no Dia da Independência, 7 de Setembro, de 1959, no Teatro Municipal, onde seu Magnificat Aleluia foi executado. Em 17 de Novembro de 1959, às 3:55 da tarde em seu apartamento na Rua Araújo Porto Alegre, 56, ap. 54, cercado por sua amada Mindinha e um grupo de amigos próximos, ele morreu[8] (APPLEBY, 2002, p. 172, tradução deste autor).

Sobre o texto literário

O texto do *Magnificat*,[9] que é retirado da Bíblia, tem Maria como protagonista, quando ficou grávida de Jesus e foi visitar sua prima Isabel.[10] Este texto sacro inspirou muitos compositores ao longo da história[11], conforme Filipe Bernardo de Oliveira menciona em sua tese de doutorado: "O Magnificat trata-se, assim, de um difusor religioso de especial relevância, em razão de sua posição privilegiada na criação musical de um sem-número de compositores ao longo de, pelo menos, catorze séculos." (OLIVEIRA, 2018, p. 19).

Villa-Lobos, entretanto, adicionou a palavra *"Alleluia[12]",* que não consta no texto latino original (cantada pelo coro em forma de cinco intervenções) conforme a tabela a seguir, imprimindo este título[13] – de *Magnificat-Alleluia* - à composição.

A palavra *Alleluia* é cantada pelo coro cinco vezes durante a música, conforme a tabela abaixo (Quadro 1).

[8] Villa-Lobos attended his last concert in Rio on Independence Day, September 7, 1959, at the Teatro Municipal, where his Magnificat Aleluia was being performed. On November 17, 1959, at 3:55 P.M. in his apartment at Rua Araújo Porto Alegre 56, no. 54, surrounded by his beloved Mindinha and a group of close friends, he died.

[9] Texto do Evangelho de São Lucas, Lc 1,46-55. A narrativa é de exaltação, em primeira pessoa, por Maria, que agradece a Deus. O texto litúrgico latino, é utilizado no "Ofício Divino" na hora canônica das Vésperas (cantado todas as tardes por aqueles que celebram o Ofício Divino) intitulado como *Magnificat* pois em sua primeira frase o texto diz: *"Magnificat anima mea Dominum"* (A minha alma engrandece o Senhor).

[10] Isabel, prima idosa de Maria, estava grávida do profeta São João Batista – primo de Jesus – e exalta Maria quando chega de viagem: "Bendita és tu entre as mulheres, e bendito é o fruto do teu ventre [...]" a qual Maria responde com o texto do *Magnificat*.

[11] Podemos citar alguns dos mais dos mais representativos entre os períodos da história da música, como os *Magnificat* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Krzysztof Penderecki (1933-2020), Almeida Prado (1943-2010), entre outros.

[12] Aleluia, (Heb., halleluyah, "Salve Javé") (1) Um refrão ou responso popular de louvor, cf. Sadie (1994) no Dicionário Grove de música, na página 20.

[13] Não foram encontradas outras composições com o mesmo nome, ou seja, uma composição de *Magnificat* com o acréscimo da palavra *Alleluia* excetuando-se uma composição de Almeida Prado, com a versão do texto em espanhol, composto para a inauguração do Santuário de Guadalupe em Campinas, e executado em 12/12/1993, conforme indicação da própria partitura manuscrita.

Quadro 1 – Estrutura da obra *Magnificat-Alleluia*, incluindo as palavras "Alleluia" no texto.

TEXTO LITÚRGICO EM LATIM[14]	VERSÃO LITÚRGICA PARA O BRASIL[15]
Alleluia (intervenção com coro)	
Magnificat anima méa Dominum Et exultavit spiritus méus in Deo salutári méo. Quia respéxit humilitátem ancillæ súæ: ecce enim ex hoc beátam me dícent ómnes generatiónes. Quia fécit míhi mágna qui pótens est: et sánctum nómen éius. Et misericórdia éius a prognie in progénies timéntibus éum. Suscépit Israel púerum súum, recordátus misericórdiæ súæ, Sicut locútus est ad pátres nóstros, Abraham et sémini ejus in sæcula.	A minha alma engrandece ao Senhor, e se alegrou o meu espírito em Deus, meu Salvador, pois ele viu a pequenez de sua serva, desde agora as gerações hão de chamar-me de bendita. O Poderoso fez por mim maravilhas e Santo é o seu nome! Seu amor, de geração em geração, chega a todos que o respeitam. Acolheu Israel, seu servidor, fiel ao seu amor, Como havia prometido aos nossos pais, em favor de Abraão e de seus filhos para sempre.
Alleluia (intervenção com coro)	
Glória Pátri, et Filio, et Spiritui Sáncto Sicut érat in princípio, et núnc, et sémper, et in saecula saeculórum. Amen.	Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. Como era no princípio, agora e sempre. Amém.
Alleluia (intervenção com coro)	
Amen (extra) final com coro + solista.	

Sobre a formação e orquestração

O *Magnificat-Alleluia* foi escrito para voz solista (contraltino ou contralto)[16] e orquestra com órgão, com o emprego dos metais em *forte* ou *fortíssimo* especialmente nas intervenções do *Alleluia* e no *Amen* final. A instrumentação que consta na segunda página da edição Max Eschig foi inserida a seguir em formato de tabela (Quadro 2) (partitura em Max Eschig) (VILLA-LOBOS, 1986).

Quadro 2: Instrumentação da edição da Max Eschig.

FRANCÊS	PORTUGUÊS
Piccolo	Piccolo/Flautim
2 Flûtes	2 Flautas
2 Hautbois	2 Oboés
2 Clarinettes (en si ♭)	2 Clarinetes (em si ♭)
2 Bassons	2 Fagotes
Contrebasson	Contrafagote
2 Cors (en fa)	2 Trompas (em fá)
2 Pistons (en si ♭)	2 Trompetes (em si ♭)
2 Trombones	2 Trombones
Tuba	Tuba
Timbales	Tímpano
Voix solite (contraltino ou contralto)	Voz solista (contraltino ou contralto)

[14] O texto apresentado aqui foi retirado do Livro *Liber Usualis*, cf. DESCLÉE & CO (1953) mencionado nas referências, bastante popular na época de Villa-Lobos, que pode ter sido uma provável fonte de consulta disponível em 1958.
[15] Extraída do Livro *Liturgia Das Horas segundo o Rito Romano I*, na página 613 (CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO, 1999).
[16] Na partitura há a descrição de que foi composta para "voix soliste contraltino ou contralto", código M.E. 8235.

Orgue	Órgão
Choeur mixte (SATB)	Coro misto (SATB)
Violons I	Violinos I
Violins II	Violinos II
Altos	Violas
Violoncelles	Violoncelos
Contrebasses	Contrabaixos

As cordas acompanham solista e coro com melodias suplementares e os apoiando, os sopros colaboram quando há necessidade de maior volume sonoro, aparecendo de modo pleno principalmente nas intervenções de coro, enquanto o órgão[17] é usado como dobramento da orquestra. A tessitura dos naipes de tenor e soprano em alguns momentos é mais explorada, alcançando as notas "lá" agudas em ambos, mantendo-se, todavia, a maior parte do tempo na região central de cada tipo de voz; cada intervenção foi idealizada de modo a oferecer um efeito vocal único. Os destaques incomuns são o emprego do contrafagote (que de todo modo foi usado somente para intensificar o uso do fagote em algumas partes), e dos tímpanos, que além do tradicional papel dramático nas partes culminantes é utilizado especificamente como marcação rítmica na frase "*Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiæ suæ*[18]*"*.

Plano estrutural da obra

Um resumo das treze seções[19] da obra pode ser visto abaixo (Quadro 3), onde a alternância de participação entre solista e coro é evidenciada.

Quadro 3: Tabela feita pelo primeiro autor deste trabalho, com as seções (cf. Urquiza Pereira Hoffmann, 2005), compassos, números de ensaio da edição de Max Eschig, andamentos, texto e participação de solista e coro.

SEÇÕES	COMP.	Nº ENSAIO	ANDAMENTO	PARTE DO TEXTO	SOLISTA	CORO
1	1-6	(-)	Andante non troppo	Sem texto (só Orquestra)	-	-
2	7-14	1 2	A tempo	(7-10) Alleluia (11-14) Alleluia		X
3	15-35	3 4 5	Poco più mosso	(17) Magnificat ... (23) Quia respexit... (28) Quia fecit...	X	
4	36-43	6	Lento Maestoso	(36-43) Alleluia		X
5	44-53	7 8	Moderato	(43) Fecit potentiam... (47-48) E surientes...	X	
6	54-56	9		Alleluia		X
7	57-61	(9)		Suscepit Israel...	X	

[17] Na edição da Max Eschig (VILLA-LOBOS, 1986), na versão para órgão (*Réduction pour Chat & Órgue)* os mesmos números de casa de ensaio são respeitados, e não há anotações sobre registração. Na capa da edição é informada que houve, além da produção da partitura com todos os instrumentos, também a das partes para orquestra e esta redução da parte orquestrada para acompanhamento de órgão solo.
[18] A versão para o português é "Acolheu Israel, seu servidor, fiel ao seu amor."
[19] Segundo Hoffmann Urquiza Pereira, cuja tese de doutorado é sobre o *Magnificat-Alleluia,* intitulado " A conductor's study of Villa-Lobos's *Magnificat-Alleluia* and *Bendita Sabedoria*" de 2005.

8	62-65	10	Poco moderato	(...) nostros, Abram...	X	
9	65-76	11 12		Alleluia Alleluia		X
10	77-85	13		Gloria Patri...	X	
11	86-90	14		Amen		X
12	91-98	15 16	A tempo 1º	Alleluia Alleluia		X
13	99-106	17		Amen	X	X

As seções da obra

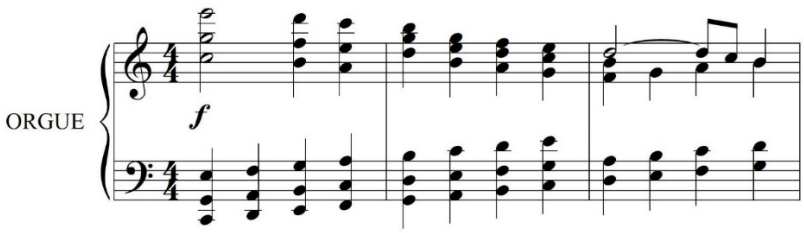
Tendo em vista que o foco desse artigo é a estrutura solo-coro, as seções foram estruturadas a partir os *Alleluia*, a saber: a introdução (que contém parte do material musical do motivo principal do *Alleluia*), os cinco *Alleluia* que serão analisados, os dois *Amen* (parte final) e o Solo de contralto (que contém todo o texto do *Magnificat*).

A Introdução

Os três primeiros compassos são marcados por um grande movimento de quintas paralelas na região grave, reforçadas por décimas sobrepostas sobre as notas, que percorre toda a escala de "dó maior". Em contraposição, uma progressão por graus conjuntos que se move descendentemente, também por quintas e décimas, evidenciada principalmente nas cordas, também em "dó maior", caminha em movimento contrário.

A parte do órgão, que é praticamente uma redução da orquestra, ilustra isto de maneira condensada (Fig. 1).

Figura 1

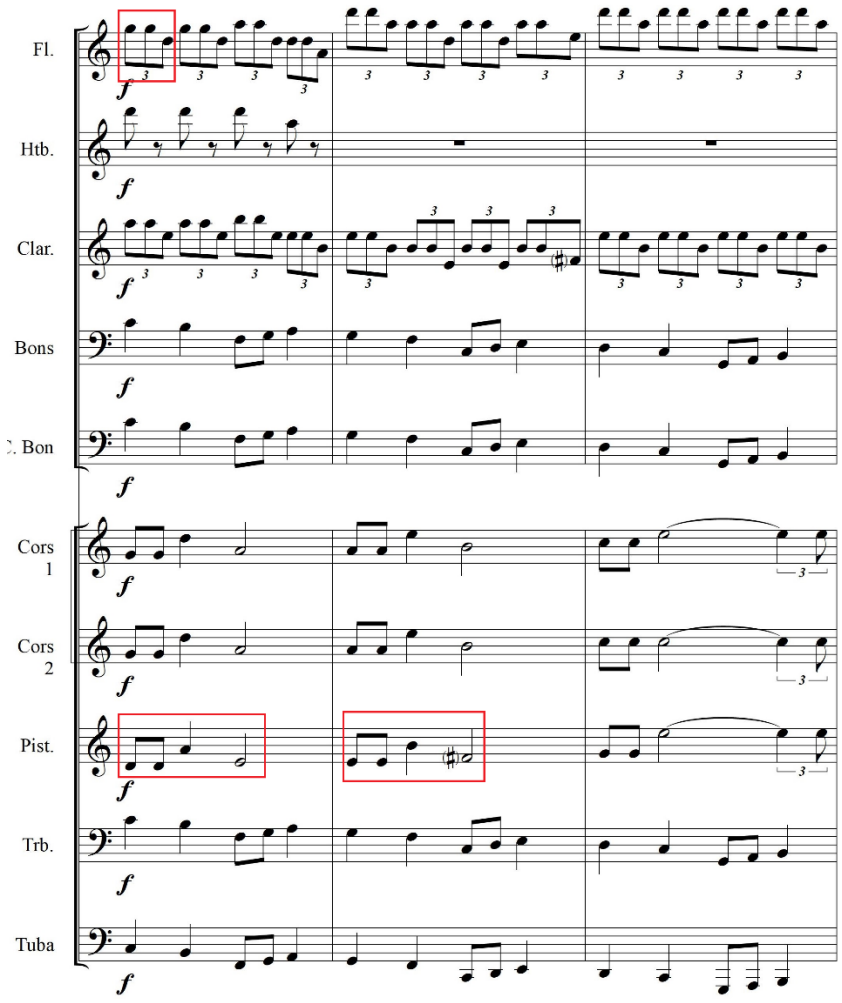


Introdução do *Magnificat-Alleluia*, parte do órgão. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O intervalo de décimas entre os sons, que caminham em movimento contrário, acaba sofrendo algumas acomodações (décimas se tornam sextas e terças, tanto no órgão quanto nos instrumentos da orquestra) como ocorrido no excerto acima, se comparados o primeiro com o segundo compassos da mão direta.

No quarto compasso aparece o primeiro motivo da obra, facilmente observado (duas colcheias, semínima, mínima) e é repetido no compasso seguinte, um tom acima, formando a primeira frase motívica (Fig. 2).

Figura 2



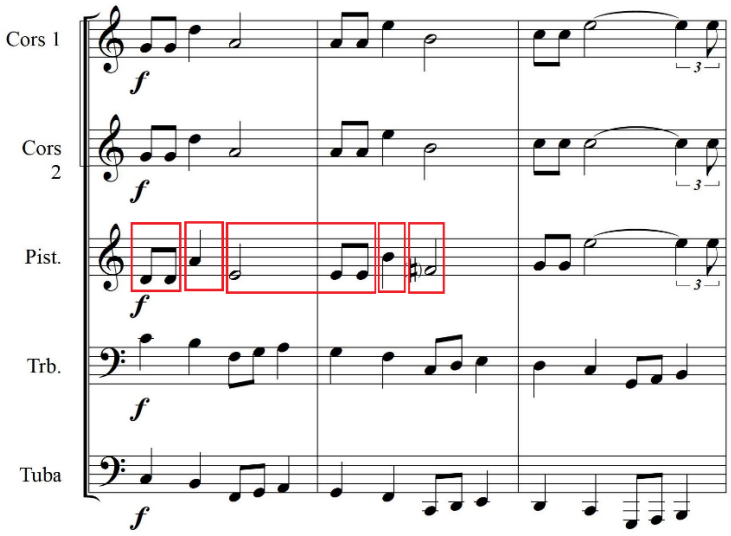
Motivo inicial da obra, repetido um tom acima no compasso seguinte. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Esta célula rítmico-melódica, aliada às três colcheias em quiálteras (que aparecem simultaneamente no topo da figura anterior, na parte de flauta), será o material principal utilizado pelo compositor e perdurará por toda a peça (duas colcheias e três tercinas), explorando esta ideia de forma homofônica, contrapontística, imitativa e com variações melódicas.

A sucessão das notas dó-sol-ré, e depois ré-lá-mi (ressoada pelos trompetes e trompas) destacadas abaixo, caracterizaria uma frase melódica bastante emblemática, que

pode ser analisada como um salto de quinta ascendente e quarta descendente, ou – se fossem transpostas – em uma sucessão de quintas (dó-sol-ré-lá-mi) (Fig. 3).

Figura 3



Primeiro motivo com saltos melódicos de quinta. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Os *Alleluia*

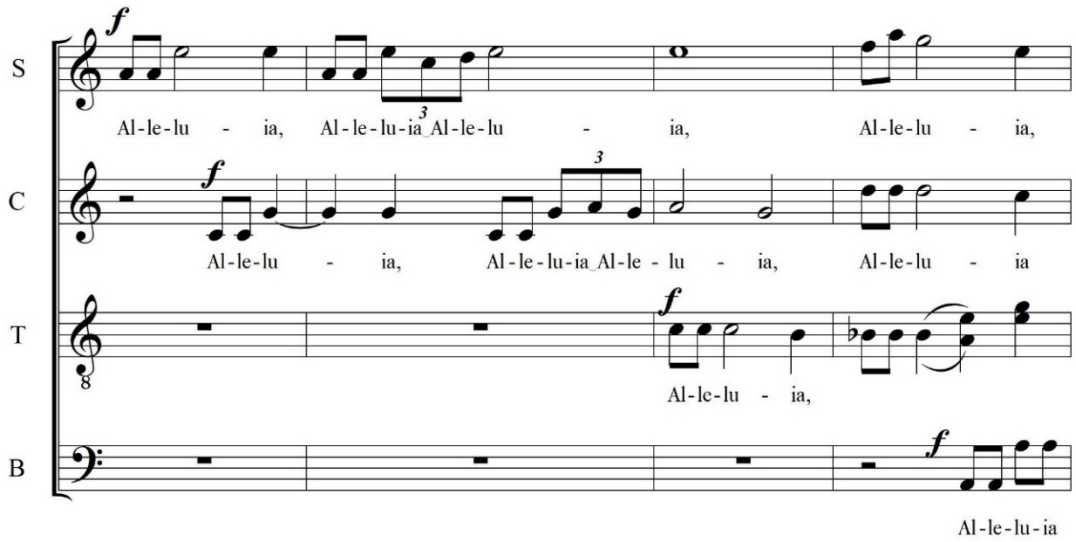
Como explicado anteriormente, o coro canta o *Alleluia* em cinco momentos, sendo cada intervenção diferente em forma, duração, repetições, textura e alturas, com exceção da primeira e da última onde Villa-Lobos as repete integralmente sem variações.

O *Alleluia* principal

No compasso 7 aparece a primeira intervenção do *Alleluia*, em estilo contrapontístico, através de variação e aglutinação do motivo inicial da introdução, com a utilização do salto de quinta e a célula em quiálteras, já apresentados anteriormente.

Villa-Lobos apresenta o motivo no soprano e por imitação o introduz no contralto, desenvolvendo-o também com a mesma rítmica no tenor, concluindo a frase no baixo neste quarto compasso do excerto (Fig. 5).

Figura 5



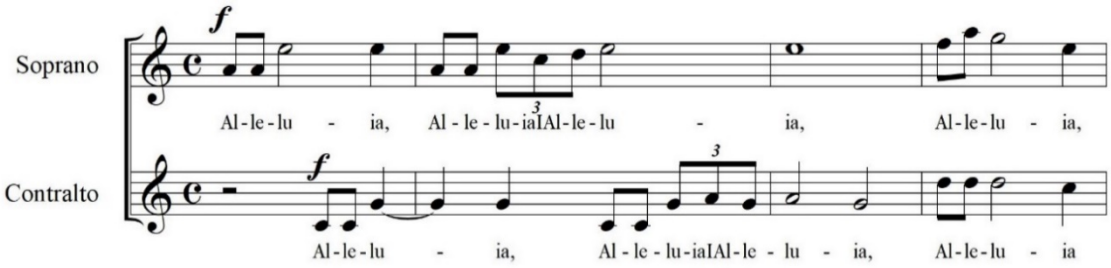
A primeira palavra cantada é o *Alleluia*, pelo coro, no compasso 7, desenvolvido nos compassos seguintes. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O centro tonal deste motivo, que é o motivo principal da obra[20], fica entre "dó" e "lá", utilizando a proximidade da relação entre os dois, em uma espécie de centro tonal ambíguo, pois apesar da aparente força do centro tonal em "dó", o reforço da nota "lá" (com a inclusão dos acidentes de "si bemol" do tenor e a conclusão com o baixo em "lá") Villa-Lobos acaba provocando esta dubiedade no ouvinte.

Esta polaridade dupla, por assim dizer, também fica evidenciada se ouvirmos as vozes do soprano e do contralto isoladamente, como se não estivessem sendo cantadas ao mesmo tempo. A voz do soprano, se fosse cantada solo, faria alusão clara ao modo de "lá menor" natural; por outro lado, se cantássemos exclusivamente a voz do contralto, também isoladamente, o ouvido sofreria uma forte mudança, com a tendência de sermos conduzidos a uma modalidade tendo o "dó" como centro (Fig. 6).

[20] A repetição exata do motivo principal (compassos 7-10) se segue imediatamente na sequência (compassos 11-14) e é retomada na reexposição, de forma idêntica (compassos 91-94 e 95-98) sendo a reexposição com a participação da solista junto ao coro.

Figura 6

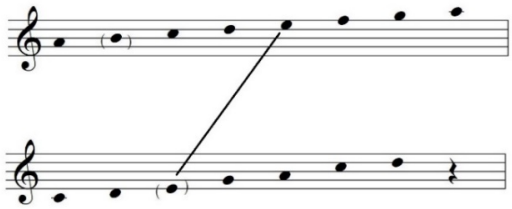


Ambiguidade do centro tonal no *Alleluia* principal. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Essas duas realidades soadas simultaneamente, com o salto de quinta, sobrepostas e tocadas sem outras notas da harmonia além das apresentadas acima (pois apenas aparecem dobras destas mesmas notas em metais e cordas), corroboram para causar essa realidade dúbia de "dó" e "lá".

Abaixo destacamos todas as notas da escala de lá menor natural, com exceção do "si", que são cantadas pelos sopranos, bem como as notas cantadas pelos contraltos (que somente cantam as notas "dó", "ré", "sol" e "lá") (Fig. 7).

Figura 7



Notas do *Alleluia* que aparecem na frase tema da obra. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Observando o esquema anterior, e pensando novamente nas duas vozes sendo executadas simultaneamente, podemos reparar que curiosamente a nota "mi" do soprano (seria a nota que falta no contralto para completar a uma espécie de modo pentatônico em "dó") é mantida e sustentada por notas entoadas pelo soprano, que de certo modo "emprestam" a nota "mi" à escala dos contraltos.

A visualização desta proposição é facilmente evidenciada quando utilizamos a notação schenkeriana, que favorece um rápido e prático entendimento do parágrafo anterior, uma vez que as notas estruturais, frase, e hierarquia entre as notas se torna visível (Fig. 8) conforme Cadwallader e Gagné esclarecem:

> "[...] De maneira similar, nós usamos o termo melodia estrutural para denotar uma linha subjacente melodicamente fluente servindo como uma estrutura (ou "esqueleto") para uma diminuição mais elaborada envolvendo notas de passagem e bordaduras, suspensões e arpejos." (CADWALLADER; GAGNÉ, 2011 [1998], p. 34, tradução do primeiro autor[21]).

Figura 8

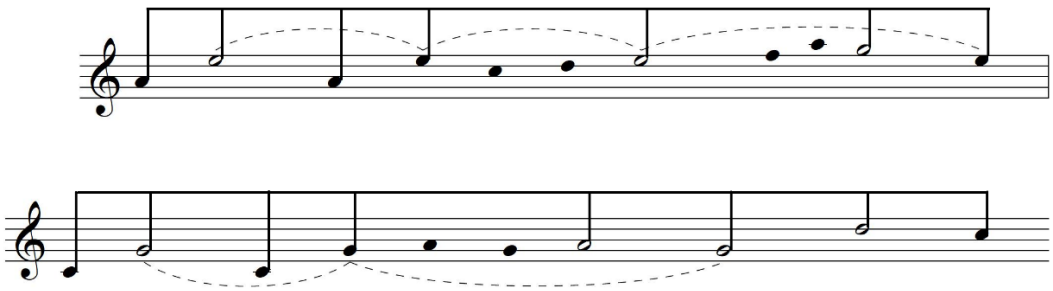
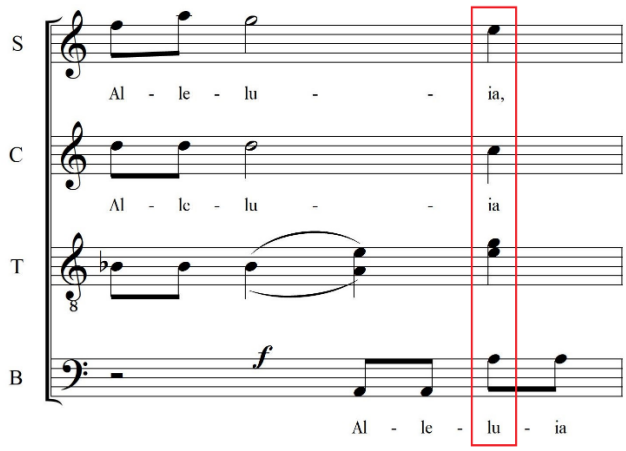


Gráfico schenkeriano do *Alleluia* principal. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Finalmente, se observarmos as duas quintas formadas pelo salto melódico dos sopranos (lá-mi) e dos contraltos (dó-sol) o compositor, aproveita a intercambialidade e proximidade dos modos de "dó" e "lá", e encerrará o trecho no compasso 10 com uma sobreposição (lá-mi + dó-sol) (Fig. 9).

Figura 9



A sensação de conclusão e repouso do *Alleluia* principal ocorrendo com a tétrade lá-do-mi-sol. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Este compasso supracitado, onde se concentra a finalização do motivo principal, é o mais emblemático de todos e talvez o mais marcante da obra, condensando tensão nos

[21]"*In a similar fashion, we use the term structural melody to denote an underlying melodically fluent line serving as a framework (or "skeleton") for more elaborate diminution involving passing and neighbouring tones, suspensions, and arpeggiations*."

dois primeiros tempos, levando ao repouso em uma tétrade (lá-dó-mi-sol), que pode também ser analisado como sendo a justaposição das tríades dos dois modos, de "lá" (com lá-dó-mi) e "dó" (com dó-mi-sol), como um "lá" com a sétima menor ou "dó" com a 6ª acrescentada, na primeira inversão, realçando ainda mais essa sensação de dubiedade de onde se encontra o centro tonal.

Villa-Lobos apresenta a finalização da frase do tema principal sobre esta tétrade, levando a uma sensação de repouso e faz questão de repetir isto por quatro vezes. Se suas composições demonstram um trabalho maturado e meticuloso sobre os temas, assim como reportam as produções acadêmicas mais recentes[22] fica evidente que quatro repetições deste acorde de final de frase de quatro sons (lá-dó-mi-sol) não foi mera causalidade, mas uma intenção bastante clara do compositor.

Estas tétrades (com a 6ª acrescentada), com esta mesma combinação de sons para a finalização do tema principal (dó-mi-sol-lá) também podem ser encontrados em outras obras de Villa-Lobos como o Trenzinho Caipira e o Canto do Cisne Negro, sendo, portanto, uma característica presente desde as obras da primeira fase.

Os demais *Alleluia*

O SEGUNDO ALLELUIA

O segundo canto do *Alleluia* possui três partes, sendo as duas primeiras imitativas, e a última homofônica.

Na primeira parte alternam-se soprano + contralto com tenor + baixo com as harmonias de si bemol maior (com ou sem a sexta) e dó maior, e a terceira realiza um encadeamento de D – T (Fig. 10).

[22] Silvio Ferraz, em artigo no livro *Villa-Lobos um compêndio: novos desafios interpretativos*, de 2017, de Salles e Dudeque, afirma que "Com a força das novas técnicas de análise musical, uma leitura algébrica da obra de Villa-Lobos contribuiu para construir a imagem de um compositor cuidadoso e afeito aos detalhes.", bem como Paulo de Tarso Salles, quando expõe diversos processos composicionais de Villa Lobos em seu livro de mesmo nome (SALLES, 2017).

Figura 10

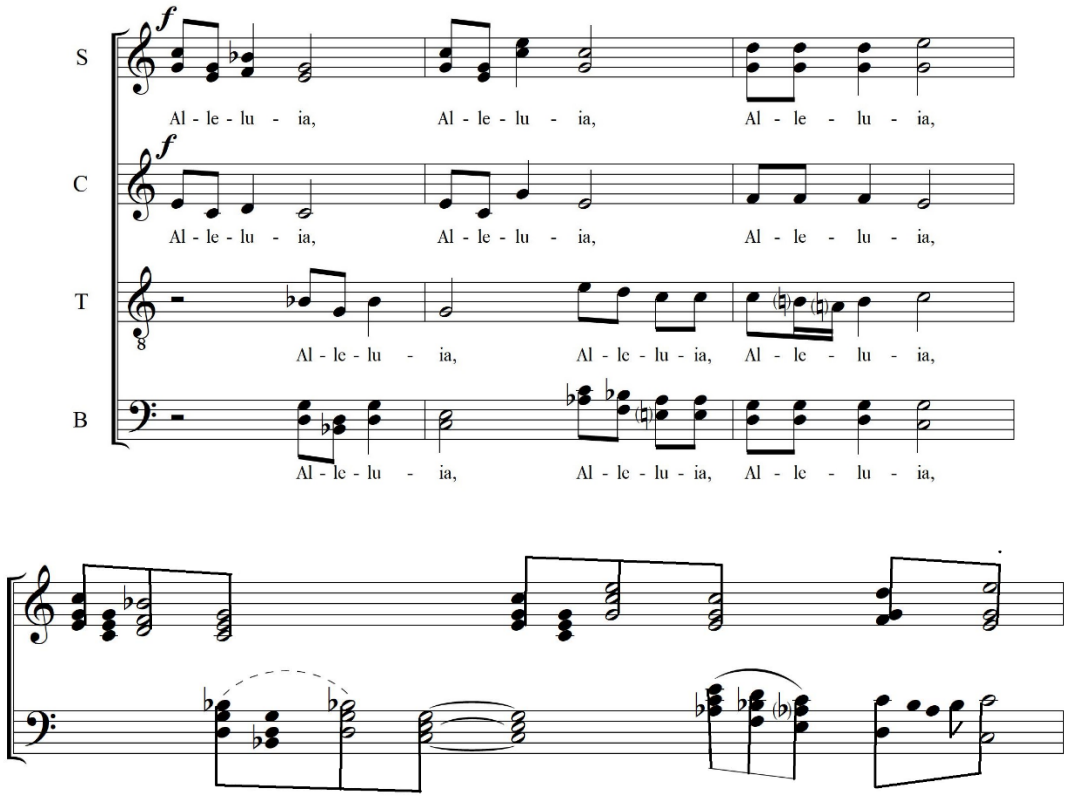
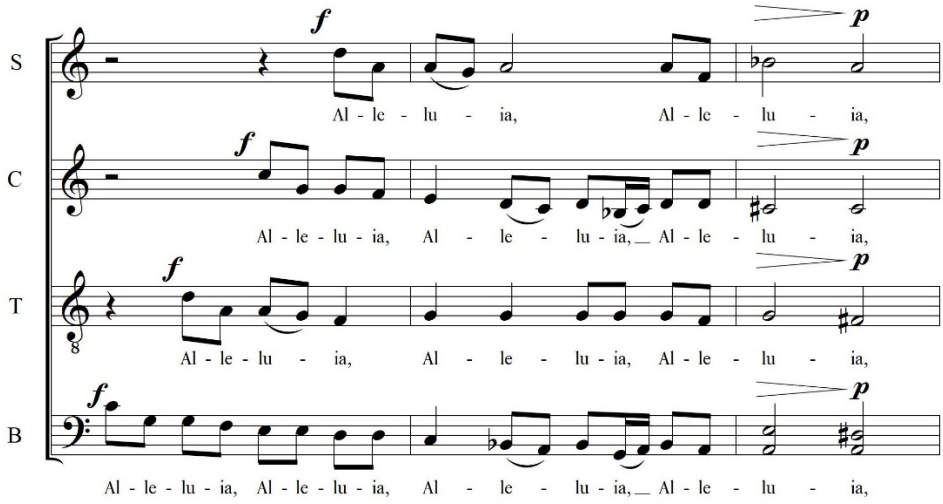


Gráfico schenkeriano da primeira parte do segundo *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Já na segunda parte, os naipes entram de forma contrapontística, com um salto de quarta descendente inicial e desenho por graus conjuntos descendentes, fazendo a resolução com uma cadência de engano (Fig. 11).

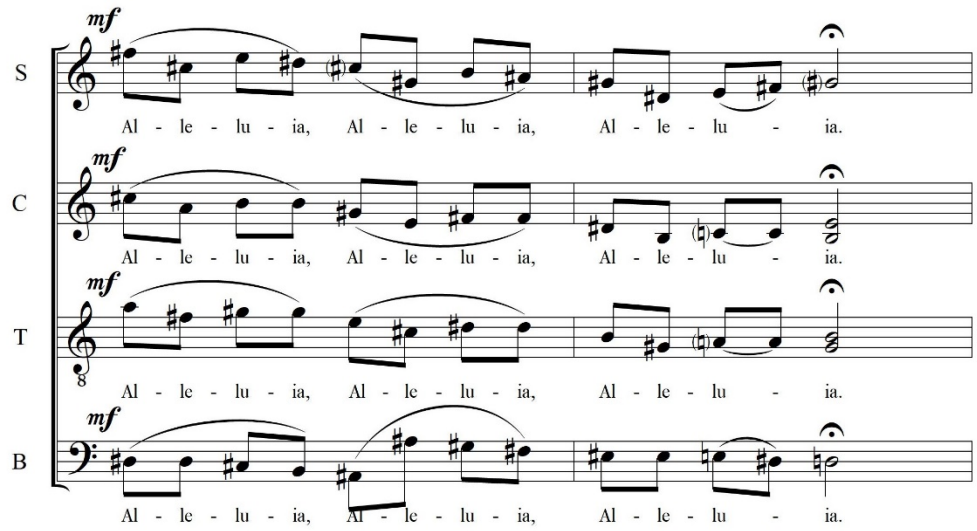
Figura 11



Segunda parte do Segundo *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A última parte, por outro lado, possui formato homofônico, sustentada pelas cordas, com dobramentos oitavados e harmonia com baixo que caminha descendentemente, hora por graus conjuntos, hora por cromatismos, que culminam em um acorde de "sol maior" com 6ª, com a 5ª no baixo (Fig. 12).

Figura 12

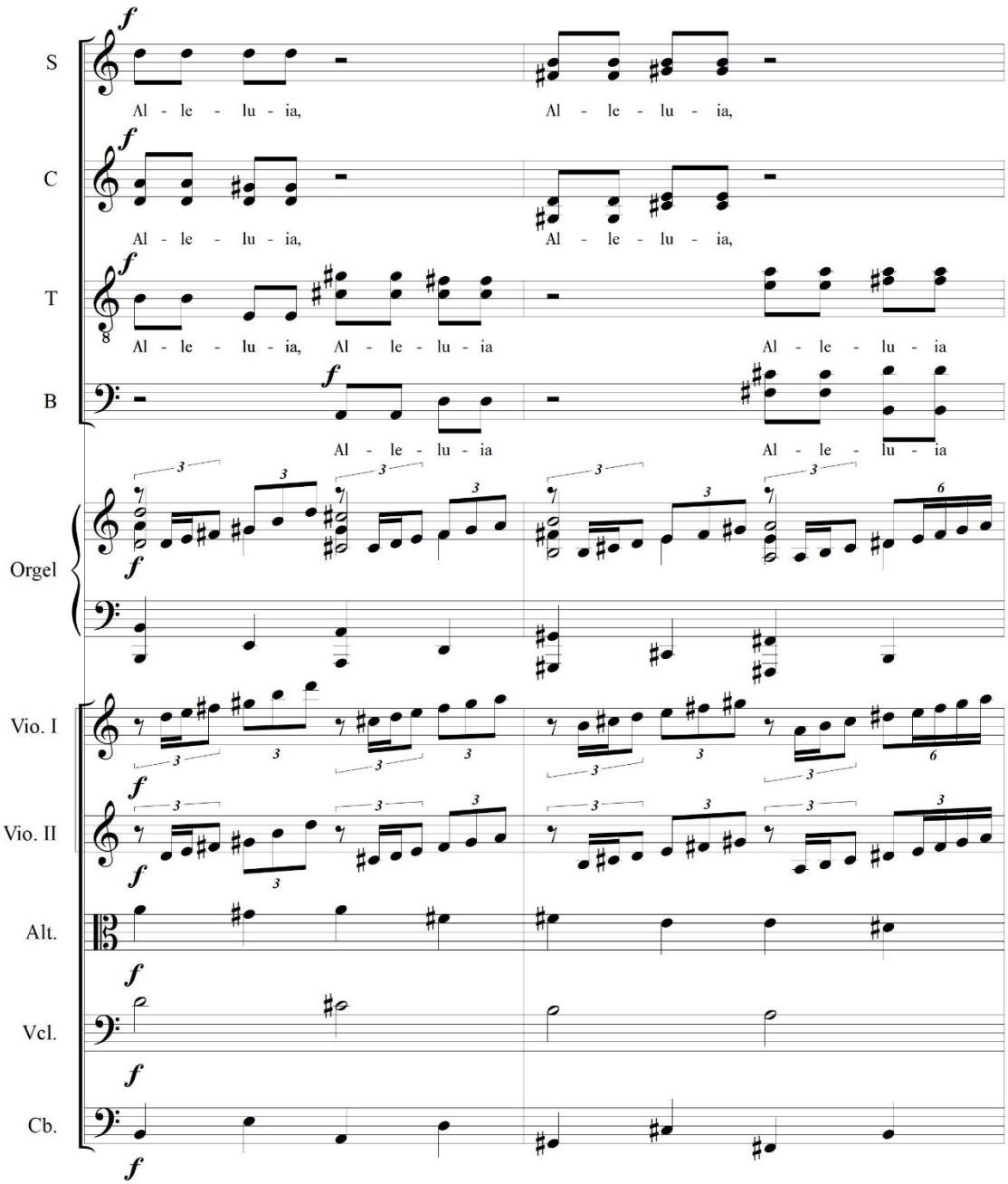


Terceira parte do Segundo *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O TERCEIRO ALLELUIA

A participação coral que ocorre no compasso 54 é a mais curta, com apenas três compassos, bastante homofônica, sem movimentos melódicos nos dois primeiros compassos, em uma progressão harmônica por quartas, sendo que as cordas desempenham papel preponderante na condução das progressões (Fig. 13).

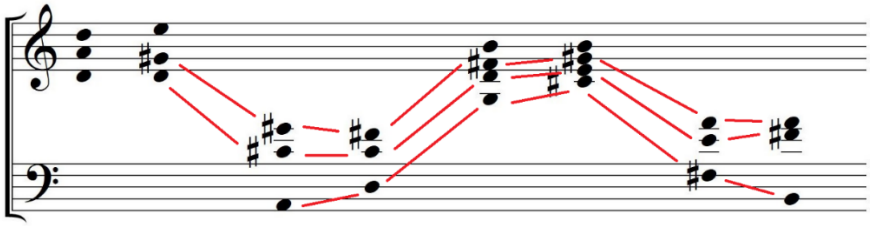
Figura 13



O terceiro *Alleluia*, homofônico. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A engenhosidade do encaminhamento das vozes do coro foi destacada no gráfico abaixo (Fig. 14), onde o contralto intercala-se tanto com o tenor por graus conjuntos (aproveitando a tessituras de ambas as vozes), causando uma suavidade no encadeamento, facilmente perceptível, fazendo a parte como baixo (na região grave) através dos saltos de quinta, uma vez que os homens se silenciam.

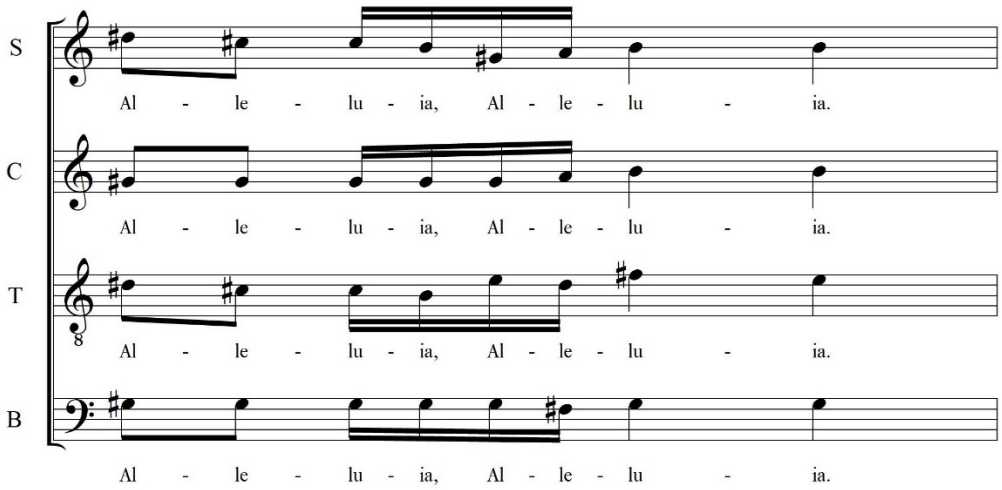
Figura 14



Condução das vozes passando de um naipe a outro. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O último compasso deste *Alleluia* é o único momento na peça em que o coro canta quatro semicolcheias seguidas, onde o compositor buscou uma articulação silábica mais clara e precisa (Fig. 15).

Figura 15

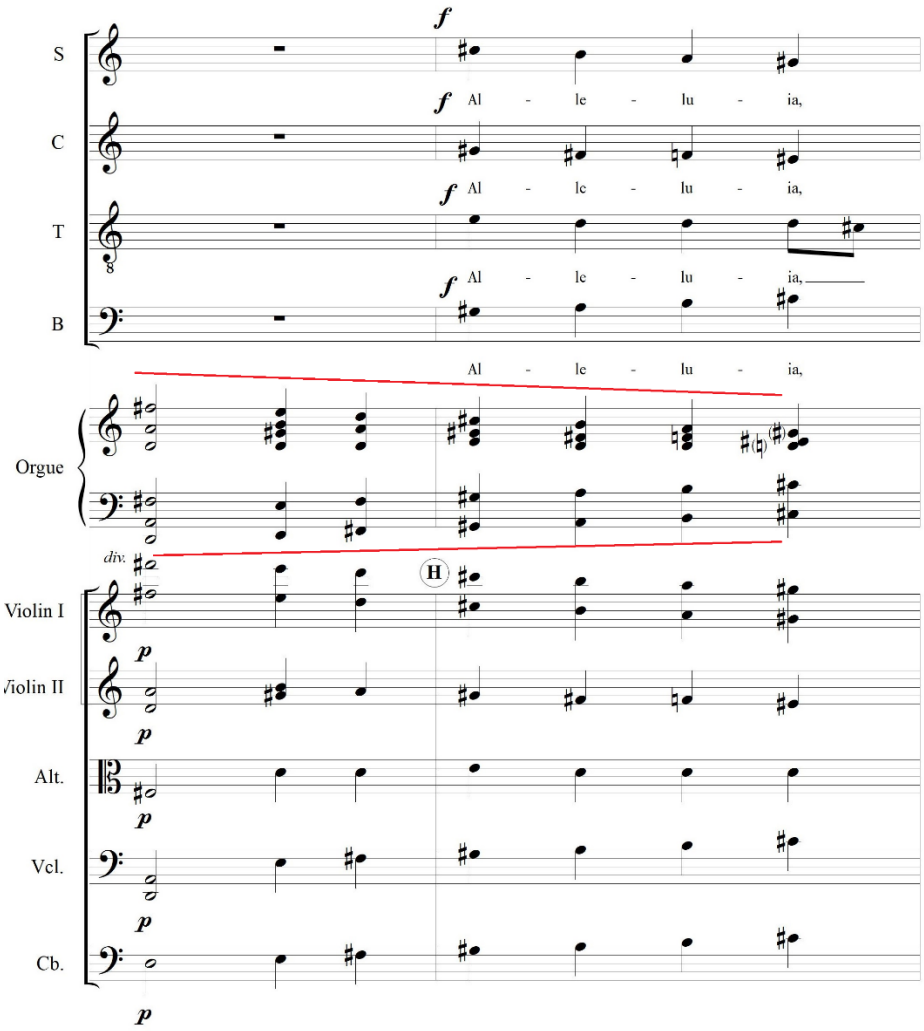


Articulação da palavra *Alleluia* com semicolcheias na terceira intervenção. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O QUARTO ALLELUIA

A quarta entrada do coro é a mais elaborada e pode ser separada em quatro partes. A primeira parte compreende um compasso de um movimento contrário entre grave e agudo, por graus conjuntos (iniciando-se na orquestra no compasso anterior e que é bastante similar à introdução) (Fig. 16).

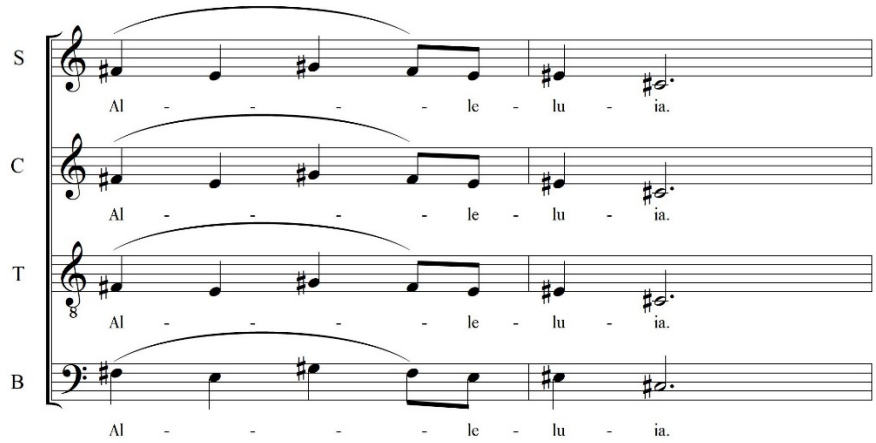
Figura 16



Movimento similar ao da introdução, no quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A segunda parte é marcada pelo emprego do uníssono, utilizado esta única vez pelo compositor, que também será repetida na quarta parte deste mesmo *Alleluia* (Fig. 17).

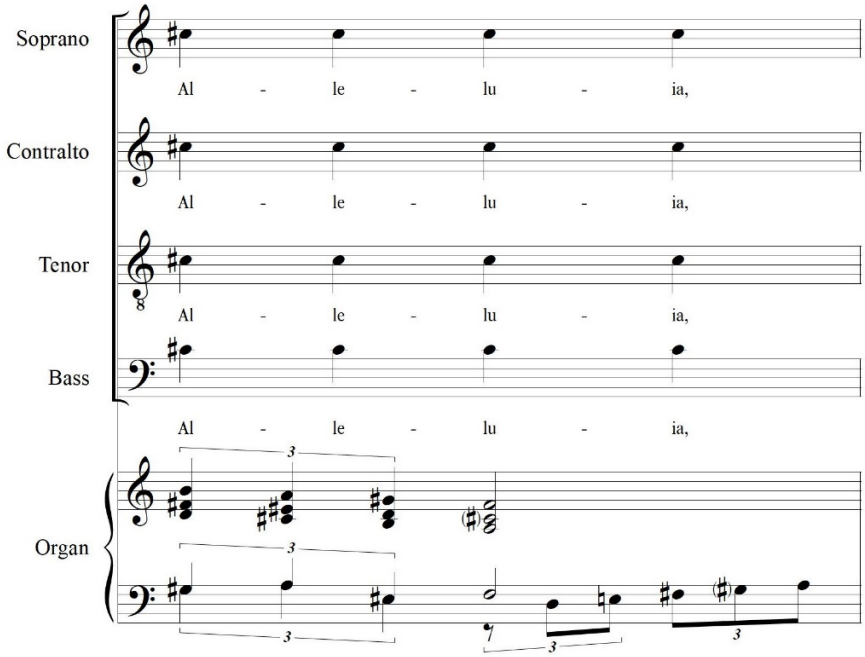
Figura 17



Primeira utilização do uníssono, presente no quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A terceira parte é destacada abaixo, onde o compositor mantém um grande uníssono em todo o coro, pronunciando a palavra toda sobre apenas uma nota, enquanto os sopros e o órgão movimentam-se de forma rica, tanto harmonicamente quanto ritmicamente (Fig. 18).

Figura 18

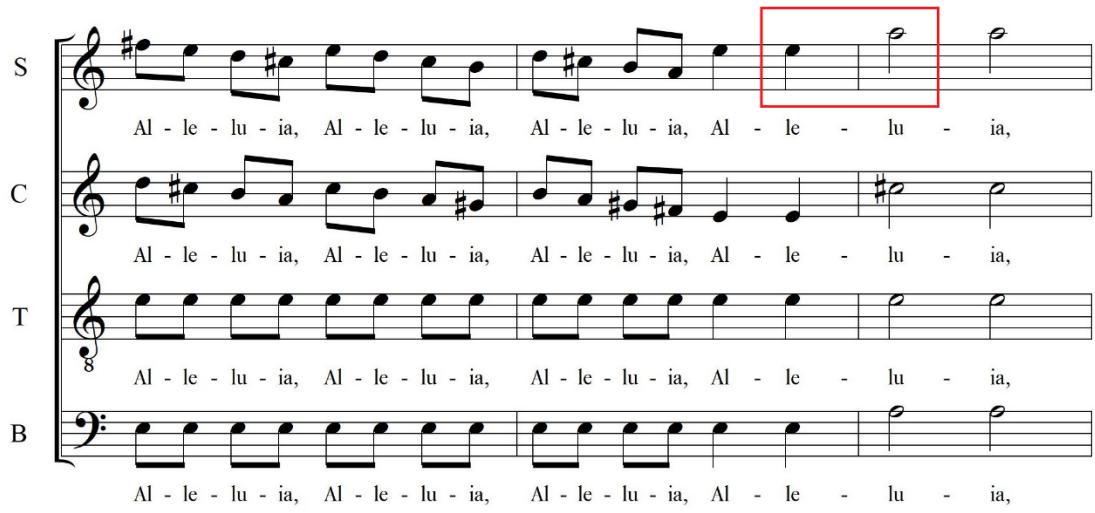


Toda a palavra em uníssono com o coro, no compasso 67. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

Na terceira parte os sopranos e contraltos movimentam-se por graus conjuntos descendentes – por terças – enquanto os tenores e baixos permanecem oitavados em

uníssono. O trecho culmina no *Alleluia* em *fortíssimo*, no clímax da obra, que é alcançado com o rulo dos tímpanos e o *tutti* da orquestra que preparam para o salto de quarta com as notas mais agudas do soprano, nas sílabas "lu - ia" (Fig. 19).

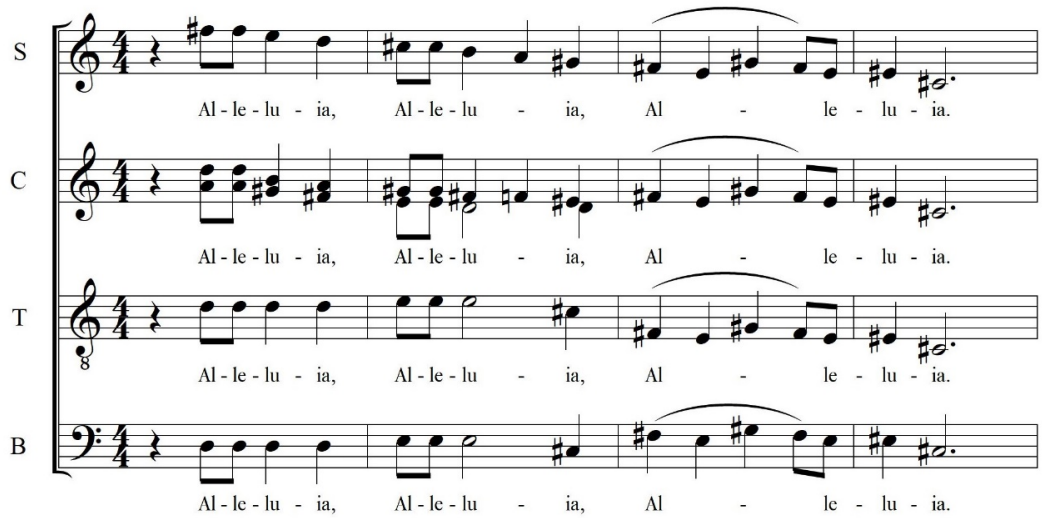
Figura 19



Terceira parte do quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A quarta parte é bastante similar à primeira, podendo ser considerada como uma variação desta, uma vez que apresenta o mesmo desenho melódico no primeiro compasso e termina com o uníssono do coro (Fig. 20).

Figura 20



Final do quarto *Alleluia*. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

O quinto *Alleluia* é uma repetição exata do primeiro, de modo que um quadro esquemático resumido de todos os *Alleluia* segue abaixo (Quadro 4).

Quadro 4: Tabela comparativa entre todos os *Alleluia* do *Magnificat-Alleluia* de Villa-Lobos.

INTERVENÇÃO	Nº DO COMPASSO	QUANTIDADE DE COMPASSOS	CARACTERÍSTICAS
1	7	4 + 4	Repete de maneira idêntica duas vezes nas duas partes
2	36	3 + 3 + 2	Três partes distintas, cada uma delas com características diversas
3	54	3	Característica principal de Progressões harmônicas em ciclos de quartas
4	65	3 + 1 + 3 + 4	A última parte é uma pequena variação da primeira, e a terceira, onde se encontra o ápice da música
5	91	4 + 4	Repetição idêntica do primeiro *Alleluia*

O *Amen*

Cantado pelo coro, no final da obra, o *Amen* marca o final da oração do *Magnificat* (*...et in saecula saeculorum. Amen.*) e é usado na liturgia católica tradicionalmente como uma confirmação do texto que acaba de ser dito (e geralmente é uma resposta da assembleia) e, neste caso, cantado pelo coro que "responde" ao solista quando da conclusão do texto literário.

São cinco repetições do *Amen* ao todo, sendo que a terceira, a quarta e a quinta repetições têm uma particularidade: o *Amen* é cantado simultaneamente com a recapitulação da introdução orquestral (repetição dos compassos 4-6 pelos instrumentos junto do *Amen*), já trazendo consigo estes elementos musicais temáticos melódicos que anunciam a iminente reexposição do motivo principal (pode-se esperar que o *Alleluia* seja apresentado novamente em seguida).

Contrariando a estrutura formal do texto latino original, que terminaria com o *Amen*, Villa-Lobos insere mais um *Alleluia*, como já anunciado acima, reexpondo o *Alleluia* principal (dos compassos 4-7), o que culminará na necessidade de se agregar posteriormente mais um segundo *Amen* (desta vez mais elaborado) para o desfecho final da obra.

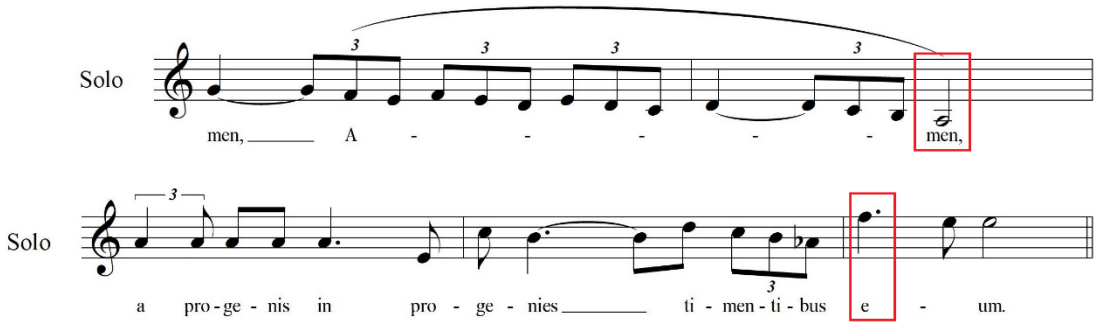
O Solo

Apesar do solo começar após a intervenção do primeiro *Alleluia*, e as cinco intervenções serão tratadas em grupo, faz-se necessário introduzir, antes de tratar sobre os *Alleluia*, breves palavras sobre o texto principal da obra: o *Magnificat*.

A narrativa inteira do texto é feita pelo solista, sendo interrompida, por assim dizer, com as participações do coro, já descritas em tabela anterior, onde os cantos do solista e do coro são sempre alternados, apenas excetuando-se o *Aleluia* e *Amen* finais onde todos cantam simultaneamente.

A tessitura da voz solista está compreendida entre o "lá" grave (no "Amen" do compasso 102) até o "fá" agudo (no "eum" no compasso 35) conforme as imagens abaixo (Fig. 21)

Figura 21



Tessitura da voz solista. Produção do primeiro autor a partir da partitura.

A orquestração durante os solos é sempre mais delicada, para favorecer a projeção sonora vocal do solista, utilizando os metais apenas em dinâmica mais suave, permanecendo silenciados durante praticamente todos os momentos de solo.

Considerações sobre a escolha do solista

A documentação da performance leva à discussão sobre a recepção e sobre as escolhas interpretativas dessas performances específicas, que poderiam ser abordadas em futuros trabalhos, uma vez que discutir tal assunto excederia o escopo deste artigo, que acabou se concentrando em comentar os recortes de jornal dos concertos de estreia.

Esta referida documentação está disponível *online* no Acervo Cleofe Person de Mattos, onde tivemos acesso[23] a alguns programas de concerto relativos à primeira execução (estreia mundial) do *Magnificat-Alleluia*, que se deu no dia 08/11/1958, no Theatro Municipal (Rio de Janeiro) sob a regência de Edoardo de Guarnieri. Tais informações são confirmadas no Catálogo do Museu Villa-Lobos (Fig. 22).

Figura 22

MAGNIFICAT ALELUIA
(1958, RJ)

contraltino ou contralto solista, SATB e órgão

pic, 2fl, 2ob, 2cl(Bb), 2fg, cfg, 2cor, 2trp, 2trb, tuba, tímp, órgão e cordas

AUTÓGRAFO (MVL):
vegetal - 43,5 x 30,5 - 33 p.

DURAÇÃO: 7'30"

PUBLICAÇÕES: ME

EXECUÇÕES:
1ª 8/11/1958, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira; Associação de Canto Coral; Edoardo de Guarnieri, regente

OBSERVAÇÕES:
• Encomendada pela Associação Italiana de Santa Cecília, para o suplemento musical "Lourdiano", ofertado ao Papa Pio XII, em homenagem ao Ano Lourdiano. Informação retirada do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição;
• redução para solista, coro e órgão. Vide B.IV.2.

Excerto do catálogo do Museu Villa-Lobos. VILLA-LOBOS, pág. 290, 2010 [1958].

O programa do dia 08 de Novembro de 1958, que ocorreu sábado, às 16h30, destaca na capa que se trata da 18ª temporada (9º concerto da série nacional), sendo que a primeira parte do concerto foi dedicada à Missa de Réquiem de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e a Segunda parte ao responsório de D. Pedro I, encerrando com o *Magnificat-Alleluia*. Destaca-se a participação do solista contraltino do Coro Canarinhos de Petrópolis (Márcio Soares da Costa, com foto inclusa), do Coro Misto da Associação de Canto Coral (sob a direção de Cleofe Person de Mattos) além da regência de Edoardo de Guarnieri. Em nota, aparece uma observação de que o concerto será repetido no dia

[23] O envio do acesso foi feito pelo Prof. Dr. Julio Moretzsohn, na ocasião do exame de qualificação do primeiro autor, sob orientação da segunda autora, ao qual agradecemos publicamente.

seguinte, portanto no domingo dia 09/11/1958 (ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS - ACPM, 2021).

Sobre a sua primeira impressão, o crítico Renzo Massarani elogia a obra e faz alusão a Villa-Lobos ser o continuador da obra do Padre José Maurício:

> O Magnificat-Alleluia desenvolve-se em forma de diálogo, entre um contraltino seraficamente casto, numa mística melodia, e o coro que repete seus *Alleluias* com o calor e a força de um povo cantando: um Vila do melhor, sem divagações nem prolixidades, continuando a obra do padre esquecido e sempre vivo, para a glória de Deus e do Brasil (Renzo Massarani, Jornal do Brasil, 11/11/1958, ACPM, 2021).

Em outra crítica, desta vez comentando acerca do esquema estrutural da obra, indicando a participação do coro de forma destacada, ressalta que

> Finalizou o programa com o "Magnificat-Aleluia" de Villa-Lobos, escrito por encomenda do Vaticano e apresentada naquela tarde em primeira audição mundial. Aí temos um Villa-Lobos um tanto distanciado das próprias tendências nativistas, para se derramar pelas fronteiras do universalismo musical. Baseia-se essa sua página de monumental aspecto, na rígida polifonia do medioevo e na concepção de cuido [sic] [cuidado] com relação à música litúrgica. O coro que surge aqui e ali como moldura da parte solista, é um canto forte, cheio de entusiasmo, transbordante de crença e luminosidade, enquanto a vos a solo se retrai na suavidade da prece comovida, da exaltação humilde.

No entanto, diversas notas sobre o solista, que era uma criança – integrante do grupo de Canarinhos de Petrópolis – foram colocadas em diversos jornais. Nestas notas, percebe-se que o volume do solo acabou sendo prejudicado por algumas circunstâncias:

> Encerrando o concerto, ouvimos o Magnificat-Alleluia, de Villa-Lobos, obra de pujante feitura e elevada inspiração que foi apresentada em primeira audição mundial [...] e o menino Márcio Soares da Costa, contraltino do coro Canarinhos de Petrópolis, sob a regência do maestro Edoardo de Guarnieri (Sylvio Salema, *A Notícia*, 11/11/1958, ACPM, 2021).

> [...] no Magnificat, um contraltino de Petrópolis, Márcio Soares da Costa, cuja cândida voz teria dado muito mais não fosse o lógico nervosismo da estreia e o fato de ter sido colocado tão longe do público; condenado a lutar - tão pequenino - contra as forças bravias de um coro-gigante e de uma orquestra moderna." (Renzo Massarani, *Jornal do Brasil*, 11/11/1958, ACPM, 2021).

A questão do volume ainda acaba sendo agravada quando o tamanho do coro é grande, o que provavelmente foi o caso – pois no programa de concerto constavam 54 nomes como integrantes do Coro Misto da Associação de Canto Coral – e isto associado à natural suavidade da voz de um menino, integrante do Coro dos Canarinhos de Petrópolis, contribuíram para as críticas deste ponto:

> Canarinho nervoso domina o espetáculo: Mesmo colocado longe do público, "condenado a lutar contra as forças bravias de um coro-gigante e de uma orquestra moderna", o menino Márcio Soares da Costa foi um dos pontos altos do espetáculo da OSB, sábado, no Municipal. Márcio foi o pequeno contraltino que dialogou com o coro, no "Magnificat-Alleluia" de Villa-Lobos, pela primeira vez apresentado ao público, por especial concessão do Vaticano. Estreante, esteve nervoso em algumas passagens. Nem isso, porém, impediu-o de arrebatar a plateia do Municipal, que lhe proporcionou extraordinária consagração." (Jornal do Brasil, 11/11/1958, ACPM, 2021)

> Achamos que o pequeno cantor Márcio Soares da Costa, elemento do Coro dos Canarinhos de Petrópolis, e a quem coube fazer o solo, deveria ter ficado mais próximo do regente e do público. Onde o colocaram, entre os elementos da Associação de Canto Coral, muitas vezes não foi ouvido convenientemente, sobretudo pela natural debilidade das suas possibilidades de volume. Não obstante, apresentou-se essa criação de Villa-Lobos, uma das últimas que saíram de sua pena, de maneira desusada, pelo brilho e a amplitude da interpretação, merecendo Edoardo de Guarnieri o nosso louvor e aplauso (D'OR, Diário de Notícias, 11/11/1958, ACPM, 2021).

> [...] Mais vibrante ainda, no entanto, coroaram os aplausos a primeira audição mundial do "Magnificat-Alleluia", que Villa-Lobos escreveu por encomenda do Vaticano, e ora foi aqui levado por especial deferência da Santa Sé, O coro se constrói sobre uma palavra única: "Alleluia!" cujas jubilosas enunciações se intercalam com o "Magnificat", Hino a Maria, que soa na voz de um menino solista, que foi, delicada e firmemente, o contraltino Márcio Soares da Costa, do Coro "Canarinhos", de Petrópolis. Essa bela obra se anima de um ímpeto claro e irresistível. No final, os vocalizos do coro se penetram de palpitante lirismo brasileiro, tal por exemplo, o das 'Bachianas", para voz e violoncelo (Eurico Nogueira França, Correio da manhã, 11/11/1958, ACPM, 2021).

Percebe-se que as críticas apontam que a voz de uma criança, aliada à formação da orquestra, o posicionamento do menino junto aos outros coralistas (ao invés de ser colocado à frente) foram os principais fatores que corroboraram para tais comentários.

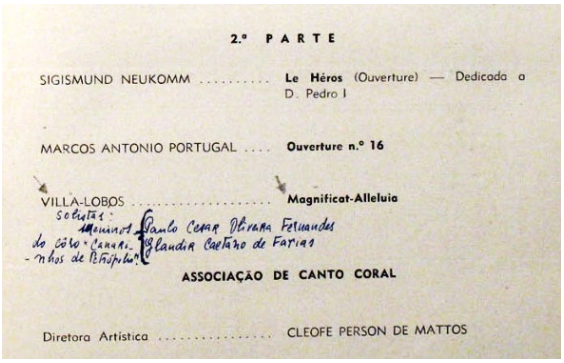
No ano seguinte, em 1959, destacam-se duas notícias nos periódicos, sendo que a primeira destacou a presença de Villa-Lobos no concerto: “Por fim, o "Magnificat", de Villa-Lobos (o autor presente!) deu motivo a manifestações de entusiasmo verdadeiramente consagrador. Deus louvado!” (*O Globo*, 17/09/1959, ACPM, 2021).

Não obstante, a segunda nota sobressalta a participação de dois solistas contraltinos; então provavelmente buscou-se solucionar a questão do volume do solo com relação ao coro e à orquestra, o que aparentemente percebe-se, pela crítica, que não foi uma boa solução para resolver esta questão:

> Encerrou a audição o "Magnificat-Alleluia" (1958), de Villa-Lobos, já apresentado no ano passado pela mesma orquestra e o mesmo conjunto vocal. Escrito para contraltino ou contralto, coro e orquestra, desta vez o solo esteve a cargo de dois meninos cantores, integrantes do Coro "Canarinhos de Petrópolis", de lindas vozes puras e límpidas, conduzidas com muita musicalidade. Infelizmente a colocação no palco e a densidade do acompanhamento-comentário, no órgão e nas cordas, tornou inaudíveis os solos, exceto para os que estavam à escuta nos microfones para a irradiação da Rádio Ministério da Educação. Villa-Lobos, presente, foi no final, algo de calorosíssima ovação, por parte do público, da orquestra e do coro, que aplaudiram de pé, longamente. (A. M., *Jornal do Comércio*, 10/09/1959, ACPM, 2021)

Esta participação do duplo solo é confirmada com um escrito à caneta, no concerto impresso, através da inserção dos nomes de dois solistas (a saber: Paulo Cesar Oliveira Fernandes e Glaudir Caetano de Farias) que aparentemente não saíram digitados junto das demais informações, por razão desconhecida (Fig. 23).

Figura 23


2.ª PARTE

SIGISMUND NEUKOMM ..... Le Héros (Ouverture) — Dedicada a D. Pedro I

MARCOS ANTONIO PORTUGAL .... Ouverture n.º 16

VILLA-LOBOS ..... Magnificat-Alleluia

Solistas: Meninos do Côro "Canarinhos de Petrópolis": Paulo Cesar Oliveira Fernandes, Glaudir Caetano de Farias

ASSOCIAÇÃO DE CANTO CORAL

Diretora Artística ..... CLEOFE PERSON DE MATTOS

Anotação no impresso do concerto, constante do Acervo pessoal de Cleofe Person de Mattos. VILLA-LOBOS, 2010 [1959].

É mencionado que foi utilizado um microfone para o Rádio, o que provavelmente resultou em uma boa audição aos que acompanhavam a transmissão radiofônica, e que atualmente, caso fosse o desejo, seria uma possível solução prática.

Conclusão

Sendo uma peça bastante executada, com um excelente efeito, que remete ao épico, e que já serviu como peça para aberturas ou conclusões de diversos concertos, podemos perceber que Villa-Lobos compôs seu *Magnificat-Alleluia* criando um estilo único e singular.

No total de compassos da obra (106), os *Alleluia* compreendem impressionantes 38 compassos. Uma única palavra, moldada com toda a magnitude e maturidade composicional de Villa-Lobos, alterou consideravelmente o estilo tradicional do *Magnificat*, criando uma perfeita separação entre a protagonista do texto (Maria) e o coro que reponde.

Os *Alleluia* são típicas intervenções da estrutura responsorial, cuidadosamente elaboradas, que se integram perfeitamente ao solo, cada uma com sua particularidade e originalidade, sem com isto perder a unidade e estilo dentro da obra. A escolha do solista mostrou-se ser um item muito importante e pode impactar drasticamente no resultado final conforme os recortes de jornais ilustraram.

Uma vez que a composição tem o motivo principal repetido por quatro vezes iguais sobre a palavra *Alleluia*, e que os momentos mais dramáticos da obra ocorrem justamente com a participação do coro (também nos *Alleluia*), e ademais pelo fato dos *tutti* de orquestra também ficarem restritos principalmente a esta única palavra – e não no texto do *Magnificat* – o *Alleluia* assume certo protagonismo em relação ao texto do *Magnificat*, fazendo com que esta peça (que é uma das obras corais sacras mais conhecidas de Villa-Lobos) seja reconhecida sobretudo pelo *Alleluia* a despeito do *Magnificat*.

Referências

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS (ACPM), Disponível em http://www.acpm.com.br/, nas páginas http://www.acpm.com.br/CPM_58-02-01.htm e http://www.acpm.com.br/CPM_66-01-02.htm Acesso em 20 de outubro de 2021.

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959).* Maryland: Scarecrow Press, 2002.

BEST, Matthew. *VILLA-LOBOS, Corydon Singers.* Hypérion 1993. 1 CD (75 min.)

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis in tonal music: a Schenkerian approach.* New York: Oxford University Press, 2011 [1998].

CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO. *Liturgia das Horas segundo o Rito Romano I.* Petrópolis - São Paulo: Vozes-Paulinas-Paulus. 1999.

DESCLÉE & CO, Tournai. *Líber Usualis.* Bélgica: Printed in Belgium, 1953.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos.* Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

HOFFMANN, Urquiza P. *A Conductor's Study Of Villa-Lobos's: Magnificat-Alleluia And Bendita Sabedoria.* Pernambuco, 2005.

OLIVEIRA, Filipe B. *Magnificat: Diversidade, Unidade e Ideia.* Brasília, 2018.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música, edição concisa.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. DUDEQUE, Norton. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos.* Curitiba: UFPR, 2017.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Magnificat-Alleluia* pour Solo, Choeur Mixte & Orchestre. Editions Max Eschig, Paris, France, 1986.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. Versão 1.0.1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos.* Londres: Oxford University Press, 1993.

Um estudo comparativo entre o *Choros n. 10*, de Villa-Lobos, e a *Cantata Criolla*, de Antonio Estévez

Edson de Toledo Piza Filho
edsonpizaconductor@gmail.com | UNESP

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar os pontos de convergência entre duas obras de grande destaque do repertório latino-americano, sendo: o *Choros n.10* (1926), de Villa-Lobos e a *Cantata Criolla* (1954) de Antonio Estévez. Veremos como a proposta artística de ambos os compositores se assemelha em diversos âmbitos e estabelecem paralelos consideráveis: na sua concepção orquestral, na inspiração literária (ao lidar com textos de sua época), na manipulação do material sonoro - compartilhando uma forte influência dos procedimentos de Stravinski, utilizando-se de ritmos, instrumentos e melodias que remetem a cultura popular. Abordaremos também a questão das intervenções no texto musical aplicadas através da interpretação de um regente, que tem se tornado habituais na performance das tais. E por fim, veremos seu papel de prestígio no contexto da música sinfônica nacionalista, tanto do Brasil quanto da Venezuela. Destacaremos também o trabalho do maestro Eduardo Mata como pioneiro dessa visão convergente acerca dessas duas obras.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Antonio Estévez, Música Latino-americana, Orquestra, *Choros n.10.*

A comparative study between Choros n.10, by Villa-Lobos, and the Cantata Criolla, by Antonio Estévez

Abstract: This work aims to analyze the points of convergence between two works of great importance the Latin American repertoire, being: *Choros n.10* (1926), by Villa-Lobos and *Cantata Criolla* (1954) by Antonio Estévez. We will see how the artistic proposal of both composers are similar in many aspects and establishes considerable parallels: in their orchestral conception, in literary inspiration once it is based on texts of their time, in the manipulation of sound material - sharing a strong influence of the procedures by Stravinsky, in the usage of rhythms, instruments and melodies that refer to the popular culture. We will also address the issue of interventions in the musical text applied through the performance of a conductor, which has become common in the performance of these pieces. And finally, we will see their prestigious role in the context of nationalist symphonic music, both in Brazil and Venezuela. We will also highlight the work of the conductor Eduardo Mata as a pioneer of this convergent vision between these two works.

Keywords: Villa-Lobos, Antonio Estévez, Orchestra, Latin-American music, *Choros n.10.*

O presente artigo se propõe a realizar uma análise comparativa entre duas peças de grande destaque do repertório sinfônico latino-americano, sendo o *Choros n.10* (1926) do brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a *Cantata Criolla* (1954) do venezuelano Antonio José Estévez (1916-1988). Embora não haja indícios de uma influência direta de uma obra sobre a outra, ou de um intercâmbio entre seus criadores[1], compartilham semelhanças marcantes na poética musical dessas duas obras, tanto no tratamento do material composicional (de inspiração popular/folclórica ou na aplicação de técnicas composicionais do séc. XX), quanto na sua prática de interpretação (*Performance Practice*)[2], perpetuado a partir da interpretação de um regente ou grupo determinado. Além da representatividade no âmbito da música clássica

[1] Em 1954, ambos os compositores estiveram presentes no I Festival Latino-americano de Música de Caracas. No qual Villa-Lobos regeu a Orquestra Sinfônica Venezuela em duas noites dedicadas a música brasileira, e Estévez regeu seu *Concerto para Orquestra* e a *Cantata Criolla*, no segundo e sexto concerto do Festival, respectivamente. É muito provável que ali tiveram algum contato, mas registros concretos não foram encontrados.
[2] Termo que se usa para a interpretação que incorpora elementos além daqueles escritos na partitura.

com inspiração em manifestações da cultura popular, tanto literária/musical quanto rural/urbana.

Provavelmente pela tão imediata semelhança no orgânico dessas duas obras – ou seja, o uso de uma grande orquestra adjunta à um grande coro misto[3] - ambas foram compiladas em um mesmo álbum gravado e distribuído pela Dorian Recordings em 1992, que traz a interpretação do maestro mexicano Eduardo Mata liderando a Orquestra Sinfônica Simón Bolívar. Vale aqui ressaltar que Mata foi um grande divulgador da música sinfônica latino-americana[4], tendo gravado discos não apenas para esta série da Dorian - intitulada *Music of Latin American Masters* - como também para o selo Brilliant Classics, em que gravou a integral das sinfonias de Carlos Chávez com a Sinfônica de Londres. Além de tantas inúmeras peças que programou ao longo dos dezesseis anos em que foi diretor da Sinfônica de Dallas (1977-1993).

A *Cantata* de Estévez apresenta, além desse vasto orgânico sonoro, dois cantores solistas (tenor e barítono) que exercem um papel fundamental na obra, pois representam os dois personagens principais do poema de Alberto Arvelo Torrealba (1905-1971), sobre o qual a obra foi baseada.

Florentino, el que cantó con el Diablo é o título do poema, que possui caráter épico e apelo folclórico, e que alcançou grande destaque na Venezuela. Além da música, a obra teve representações também no cinema, em curtas e longas-metragens do país[5]. Publicado pela primeira vez em 1940 como parte de *Glosas al Cancionero*[6], o poema foi revisado e ampliado

---

[3] A vivência de ambos com a música coral foi intensa. Estévez fundou (e dirigiu) o Orfeón Universitário da Universidade Central de Venezuela (UCV), em 1942. Já Villa-Lobos esteve a frente do projeto nacional "Canto Orfeônico", de educação musical pública voltada ao canto coral, apoiada pelo então presidente, Getúlio Vargas. Ambos produziram muita música para essa formação.

[4] O próprio maestro Mata se refere à Estévez, em entrevista à Televisora Nacional (Venezuelana) em 1988: *"(...) es una obra que pertenece a toda Latinoamérica porque nos habla de atmósferas y de fenómenos latinoamericanos, y no solamente venezolanos. Y, en la medida que esos localismos tienen la capacidad de transcender fronteras, esta obra magistral se vuelve universal. Es una pieza clave del repertorio latinoamericano la Cantata Criolla*." Disponível em: <https://youtu.be/gSt9JcxmMrk >. Acesso em 4 jan 2021

[5] Vale mencionar o longa-metragem dirigido por Michael New em 2000, *Florentino y el Diablo*, que participou em diversos festivais internacionais, a saber: XXI Festival Internacional del Cine Latinoamericano de Havana, IV Festival de Cine Hispano de Miami, II Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo, entre outros. Disponível em: <https://luchadeclases.org.ve/?p=169>. Acesso em 6 Jan 2021

[6] *"Los primeros apuntes lo comencé yo en el año 48, en Nueva York (...). Abrí pues las Glosas al cancionero, y me encontré con ese poema, y yo no sabia ya lo que iba hacer con aquello, (...) a tal punto que a un comienzo vivía una persona que estaba estudiando en el International House, que era venezolano también, estaba estudiando ballet, y me sugirió que porqué no hacía un ballet con eso? Pero a mi no me gustaba, yo veía que*

pelo próprio autor no relançamento dessa coletânea em 1950, tendo aumentado de 224 versos para 477 versos. E, na sua terceira revisão (1958), adquiriu autonomia como livro, alcançando a extensão de 1219 versos. Dessas edições, Estévez baseou sua composição em uma mescla da primeira com a segunda, sendo que a terceira edição seria realizada somente após a composição da obra musical (CHIRICO, 1987, p. 48).

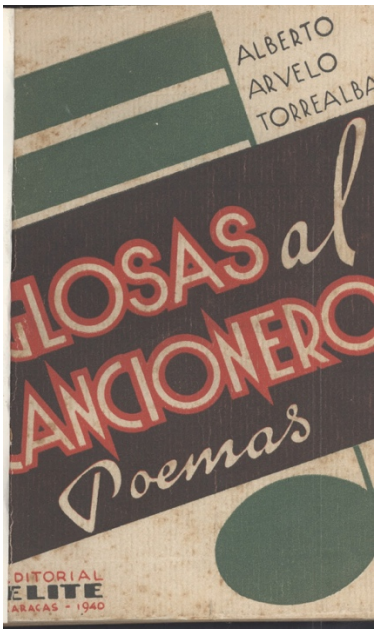


Figura 1: capa da edição de 1940 de Glosas al Cancionero, A. A. Torrealba. Disponível em: <http://biblioteca.lapoeteca.com/book/14521>. Acesso em 19 de mar 2021.

A trama do poema se passa no *llano* venezuelano e tem Florentino, um *coplero* (cantor que canta versos de maneira improvisada, similar ao repentista no Brasil), como seu personagem principal, que é desafiado pelo diabo, um outro *coplero*, em um *contrapunteo* (jogo musical que acompanha o desafio entre dois copleros). O poema é dividido em duas grandes partes: *El reto* e *La porfia*. Na primeira, Florentino é abordado e desafiado por aquele às custas da sua alma (que seria levada pelo diabo, caso perdesse), apresentando também a aceitação do desafio, já na segunda, que transcorre no período da noite, se passa o embate entre os dois personagens (no *contrapunteo*) e a consequente vitória por parte de Florentino. Essa divisão do

aquello no era realmente un texto que se prestara para hacer un ballet(...)." Antonio Estévez, em entrevista à Felipe Izcaray para a rádio em 1982. Disponível em: <https://youtu.be/63umItXGRLM>. Acesso em 18 fev. 2021.

poema é adotada por Estévez em sua composição, construindo a peça em dois movimentos (ou seções) que trazem como título as respectivas partes do poema.[7]

A manipulação do texto pelo compositor traz algumas intervenções de ordem estrutural, como a repetição da primeira estrofe, cantada pelo coro "El coplero Florentino por el ancho terraplén...", assim como de ordem dramática, como as interjeições "Juío! Juío!", exclamadas por Florentino (o tenor), típico de trabalhadores *llaneros* ao chamar o cavalo, não presentes no texto original (CHIRICO, 1987, p.54). Esse tipo de procedimento é muito comum no trabalho dos compositores de ópera junto a um libretista, no qual cortes e adaptações são propostos com a finalidade que o texto literário siga a mesma ordem de organização musical (quadraturas, reexposições temáticas, codas, etc).

Uma certa compensação de natureza musical, na duração da peça, é notada por Hugo López Chirico, em seu livro. Ele comenta sobre a relação dos andamentos/*tempi* dos dois movimentos: para que a diferença da duração do texto da segunda parte (mais extensa) não sobressaia sobre a primeira, há uma predominância do andamento lento (*Lento e cadencioso*) e médio (*Andante molto moderato come prima*) na primeira parte, enquanto que, na segunda parte, sobressai um tempo rápido (*Allegro vivo*), de longos 344 compassos, do *contrapunteo,* mas que, passa mais rapidamente. Chirico relata: a primeira dura 18 minutos e meio, e a segunda, apesar de quase duas vezes mais extensa no poema em número de compassos, dura 18 minutos (CHIRICO, 1987, p.53). Levanto a hipótese aqui de que essa compensação pode ter sido buscada pelo fato da temporalidade dos acontecimentos no poema corresponderem respectivamente ao período do dia - El reto - na primeira parte, e da noite - La porfía - na segunda, ou seja, períodos de tempo de duração similar.

Estévez dá ao coro o papel do narrador onisciente, em terceira pessoa (como uma tragédia grega), do poema de Torrealba que, ora descreve a paisagem, ora o estado de espírito de Florentino e acontecimentos da trama. Mas também, em determinado momento, lança mão do recurso timbrístico do coro: na segunda parte, próximo ao final, o naipe de soprano entoa a

[7] Estevéz teve contato (póstumo à sua composição) com o próprio poeta, o qual, acerca das versões do poema utilizadas por ele, comentou em uma Carta aberta (de 1961) no jornal *El Universal* que "a música transbordou a poesia". (TORREALBA, 1961).

melodia de "Ave Maris Stella"[8] em *bocca chiusa*, exatamente no trecho em que Florentino evoca a Santíssima Trindade (ALVARADO;IDWER;IZCARAY, 2020). Sendo este, portando, um uso também retórico, uma vez que se encaixa ao ambiente de "salvação" da conclusão do enredo.[9]

Villa-Lobos, por sua vez, utiliza no seu *Choros n.10* a melodia integral de uma canção popular brasileira, o xote *Yara* de Anacleto de Medeiros, que traz como letra a poesia de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946)[10]: *Rasga o coração*. Empregando-a no coro, em meio a uma intrincada sobreposição de camadas musicais politonais, típico da escrita francesa do início do séc. XX, e a qual Villa-Lobos tinha tanta afinidade (estudiosos se referem a essa técnica composicional de *bricolage* – termo das artes plásticas - muito usada na música de Darius Milhaud[11]).

Rasga o coração é o nome dado ao subtítulo do *Choros n.10*. Nenhuma modificação no texto original do poema é empregada por Villa-Lobos, ou mesmo no contorno melódico da canção, Catulo já houvera estilizado a melodia no seu ato de incluir letra na melodia instrumental de Anacleto de Medeiros. E vale mencionar que, por um longo período de tempo, em decorrência de uma ação judicial envolvendo direitos autorais do poema, essa peça foi executada tendo sua letra substituída por um vocalize[12], sendo que o uso do texto original retorna apenas nas execuções de anos recentes, depois de um processo jurídico lento (SALLES, 2020).

Tal como Estevez, que inclui interjeições de efeito dramático no texto do solista, como vimos anteriormente (*Juío! Juío!*), Villa-Lobos também usa intervenções onomatopéicas em

[8] Canto gregoriano de adoração à figura de Nossa Senhora, com poema atribuído ao bispo Venâncio Fortunato (530-609). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ave_Maris_Stella>. Acesso em 6 jan. 2021

[9] Outro canto gregoriano que Estévez usa, à sua maneira, ao longo da peça é a melodia do *Dies Irae*, tradicionalmente ligada ao dia do juízo final.

[10] Villa-Lobos foi muito próximo à Catulo, tendo não apenas frequentado o Colégio da Piedade (bairro do Rio), fundado pelo tal, como também o acompanhado nas rodas de choro do subúrbio carioca, sempre munido do violão. Villa também harmonizaria poemas de Catulo, como "Cabocla de Caxangá" e "Tu passaste por esse jardim" (GRIECO, 2009, p. 20).

[11] O compositor francês viveu no Rio de Janeiro, de 1917 à 1918, como adido de Paul Claudel, embaixador francês. E teve um contato "brutal" com a música brasileira da época: "Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam" (*apud* WISNIK, 1978, p.43).

[12] Na partitura, o compositor coloca em nota de rodapé: *"On peut aussi vocaliser sur Ah! Au lieu du texte portuguais"* (VILLA-LOBOS, 1928), pela provável dificuldade de pronúncia do português pelos coros estrangeiros. Vale lembrar que, na estreia da peça (em 1926) o coro alemão *Deustcher Männerchor* cantou junto ao Coro Nacional, no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro.

um contracanto da melodia principal: "Tum-tum!" cantam as vozes masculinas durante um trecho em que as vozes femininas entoam a melodia do xote, fazendo alusão à batida de um coração (ou seja, um uso retórico), reforçando assim a ideia central do poema, de um coração pulsante (SALLES, 2009, p. 239).

Villa-Lobos também divide, assim como Estévez, a peça em duas grandes partes musicais ininterruptas, porém, utiliza o coro somente na segunda. Nota-se, inclusive, que certos motivos musicais presentes na primeira parte servem como antecipação ao seu uso ostensivo na segunda; como no caso da melodia indígena *Mokocê-cê Maká*, uma canção de ninar dos índios Parecis[13] (SALLES, 2009, p. 228), de contorno melódico cromático descendente, e que surge em meio a essa amálgama de sons, por vezes no coro, por vezes em instrumentos solistas e/ou naipes.

Sobre o material folclórico/popular, ambos os compositores se inspiram em gêneros musicais (ou ritmos) reconhecidos como símbolos de suas respectivas culturas locais: o joropo de um lado, e o choro/samba de outro. Os instrumentos de percussão que acompanham esses gêneros são também inseridos no naipe de percussão da orquestra sinfônica, como é o caso da maraca, por Estévez, e do afoxé, caxambu e reco-reco, por Villa-Lobos; ou seja, a incorporação do elemento local ocorre dentro de um formato universal de instrumentação/orquestração. Vejamos abaixo um exemplo da grafia musical desses dois ritmos:

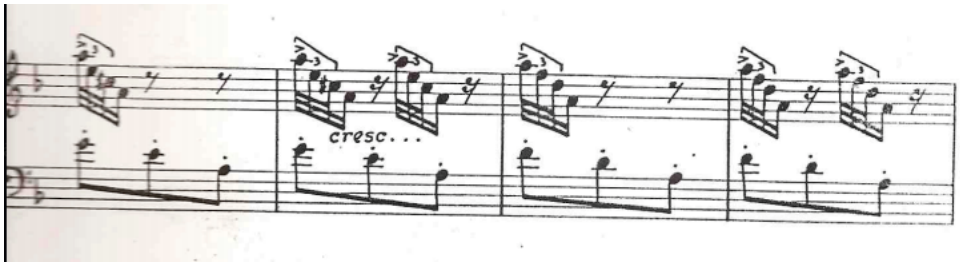


Figura 2: Moleiro, Joropo para piano solo, c.9-12.

[13] Cânticos dos índios Pareci, de Serra do Norte (MT) foram gravados em fonograma por Roquete-Pinto em expedição junto ao sertanista Marechal Cândido Rondon em 1909, e disponibilizados no acervo do Museu Nacional (RJ).

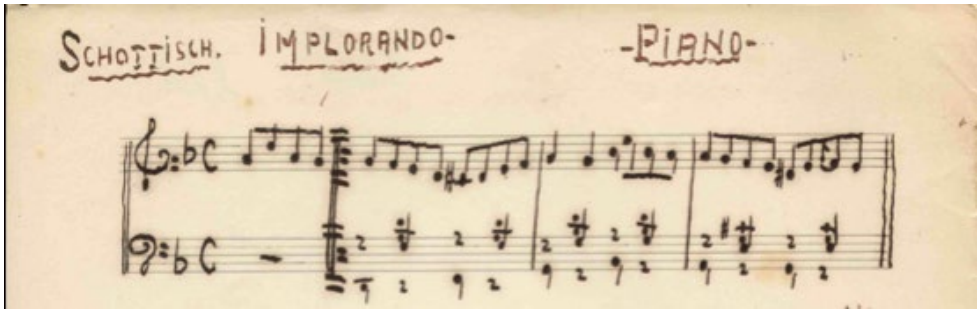


Figura 3: Medeiros, *Implorando* (*schottisch*), arr. Pixinguinha (manuscrito), início.

O *joropo* consiste em um gênero musical (além de uma dança) descendente do fandango espanhol, e praticado na região entre a Colômbia e a Venezuela, sendo considerado por ambas como a dança nacional, por excelência. De andamento vivaz e em ritmo ternário (no qual se sobrepõem subdivisões binárias e ternárias, bem como hemíolas), esse gênero tem no *coplero* a figura do cantador que conduz o grupo, improvisando e rimando versos sobre padrões e convenções melódicas pré-existentes[14] (SÁENZ, 2015, p.421-422).

O poema usado por Estévez faz alusão a essa prática típica do *joropo*, em que dois repentistas (geralmente homens) duelam improvisando versos – o *contrapunteo* – de uma certa maneira goethiana nesse poema de Torrealba, uma vez que o Diabo pretende levar a alma de seu oponente, caso o derrote[15]. No trecho musical referente a essa passagem, o compositor deixa clara sua inspiração na indicação de tempo: "Allegro vivo, *tempo di Joropo*". Chirico aponta que nesse trecho, se produz o efeito de um *Joropo-fiesta*[16] (CHIRICO, 1987, p.80).

Vale ressaltar que a instrumentação típica do *joropo* consiste em um trio de: harpa, *cuatro*[17] e maracas, combinação essa que é notável na respectiva seção da cantata, pois as duas harpas exercem um papel importante, com um tratamento praticamente solístico, enquanto os sopros e cordas fazem alusão à rítmica do *cuatro*, e as maracas têm, desde o primeiro compasso,

[14] Temos no Brasil certas manifestações que fazem uso da improvisação de versos por parte de um repentista. Villa-Lobos inclusive inspirou-se nessa expressão folclórica em diversas peças, como a "Embolada" I mov. das *Bachianas Brasileiras n.1* (1932), "Dança (Martelo)" II mov. das *Bachianas Brasileiras n.5* (1938/1945).
[15] O poema de Torrealba talvez carregue certa influência do clássico "*Fausto, eine Tragödie"*(1808) de J.W. von Goethe, em que que o demônio (Mefistófeles) pretende se apoderar da alma de um cientista (Fausto).
[16] Chirico comenta que esse estilo mescla as características mais significativas do *Joropo-baile* e o *Joropo-contrapunteo*.
[17] Instrumento muito popular da Venezuela. Consiste em um cordófono com quatro cordas de nylon, tocadas com o rasguear dos dedos pelo *cuatrista*. A afinação é, geralmente, A-D-F#-B (partindo do grave).

a indicação *"al aire"* – ou seja, devem ser empunhadas ao ar pelo executante, para maior destaque sonoro.[18]

Se Villa-Lobos não deixa explícita sua inspiração na música popular na indicação de andamento, o próprio título da obra trata de fazê-lo. Na sua série dos Choros, composta na década de 1920, Villa-Lobos presta homenagem a esse gênero, aprimorando sua linguagem composicional de caráter "antropofágico"[19], ao sobrepor/justapor materiais da música de vanguarda com outros de origem popular, e até mesmo indígena[20]. Afirma o próprio:

> Os Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual estão sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira, indígena e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular, que aparece incidentalmente de quando em quando, sempre transformados segundo a personalidade do autor[21].

A própria melodia de *Yara* é considerada um xote (ou *schottish*), que se trata de um dos ritmos europeus incorporados nesse grande gênero que é conhecido como choro, e o qual Villa-Lobos conhecia tão bem. O próprio chegou a conviver com os famosos "chorões" do Rio de Janeiro da primeira metade do século passado: Pixinguinha, Patápio Silva, o próprio Catulo da Paixão (de quem foi muito próximo), Joaquim Callado, Ernesto Nazareth (a quem dedica seu *Choros n.1*), entre outros. Vale observar também que na sua *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912)[22], para violão solo, o compositor já havia nomeado o segundo movimento de *Schottish-Choro*, demonstrando assim um certo conhecimento desses subgêneros.

---

[18] Para a execução/tourné da Orquestra Simón Bolívar em 1989, posicionou-se as duas harpas, piano e maracas à frente dos violoncelos, como observa-se no vídeo dessa performance. Disponível em: <https://youtu.be/FpyPO7vmX-8>. Acesso em 17 de fev. 2021.

[19] Gil Jardim faz, no seu livro *O estilo antropofágico de Villa-Lobos* (2005), um estudo das várias influências (de Bach à Stravinski) na obra do compositor. Em alusão à estética da "antropofagia", difundida pelo poeta modernista Oswald de Andrade (1890-1954).

[20] Wisnik chama esse fenômeno de o "devassamento sinfonizante nacionalista", considerando os dois seguintes polos: o do carnaval e o da música sinfônica nacionalista, que na década de 20, em busca de sua afirmação, encontram em Villa um ponto de convergência (SQUEFF; WISNIK, 2004, p.162-163).

[21] Texto do prefácio da partitura do seu *Choros n.6* (1926), editado pela Max Eschig (SALLES, 2020).

[22] Henrique Cazes afirma que essa *Suíte* tenha sido composta entre 1908 e 1912, no entanto, suas edições publicadas datam de 1928 e 1955 (diferindo inclusive no número de movimentos). O *schottish-choro* aparece nas duas compilações, trazendo data de composição distinta em cada: 1907, em uma e 1908, na outra. De qualquer forma, não se pode afirmar com certeza que essa peça seja da década de 10, por suas características musicais remeterem a um Villa-Lobos mais maduro. (LIMA, 2017, p. 9-13, 179)

Observamos também no instrumental do *Choros n. 10* diversos instrumentos de percussão provenientes da cultura afro-brasileira, como: reco-reco, pandeiro, caxambú (espécie de atabaque), chocalho de madeira, chocalho de metal e 2 puítas[23]. Instrumentos esses que eram utilizados nos grupos de samba carioca, e alguns deles já vinham sendo empregados em composições orquestrais anteriores de Villa-Lobos, como *Uirapurú* (1917/1935)[24] e o *Choros n. 6* (1926)[25]. Sua utilização na peça traz um destaque maior na segunda parte (mais movida e ritmada), em que a percussão reforça certos acentos do ostinato rítmico de outros instrumentos, tudo escrito "nota a nota" na partitura.

Essa efervescente apoteose rítmica da seção final do *Choros n.10* foi compreendida na interpretação do maestro Eleazar de Carvalho como uma grande marcha de escola-de-samba de carnaval, versão essa que foi registrada em um álbum (dedicado à música do compositor), à frente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em 1985. A partir dessa interpretação pessoal, muitos regentes (até hoje) aplicam a mesma ideia quando chegam nesse trecho, tornando assim recorrente uma certa *performance practice* da obra[26].

Eduardo Gianesella, percussionista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, no seu livro *Percussão orquestral brasileira* não apenas descreve detalhadamente essas modificações propostas pelo maestro, como também investiga acerca da proximidade do maestro com o compositor: "Villa-Lobos aprovou e ainda disse que estava muito melhor dessa maneira", afirmou a viúva do maestro, Sonia Muniz de Carvalho. Afirmação que o maestro Fábio Mechetti confirma ter ouvido de Eleazar, nos anos em que foi seu aluno (GIANESELLA, 2012, p.132).

[23] Trata-se de um tambor de fricção, atua no registro sonoro grave, chamado no Maranhão de "onça". Luiz D'Anunciação chama a atenção pelo recorrente falso equívoco ao confundi-la com a cuíca, que, apesar de visualmente parecida, ressoa no registro agudo. (ANUNCIAÇÃO, 2006, p.67-69)

[24] Apesar de, Villa-Lobos assinar na partitura a data de composição como sendo o ano de 1917, *Uirapurú* só foi estreado em 1935, tendo reaproveitado o material de outra composição sua dessa época: *Tédio da Alvorada*, que, conforme consta, estreou em 1918 (SALLES, 2009, p.26).

[25] Ademais dos instrumentos já citados, Villa-Lobos faz uso de outros, também apropriados do samba, como é o caso do tamborim em *Uirapurú*, e no *Choros n.6* do tarol, camisão (grande e pequeno), roncador e tambor surdo.

[26] A própria chefe do naipe de percussão da Sinfônica de São Paulo (OSESP), Elizabeth del Grande (que inclusive tocou o *Choros 10* diversas vezes sob direção de Eleazar), em conversa com o autor (em 2018), diz que preza por essa maneira de interpretação, mesmo quando toca a obra com regentes estrangeiros.

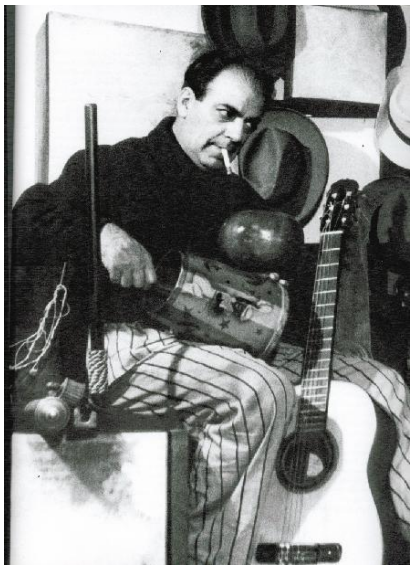


Figura 4: Villa-Lobos tocando uma cuíca, em 1944. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/videos-mostram-trajetoria-de-heitor-villa-lobos/>. Acesso em: 19 mar. 2021.

Porém, vale aqui esclarecer o fato de que a primeira escola-de-samba fundada no Rio – a Estácio de Sá – data de 1928 (o *Choros n.10* estreou em 1926), a partir da evolução de um bloco de carnaval chamado "Deixa Falar", como aponta Ermelinda Paz (*apud* SALLES, 2009, p. 230). Ou seja, a sonoridade a qual Villa-Lobos teve contato e pretendesse talvez evocar seria mais próxima à dos blocos, ao invés da bateria de escola-de-samba (e sua instrumentação) como compreendemos atualmente.[27]

De forma análoga, o maestro Eduardo Mata ao gravar sua versão da *Cantata Criolla*, inclui na seção destinada ao joropo, certos trechos para as maracas tocarem de maneira improvisada, ou seja, certas passagens da segunda parte da obra (em compasso ternário) nas quais o instrumento tem a indicação *tacet*, ouve-se as maracas tocando improvisadamente sobre o padrão rítmico[28], como o faria em um grupo de *joropo llanero* tradicional. Sobre isso, Hugo López Chirico comenta:

> A execução das maracas, em mãos de um bom instrumentista chega frequentemente a um alucinante virtuosismo improvisatório que introduz na intraestrutura rítmica –

[27] O percussionista Luiz D'Anunciação, porém, considera errônea e inconveniente a inclusão dessa "batucada jamais escrita pelo compositor" e defende a ideia de que a condução rítmica escrita nesse trecho está mais próxima de uma dança indígena que carnavalesca. (ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 39-41)

[28] Bernal chama a atenção para uma passagem na primeira parte da obra em que, apesar de o ritmo estar escrito para as maracas, o maestro Mata pediu ao percussionista para tocar com liberdade, não seguindo estritamente o ritmo escrito. (BERNAL, 2020)

> sem desvirtuá-la – todo tipo de pequenas e imaginativas variantes; tudo isso como resultado de uma saborosa eurritmia gestual, fruto, sem dúvida, da surpreendente predisposição que tem a maioria dos venezuelanos para a dança e a tradução da música em gestos (CHIRICO, 1987, p. 114).[29]

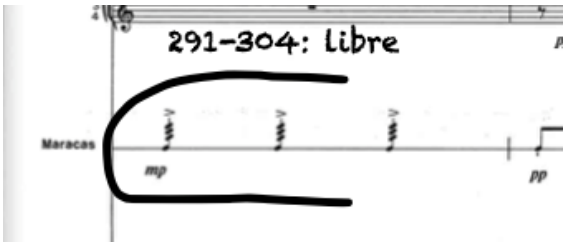


Figura 5: Estévez, *Cantata Criolla*, partitura de Eduardo Mata - arquivo de Sérgio Bernal, c. 291

Sans reforça que essa atitude é muito comum na performance, como no caso de Richard Wagner que fez modificações nas sinfonias de Beethoven, e não deveria espantar ninguém hoje.[30] Ressaltando ainda que se carece de uma discussão mais aprofundada do que seria a *Historical Informed Performance* no caso de compositores latino-americanos, como Estévez (SANS, 2016, p.19).

Outro aspecto musical que ambas compartilham similaridades é a forte influência dos *approaches* composicionais de Stravinski, tanto na rítmica (polirritmias e mudanças de fórmula de compasso), como no uso do modalismo/politonalismo e na orquestração/ instrumentação[31], que pode ser notado em diversas passagens das respectivas peças, como veremos adiante. Ora, o folclore já havia sido inspiração para esse compositor, em sua emblemática *Sagração da Primavera* (1913), sendo portanto natural que muitos compositores (sobretudo nacionalistas das Américas) se apropriem de recursos composicionais utilizados por esse, no sentido de transpor sua linguagem contemporânea para a cultura local de cada um, a fim de criar uma obra que seja ao mesmo tempo local e universal. Enfoquemos agora em tais procedimentos.

[29] Tradução do autor
[30] O próprio maestro Mata, segundo Sergio Bernal (seu maestro assistente na OSSB), retocou alguns detalhes da orquestração da *Cantata*, como por ex. o harmônico de harpa do compasso 131 – uma deixa para o dó natural do côro -, ao qual o maestro adicionou o primeiro trombone tocando apenas o ataque da nota. Câmbio esse que só foi utilizado nas performances ao vivo, pois na gravação isso foi resolvido com mixagem (BERNAL, 2020)
[31] Em entrevista à Televisora Nacional, em questão ao parentesco da *Cantata* de Estévez com outras obras, Eduardo Mata comenta: *"se puede hablar de los orígenes stravinskianos de la Cantata Criolla, indubitablemente (...) pero eso la enaltece y la sitúa en una tradición del siglo XX que es muy clara (...)"*. Disponível em <https://youtu.be/gSt9JcxmMrk >. Acesso em 4 jan. 2021.

Uma passagem em que se faz uso da polirritmia, por exemplo, se dá no compasso 42 da *Cantata Criolla*, no qual vemos ostinatos rítmicos sobrepostos (com contrabaixos, cellos(c), violinos II e violas) que seguem um padrão não regular a barra de compassos. De forma similar, Stravinski combina um padrão de quatro colcheias – em violoncello e contrabaixo – com outro na percussão, acompanhando uma melodia cujas fórmulas de compassos se modificam, tal como nesse trecho da *História do Soldado* (1924):

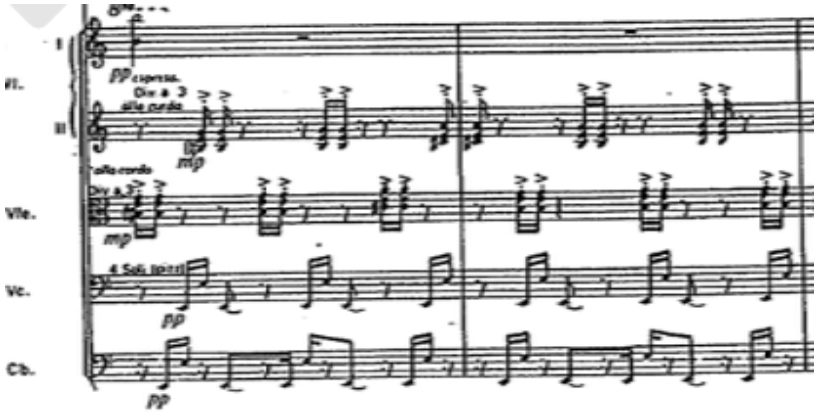


Figura 6: Estévez, Cantata Criolla, c. 195

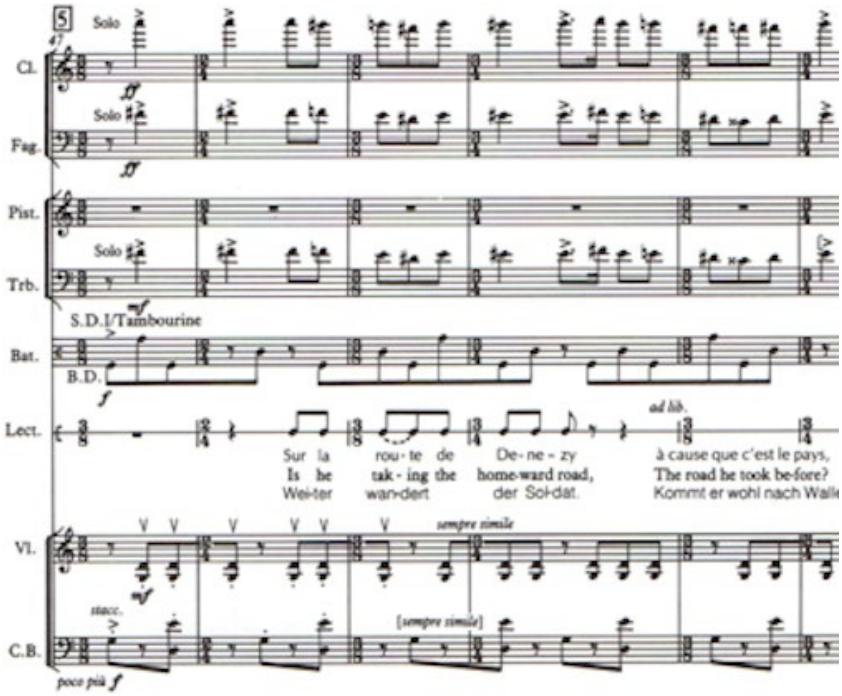


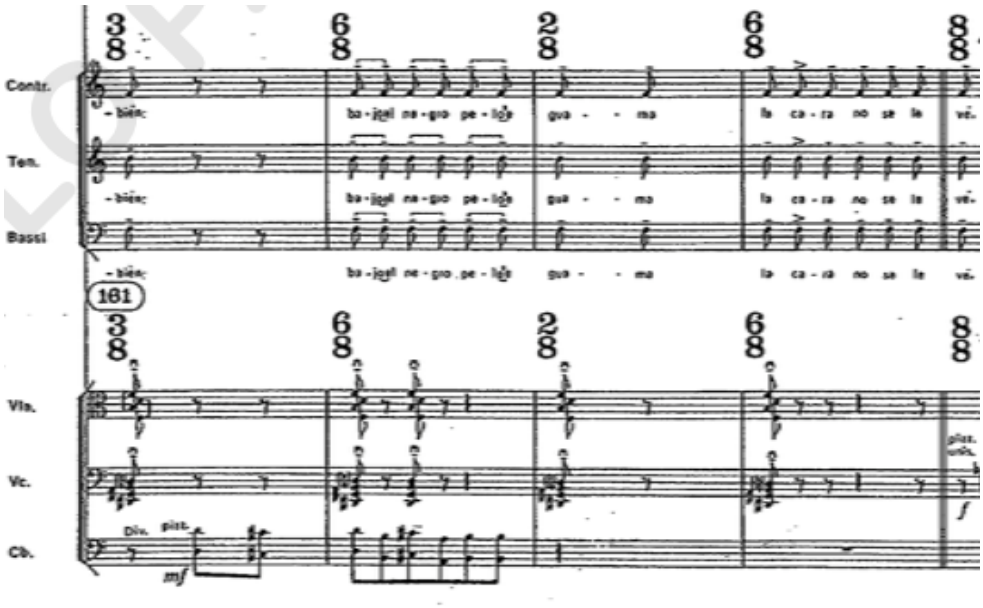
Figura 7: Stravinsky, História do Soldado, I mov., c.147

Já no *Choros n.10* notamos apenas uma passagem considerável de menção, que faz uso simples desse tipo de polirritmia. Tal ocorre na cifra 2 de ensaio, em que os *glissandi* e

harmônicos das cordas são agrupados em padrões de duas e três notas, mas que em realidade servem mais como um *background* de textura, ou "efeitos especiais" segundo Béhague, com o intuito de produzir um impacto dissonante ou textural (BÉHAGUE, 1983, p. 282).

Quanto ao uso de mudanças de fórmula de compasso, vemos em Estévez o uso muito frequente ao longo da peça, que inclusive coaduna com a inflexão prosódica do texto cantado. Esse recurso é muito utilizado na música do séc. XX em geral, e que teve seu uso intensificado a partir da repercussão da *Sagração da Primavera*. Vejamos abaixo um exemplo da *Cantata Criolla* em comparação, porém, a uma obra vocal de Stravinski, em que o coro é protagonista: *Les noces* (1923). Observe a similaridade no uso das notas repetidas (polarização) no coro:

Figura 8: Estévez, Cantata Criolla, c. 161



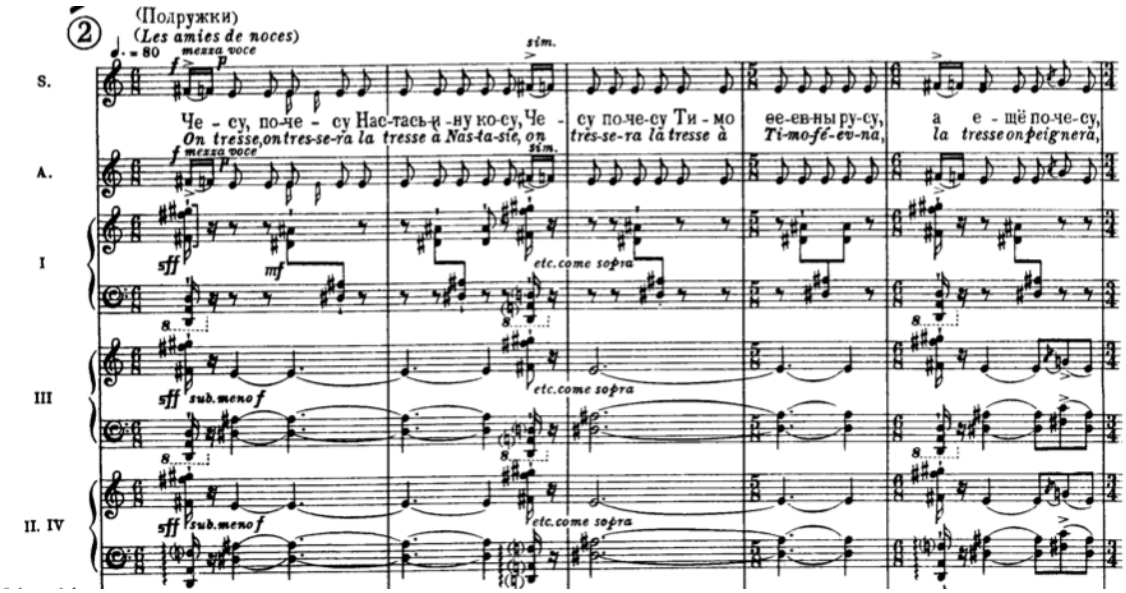


Figura 9: Stravinski, Les Noces, 1º quadro, n.2 de ensaio

Villa-Lobos utiliza a mudança de fórmula de compasso em um determinado trecho ao final da primeira parte (ou seja, sem coro), mas de modo mais simples, alternando sucessivamente uma fórmula de ¾ com outra de 2/2, criando uma certa constância rítmica que perdura por um trecho de alguns compassos, em direção ao grande clímax suspensivo da primeira parte.

Sobre o uso do modalismo, nota-se que ambas as peças fazem uso do modo puro (como o dórico, por ex.), quanto alterado por notas adicionais (ou mesmo da escala octatônica), e fragmentos pentatônicos, além do seu uso sobreposto à um outro conjunto harmônico, ou seja, o politonalismo/ polimodalismo[32]. Sobre a presença do modalismo puro, seu uso se deva talvez por ambas as peças referenciarem ao folclore.

Hugo López Chirico relata que no folclore venezuelano há uma quantidade substancial de melodias modais, de origem africana, sobretudo os *cantos de ordeño*, e muitas delas foram compiladas por Ramón e Rivera no livro *Cantos de trabajo del pueblo venezolano* (*apud* CHIRICO, 1987, p.91). Não se sabe o quanto Estévez teve contato com esse material, mas

[32] Antokoletz chama de "fusão polimodal cromática" certa passagem do *Choros n.10*, em que aparecem diferentes escalas octatônicas (que vão se permutando) sobrepostas em camadas de ritmos diferentes, gerando uma textura complexa de um cromatismo horizontal.

notamos o uso do modalismo em diversas passagens da *Cantata Criolla,* sobretudo no *contrapunteo*[33]. Já o "Índio-de-casaca", Villa-Lobos[34], sabemos que teve contato com as melodias modais indígenas recolhidas diretamente por Roquete-Pinto e compiladas em um fonograma ao qual o compositor teve, de fato, acesso.

Notamos em Villa-Lobos certas passagens, logo na primeira parte da obra, que fazem o uso do modo puro, como o modo frígio em Fá, por exemplo, na letra G de ensaio. E também texturas simplesmente diatônicas, como a do compasso 6, em que cordas, piano e harpa executam um material de "teclas brancas" (do piano), no qual os acordes não estabelecem uma função tonal própria (ANTOKOLETZ, 2011, p.270). Também vemos, ao longo da peça, muitas passagens em que um material melódico é sobreposto a outro, que pode ser ostinato, ou pedal. Tal procedimento caracteriza a paleta harmônica de Villa-Lobos desse período, e podemos dizer que seu uso venha talvez por influência da *Sagração da Primavera*, composição que nele causou muito impacto, quando assistida em Paris.[35] Salles, em seu livro, apresenta um maior detalhamento do uso dessas sobreposições, assim como da semântica do seu uso. Aqui, pretendo apenas me ater à compreensão de que o que atraía a Villa-Lobos no procedimento stravinskiano era o uso de pequenos motivos rítmico-melódicos (em distintos modos/grupos de notas), dispostos em grupos de instrumentos diferentes, e sobrepostos; ou seja, essa inovação "motívico-rítmico-orquestral" proposta pelo russo.[36] Como vemos no exemplo a seguir, em que

[33] Chirico comenta sobre o uso do hipofrígio no *contrapunteo,* por sua relação com expressões folclóricas afins (CHIRICO, 1987, p.92).
[34] "O Índio-de-casaca" foi um apelido do compositor, e que dá nome a um importante documentário, promovido pela Rede Manchete de TV nos anos 80, sobre o tal.
[35] Manuel Bandeira inclusive comenta, em 1925, que a apresentação em Paris da *Sagração* foi para Villa a "maior emoção musical" da sua vida (GRIECO, 2009, p.67).
[36] Stravinski já havia utilizado o politonalismo em peças anteriores à Sagração, como *Petrushka* (1911), por exemplo. Mas é no ballet de 1913 que o compositor faz uso mais recorrente desse procedimento.

um material cromático se encontra com outro tonal (melodia de *Yara*) com o uso de uma nota pedal no baixo:

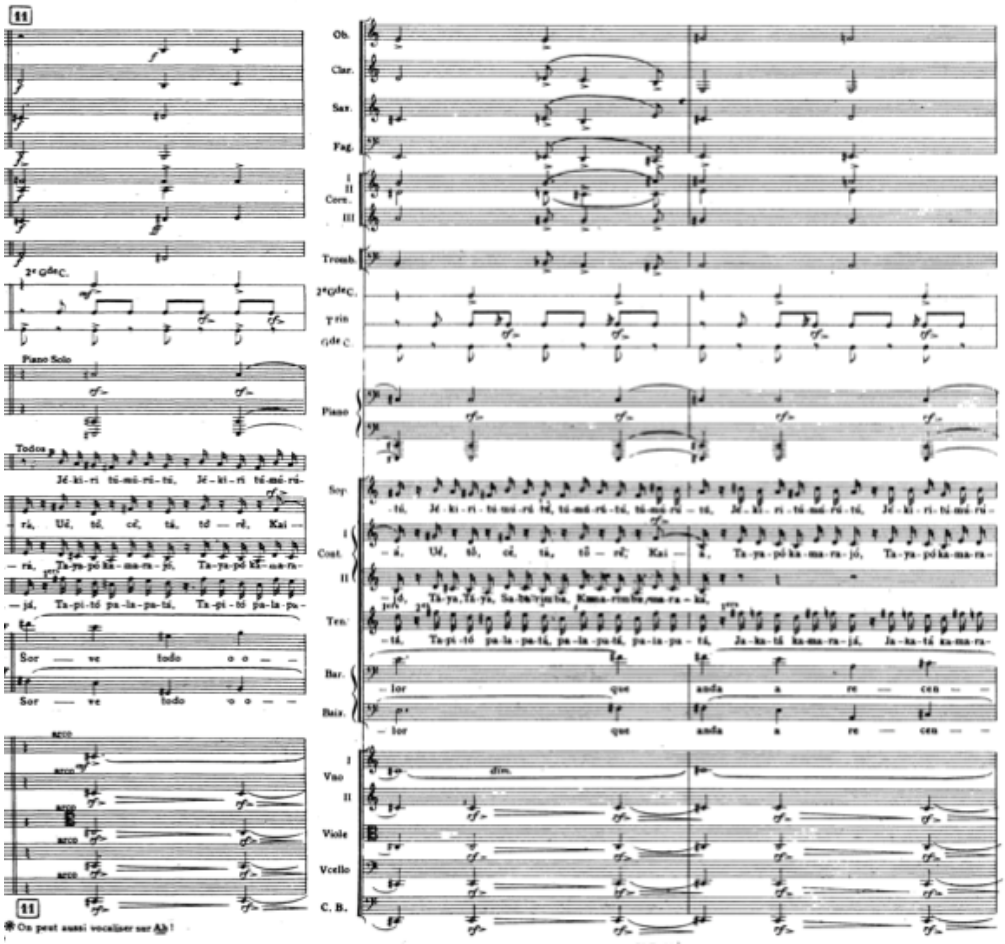


Figura 10: Villa-Lobos, Choros 10, n.11 de ensaio

A influência stravinskiana na *Cantata Criolla* se dá em diversos âmbitos, como vemos. Mas gostaria agora de focar em uma passagem muito significativa, a do compasso 131, em que o coro canta em notas repetidas "El cacho de beber tira...", ao qual o maestro Izcaray faz destaque por ser muito parecido ao trecho do "Laudate Dominum" da *Sinfonia dos Salmos*

(1930), de Stravinski – até a região vocal é próxima (ALVARADO; IDWER; IZCARAY, 2020). Vejamos essa semelhança:

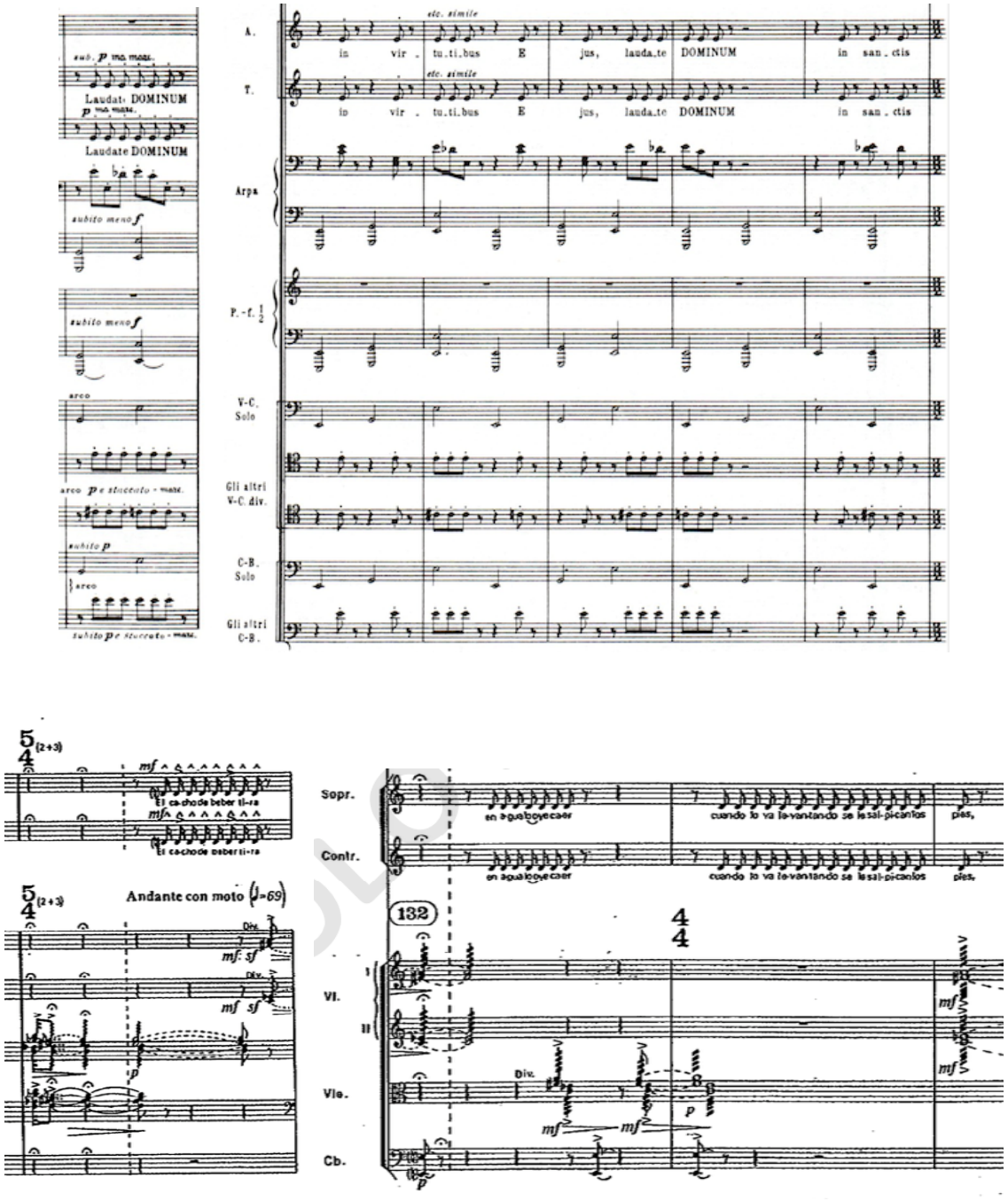


Figura 12: Estévez, *Cantata Criolla*, c. 131

Já em relação ao timbre/cor, uma combinação sonora que aparece na *Sagração da Primavera* é também empregada de maneira muito próxima nas passagens demonstradas a

seguir: trompete com surdina dobrado por instrumento(s) de madeira. Em Stravinski temos, próximo ao início, uma passagem em que o trompete (piccolo) é dobrado por oboé na mesma oitava. Villa-Lobos o dobra com o clarinete. Já em Estévez, podemos ver uma derivação dessa mistura – e que também ocorre na própria *Sagração* mais adiante - em que o trompete é dobrado por um conjunto de instrumentos do naipe das madeiras (também por oitavas superiores), criando um timbre mais complexo, mas que segue o mesmo princípio:

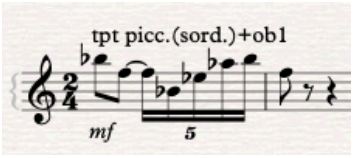


Figura 13: Stravinski, Sagração da Primavera, parte 1, n. 10 de ensaio

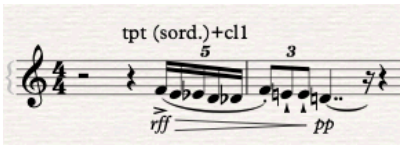


Figura 14: Villa-Lobos, Choros n.10 (tema dos índios Pareci), letra I de ensaio

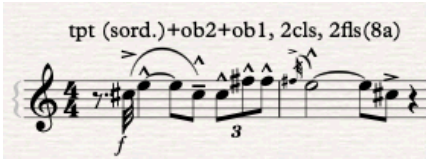


Figura 15: Estévez, *Cantata Criolla* (tema da "savana"), início

Uma ocorrência em comum que sobressai nos dois compositores latinos, é o fato de, em certo trecho da peça, fazerem referência sonora ao canto dos pássaros. Logo no início do *Choros n. 10*, Villa faz referência ao canto do azulão-da-mata (*Cyanoloxia brissonii*) na flauta, e logo em seguida no clarinete, enquanto em Estévez, há uma alusão ao canto do saucé (*Tapera naevia*), na flauta1 + flautim (dobrados por harmônicos de harpa) (ALVARADO; IDWER; IZCARAY, 2020), como vemos abaixo. Nenhum desses compositores chegou ao nível de catalogar cantos de pássaros, ou desenvolver estudos em ornitologia, como Oliver Messiaen, que usou desses estudos para estruturar uma linguagem sonora própria. Isso se deve, em Villa-Lobos, pela simples predileção de querer trazer elementos de uma paisagem "selvagem" brasileira, comum em tantas outras peças do compositor, tais como a *Floresta do Amazonas*

(1956)[37]. E, no caso de Estévez, na tentativa de descrever sonoramente o ambiente do *llano* venezuelano[38], local onde se passam os fatos narrados no poema.

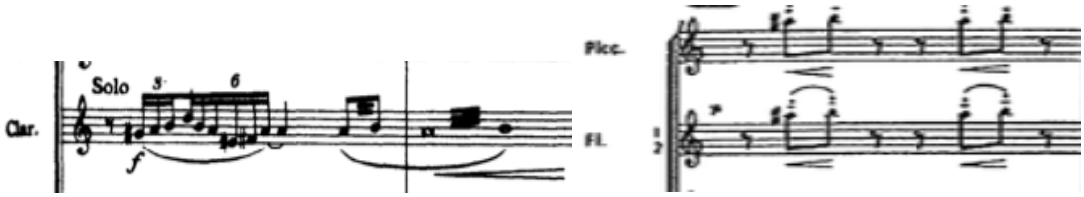


Figura 16: Villa-Lobos, Choros 10, início

Figura 17: Estévez, Cantata Criolla, c. 119

[37] Nessa peça Villa-Lobos dedica quatro números ao canto dos pássaros, e as melodias que aludem esse canto surgem instrumentadas, ora na flauta, ora no saxofone, no corne-inglês, na voz e até no *solovox* - um precursor do sintetizador, popularizado no Brasil pelo pianista e compositor Waldir Calmon (DUARTE, 2009, p. 138-139).
[38] Estévez já havia composto previamente sua *Suite Llanera* (1942) para orquestra, em 3 movimentos, retratando as três fases do dia no llano. Seu movimento central ganhou certa autonomia e é hoje o mais tocado: *Mediodía en el llano*.

Em último tópico, gostaria de tecer certas considerações sobre a importância dessas peças dentro do repertório sinfônico de seus respectivos países, por serem, ademais de uma força catalizadora dos sons de sua cultura local, peças-chave dentro de um grande contexto do nacionalismo latino-americano do séc. XX.

Villa-Lobos traz na sua série de Choros o frescor e a efervescência da estética modernista dos artistas da época[39], unindo um ambicioso experimentalismo (vivenciado pelo próprio na Paris da época) a uma vasta gama de música indígena, popular e urbana, captando essa tal "*psique* musical brasileira". José Miguel Wisnik afirma que o *Choros n.10* é uma "articulação de sinais cifrados da diversidade brasileira compondo um mito nacional" (SQUEFF;WISNIK, 1983, p. 166-167). Tornando-se ao longo do século a sua obra orquestral mais célebre, tocada e gravada por diversas orquestras no Brasil e afora.[40]

Figura 18: Villa-Lobos assinando o Livro de Ouro, em homenagem prestada ao compositor pelo Conselho Municipal de Caracas, em 1953. Acervo do Museu Villa-Lobos. Disponível em: <http://museuvillalobos.acervos.museus.gov.br/fotografias>. Acesso em 22 de mar 2021.

[39] Devemos lembrar que Villa-Lobos foi um dos promissores artistas que participou da simbólica "Semana de Arte Moderna", promovida pela vanguarda artística paulista no Theatro Municipal de SP em 1922.

[40] A execução mais recente da obra talvez seja da Sinfônica de Baltimore junto ao coro da Universidade de Maryland, sob dir. de Marin Alsop, em março de 2019. Como consta na Revista da Temporada 2018-2019. Disponível em: <https://view.joomag.com/overture-magazine-2018-19-season-bso-overture-mar-apr/0834460001552596423>, p. 20. Acesso em 17 fev. 2021.

Cabe aqui mencionar que, desde 2006, ocorre em Caracas o "Festival Villa-Lobos" por iniciativa da Fundação Meijer-Werner em parceria com o "El Sistema – Sistema Nacional de Orquestas Juveniles y Infantiles" e a Embaixada Brasileira da Venezuela, promovendo a obra do compositor, tendo como intérpretes músicos das duas nacionalidades. Já se apresentaram no Festival os maestros brasileiros Roberto Tibiriçá, Marcelo Lehninger, Isaac Karabchevsky, além de jovens músicos que partem do Brasil para integrar a Orquesta Binacional.[41]

E de forma análoga, a *Cantata Criolla* se tornou também, desde sua estréia (em 1954), um ícone nacional[42]. Ter sido concebida para um grande efetivo orquestral acompanhado de um grande coro, cantando em idioma nacional (espanhol), utilizar um poema – *Florentino y el Diablo* - de um poeta de destaque para a época, que se passa em um cenário dentro do país, embalado por um ritmo (joropo) que na época vinha sendo elevado à categoria de "música nacional" (SANS, 2016, p.18), são alguns dos fatores que contribuíram para essa identificação, tanto do público, quanto da comunidade musical. Fazendo com que essa obra-prima se perpetuasse dentro e fora da Venezuela.[43]

Por fim, pudemos verificar neste estudo que, embora as duas peças não terem se influenciado mutuamente, uma sobre a outra, ambas compartilham fortes similitudes: na sua concepção para uma formação sinfônico-coral, na sua escritura musical (apropriação de ritmos folclóricos, influência de Stravinski), no uso do texto de um poeta popular, na sua prática de performance, e na representatividade na cultura local. Estabelecendo assim uma relação de intertextualidade, que já houvera sido manifestada pelo maestro Eduardo Mata, ao compilar ambas em um mesmo disco, e que se torna mais explícita a partir dessa investigação mais detalhada.

[41] Disponível em: <https://www.venezuelasinfonica.com/festival-villa-lobos-en-su-6ta-edicion/>. Acesso em 22 mar. 2021.
[42] A obra recebeu, no mesmo ano de sua estreia o Premio Nacional Vicente Emilio Sojo e também foi apresentada no I Festival Latino-americano de Música de Caracas. Nesta ocasião, Aaron Copland (que estava presente) disse a Estevéz que ele "havia contraído uma grave responsabilidade para com seu povo" (CHIRICO, 1987, p.291)
[43] A execução mais recente seja talvez da Sinfônica de Boston, sob dir. de James Burton (substituindo Gustavo Dudamel), no último Festival de Verão de Tanglewood, em 2019. Conforme consta no programa de concerto. Disponível em: <http://bso.http.internapcdn.net/bso/images/program-notes/2019-full-notes/20190411-updated.pdf>. Acesso em 12 jan. 2021

Referências

ALOY, Patricia (redatora). Festival Villa-Lobos en su 6ª edición. Venezuela Sinfónica. Caracas. Matéria de 6 nov. de 2013. Disponível em: <https://www.venezuelasinfonica.com/festival-villa-lobos-en-su-6ta-edicion/>. Acesso em 22 mar. 2021.

ALVARADO, William; IDWER, Álvarez; IZCARAY, Felipe. In *MIRADAS CONVERGENTES: Compositores de América Latina – Cátedra en Dirección de Orquesta Eduardo Mata*, 3 set. 2020, Cidade do México, evento online da UNAM. Disponível em: <https://youtu.be/BetTEnBNKOg>. Acesso em 6 jan. 2021

ANTOKOLETZ, Elliott. From Polymodal Cromaticism to Symmetrical Pitch Construction in the Musical Language of Villa-Lobos. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 2, p.265-276. Rio de Janeiro, 2011.

BARROS, José D'Assunção. Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929). *Revista ICTUS*, Salvador, v. 13, n. 2, 2014.

BÉHAGUE, Gerard. *La música en América Latina: Una introducción.* Trad. M. C. Didier. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1983.

BERNAL, Sérgio. In "MIRADAS CONVERGENTES: Compositores de América Latina – Cátedra en Dirección de Orquesta Eduardo Mata", 16 set. 2020, Cidade do México, evento online da UNAM. Disponível em: <https://youtu.be/rbA_riEPUAc>. Acesso em 17 fev. 2021.

BURTON, James. (Regente). Boston Symphony Orchestra, 138th season, 2018-2019. (Programa de concerto). Lenox: 2019. Disponível em: <http://bso.http.internapcdn.net/bso/images/program-notes/2019-full-notes/20190411-updated.pdf>. Acesso em 17 de fev. 2021

CHIRICO, Hugo L. La "Cantata Criolla" de Antonio Estevez. Mérida: Editorial Venezolana C.A., 1987.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

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

ESTÉVEZ, Antonio J. *Cantata Criolla: Florentino, el que cantó con el diablo*. Orquestra e côro. 2ª Ed. Caracas: Ediciones del Congresso de la República, 1987.

ESTÉVEZ, Antonio. Antonio Estévez & Felipe Izcaray: Cantata Criolla (1982 interview). Disponível em: <https://youtu.be/63umItXGRLM>. Acesso em 18 fev. 2021.

GIANESELLA, Eduardo F. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

LIMA, Lurian J R da S. *Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa-Lobos: "Arte", "povo" e uma suíte "à brasileira"*. Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. Dissertação de mestrado em Música. UFPR. Curitiba, 2017.

MALONEY, Devon. (editor). Ouverture, Announcing the 2019-2020 Season: Baltimore Symphony Orchestra. (Revista da temporada sinfônica). Disponível em: <https://view.joomag.com/overture-magazine-2018-19-season-bso-overture-mar-apr/0834460001552596423>. Acesso em 17 de fev. 2021.

MATA, Eduardo. Entrevista a Eduardo Mata por Cantata Criolla. Televisora Nacional (Venezuela), 1988. Disponível em: <https://youtu.be/gSt9JcxmMrk>. Acesso em: 4 jan. 2021.

MATA, Eduardo. Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela with Chorus and Soloists. (gravação em CD). Serie "Music of Latin American Masters". Dorian Recordings, 1992.

MATA, Eduardo. Cantata Criolla, Antonio Estévez, [Sinfónica Simón Bolívar]. (Video de concerto). Disponível em: <https://youtu.be/FpyPO7vmX-8>. Acesso em 17 de fev. 2021.

MEDEIROS, Anacleto de. Implorando (schottisch), manuscrito (arr. Pixinguinha – Orquestra do Pessoal da Velha Guarda). Acervo Instituto Moreira Sales, PX_111. Fortaleza, 1936. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/implorando/>. Acesso em 24 mar 2021.

MOLEIRO, Moisés. Joropo. Mozaic Editions. Piano solo. Barcelona: 2011.

SÁENZ, Claudia C. Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. Revista Música Oral del Sur (Centro de Documentación Musical Andalucía), Granada, n. 12, 2015

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

SALLES, Paulo de Tarso. In "MIRADAS CONVERGENTES: Compositores de América Latina – Cátedra en Dirección de Orquesta Eduardo Mata", 24 set. 2020, Cidade do México, evento online da UNAM. Disponível em: <https://youtu.be/voZnLwmYI_c>. Acesso em: 6 jan. 2021.

SANS, Juan Francisco. El Salto cuántico de Estévez: entrevista de Ana María Hernández a Juan Francisco Sans. *Revista Cultural Carohana*, Barquisimeto, v.19, p. 18-19, mai. 2016.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

[s.n.]. Cine: Florentino y el diablo, de Michael New. Revista online "Lucha de clases". Disponível em: <https://luchadeclases.org.ve/?p=169>. Acesso 6 jan. 2021.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring* (Revised). Orquestra. Ed. Paris, Londres: Boosey & Hawkes, 1997.

STRAVINSKY, Igor. *Histoire du Soldat* (Editada por John Carewe). Grupo de câmara. Suffolk: Chester Music, 1987.

STRAVINSKY, Igor. *Les Noces*. Ensemble de percussão e côro. Mineola: Dover Publications, 1998.

TYGEL, Júlia Z. "Villa-Lobos: Choros no.10 – um outro nacionalismo?", *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*, versão eletrônica (pdf.). João Pessoa: UFPB, 2012, pp.2283 – 2289

TORREALBA, Alberto A. Carta aberta de Alberto Arvelo Torrealba a Antonio Estévez. *El Universal*, Caracas, 6 dez. 1961.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros no.10*: Rasga o coração. Orquestra e côro. Paris: Max Eschig, 1928.

WISNIK, José M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

Arquétipos Villalobianos: pensar Villa-Lobos a partir de construções musicais

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

Resumo: Pensar sobre Villa-Lobos ainda é uma tarefa árdua, não só pela sua profícua produção, mas também pela extensa produção bibliográfica e analítica sobre o compositor e suas obras. Esse "ser mítico", muitas vezes criado a partir de suas próprias definições, traz em si elementos preponderantemente seus. A obra villalobiana, muitas vezes são elos entre distintas culturas, mas ao mesmo tempo são mundos sonoros construídos a partir de sua existência enquanto sujeito que observa distintos mundos. Considerando que o homem é por natureza um ser semiótico, capaz de entender e decodificar signos semântico, bem como produzi-los, é possível trazer uma discussão sobre os arquétipos villalobianos ao imaginar uma nação sonora repleta desses signos. Assim, considerando a capacidade de Villa-Lobos em reler-se, e com base no estudo do signo a partir dele mesmo, pretendo levantar algumas questões representativas e significativas na construção de um imaginário como lugar e espaço de representação sonoro musicais.

Palavras-chave: Arquétipos, Mitos, Semiótica existencial, Tarasti.

Villalobosian Archetypes: thinking about Villa-Lobos from musical constructions

Abstract: Thinking about Villa-Lobos is still an arduous task, not only for his fruitful production but also for the extensive bibliographic and analytical production of the composer and his music. This "mythical being", often created from its definitions, contains elements that are preponderant of it. Villalobosian works are often links between different cultures, but at the same time, they are sound worlds built from their existence as a subject who observes different worlds. Considering that human being is by nature a semiotic being, capable of understanding and decoding semantic signs, as well as producing them, it is possible to discuss the Villalobosian archetypes by imagining a sound nation full of signs. Thus, considering Villa-Lobos's ability to reread himself, and based on the study of the sign from within, I intend to raise some representative and significant questions in the construction of an imaginary as a place and space for musical sound representation.

Keywords: Archetypes, Myths, Existential semiotics, Tarasti.

Apresentação

Villa-Lobos e sua extensa obra são objetos de uma profícua e árdua pesquisa analítica, bibliográfica, historiográfica, musicológica, e assim por diante. Este "ser mítico", muitas vezes criado a partir de suas próprias definições, traz em si elementos preponderantemente seus, muitas vezes caracterizado como exótico. Com isso, Villa-Lobos se apropria e se aproveita destas construções imagéticas para desenvolver uma profunda coleção de obras que muitas vezes são elos entre distintas culturas, mas ao mesmo tempo são mundos sonoros construídos a partir de sua existência enquanto sujeito que observa distintos mundos.

Loque Arcanjo (2013) traz um estudo sobre as múltiplas identidades musicais (e por que não dizer sonoras também?) de Villa-Lobos, estabelecendo um discurso villalobiano no sentido constitutivo de uma nação (sonoramente) imaginada. Da mesma forma, Paulo Salles (2018) destaca que as "estratégias de representação sonora de Villa-Lobos para dar expressão a sua uma ideia de brasilidade são, em boa parte, inventadas pelo próprio compositor" (2018, p. 223). Desta forma, Villa-Lobos estabelece uma

identidade e um objetivo/desejo de representar o Brasil sonoramente, ou seja, há um ímpeto em construir uma representação sonoro-musical de uma nação imagina. Em alguns casos, há uma imagem sonora da natureza, da exuberância e das culturas.

Assim, já dentro de uma visão contemplada pela semiótica, e considerando que o homem é por natureza um ser semiótico, capaz de entender e decodificar signos semântico, cinético-cognitivo, bem como de produzir e exercer certo valor sobre estes mesmos signos, é possível trazer uma discussão sobre os arquétipos (e a construção de uma imagem) villalobianos ao imaginar uma nação sonora repleta desses signos; representativos e representados.

Semio-Villa

Villa-Lobos foi capaz de reler-se de diversas formas (MELO, 2016; SALLES, 2018; ARCANJO, 2013), constituindo signos e símbolos representativos de si mesmo e do Brasil através de sua visão. Em outras palavras, ele construiu, em diversas de suas obras, um imaginário como lugar e espaço de representação sonoro musicais ao imaginar(/inventar) uma nação sonora. Isso representa um amplo campo para o estudo dos signos a partir de dentro, ou seja, a partir dele mesmo. Ao que parece, o compositor tinha ciência desses universos ricamente simbólicos e como explorar a construção sígnica, simbólica e miscigenada na qual, historicamente, se estabelece a cultura brasileira.

Assim, essa autenticidade, como já visto, uma vez como exotismo, através da observação de distintas realidades presentes no Brasil, traz à tona pontos sobre um Villa-Lobos como ser mítico, que observa e é observado dentro de uma realidade também imagética. Com isso, sonoramente e historicamente, Villa-Lobos demonstra que soube fazer bom uso dessas realidades enquanto material para a construção de sua obra; criador e criação.

Enquanto ser semiótico capaz de produzir e interpretar determinados signos e símbolos, Villa-Lobos lidava com o mito brasileiro, a simbologia e representações, onde ele se apresenta como um "ser" que desejava criar algo – identidade sonora –, mas também era criação desse próprio país (universo culturalmente falando). É dentro deste contexto que podemos enxergar o compositor quando afirma que "o folclore sou eu", que poderia ser "o Brasil sou eu". Villa-Lobos então se apropria e se afirma como dono de

seu material conforma a influência folclorista e de material colhido segundo ele mesmo. Isso representa a interação entre imaginário e coletivo; memória imagética.

Portanto,

> todo esse universo de "realidades" está presente e representado em suas obras, com voz ativa nas mais diversas situações musicais villalobianas. Sua linguagem musical passa pelo uso do social, das influências populares e folclóricas, das matrizes culturais, e da predileção pela natureza do Brasil. Suas narrativas musicais embebidas pelo *ethos* popular/folclórico definem seu personalismo, que são o reflexo dessa natureza do Brasil (MELO, 2016, p. 25)

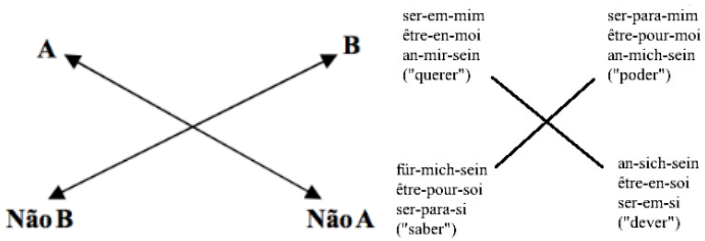
Considerando as representações da realidade social e a produção de valores, Villa-Lobos enquanto indivíduo inserido neste ambiente sociocultural, a representatividade e relação do compositor com as diversas realidades existentes no Brasil, são, sem dúvida, um delineamento intrínseco em várias de suas obras.

Se não há poder sem significação, dentro do amplo universo da semiótica e significação, Tia deNora afirma que

> a música não é meramente significativa, ou meio comunicativo. Faz muito mais do que transmitir significação através de meios não verbais. No nível da vida cotidiana, a música tem poder. A música pode influenciar a forma como as pessoas compõem seus corpos, como se comportam, como experimentam a passagem do tempo, sobre os outros e sobre as situações. (Tia deNora, 2004, p.16-17)

Tudo isso nos coloca no ponto em que "signos são forças sociais" (TARASTI, 2018, p. 03). Para entender isso melhor, com a demonstração abaixo do quadrado semiótico de Greimas (Fig. 1) e suas modalidades, é possível trazer um ponto de vista que contempla a semiótica e o fazer composicional em Villa-Lobos.

Figura 1



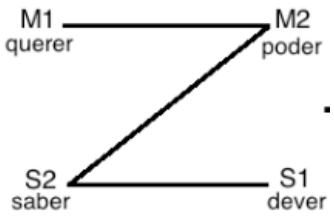
Quadrado semiótico de Greimas e modalidades aplicadas às categorias do ser segundo Tarasti. Fonte: próprio autor.

Conforme as quatro modalidades apresentadas (querer, poder, saber e dever), trago uma visão com base nestes quatro pontos voltados a entender o fazer composicional

villalobiano no delineamento de uma nação sonoramente imaginada. Para tanto temos: a) ímpeto composicional - querer compor; b) como compor - poder compor; c) para que compor - saber compor; e d) por que compor - dever compor. Ou seja, o que se apresenta aqui é ir do ímpeto ao fenômeno composicional, passando pelo pertencimento e estímulo respectivamente. O que primeiramente move, o que serve de movimento inicial para uma composição (ímpeto), sai (assim como também caminha no sentido) da experiência de vida (o que somos), passando pelo crivo da experiência cultural (o que sabemos) que irá consequentemente se transformar no produto artístico final; o que podemos chamar de símbolo final do processo de combinação.

Antes de seguirmos, preciso trazer a visão da semiótica tarastiana, que lida com o ser e o coletivo, uma visão dinâmica que contempla a simultaneidade do ser enquanto observado e observado. O modelo (Fig. 2) proposto por Eero Tarasti, semioticista finlandês, não é estativo, muito pelo contrário, é dinâmico e aponta para o processual, lidando com os dois principais campos da semiótica; significação e comunicação.

Figura 2



Modelo Z(emic) da semiótica existencial. Fonte: próprio autor.

Por ser dinâmico e comunicativo (processo), esta comunicação pode transpor etapas. Ou seja, pode ir, em determinados casos, de uma dimensão a outra pulando alguma(s). Por exemplo, ir de querer ao dever sem passar pelas demais. Ao assumir um novo direcionamento sobre o quadrado semiótico greimasiano, dentro da semiótica existencial tarastiana, por serem as modalidades conceitos processuais, são dinâmicos por natureza, o que torna essa abordagem semiótica muito fluida e bastante flexível em alguns aspectos.

Mesmo sem me aprofundar muito nos conceitos e definições detalhadamente, é possível entender que os pontos principais aqui abordados de cada eixo evidenciado, irá no decorrer deste breve trabalho trazer à tona ponto significativos de alguns dos

arquétipos villalobianos que o tornam tão brasileiro e tão "mítico" enquanto criador de universos sonoro musicais.

Arquétipos

Apresentado isso, é importante trazer uma visão a respeito dos arquétipos tendo como ponto de partida uma visão sobre o regionalismo, que de alguma forma irá desembocar nas montagens e construções sonoras como parte de uma invenção. Para Albuquerque (2011), na produção discursiva sobre o nordeste, este "lugar" na verdade é uma coleção de características e referências, uma espécie de arquivo de imagem e textos. Assim, "o Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido." (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 307).

Indo por um caminho que privilegia o simbolismo, mostra que Villa-Lobos sabia se apropriar dessas construções imagéticas como representações sonoras representativas quando ele fala sobre o Brasil como "minha terra". Isso o coloca num prisma que pertite enxergá-lo como um compositor plural que vai da obra Tédio da Alvorada (1914) até a Suíte para orquestra de câmara I (1959), passando pelos Quartetos de cordas, Bachianas, Sinfonias, ao mesmo tempo em que ele se torna único identitariamente. Ou seja, são diversas facetas (arquétipos) dentro de um mesmo Villa-Lobos ao compor.

Ainda dentro dessa visão, atentando para a influência e resgate de elementos da cultura africana, talvez o que melhor traduza tudo isso seja que

> "a recuperação da herança cultural africana deve levar em conta o que é próprio do processo cultural: seu movimento, pluralidade e complexidade. Não se trata, portanto, do resgate ingênuo do passado nem do seu cultivo nostálgico, mas de procurar perceber o próprio rosto cultural brasileiro. O que se quer é captar seu movimento para melhor compreendê-lo historicamente (CADERNOS DO ARQUIVO 1, 1988).

Isso pode ser aplicado às demais culturas que formam o Brasil como sociedade, especialmente de pensarmos como uma nação rica simbolicamente com tantas realidades distintas, mas que precisam ser compreendidas como distintos universos que se coadunam numa espécie de convivência heterogênea. Essa é a grata surpresa de descobrir lugares tão diferentes, porém que guardam ao mesmo tempo traços de semelhança (ALBUQUERQUE JR, 1999).

Villa-Lobos, mais que ninguém, soube visualizar isso de forma bastante única, se apropriando, pertencendo e filtrando com base no seu crivo cultural vivenciado. Não quero dizer com isso que Villa-Lobos estereotipou ou caracterizou determinadas realidades indiscriminadamente, mas que ele soube usar signos e símbolos representativos de culturas e povo distintos de forma a sonorizar essas realidades pelos seus olhos. Ao imaginar uma nação sonora ele assume para si a responsabilidade de representar e ser representado através de uma linguagem sua estes personagens muitas vezes imperceptíveis do cotidiano, ou de espaços longínquos, abraçando várias facetas e arquétipos que estão intrínsecos e extrínsecos às realidades e à sua música.

É muito pertinente fazer um paralelo com a abordagem de arquétipos de Meletínski (1998), mesmo no campo da literatura, quando aponta para um estudo do mito à literatura, o que não deixa de passar pela semiótica. O autor toma como base a definição de arquétipos junguiana, onde o mito representaria a consonância do pensamento individual (consciente) e coletivo (subconsciente). Porém, essas complexas relações indivíduo/coletivo ainda não estão contempladas pelas abordagens e teorias do mito.

Para Meletínski os arquétipos são uma espécie de banco de dados virtuais universais de uma memória coletiva; linguagem temática universal. São como recriações com base nessa memória, que, dentro da visão semiótica, podemos dizer que é o indivíduo se apropriando de signos e símbolos que ele também produz. Desta forma, enquanto observador, este está criando e fazendo parte de um todo que também o observa. É isso que alicerça de alguma forma a teoria junguiana, que considera esses "personagens" mais como papeis a serem desempenhados ao invés de temas.

Não se trata de denominar um herói cultural, mas de determinar sistemas simbólicos e estruturas míticas em relação ao tempo e espaço míticos. Novamente, Meletísnki aponta para uma relação entre a consciência (individual) e o subconsciente (coletivo); o homem e a sociedade e o mundo que o envolve. Portanto, segundo Meletínski, em Jung, os arquétipos "traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior" (MELETÍNSKI, 1998, p. 22).

Isso se conecta com a semiótica tarastiana existencial principalmente pelo ponto de indivíduo (MOI) e o coletivo (SOI), ou seja do ser corpóreo às estruturas de valores. Há, assim, uma aproximação com a semiótica existencial que perpassa pela relação sujeito/arquétipo/representação dentro de uma construção identitária. Posto desta forma,

isso surge no que Barthes (2003) afirma que o mito se manifesta como discurso a partir da interação entre sujeitos sociais e ideológicos. Posso dizer que isso é uma espécie de projeção identitária que foi muito bem captada por Villa-Lobos e aplicada em diversas de suas obras.

Olhando pelo viés da semiótica tarastiana, é a "transformação do um ego corpóreo caótico na sua identidade"[1] (TARASTI, 2015, p. 25). É o processo de desenvolvimento do ser corpóreo ao ser intelectual, passando pelo desenvolvimento da personalidade e identidade e também pelas habilidades relacionadas à personalidade, um papel social; evolução do corpóreo em se tornar um signo em si (MELO, 2016). Isso poder ser visto com o "primitivismo", no melhor dos sentidos, em Villa-Lobos, aliado à técnica, uso de material folclorista e popular, representando aspectos da natureza, da exuberância, do povo e da sua terra. Poder ser um gesto musical, por exemplo, rítmico, um efeito, em contraponto com o gênero, sem deixar de fora as adaptações do compositor.

Villa-Lobos sabia perceber como as representações e signo (enquanto objetos) estavam (e estão) abertos à apropriação do coletivo/sociedade. Um signo num determinado contexto é simplesmente uma representação, mas colocado com uma certa pretensão e linguagem, um uso social é capaz de acrescentar substância, significação e significado a este signo e/ou símbolo. Musicalmente falando, essas representações, muitas vezes interoceptivas à obra, são representações musical que aparecem em camadas, criando assim um ambiente sonoro representativo e significativo, que é parte do discurso musical villalobiano. Isso quer dizer que o uso de elementos musicais que representam algum elemento da natureza, por exemplo, é parte da construção do tecido musical, distribuído assertivamente de modo a compor uma cena sonora representativa; tópicas.

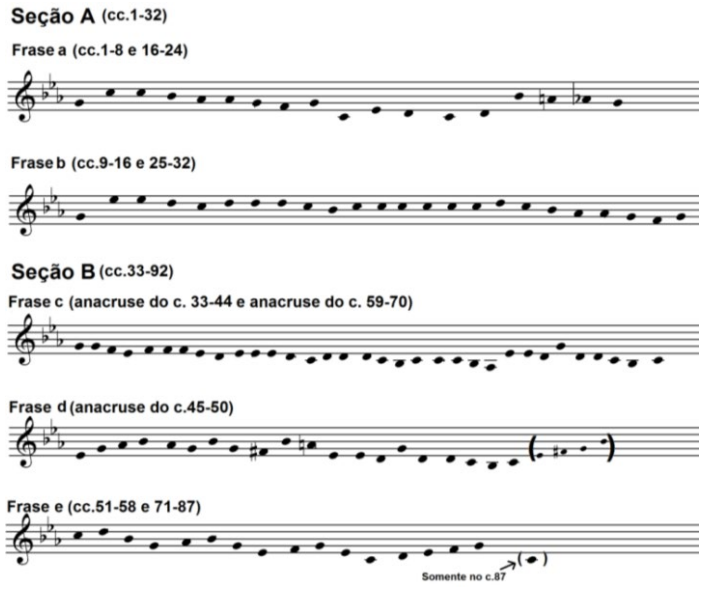
Na música

Olhando pelo viés regionalista, na peça Canto do Sertão , parte da Bachianas Brasileiras No. 4, está estruturada com cinco temas melódicos inspirados em uma canção católica nordestina (TARASTI, 1995). A peça está dividida em duas sessões e cinco frases com base na canção nordestina relatada por Tarasti. Desta forma, o elemento nordestino está presente através da melodia, porém apropriada por Villa-Lobos. Não que

[1] "*Transformation of a chaotic corporeal ego into its identity*."

isso seja apenas uma caraterística de Villa-Lobos, mas ele adota uma estratégia de apropriação e reestruturação, onde muitas vezes o material fica quase irreconhecível ao "original". Isso é uma prática comum entre compositores, mas em Villa-Lobos o material, muitas vezes, adquire caraterísticas muito suas. Não irei tratar do processo de apropriação villalobiano, mas este é um aspecto que desenha os seus diversos arquétipos. Outro aspecto é o uso de camadas sonoras que estabelecem um desenho sonoro para criar um ambiente sonoro musical que represente uma ideia imaginada, por um ímpeto, um desejo de criação.

Figura 3



Coral – Bachianas Brasileiras No.4 – Villa-Lobos, frases. Fonte: Felice, 2016, p. 55

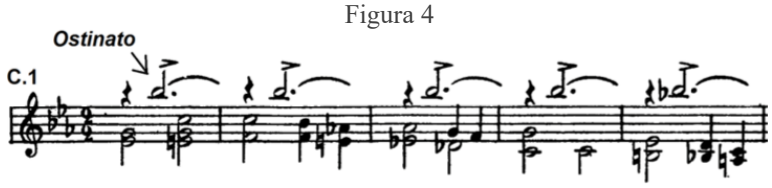
De alguma forma, as melodias estão dispostas quase como um *cantus firmus*, com *finalis* e *confinalis*. Talvez o cunho sacro das melodias de origem tenha influenciado Villa-Lobos no remanejamento do material, dando um ar solene e nostálgico, caraterísticas presentes no ser nordestino religioso, mesmo que envolto em outras diversas camada sonoro musical que irão ambientar a obra.

Por outro lado, devemos ter em mente que a alma brasileira é miscigenada, uma alma mítica imaginária, sendo, segundo Chaves e Araújo (2014) uma *alma imaginal*, levando em conta os aspectos psicológicos, antropológicos e filosóficos. Assim, estou me referindo aos "conteúdos arquétipos, míticos que pensamos caracterizar a alma ancestral

brasileira na perspectiva hermenêutica-simbólica" (CHAVE e ARAÚJO, 2014, loc 562); alma brasileira plural, tigrada, mestiça. Isso, sem dúvida, foi muito bem percebido por Villa-Lobos que se apropria singularmente a ponto de entender e saber como construir sonoramente passagens e camada sonoras (também como tópicas) que, mesmo sendo bastante flexíveis, se somam como elementos que estão presentes como a representação de um estereótipo, por exemplo, promovendo um arquétipo.

No exemplo a seguir (Fig 4), podemos observar o uso da representação do canto triste e "monótono" da Araponga através do ostinato da nota si bemol que perdura por um longo período neste movimento. Essa representação é parte de uma construção arquetípica por parte do compositor em estabelecer elementos que concatenados simbolizam a representação do nordeste, neste caso, um lugar mítico e nostálgico.

Figura 4



Coral – Bachianas Brasileiras No.4 – Villa-Lobos. Ostinato sessão A. Fonte: Felice, 2016, p. 57.

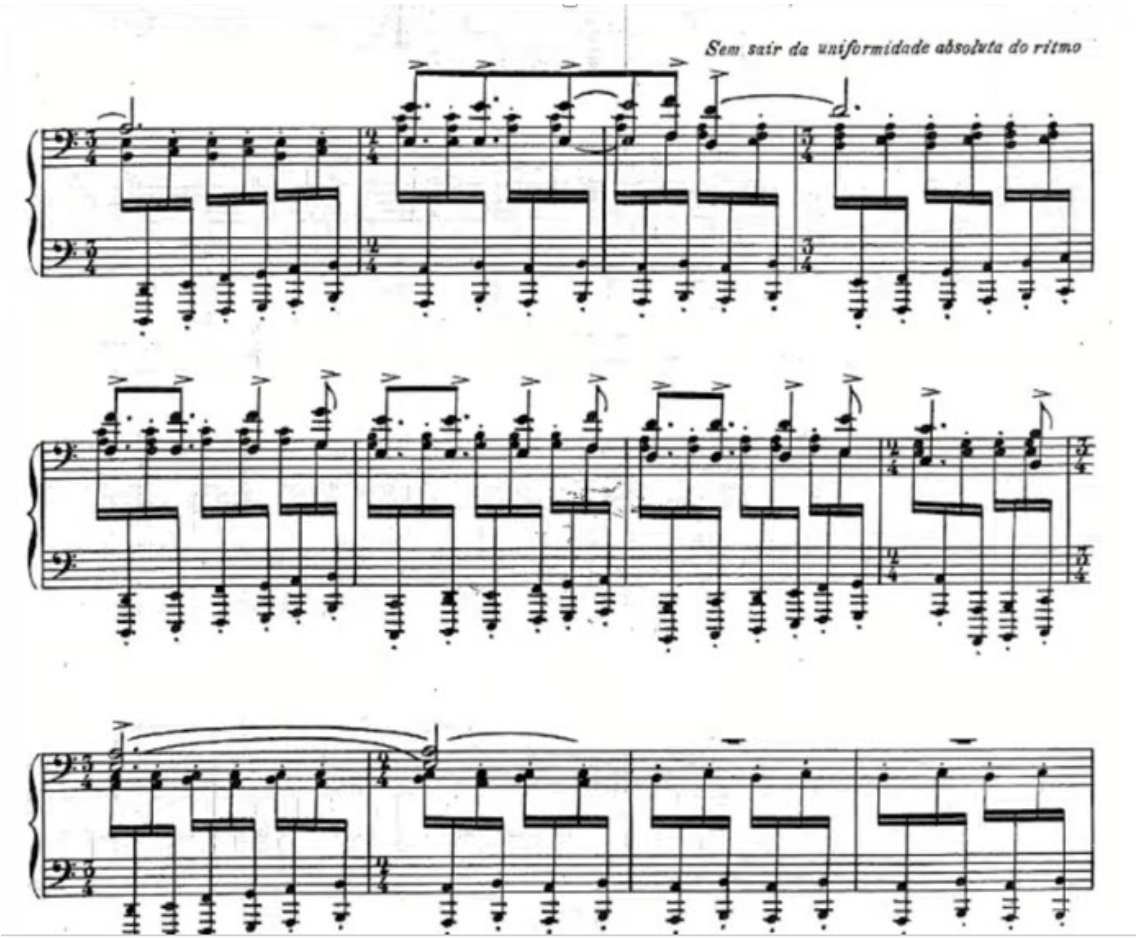
O senso de pertencimento também presente como "como compor" (poder compor), impulsionado pelo ímpeto que, por sua vez, também impulsiona o saber e o dever, presentes nas camadas do tecido musical através da harmonia, gênero, gestos, técnica, contraponto, e assim por diante. Da mesma forma, os valores e tópicas (figuras retóricas) na representação deste lugar mítico imagético.

Seguindo neste mesmo foco, podemos observar um arquétipo mais corpóreo, mais rítmico, um lado mais cinético, "primitivo" (ritualístico, rústico), focado mais no ímpeto do querer compor. Uma obra que representa muito bem este aspectos é *Dança do Índio Branco* (1936).

As camadas do tecido musical estão expressas, ou sobre expressão, desse lado mais corpóreo, rítmico, representativo de uma linguagem própria, o desejo de desenhar um Brasil pelas suas lentes estéticas. Com melodia simples e ritmo repetitivo, mas muito contundente, *Dança do índio Branco*, assim nomeada por estar composta em sua maior parte com notas naturais (teclas brancas do piano), o arquétipo ritualístico primitivo, bem

como o elemento indígena presente na ênfase dos intervalos de quarta, outra característica representativa em Villa-Lobos relacionado ao elemento indígena (Fig. 5).

Figura 5

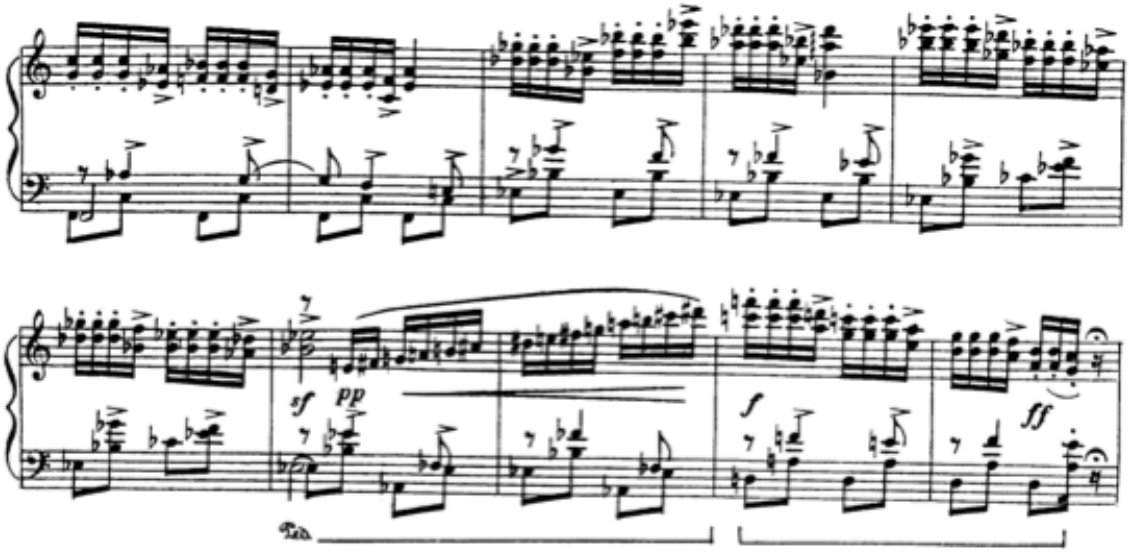


Dança do Índio Branco, comp. 34-45.

Neste exemplo podemos observar movimento ascendente e descendente, intervalos de quarta, com um ritmo relativamente simples, porém, como disposto na música, traz um caráter ritualístico, rústico e muito cinético. A melodia simples (tema) associado às demais camadas (vozes), como blocos, ao mesmo tempo que a simplicidade é parte do elemento indígena, parece haver um certo caráter solene. Essa representação mostra a construção em vozes (e camadas) de elementos representativos do índio, apropriado por Villa-Lobos. Claro que o caráter mítico está presente, ou seja, sua representação através do seu olhar e da sua interpretação na linguagem musical e sonora que desperta nosso imaginário a fim de perceber esta como uma dança indígena.

Já em Kankikis (Fig. 6), terceiro movimento das *Danças Características Africanas* (1919), também o uso de quartas paralelas, ostinato e movimentação por grau conjunto são elementos para a fundamentação villalobiana do elemento indígena, bem como a repetição de um motivo e construções melódicas sobre pulso e divisões.

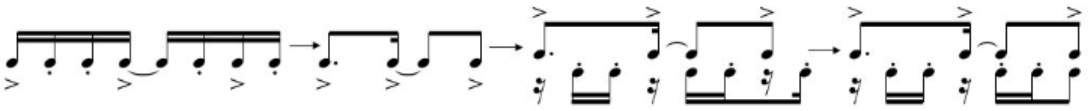
Figura 6



Danças Características Africanas, comp. 11-20, Villa-Lobos.

É possível notar uma transformação rítmica a partir do compasso 189 (Fig. 7), que é o ritmo muito próximo do baião, construído a partir de uma ideia com base no ritmo popular, articulado para remeter ao elemento indígena. O elemento popular aqui, como valor agregado e apropriado, expresso no seu ímpeto, seu lado mais cinético, fornece elementos possíveis para uma identificação de uma realidade representada. Os elementos estão manipulados como apropriação "para uma percepção de significados e uma possível identificação do ouvinte com estes significados" (MELO, 2016, p. 141).

Figura 7



Kankikis, ritmo a partir do comp. 189. Fonte: próprio autor.

Isso é uma espécie de virtualismo criado por Villa-Lobos, onde emergem signos a partir da tensão significado e representação, abrindo "uma janela para o mundo dos significados"[2] (TARASTI, 2015, p. 16).

Conclusão

Villa-Lobos se apropria do imaginário e transcreve à sua maneira, claro, esse lado selvagem, cinético, mas também elementos da natureza, do povo e populares. É uma condição que vai desembocar nas ideias villalobianas do tecido musical (vertical e horizontal), o lado corpóreo, o ímpeto perpassando pelo poder, saber, dever "desenhar" uma nação sonoro musical indo assim do vai do querer compor ao fenômeno propriamente dito. Em outras palavras é o que primeiramente move, o que serve de movimento inicial para uma composição (ímpeto), sai (assim como também caminha no sentido) da experiência de vida (o que somos), passando pelo crivo da experiência cultural (o que sabemos) que irá consequentemente se transformar no produto artístico final; o que podemos chamar de símbolo final do processo de combinação.

É possível perceber a junção do tecido musical, dos arquétipos, usos de técnicas e assim por diante. O processo de apropriação e pertencimento é trazido para as obras de uma maneira mais complexa. Assim, o que pudemos ver é o processual villalobiano nas construções musicais que vai da intenção para a expressão, estímulo e fenômeno (composicionalidade), mas não só baseado no modelo Z de Tarasti, o dinamismo presente em Villa-Lobos me permite dizer que o sentido inverso também está presente no seu processo. A depender do contexto onde esteja, é possível "ir e voltar" (da intenção ao fenômeno e vice versa) da mesma forma.

Villa-Lobos soube desenvolver seus arquétipos bem como se apropriar de alguns e elementos troando-os seus, aparecendo em suas obras como material ou elementos caracteristicamente seus; representações de brasilidade. Desta forma, ao compor camadas musical e sonoras, Villa-Lobos está propondo uma construção plural de diversos elementos que compõem este universo musical e representativo da nação Brasil sonoramente.

[2] "[…] *a window into the world of the signified*."

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCANJO, Loque. *Os Sons De Uma Nação Imaginada*: *As Identidades Musicais De Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, departamento de história, 2013.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

CADERNOS DO ARQUIVO 1: *Escravidão em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1988.

CHAVES, Iduína Mont'Alverne e Alberto Filipe de Araújo. "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.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press, 2004.

FELICE, Regina Célia Rocha. *Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras n.4 de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, Departamento de Música, 2016.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. v.1. Tradução Desidero Navarro. Valéncia: Frónesis Cátedra Universitat De Valéncia, 1996.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELO, Cleisson de Castro. "Villa-Lobos e a construção de sentimento: saudade e semiótica*"*. In: V SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, São Paulo, 27 e 28 nov. 2019. Anais. Disponível em: < http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica /002975052.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2021.

MELO, Cleisson de Castro. *Saudade: Representação e Semiótica em Villa-Lobos*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, departamento de música, 2016.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*. São Paulo: Edusp, 2018.

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

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciclo brasileiro N.4: Dança do Índio Branco*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Danças Características Africanas.* Mineola: Dover Publications, 1996.

As transcrições para piano de obras de Villa-Lobos por Mignone

José Carlos Vasconcellos dos Reis[1]
zecavasconcellos@gmail.com | Academia Nacional de Música

Resumo: O presente trabalho tem por objeto o estudo das transcrições para piano solo feitas por Francisco Mignone de obras de Villa-Lobos originalmente escritas para outros instrumentos ou formações. São ao todo sete transcrições, compostas entre os anos de 1968 e 1976, que se revestem de grande interesse musical, por diversas razões: *(i)* o fato de terem sido elaboradas por outro compositor de elevada estatura artística, que dedicou uma parte significativa de sua própria obra ao repertório pianístico; *(ii)* o papel ainda secundário e marginal que usualmente tem sido reservado às transcrições na música brasileira de concerto; *(iii)* o relativo desconhecimento que ainda existe em relação a esse repertório, raramente executado em público e gravado; *(iv)* o fato de que o resgate, estudo e divulgação de peças desse gênero contribuirão não só para a sua mais frequente inclusão no repertório recitalístico do instrumento, mas também para a sua natural inserção no contexto mais amplo das transcrições para piano solo de modo geral, ao lado daquelas que aí já figuram tradicionalmente; *(v)* o fato de que adaptaram ao piano não apenas obras muito conhecidas, como *O Canto do Cisne Negro*, mas também obras mais obscuras e praticamente desconhecidas, como *Às Crianças*. Ademais, as transcrições de Mignone revelam soluções criativas e eficientes para que as ideias originais das obras se adaptem às peculiaridades do piano, como se houvessem sido compostas para ele. Nesse sentido, o estudo dessas peças, em cotejo com as originais que as inspiraram, desperta a reflexão sobre a própria natureza das transcrições em si, como obras musicais autônomas.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Mignone; transcrições; piano solo.

Francisco Mignone's piano transcriptions of Villa-Lobos' works

Abstract: The present work studies Francisco Mignone's transcriptions for solo piano of Villa-Lobos' works originally writen for other instruments or ensembles. There are seven transcriptions, composed from 1968 to 1976, that have a huge musical relevance, for several reasons: *(i)* they were produced by another composer of high artistic level, that dedicated a significant part of his own works to the piano; *(ii)* transcriptions are still usualy underestimated in the field of Brazilian concert music; *(iii)* this repertoire is still unknown, rarely performed in public and recorded; *(iv)* the redescovery of works os this gender will certainly contribute to their inclusion in the tradicional repertoire; *(v)* Mignone's transcriptions adapted nor only very famous pieces, such as *The Song of the Black Swan*, but also less known works, as *Às Crianças (To the Children)*. And besides, Mignone's transcriptions present creative and effective solutions in order to adapt Villa-Lobos' ideias to the piano, as if they had been originally composed for this instrument. So, studying these pieces, and comparing them to the original works, will certainly increase the reflexion about the very nature of the transcriptions, as independent musical works that they are.

Keywords: Villa-Lobos; Mignone; transcriptions; solo piano.

Introdução

Transcrições ocupam, como se constata sem dificuldade, um lugar de destaque no repertório pianístico. Talvez não seja exagero dizer que certas obras de Bach, como os Prelúdios-corais ou a *Chaconne* em ré menor, são mais difundidas nas transcrições para piano solo de Ferruccio Busoni do que em suas versões originais. Também as diversas e variadas transcrições de Liszt estão entre as obras mais presentes na vida dos pianistas, sendo frequente a sua inclusão em programas de recitais e em gravações, inclusive de

[1] O autor registra aqui todo o agradecimento a Alexandre Dias, pelo notável trabalho à frente do Instituto Piano Brasileiro e, especificamente, pela generosa cessão de material e informações sem os quais teria sido impossível a realização desta pesquisa.

ciclos inteiros, como as canções de Schubert e Schumann e os célebres trechos de óperas de Wagner, Verdi e Rossini. E tudo isso sem mencionar exemplos de transcrições para piano a quatro mãos e para dois pianos, que também são numerosas no âmbito do chamado "repertório tradicional", em que o gênero é amplamente difundido.

Todavia, no universo da música brasileira de concerto, é preciso reconhecer que as transcrições têm tido um lugar secundário e marginal. Em que pese a inúmeras inciativas bem-sucedidas – entre as quais a atuação do Instituto Piano Brasileiro, que adiante será referida mais detidamente – e ao fato de que já é possível vislumbrar um maior interesse dos intérpretes e mesmo do público em geral, ainda existe um relativo desconhecimento em relação a esse repertório, raramente executado em público e gravado.

E esse desconhecimento não se deve, absolutamente, a uma quantidade pequena ou a uma baixa qualidade das transcrições no âmbito da música brasileira. Muito pelo contrário, o repertório é enorme, variado e de altíssimo nível artístico. A título meramente exemplificativo, e para citar apenas algumas transcrições mais conhecidas do público, não é possível questionar a qualidade extraordinária de trabalhos como os de um João Souza Lima – cujas transcrições, *e.g.*, do *Batuque*, de Lorenzo-Fernández, e do *Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, ambas esplêndidas e de grande exigência técnica e interpretativa, já se firmaram num repertório, digamos, mais habitual – ou de um José Vieira Brandão, autor da célebre transcrição de quatro dos prelúdios que Villa-Lobos escreveu para violão (WOLFF, ALLESSANDRINI, 2007).

Entretanto, com que frequência são tocadas (ou mesmo *conhecidas*) as transcrições do próprio Souza Lima das óperas de Carlos Gomes, por exemplo[2]? Ou as bem menos conhecidas transcrições de João Octaviano Gonçalves, como a do *Batuque* de Nepomuceno[3]?

Com efeito, esse universo é amplo, variado e interessantíssimo, sob diversos aspectos. O presente trabalho, evidentemente, não tem a pretensão de fazer um inventário

[2] Também a título apenas exemplificativo, vale conferir, na página do Instituto Piano Brasileiro no Youtube, na forma de vídeo-partitura, a abertura de *Fosca* e a famosa Alvorada de *Lo Schiavo*, ambas interpretadas pelo pianista André Pédico: https://www.youtube.com/watch?v=vfNE_GAElwU e https://www.youtube.com/watch?v=xYoNT80tsTo, respectivamente. Acesso em 14.11.2021.
[3] Confira-se em https://www.youtube.com/watch?v=DUZepCL4yT0, também na página do IPB e na interpretação de André Pédico. Acesso em 14.11.2021.

geral das transcrições na música brasileira. O que se pretende é, apenas, dar uma pequena e limitada contribuição para o resgate, estudo e divulgação de peças desse gênero, o que certamente levará, paulatinamente, à sua inclusão mais frequente no repertório recitalístico do piano brasileiro e, com isso, à sua inserção também no contexto mais amplo das transcrições para piano solo, de modo geral, ao lado daquelas obras que aí já figuram de forma mais habitual.

Este artigo tem por finalidade fazer uma breve apresentação das transcrições para piano solo feitas por Francisco Mignone de obras de Villa-Lobos originalmente escritas para outros instrumentos ou formações.

Trata-se de sete transcrições, compostas entre os anos de 1968 e 1976, que se revestem de grande interesse musical, não só por tudo o que já se disse acima, mas também pelo fato de, afinal, terem sido elaboradas por Mignone, compositor de elevada estatura artística, que dedicou parte significativa de sua própria obra ao piano, tendo sido também (assim como os já mencionados Souza Lima e Vieira Brandão) um grande pianista.

Para a concretização desse desiderato, repita-se, é necessário frisar a inestimável contribuição do Instituto Piano Brasileiro, sob a "batuta" de Alexandre Dias, ao realizar gravações dessas sete obras, divulgando-as na forma de vídeo-partitura em sua página na Internet[4].

As transcrições de Mignone têm ainda relevância pelo fato de que adaptaram ao piano não apenas obras emblemáticas e muito conhecidas de Villa-Lobos, como *O Canto do Cisne Negro*, mas também obras mais obscuras e praticamente desconhecidas, que sequer receberam gravações em suas versões originais, como *Às Crianças*, composta para coro *a capella*. Sob esse prisma, o estudo dessas transcrições permitirá a redescoberta não só da versão pianística de Mignone, mas também da própria obra original de Villa-Lobos.

Ademais, graças ao talento de Mignone como pianista e profícuo compositor de obras para o instrumento, suas transcrições de Villa-Lobos revelam soluções criativas e eficientes para que as ideias originais dessas obras se adaptem perfeitamente à linguagem

[4] O IPB criou uma *playlist* no YouTube, pela qual se pode assistir a todos esses vídeos em sequência, bem como acessá-los individualmente. Confira-se o link https://youtube.com/playlist?list=PLKya-u1rrLoqYMkFIjKu8bALxdqGUGsSh (acesso em 14.09.2021). Em sua maioria, as gravações são do pianista André Pédico, mas a obra *Sonhar* foi gravada, também esplendidamente, por Achille Picchi.

e às peculiaridades do piano, como se houvessem sido compostas, desde o início, para ele. Nesse sentido, o estudo dessas peças, em cotejo com as originais que as inspiraram, desperta a reflexão sobre a própria natureza das transcrições em si, como obras musicais autônomas que são, e as infinitas possibilidades que apresentam (GLOEDEN, MORAIS, 2008).

Características gerais das transcrições Villa-Lobos/Mignone

Convém elencar, inicialmente, todas as sete transcrições que Mignone fez de obras de Villa-Lobos, bem como seus instrumentos ou formações originais: (1) *O Canto do Cisne Negro* (transcrição feita a partir da versão de Villa-Lobos para violoncelo e piano); (2) *A Mariposa na Luz* (3º movimento de *O Martírio dos Insetos*, original para violino e orquestra); (3) Elegia (original para violoncelo e piano); (4) Prelúdio op. 20 nº 2 (original para violoncelo e piano); (5) *Sonhar* (original para violoncelo e piano); (6) *Cantiga de roda* (original para coro feminino e piano); (7) *Às crianças* (original para coro *a capella*).

Todas essas transcrições, conquanto extremamente variadas e sendo algumas bem contrastantes entre si, apresentam *características comuns*, que permitem nelas visualizar uma verdadeira *espinha dorsal* ou até mesmo um único *espírito* ou, mais precisamente, uma *preocupação* ou *intenção central* de Mignone ao escrevê-las.

A primeira e mais notável dessas características – da qual parecem decorrer todas as outras – é a *fidelidade ao texto original*. E não se pretende com isso dizer que essas transcrições têm um grau pequeno de criatividade envolvido. Muito ao contrário, o que se percebe é um grande exercício criativo de Mignone ao buscar soluções que, ao piano, preservem a intenção de Villa-Lobos em sua criação original. Pode-se talvez chamar de *criatividade reverente* essa preocupação de Mignone. Mais do que amigo pessoal, admirador profundo que era de Villa, é interessante observar essa verdadeira *reverência* de Mignone às intenções originais do compositor, que ele procura apenas adaptar às características, ao idioma e às limitações e possibilidades do piano.

Não se vê, em nenhuma das transcrições Villa/Mignone, por exemplo, certas tomadas de liberdade de Liszt ao transcrever canções de Schubert ou óperas de Verdi, Wagner e Rossini, às quais acrescentou desenvolvimentos, reexposições, cadências etc. não presentes na obra original (WATSON, 1994). Também não se encontram nesses trabalhos de Mignone modificações na *tessitura* própria das obras originais, como aquela

verdadeira transmutação que a transcrição de Busoni operou na *Chaconne* de Bach, fazendo com que uma peça composta originalmente para o violino assumisse dimensões organísticas e até orquestrais em sua versão para piano (CEBOLA, 2011).

Dessa primeira e fundamental característica, a fidelidade à obra original, decorrem outros traços marcantes das transcrições de Mignone.

Um desses traços é o *aproveitamento, ao máximo, da versão do próprio Villa-Lobos com a utilização do piano* (quando existente tal versão). Isto é particularmente perceptível em *O Canto do Cisne Negro*, que originalmente é um trecho do poema sinfônico *O Naufrágio de Kleônicos*, mas que o próprio Villa adaptou para violoncelo e piano. Como se verá adiante, a transcrição de Mignone é feita, claramente, a partir dessa transcrição do próprio compositor. É uma verdadeira transcrição da transcrição.

Outra característica interessante, presente em todas as transcrições de Mignone, é a busca pela *manutenção dos timbres dos instrumentos originais*, que são *parafraseados*, ou mesmo *imitados* ao piano. E isso é um verdadeiro desafio para os intérpretes. Assim como, por exemplo, Guiomar Novaes fazia o piano soar como flauta quando tocava a famosa transcrição de Sgambati da melodia de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, o pianista que toca as transcrições de Mignone das obras de Villa-Lobos deverá ter a preocupação de imitar um violoncelo ao entoar *O Canto do Cisne Negro*, ou um violino ao representar o martírio d'*A Mariposa na Luz*, ou a voz feminina que deve ser ouvida na *Cantiga de Roda*. Aliás, em *O Canto do Cisne Negro* há na verdade dois instrumentos parafraseados ao piano: o *violoncelo* solista e a *harpa* que o acompanha na versão original, para orquestra.

Nesse sentido, um último traço marcante que se deve destacar – que vem somar-se ao anterior – é a manutenção das tessituras e registros originais em que a obra foi escrita por Villa-Lobos. Não há mudanças significativas de tonalidade. Nada de oitava acima ou oitava abaixo em relação ao original. Se o canto é da voz soprano na obra de Villa, continua tendo essa mesma tessitura na transcrição de Mignone. Se o solo é do violoncelo, ele é colocado na região, por assim dizer, "violoncelística" do piano, que já havia sido explorada por Chopin, por exemplo, no Prelúdio op. 28 nº 6 ou no Estudo op. 25 nº 7.

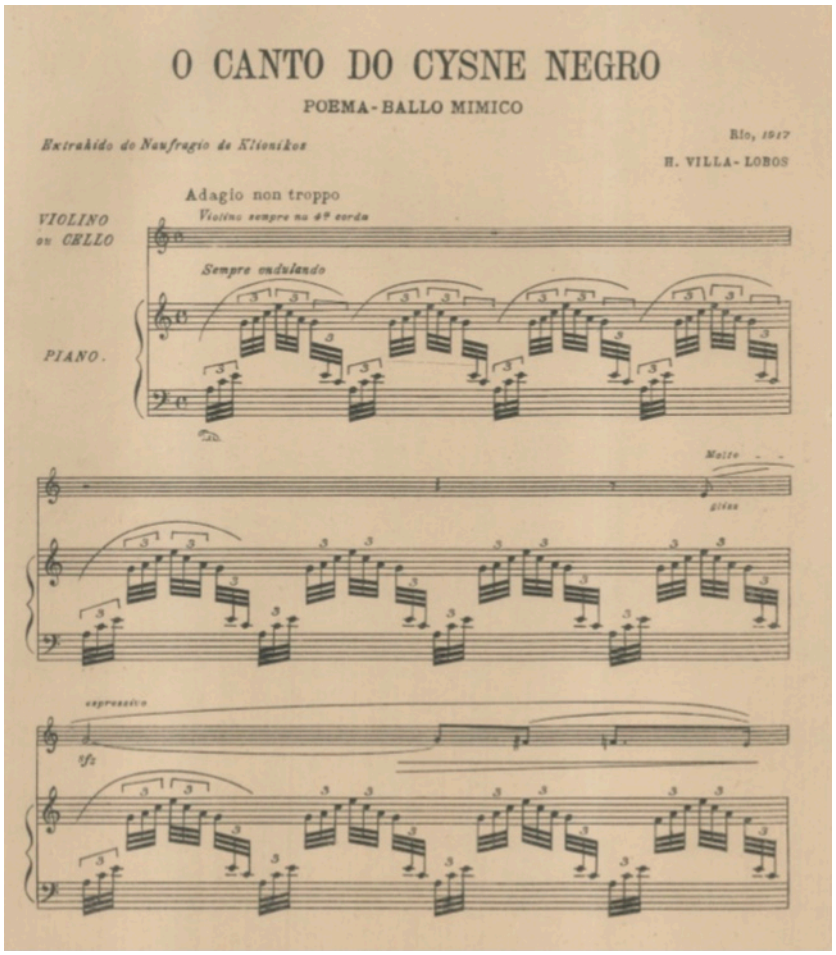
Essa *fidelidade às intenções originais de Villa-Lobos*, curiosamente, acaba revelando muito da personalidade e do caráter de Mignone. Sendo ele próprio um compositor genial e um exímio pianista, é digna de nota essa verdadeira demonstração de

humildade que transparece desse respeito ao original de Villa-Lobos. Ao fazer essas transcrições, Mignone não pretendeu mostrar-se a si mesmo, mas sim revelar ainda mais a beleza da obra transcrita. Mas, para que isso fosse possível, havia grandes dificuldades a superar e muitas soluções criativas a engendrar, como se poderá observar nos exemplos coligidos a seguir.

Alguns exemplos dos recursos empregados por Mignone ao transcrever Villa-Lobos

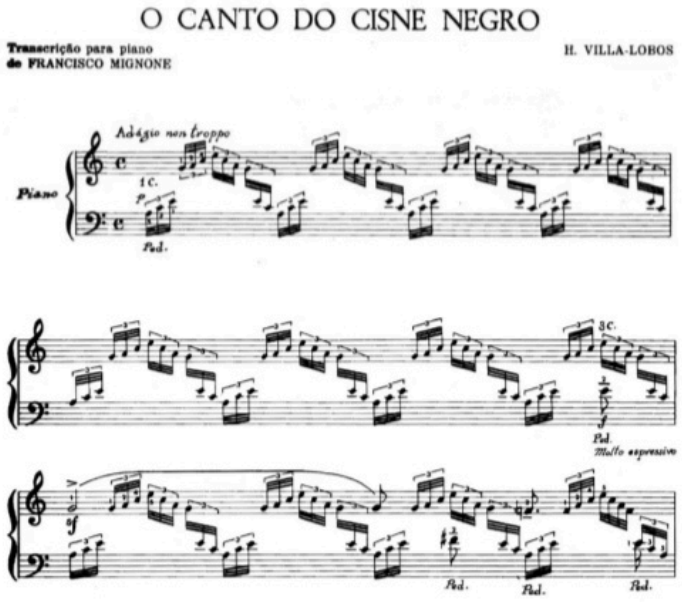
Os compassos iniciais de *O Canto do Cisne Negro* – com sua sonoridade que evoca o ruído das águas (REIS, 2017) – já são uma demonstração daquilo que se disse anteriormente acerca da fidelidade ao texto original. Como se pode verificar do simples cotejo entre as imagens a seguir, a transcrição de Mignone preserva inteiramente o texto da versão de Villa-Lobos para violoncelo e piano:

Figura 1



Villa-Lobos, *O Canto do Cysne Negro*, Ed. Casa Arthur Napoleão.

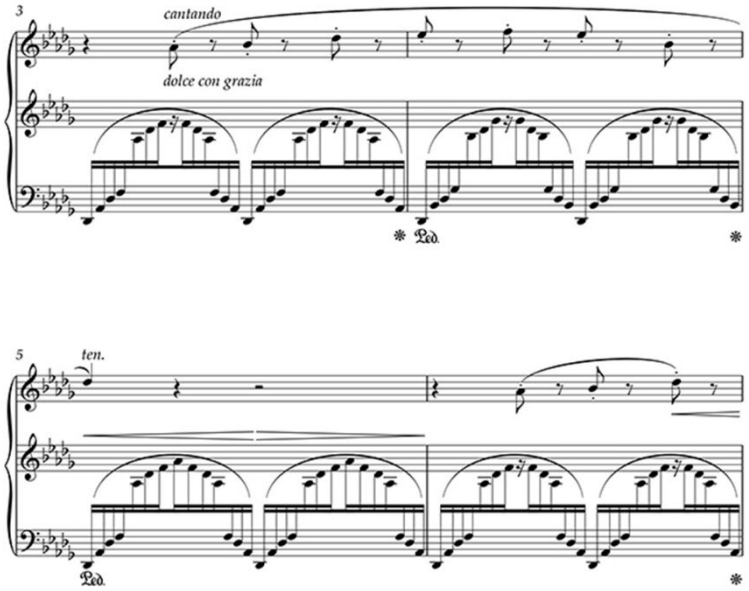
Figura 2



Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro*, transcrição para piano de Francisco Mignone, Ed. Arthur Napoleão.

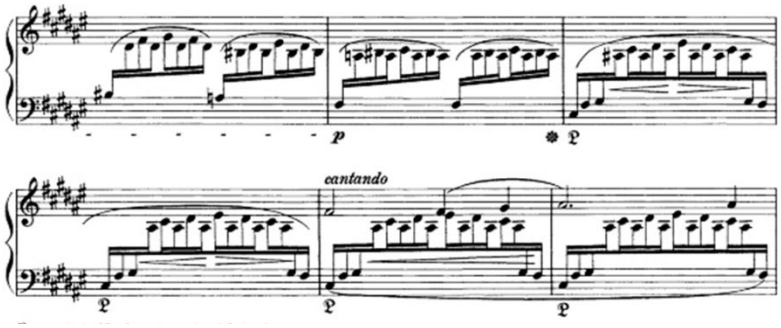
Para conciliar a execução dos arpejos com o canto solista – ou, em outras palavras, para permitir que o piano imite simultaneamente a harpa e o violoncelo –, Mignone claramente recorre à técnica lisztiana de "três mãos". Esse recurso pode ser encontrado em muitas obras da literatura pianística. A seguir, dois exemplos, coletados, respectivamente, de peças do próprio Liszt (o estudo de concerto *Un Sospiro*) e de Joachim Raff (também um estudo de concerto, *La Fileuse*):

Figura 3:



Franz Liszt, *Un Sospiro*, c. 3-6. Produção do próprio autor.

Figura 4



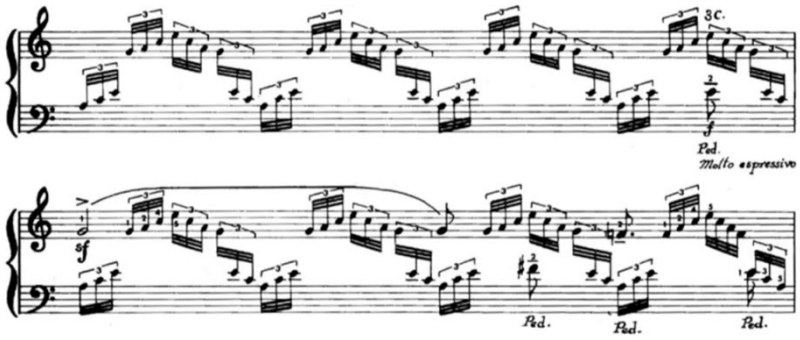
Joachim Raff, *La Fileuse* (op. 157 nº 2), c. 12-17. Produção do próprio autor.

Em *Un Sospiro*, a "terceira mão" aparece de forma bastante ostensiva, porque a partitura coloca o canto em uma pauta separada das outras duas, com os arpejos. Em *La Fileuse*, de Raff, não há uma terceira pauta, mas a técnica, em si, é a mesma, com o canto da "terceira mão" pairando sobre os arpejos do acompanhamento.

A grande dificuldade de *O Canto do Cisne Negro* é que, ao contrário dos exemplos anteriores, o canto não está numa tessitura superior aos arpejos, mas relativamente na mesma altura, o que faz com que as notas da melodia e do acompanhamento muitas vezes se misturem, o que exige muita atenção do intérprete. Mignone, todavia, não simplifica os arpejos originais e nem muda a tessitura do canto. A transcrição mantém, a todo

momento, a íntegra do texto de Villa-Lobos, intercalando, quando necessário, por vezes numa mesma sequência de notas, a melodia e o acompanhamento, ora tocados por mãos diferentes, ora pela mesma. Confira-se:

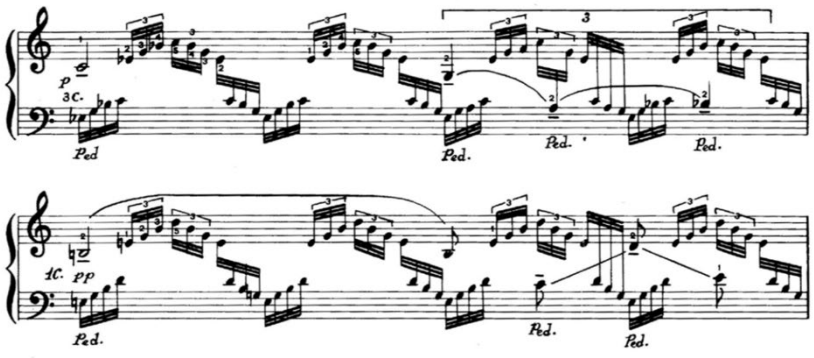
Figura 5



Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro*, transcrição para piano de Francisco Mignone, Ed. Arthur Napoleão.

No trecho a seguir, surge uma dificuldade a mais, a ser trabalhada pelo intérprete: o fato de que o canto aparece em verdadeira birritmia com os arpejos:

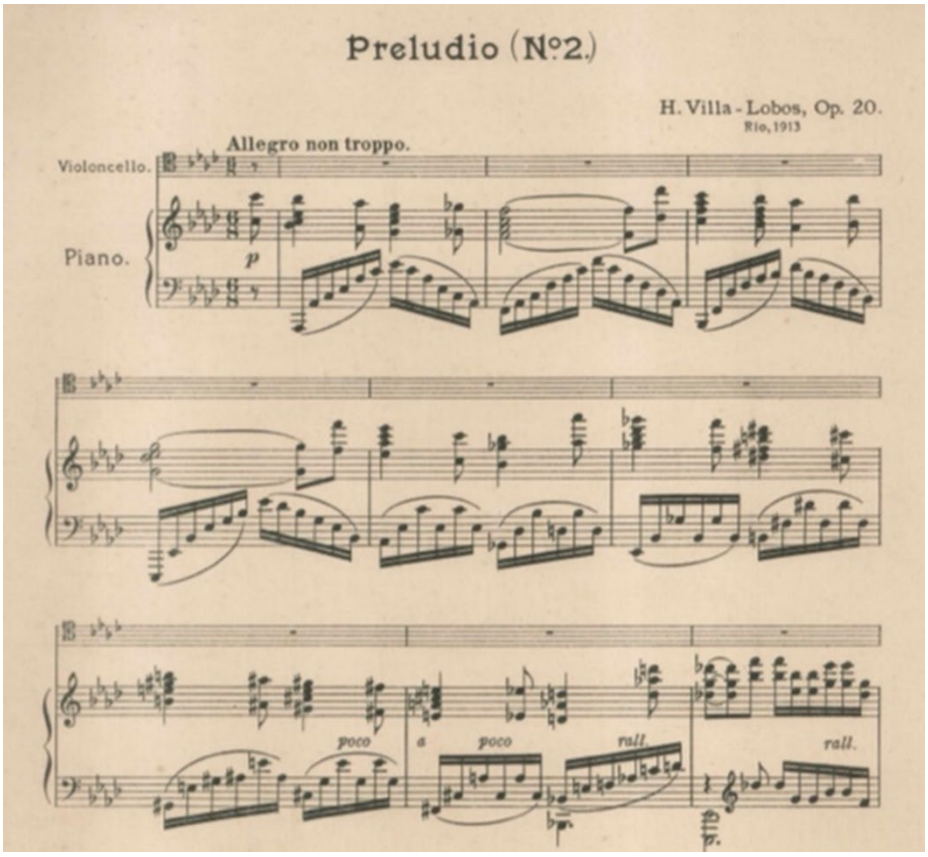
Figura 6



Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro*, transcrição para piano de Francisco Mignone, Ed. Arthur Napoleão.

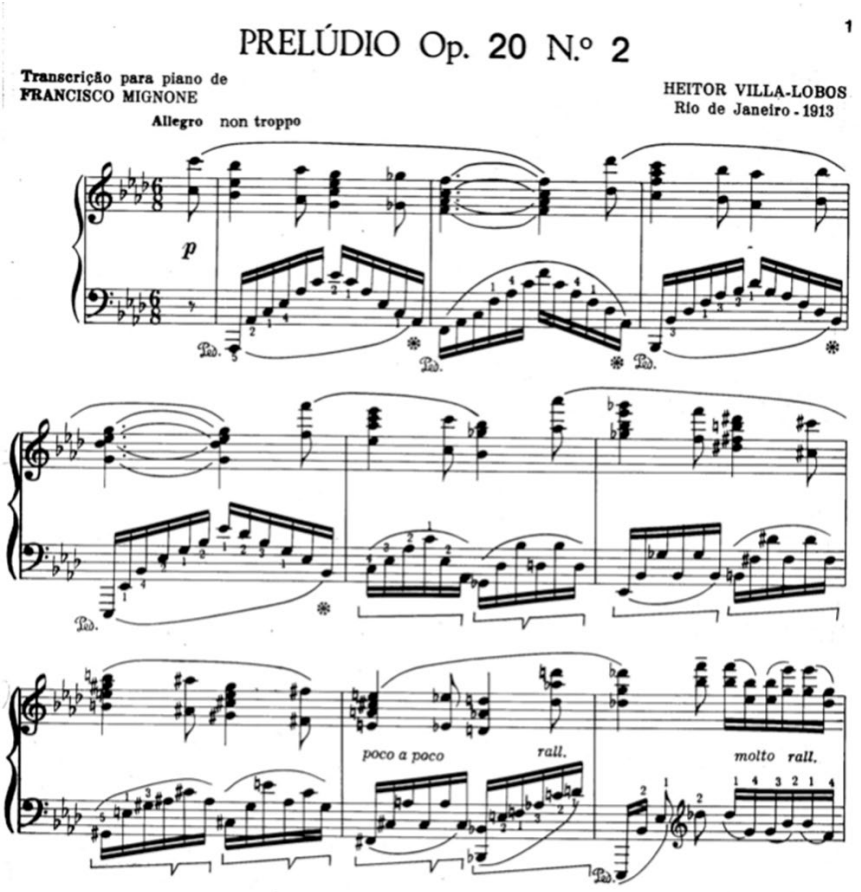
Outros exemplos dessa *criatividade dentro da fidelidade*, dessa *criatividade reverente* de Mignone, podem ser buscados na transcrição do Prelúdio op. 20 nº 2, para violoncelo e piano. A seguir, assim como se fez com *O Canto do Cisne Negro*, serão exibidos, em sequência, a primeira página do original de Villa-Lobos e a da transcrição.

Figura 7



Villa-Lobos, Prelúdio op. 20 nº 2, para violoncelo e piano, Casa Arthur Napoleão.

Figura 8

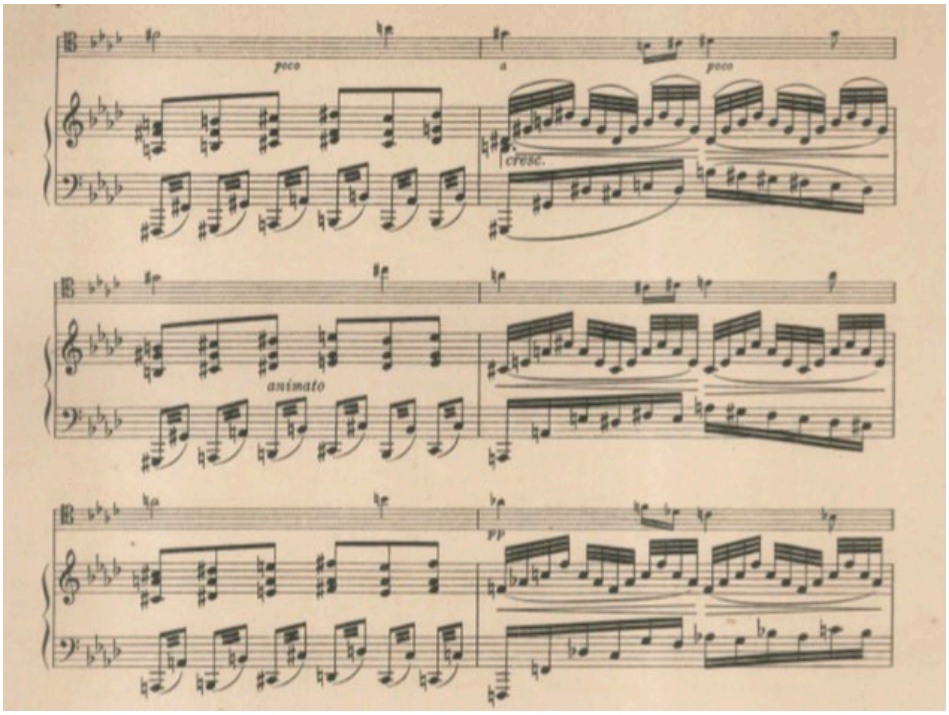


Villa-Lobos, Prelúdio op. 20 nº 2, transcrição para piano de Francisco Mignone, Ed. Arthur Napoleão.

Trata-se de um trecho inteiramente executado pelo piano até mesmo na versão original, de modo que Mignone não faz qualquer modificação de maior envergadura no texto de Villa-Lobos. Registra-se, entretanto, pequena alteração no baixo do último compasso da sequência.

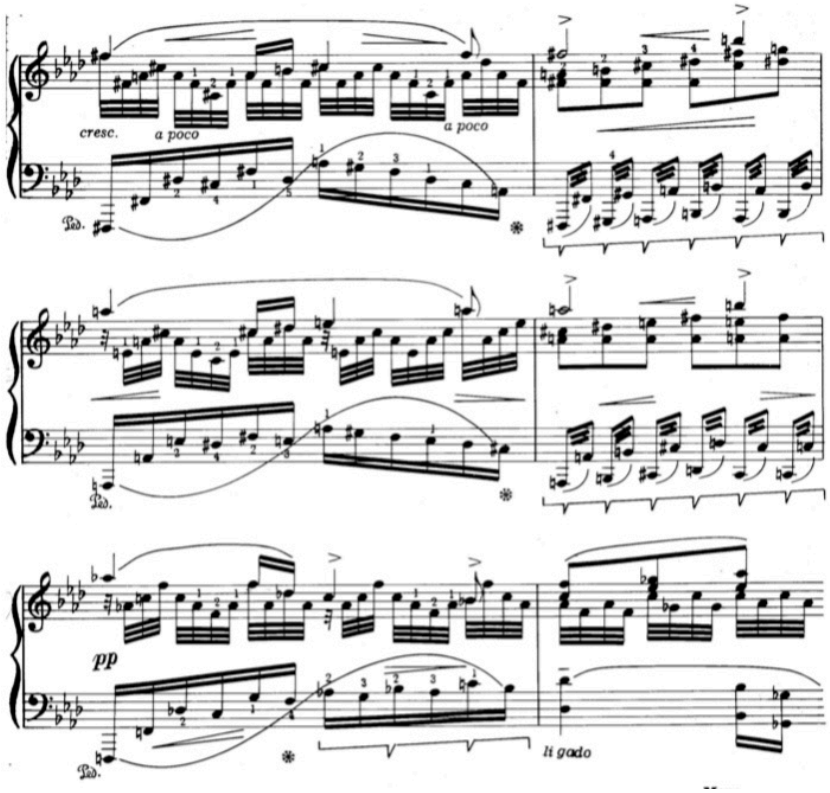
Nessa mesma obra, as adaptações feitas pontualmente por Mignone revelam sua intenção de preservar, tanto quanto possível, a íntegra do canto do violoncelo e da parte do piano, mesmo em passagens nas quais essa conciliação se mostra mais difícil, como se vê no trecho a seguir.

Figura 9



Villa-Lobos, Prelúdio op. 20 nº, para violoncelo e piano, Ed. Casa Arthur Napoleão.

Figura 10

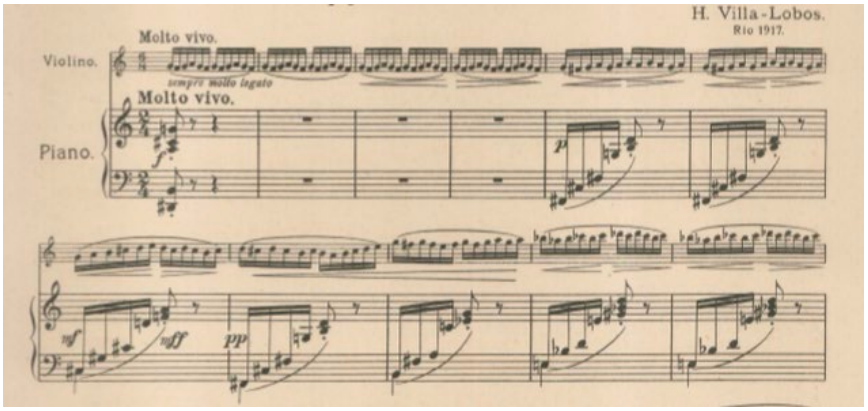


Villa-Lobos, Prelúdio op. 20 nº 2, transcrição para piano de Francisco Mignone, Ed. Arthur Napoleão.

O segundo e terceiro compassos da Figura 9, acima, correspondem ao primeiro e segundo compassos da Figura 10, e é interessante observar as soluções encontradas por Mignone para que a mão direita consiga executar tanto a melodia cantante do violoncelo quanto os desenhos desenvolvidos pelo piano. Aqui foi necessário modificar-lhes a tessitura, para que se pudesse manter a íntegra das ideias musicais.

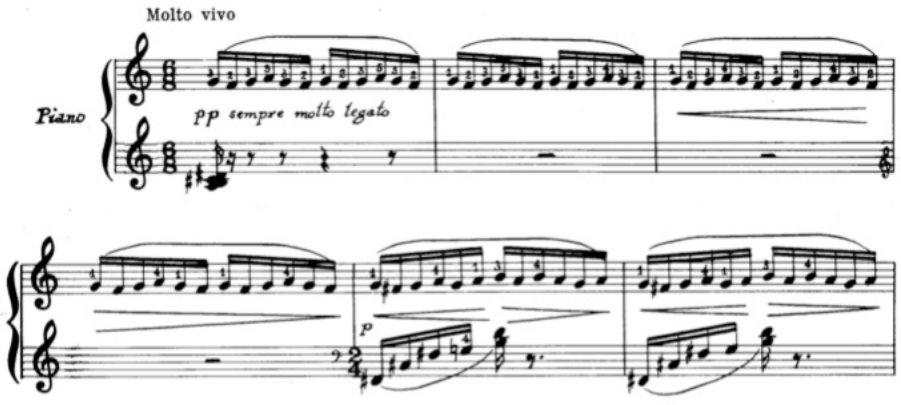
Em *A Mariposa na Luz*, Mignone chega a escrever a mão direita (violino) em compasso 6/8 e a esquerda (piano) em 2/4, para manter a birritmia do original de Villa-Lobos. Confira-se a seguir:

Figura 11



Villa-Lobos, *A Mariposa na Luz*, para violino e piano, Casa Arthur Napoleão.

Figura 12



Villa-Lobos, *A Mariposa na Luz*, transcrição para piano de Francisco Mignone, Ed. Arthur Napoleão.

A análise mais profunda de todas essas sete transcrições de Mignone, naturalmente, demandaria trabalho de maiores dimensões do que o presente artigo. Todavia, os exemplos acima trazidos, cotejando o original de Villa-Lobos com a versão

para piano solo de Mignone parecem demonstrar, de forma bastante explícita, aquelas características destacadas, ligadas à fidelidade às intenções originais do compositor.

Conclusão

Com estas breves considerações, espera-se ter contribuído para incrementar o interesse pelas transcrições no âmbito da música brasileira, em geral, e particularmente da música de Villa-Lobos, que conta com versões importantes para piano solo elaboradas por outros compositores. O objeto mais imediato deste estudo foram as transcrições de Francisco Mignone, compostas entre 1968 e 1976, que são de grande importância musical, porque foram feitas por um dos maiores compositores do Brasil, que dedicou uma grande parte de sua própria obra ao piano.

As transcrições de Mignone possuem também o mérito de terem adaptado para o piano não apenas obras muito conhecidas de Villa-Lobos, como *O Canto do Cisne Negro*, mas também obras que são praticamente desconhecidas e que sequer foram gravadas em suas versões originais, como é o caso de *Às Crianças*, permitindo a redescoberta não só da versão de Mignone, mas também da própria obra de Villa-Lobos.

Todas as sete transcrições de Mignone apresentam, como visto, características em comum: (i) a *fidelidade ao texto original*; (ii) o *aproveitamento, ao máximo, da versão do próprio Villa-Lobos com a utilização do piano* (quando existente), como é o caso de *O Canto do Cisne Negro*; (iii) a busca pela *manutenção e representação dos timbres dos instrumentos originais*, que são parafraseados ou imitados ao piano; (iv) a *manutenção das tessituras e registros originais* em que a obra foi escrita por Villa-Lobos.

Trata-se, ao cabo e ao fim, de peças muito atraentes, de grande beleza melódica e que apresentam desafios importantes para os intérpretes. Por tais motivos, assim como já são amplamente presentes no repertório tradicional do instrumento as transcrições para piano conhecidas pelas "duplas" Bach-Busoni, Bach-Siloti, Schubert-Liszt, Schumann-Liszt, Verdi-Liszt, Wagner-Liszt, Strauss-Godowsky, entre tantas outras, espera-se caminhar para uma presença cada vez maior, também, de outras "duplas" menos difundidas, como Villa-Lobos/Souza Lima, Villa-Lobos/Vieira Brandão e – por que não? – Villa-Lobos/Mignone.

A propósito, a legitimidade e o valor das transcrições se mostram ainda mais fortes quando se está diante de um compositor como Villa-Lobos, que, como se sabe, elaborou

diferentes versões das mesmas obras, para instrumentos e formações diversos (SALLES, 2009), como aconteceu com as próprias *Bachianas Brasileiras* nº 2 e nº 4, em meio a tantos outros exemplos. Aliás, o próprio Villa fez transcrições para piano solo de uma obra visceralmente orquestral como a *Floresta do Amazonas*, cuja *Canção de Amor* (original para piano e orquestra) recebeu recentemente uma primorosa gravação da pianista Lucia Barrenechea[5].

Portanto, a redescoberta desse repertório vai ao encontro da visão que o próprio Villa tinha a respeito de sua música, *"arte livre como é a nossa natureza, arte independente como são os pássaros do Brasil, arte sentimental como são os homens da nossa terra"* (apud PILGER, 2013).

Referências

CEBOLA, António Pedro de Oliveira. *Bach-Busoni – Chaconne: a Arte da Transcrição*. Trabalho de Mestrado em Música. Évora: Universidade de Évora, 2011, disponível em https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/11589/1/Tese%20de%20Mestrado%20de%20Ant%C3%B3nio%20Pedro%20de%20Oliveira%20Cebola%20%28M5459%29.pdf#page14. Acesso em 30.05.2021, às 21:00.

COUTO E SILVA. Paulo do. *Da Interpretação Musical*. Porto Alegre: Globo, 1960.

DIAS, Alexandre. Villa-Lobos por Francisco Mignone. *In: Instituto Piano Brasileiro* (Página no Facebook). Disponível em: https://www.facebook.com/InstitutoPianoBrasileiro/posts/4698804840135736. Acesso em 04.08.2021, às 20:30.

FERRARI, Ângela Maria, AQUINO, Felipe Avellar de. Duas transcrições das *Siete Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla: um estudo comparativo. *In: Revista Música Hodie*, v. 17, n. 2. Goiânia: UFG, 2017, p. 161-176.

GLOEDEN, Edelton, MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *In: Opus*, v. 14, n. 2. Goiânia, dez. 2008, p. 72-86.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos: o Violoncelo e seu Idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013.

REIS, José Carlos Vasconcellos dos. *A Natureza do Brasil no Piano de Villa-Lobos*. Itatiba: Ed. Soares, 2017.

[5] A gravação referida pode ser encontrada em https://www.youtube.com/watch?v=6AoZPEiqFcM. Acesso em 14.11.2021, às 20:00.

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

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

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

WOLFF, Daniel, ALLESSANDRINI, Olinda. Os *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. *In: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, n.16. Belo Horizonte: UFMG, jul./dez. 2007, p. 54-66.

Alexina de Magalhães Pinto, uma das fontes do *Guia Prático* de Villa-Lobos

Susana Cecilia Igayara-Souza
susanaiga@usp.br | Universidade de São Paulo

O artigo tem por foco a discussão sobre a obra e sobre as ideias pedagógicas de Alexina de Magalhães Pinto, educadora, autora de livros infantis e organizadora de coletâneas de brinquedos e canções. Em 2009, a reedição do *Guia Prático* de Villa-Lobos e o estudo crítico de suas fontes trouxe a explicitação de que as obras de Alexina de Magalhães Pinto foram referências impressas utilizadas por Villa-Lobos em sua coletânea voltada para a prática do canto orfeônico. A canção teve importante papel na construção da memória coletiva, e a publicação em forma de coletânea promoveu um processo de formalização dessas memórias a partir da prática escolar. Identificamos, em nossa pesquisa, 80 coletâneas de canções publicadas no Brasil entre 1907 (primeira publicação de Alexina) e 1968, das quais o *Guia Prático* (1941) foi a de maior alcance.

Palavras-chave: Alexina de Magalhães Pinto. Educação Musical. Folclore brasileiro. Coletâneas de canções. Heitor Villa-Lobos.

Alexina de Magalhães Pinto, one of the sources of Villa-Lobos' Guia Prático

This article is focused on the discussion about the work and the pedagogical ideas of Alexina de Magalhães Pinto, educator, author of children's books and organizer of collections of songs and games. In 2009, the new edition of Villa-Lobos' *Guia Prático* and the critical study of its sources brought the explanation that the works of Alexina de Magalhães Pinto were printed references used by Villa-Lobos in his collection, devoted to the practice of *canto orfeônico* (Orpheonic singing). The song had an important role in the construction of collective memory, and the publication in the form of a collection promoted a process of formalization of these memories through the school practice. We identified, in our research, 80 collections of songs published in Brazil since 1907 (the first publication by Alexina) through 1968, from which the *Guia Prático* (1941) was the one with wider reaching.

Keywords: Alexina de Magalhães Pinto. Music education. Brazilian folklore. Anthologies of songs. Heitor Villa-Lobos.

Apresentação

> *Cantai, filhinhos, cantai. Reuni-vos aos bons, cantai, brincai.*
>
> *(Alexina de Magalhães Pinto. Cantigas das crianças e do povo e danças populares, 1916).*

O artigo que apresento é resultado de pesquisas de doutorado, em que a obra de Alexina de Magalhães Pinto foi estudada no contexto da produção escrita por mulheres sobre música (IGAYARA-SOUZA, 2011); e de livre-docência, com foco na construção do repertório de canções na história da música brasileira e na história da educação (IGAYARA-SOUZA, 2020). A proposição deste trabalho no Simpósio Villa-Lobos pretende apresentar uma das importantes fontes utilizadas por Villa-Lobos, propiciando uma discussão sobre a educação musical e a valorização do folclore antes de Villa-Lobos e, portanto, auxiliando na contextualização da obra villalobiana. Permite, também, observar as tensões que se apresentavam aos educadores que incorporavam o material folclórico à educação das crianças e as decisões tomadas pela educadora, que explicita

sua função de mediadora, preocupada em atender às demandas tanto do ambiente educacional como dos estudiosos do folclore.

Esta proposta de pesquisa pretende unir interesses da musicologia e da história da educação, em continuidade a projetos anteriores, partindo do mesmo princípio que esteve na origem da publicação *Sons de outrora em reflexões atuais*, formado por artigos de doutores em história da educação que trabalham com temáticas musicais, dos quais fui uma das organizadoras e autora de capítulo.

> O conhecimento do passado, dos processos de institucionalização da arte e da música em particular, o valor da instituição escolar e da formalização do ensino artístico, as trajetórias possíveis nas vidas dos professores de música e músicos estudados podem nos auxiliar a pensar na função da história da educação e da música na formação das gerações de estudantes de hoje, tanto os que estão na escola (pensando nos rumos da música na instituição escolar), como os estudantes ligados à pesquisa (considerando a formação de novas gerações de pesquisadores e professores para o ensino superior) (ROCHA *et alii*, 2020, p. 11).

Foram identificadas, nesta pesquisa, 80 coletâneas de canções publicadas entre 1907 (primeira publicação de Alexina) e 1968, das quais o *Guia Prático* (VILLA-LOBOS, 1941) foi a de maior alcance (IGAYARA-SOUZA, 2020). Este artigo busca discutir as ideias pedagógicas da autora; os métodos de coleta de canções transmitidas oralmente; a discussão sobre o uso de material folclórico na educação infantil; a incorporação da cultura das camadas iletradas na idealização da identidade nacional; as publicações de coletâneas de canções e o papel do organizador; a presença da mulher na educação infantil da Primeira República.

Esta pesquisa realizada ao longo do tempo, que reuniu até o momento 80 títulos, identificou Alexina de Magalhães Pinto como uma das primeiras autoras do século XX a publicar coletâneas de canções e brinquedos. Alexina usava o pseudônimo literário Icks, mas as obras que foram publicadas em forma de livro trazem seu nome civil. Já em artigos na imprensa, costumava assinar apenas com o pseudônimo. Foi colaboradora do Almanaque Garnier e da Revista Tico-tico, publicação voltada para crianças. Os livros foram publicados entre 1907 e 1917 pelas editoras J. Ribeiro dos Santos, Tipografia A Editora e Livraria Francisco Alves. Sobre a importância de Francisco Alves como livreiro editor, consultei os trabalhos de Aníbal Bragança, que mostram o impacto de sua atividade na profissionalização do escritor no Brasil (BRAGANÇA, 2002).

Para este artigo, nosso foco é a obra *Cantigas das Crianças e do povo e danças populares*[1], concluída em 2011 e publicada em 2016. Esta obra, juntamente com *Os nossos brinquedos* (1909), são as duas publicações identificadas como fontes de Villa-Lobos na edição de 2009 do *Guia Prático*, organizada por Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barboza, publicada pela Academia Brasileira de Música e Funarte (VILLA-LOBOS, 2009).

Alexina de Magalhães Pinto publicou também *As nossas histórias* (cantadas) (1907) e *Provérbios, máximas e observações usuais* (1917). As contracapas costumam trazer listagens de obras em preparação, não incluídas aqui e provavelmente não publicadas.

Alexina Magalhães Pinto: perfil biográfico e contexto da escrita feminina

Alexina nasceu em 1870 na fazenda de Ouro Fino, município de Além-Paraíba, em Minas Gerais, e morreu em Correias, no estado do Rio de Janeiro, em 17 de julho de 1921, tendo desenvolvido sua carreira como professora na cidade de São João del-Rei, Minas Gerais, e posteriormente no Rio de Janeiro, a partir de 1895. Publicou diversos livros e artigos sobre educação e folclore e é considerada uma das pioneiras da literatura infantil no Brasil.

A maioria dos estudos sobre sua obra tem sido realizada nos programas de literatura e história. Nossa intenção é explorar sua obra do ponto de vista musical, em diálogo com as importantes contribuições que têm sido feitas pelo campo dos estudos literários. Desta forma, entre as fontes consultadas estão verbetes em dicionários, como o *Dicionário de Folclore* de Câmara Cascudo (1993), o *Dicionário de Escritoras brasileiras*, de Nelly Coelho (2002) e o *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (HUNT, 2004), artigos na imprensa, principalmente por Saul Martins, Antonio Gaio Sobrinho e José Murilo de Carvalho, e as dissertações de mestrado de Francisca Amélia da Silveira, defendida na FFLCH-USP (SILVEIRA, 1996), Flavia Guia Carnevali, também na FFLCH-USP (CARNEVALI, 2009) e Laura Emanuela Gonçalves Lima, na Universidade Estadual de Montes Claros, MG (LIMA, 2020).

[1] Optou-se pela atualização ortográfica nas citações e nos títulos.

Ainda não foi publicada uma biografia de Alexina de Magalhães Pinto, mas a sequência de estudos mencionados vem, aos poucos, esclarecendo e tornando mais precisos os dados biográficos.

Os perfis biográficos sobre a autora fazem referência ao pertencimento a uma família tradicional mineira, o que pôde ser confirmado através da consulta a trabalhos de genealogia de famílias brasileiras. De acordo com a pesquisa realizada, Alexina foi a segunda dos três filhos de Eduardo de Almeida Magalhães, engenheiro, e Virginia Vidal Leite Carneiro. Seu pai era filho de Francisco de Paula Almeida de Magalhães, um comendador, e Maria Carolina Leite Ribeiro de Magalhães Pinto. Seu avô, Francisco de Paulo Almeida Magalhães, era filho de Pedro de Alcântara de Almeida, capitão, e Mecia Joaquina Pinto Magalhães, residentes de São João del-Rei.[2] Pedro Nava, em seu trabalho memorialístico *Baú de Ossos,* inclui Alexina de Magalhães Pinto entre as "senhoras da alta", em um momento do texto em que discute a mudança de costumes e a adoção de uma novidade de vestuário, a *jupe-culotte*, calça feminina que causava escândalo entre os tradicionalistas (NAVA, 2021, p. 481).

Sabe-se que em 1893, Alexina assumiu a cadeira de Desenho e Caligrafia da Escola Normal de São João del-Rei, mediante concurso público. Participou do 1º Congresso Americano da Criança, realizado em Buenos Aires em 1916. Entre suas alunas, menciona-se Cecilia Meirelles, importante literata mineira. Uma das constatações dos estudos sobre a história das mulheres é a dificuldade de registro da atuação de mulheres, em comparação com as atividades profissionais de homens. Mas estes dados ainda esparsos auxiliam a traçar um perfil e identificar possíveis caminhos de investigação. A relação entre as ideias pedagógicas de Cecilia Meirelles, que participou ativamente do debate sobre educação, e as ideias de Alexina de Magalhães Pinto, que foi sua professora, ainda está por ser explorada.

A música, o desenho, o estudo de línguas e literatura eram saberes trabalhados na educação feminina das classes médias e altas, pensada como uma educação voltada para a vida doméstica. Nas constituições republicanas afirmou-se o papel da educação e a

[2] Estas referências são retiradas de José Batista Coelho. *Dois velhos troncos mineiros: a descendência de Pedro de Alcântara de Almeida e Mecia Joaquina Pinto de Magalhães,* a partir da versão eletrônica disponível em http://www.selwa.com.br/wda/pafg176.htm. Acesso em 7 de fevereiro de 2018.

música, nesse contexto, era vista como um saber permitido e incentivado, como parte da educação doméstica e da cultura feminina ideal.

Embora não fosse um objetivo da educação dada às mulheres, houve uma gradativa ocupação de espaços públicos, localizada em algumas atividades, como os campos da arte e da educação. Algumas artistas mulheres destacaram-se no panorama do século XX, como as pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro e as cantoras Bidu Sayão e Antonietta de Souza, por exemplo. Já nos anos 20, mulheres ocuparam espaços em comissões ligadas à educação. A menção à participação de Alexina em um congresso internacional de educação, na década de 10, mostra que ela era uma das primeiras mulheres que participavam de um debate público sobre educação.

Outro aspecto a ser considerado é a questão da escrita na educação das mulheres. Embora as habilidades de leitura e escrita tenham servido, no início, para uma escrita privada, como a correspondência familiar, aos poucos a educação recebida permitiu conquistar outros espaços. Percebe-se, na produção de Alexina, um exemplo da ocupação dos espaços de publicação. Deve-se lembrar que havia publicações voltadas exclusivamente para o público feminino, como revistas e jornais direcionados. Mas as primeiras décadas do século XX trouxeram muitas oportunidades de publicação de livros em tipografias e editoras, inclusive por autoras mulheres. Desta forma, as mulheres lançavam-se na escrita ficcional, mas também em outros campos, principalmente em uma literatura educacional.

A expansão da escola na 1ª República ampliou o público leitor e incentivou a criação de uma literatura infantil no Brasil. É também neste contexto que surgem publicações para crianças, inclusive musicais, em que se percebe a interação entre adultos (principalmente a mãe ou a professora) e as crianças. Desta forma, o material impresso permitia muitas formas de utilização e teria uma longa permanência nas estantes familiares e escolares. Isto pode ser percebido na produção de Alexina, que escreve uma das notas de introdução à coletânea *Cantigas das crianças e do povo e danças populares,* (concluída em 2011 e publicada em 2016) com o seguinte título: "Alguns conselhos sobre a maneira de se servirem deste livro os pais, as crianças, os educadores" (PINTO, 2016, p.4).

Alexina demonstra uma preocupação com a formação das novas gerações e destaca especificamente a presença de mulheres, quando diz:

> Que exercícios nas artes, nas lutas, nos ofícios, que campo experimental na psicologia primitiva e na infantil, damos nós, abrimos nós, aparelhamos nós aos nossos educadores, às nossas educadoras para que se habilitem a preparar convenientemente as noveis educandas de hoje, mães dos dirigentes de amanhã? (PINTO, 2016, p. 192).

Outro aspecto biográfico a ser mencionado é uma viagem feita à Europa, sozinha, em 1890, visitando a França, Itália e Espanha. Não há documentação detalhada sobre a viagem, mas há nas fontes algumas menções ao conhecimento que teria sido travado, nessa ocasião, com as metodologias ativas, que Alexina viria a adotar. Embora não esteja claro o seu perfil de formação, sabe-se que o estudo de outros idiomas fazia parte da cultura das elites, e que provavelmente a viagem à Europa foi amparada por conhecimentos linguísticos. Em suas referências, Alexina cita títulos em inglês e francês, faz menções a pesquisas realizadas nos Estados Unidos e a aspectos da cultura germânica.

Apenas para mostrar um perfil pessoal que inclui atitudes ousadas, desafiando uma postura mais convencional, há ainda a menção, nos textos consultados, a uma bicicleta que Alexina teria trazido da viagem, ainda incomum no Brasil (A MINEIRA, 1970). A bicicleta, que provocou inclusive uma mudança na indumentária e a adoção de calças por mulheres, teria trazido reações contrárias nas ruas, questionando a atitude de Alexina, vista como imprópria pelos setores conservadores dos costumes.

De acordo com Carnevali (2009), por ocasião de sua morte, Alexina já estava afastada do trabalho por causa da surdez, que teria se instalado em 1915, quando ela tinha 45 anos de idade. A surdez é mencionada por Câmara Cascudo (1993), mas não está descrita em todas as fontes. O episódio trágico do atropelamento que levou à sua morte foi relatado na imprensa periódica e detalhado por Francisco de Vasconcellos em artigo publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Geográfico Brasileiro (VASCONCELLOS, 2000).

O reconhecimento público de Alexina de Magalhães Pinto pode ainda ser medido pelas homenagens póstumas: em 1924, três anos após sua morte, parte da Rua do Recreio, em São João del-Rei, passou a chamar-se Rua Alexina Pinto e o Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, fundado em 1970, designou Alexina de Magalhães Pinto como patrona da cadeira nº 16.

Ideias pedagógicas, crítica recebida e atitude responsiva

O pioneirismo de Alexina como estudiosa do folclore vem sendo cada vez mais reconhecido, apesar de ter recebido de Mário de Andrade o comentário de que suas obras "possuem escasso valor etnográfico" (ANDRADE, 1962 [1928], p. 176). Oneyda Alvarenga, principal colaboradora de Mário de Andrade, no entanto, citou exemplos retirados das obras de Alexina em seu conhecido livro *Música popular brasileira* (ALVARENGA, 1950). As discordâncias de Mário de Andrade podem ser lidas como uma afirmação de determinada metodologia do estudo do folclore e da definição dos estudos etnográficos como um campo de estudo próprio, à parte do interesse da utilização desse material na educação infantil.

As ideias pedagógicas de Alexina incluem a participação ativa da criança, o desenvolvimento de sua sensibilidade e criatividade e a importância da atividade lúdica, elementos da nova pedagogia. A autora e professora adotava o método global de alfabetização, que valorizava a atribuição de sentido e não a decifração.

Além de musicista, Alexina foi professora de desenho, o que explica esse interesse pelas diversas áreas de expressão: texto/música/ilustração. A ilustração, uma característica da literatura para crianças, é vista como importante fator de motivação para que as crianças queiram conhecer as histórias e as canções.

Uma das principais questões apresentadas pela autora é a dificuldade de conciliação entre os objetivos do estudo do folclore e os objetivos da educação das crianças, e é a esse desafio que ela se lança com seu trabalho.

Na *nota justificativa*, esta temática é apresentada:

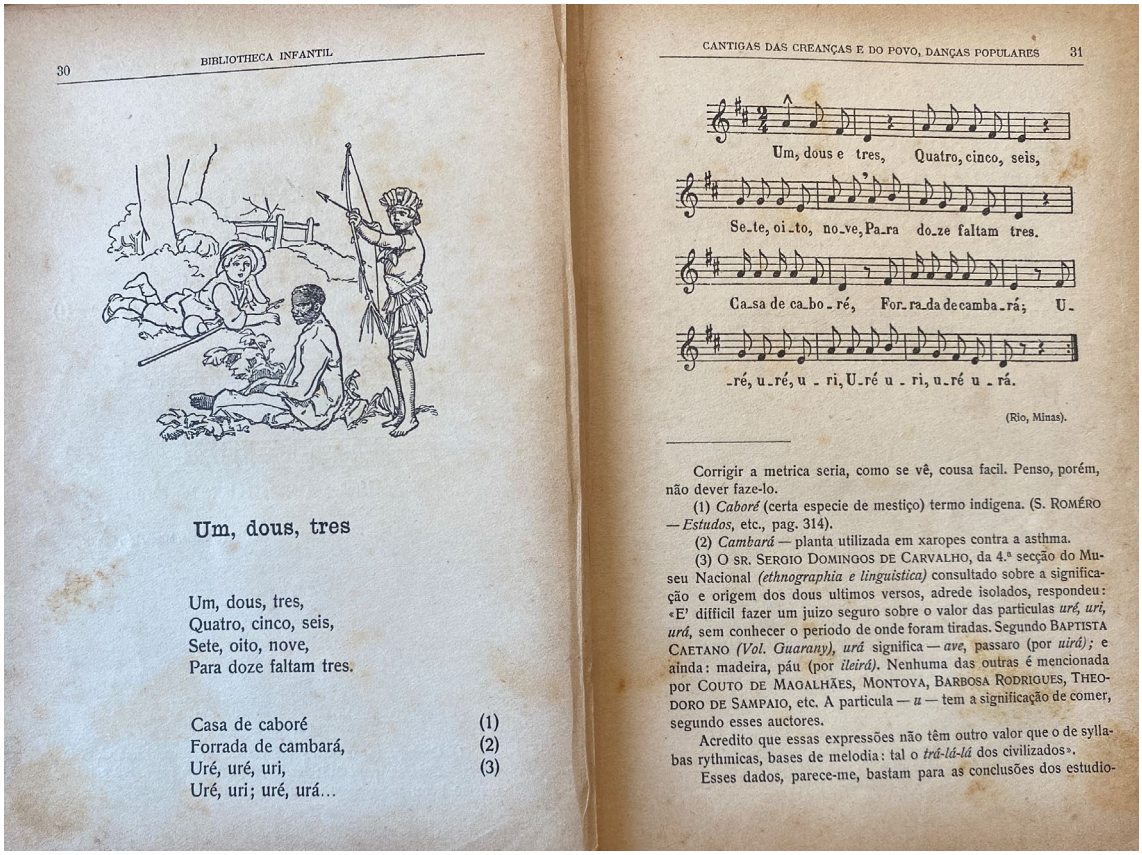
> O interesse pela literatura popular anônima será perdoável a um fado errante? Na humilde e inevitável realidade quotidiana, paroxismos há em que só nele é dado algo vistumbrar-se da vida espiritual que alenta a humanidade. De lar em lar, de pouso em pouso, durante longos anos, andei a ouvir e a registrar de lábios mineiros, cariocas, fluminenses, paulistas, - de contingentes estranhos que a sorte adversa a essas paragens lançara – cantigas, histórias, máximas, receitas, superstições... Nos salões, nas salas, atenta ouvi meninas, mocinhas, senhoras, matronas, buscando-as sempre em meios em boa conta tidos. Nos empoeirados engenhos mineiros, carinhosa, solicite das *abelhas negras* que mourejando, zumbem cantigas para os livros dos seus filhinhos (PINTO, 2016, p.5).

Destaco, na citação acima, o domínio da escrita e o cuidado estético com o texto, além da técnica de aproximação com o leitor por meio da apresentação da pergunta que ela faz a si mesma. Em seguida, aparece o relato da escuta, mencionando entre seus informantes as mulheres de todas as idades: meninas, mocinhas, senhoras, matronas; deixando claro ter tido contato com mulheres negras. Como resultado, as canções *zumbidas* diretamente para os filhos dos leitores.

Através do texto de Alexina, percebe-se que a incorporação da cultura de povos não letrados como produtos culturais a serem ensinados às crianças não era, de forma nenhuma, consensual. Ao contrário, provocava reações. Desta forma, como organizadora da coletânea, Alexina informa as decisões tomadas, antecipando-se às prováveis críticas e defendendo sua posição de valorização do repertório apresentado. Percebe-se que ela conhecia o ambiente e que sua proposta era, em certa medida, desafiadora. É importante esclarecer este ponto, pois em décadas seguintes o folclore será totalmente aceito como repertório básico da educação infantil.

O texto produzido por Alexina demonstra as relações mantidas com os enunciados anteriormente produzidos, especificamente nos campos da educação, dos estudos folclóricos e literários. Por exemplo, na canção *Um, dois, três*, reproduzida abaixo (Fig. 1), Alexina apresenta uma extensa nota explicativa em que comenta a interlocução com outros pesquisadores e com a literatura específica, dando também sua opinião. A nota refere-se às palavras "*uré, uri, urá*" e seus possíveis significados. Apresento a partitura e, em seguida, transcrevo a nota.

Figura 1. Canção "Um, dois, três"



30 BIBLIOTHECA INFANTIL

Um, dous, tres

Um, dous, tres,
Quatro, cinco, seis,
Sete, oito, nove,
Para doze faltam tres.

Casa de caboré (1)
Forrada de cambará, (2)
Uré, uré, uri, (3)
Uré, uri; uré, urá...

CANTIGAS DAS CREANÇAS E DO POVO, DANÇAS POPULARES 31

Um, dous e tres, Quatro, cinco, seis,
Se-te, oi-to, no-ve, Pa-ra do-ze faltam tres.
Ca-sa de ca-bo-ré, For-ra-da de camba-rá; U-
-ré, u-ré, u-ri, U-ré u-ri, u-ré u-rá.

(Rio, Minas).

Corrigir a metrica seria, como se vê, cousa facil. Penso, porém, não dever faze-lo.

(1) *Caboré* (certa especie de mestiço) termo indigena. (S. ROMÉRO — *Estudos*, etc., pag. 314).

(2) *Cambará* — planta utilizada em xaropes contra a asthma.

(3) O SR. SERGIO DOMINGOS DE CARVALHO, da 4.ª secção do Museu Nacional *(ethnographia e linguistica)* consultado sobre a significação e origem dos dous ultimos versos, adrede isolados, respondeu: «E' difficil fazer um juizo seguro sobre o valor das particulas *uré, uri, urá*, sem conhecer o periodo de onde foram tiradas. Segundo BAPTISTA CAETANO *(Vol. Guarany)*, *urá* significa — *ave*, passaro (por *uirá)*; e ainda: madeira, páu (por *ileirá)*. Nenhuma das outras é mencionada por COUTO DE MAGALHÃES, MONTOYA, BARBOSA RODRIGUES, THEODORO DE SAMPAIO, etc. A particula — *u* — tem a significação de comer, segundo esses auctores.

Acredito que essas expressões não têm outro valor que o de syllabas rythmicas, bases de melodia: tal o *trá-lá-lá* dos civilizados».

Esses dados, parece-me, bastam para as conclusões dos estudio-

Fonte: PINTO, A. M. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares.* Exemplar da autora deste trabalho.

O Sr. SERGIO DOMINGOS DE CARVALHO, da 4ª seção do Museu Nacional (*etnografia e linguística*) consultado sobre a significação e origem dos dois últimos versos, adrede isolados, respondeu: "é difícil fazer um juízo seguro sobre o valor das partículas *uré, uri, urá,* sem conhecer o período de onde foram tiradas. Segundo BAPTISTA CAETANO (*vol. Guarany*), *urá* significa – ave, pássaro (por *uirá*); e ainda: madeira, pau, (por *ileirá*). Nenhuma das outras é mencionada por COUTO DE MAGALHÃES, MONTOYA, BARBOSA RODRIGUES, THEODORO DE SAMPAIO, etc. A partícula – u – tem a significação de comer, segundo esses autores. Acredito que essas expressões não têm outro valor que o de sílabas rítmicas, bases de melodia: tal o *trá-lá-lá* dos civilizados". Esses dados, parece-me, bastam para as conclusões dos estudiosos, vedando-me, como me veda, divagações, o destino deste opúsculo.

Ao Sr. J. H. SILLOS, distinto estudioso, residente em S. José do Rio Preto, S. Paulo, agradeço a extensa nota que sobre essa canção me enviou classificando-a um *samba* ou *congada*, "uma composição híbrida de gênese portuguesa e africana" e concordando com a mera onomatopeia dos sons – *uré, uri, urá* –; e isso sem conhecer a opinião do Dr. S. D. CARVALHO que eu tinha em mãos, ou tive um ou dois dias depois de receber a sua. "O fato de se encontrarem nessas composições dois termos brasílicos *caburé* e *cambará* – continua o autor da nota – não modifica a minha opinião; pois esses dois vocábulos eram muito familiares aos negros e são largamente espalhados em nosso país".

> Sejam embora; que mal há em considerarmos colaboradoras nessas quadrinhas as três raças, embora a música mais se aproxime das congadas? Que se opõe a que o façamos? (grifos da autora) (PINTO, 2016, p. 31-32).

A nota acima, recorrendo à citação de outros estudiosos consultados diretamente, dá mostras da maneira de trabalho da autora e das interlocuções que ela estabelecia no campo de estudos do folclore. Ao mesmo tempo, é um exemplo de como a autora constitui o livro como espaço de diálogo e de investigação, deixando algumas questões em aberto, tema tratado em Bakhtin/Volochinov:

> O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre os trabalhos posteriores, etc.). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 126).

Nesse movimento de relação interlocutiva, a autora também dá voz a seus críticos, para responder a eles antecipadamente, e com isso é possível compreender as tensões geradas pela proposta de incorporação do material folclórico na educação das crianças e a argumentação que sustenta as decisões tomadas pela educadora.

Seguindo os princípios analíticos de Bakhtin, considera-se que a presença dos discursos contraditórios ao da autora reforça o caráter dialógico do discurso e que suas respostas antecipadas trazem ao leitor atual os pontos em debate, deixando ver as tensões que ela enfrentava, ao ter como destinatários tanto estudiosos do folclore como educadores.

> A concepção do destinatário do discurso (como o sente e imagina o falante ou quem escreve) é uma questão de enorme importância na história da literatura. Cada época, cada corrente literária e estilo ficcional, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. O estudo histórico das mudanças dessas concepções é uma tarefa interessante e importante (BAKHTIN, 2016, p. 67).

Abaixo, um resumo das críticas que a autora imagina que receberia, antecipando-se em apresentar as soluções encontradas e suas decisões, como organizadora da publicação:

Assuntos maus, nocivos, condenáveis nos lábios infantis.

Poderia arquivar e separar os exemplos não recomendáveis. Julga que a seleção que o respeito à "candidez da infância impõe" não prejudicaria o trabalho.

Erros de linguagem e arcaísmos.

Quando corrigidos, não prejudicam aos estudiosos do folclore, porque as notas trazem o original. Vê as correções como desejáveis e necessárias, quando destinadas às crianças.

Métrica falha.

Resolve respeitar as falhas de métrica, justificando seu uso pela poesia moderna, além de considerar que a métrica possui uma importância secundária quando cantada.

Ritmos dos versos em discordância com os da música.

Registra o erro chamando a atenção e convidando para evitar o mal. As explicações vêm em notas. Considera que isso pode ser o início da "educação auditiva consciente" dos que cantam para a infância.

Títulos.

Usou de sua liberdade, uma vez que os cantores populares nomeiam pelos primeiros versos ou pelo vocábulo mais característico.

Este aspecto é importante, pois a mesma canção pode estar em diversas coletâneas, com títulos diferentes, já que a autora afirma que os títulos dados são de sua escolha. Desta forma, as canções memorizadas e oralizadas não possuem um compromisso com o título (que é valorizado na cultura escrita) e sim com a letra ou com palavras-chave.

Nomes de autores.

As canções são anônimas, pois o povo não memoriza os autores, mas na escola os autores são sempre estudados. Vê nisso uma vantagem ("que eloquente lição para os vaidosos!").

Com essas observações, julga ter conciliado os interesses dos investigadores do folclore, dos educadores psicólogos, das crianças, dos primitivos, dos artistas pintores e escultores e dos artistas músicos. “Se não logrei realizá-los, outros o farão. É essa a lei a que obedecem os esforços humanos” (PINTO, 1916, p. 9).

Os temas e as justificativas apresentados pela autora, resumidos acima, auxiliam a contextualizar a novidade da obra proposta no contexto da Primeira República. A alfabetização das crianças ampliava-se com a expansão da escola primária. A autora era adepta do método intuitivo, que valorizava a visualidade, influenciando a concepção dos livros dirigidos às crianças, que deveriam ter ilustrações.

O debate sobre a educação das crianças era feito em um campo multidisciplinar e o folclore, ainda com um caráter compilatório, despontava como fator de unidade e identidade nacional. A incorporação da cultura oral dos povos originários e da diáspora africana, caracterizados como “primitivos”, era defendida a partir da ideia de que esses povos tinham na sociedade uma posição análoga à da infância. Por fim, destaca-se a emergência de mulheres educadoras e autoras de livros para crianças, tanto para escola como para atividades domésticas, como parte da valorização da infância que ocorria nesse momento.

Música na educação: o lugar da canção

A música, nos trabalhos publicados por Alexina de Magalhães Pinto, é uma atividade valorizada, mas não especializada. As educadoras das primeiras décadas do século XX que trabalharam com o repertório musical não eram apenas professoras de música. A música fazia parte de uma cultura geral, estreitamente ligada às questões da linguagem e da literatura, no caso das canções. Este é um dos pontos que será transformado na época de Villa-Lobos, que será responsável pela formação de educadores musicais especialistas. Nas notas que a autora apresenta na coletânea *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* há diversas discussões sobre questões linguísticas, comparações entre expressões portuguesas e brasileiras, com soluções musicais encontradas para valorizar o texto.

A canção, como testemunho de situações específicas, também é um instrumento para conhecimento histórico (no caso das canções reunidas no item “cantigas históricas, regionais e patrióticas”). Algumas canções remetem ao império, como *Na chegada do Imperador* e *D. Pedro II*. Interessante notar que o único exemplo de canção indígena,

Canto dos Bororos, está colocado nesta seção. A autora menciona que o conhecimento dessa canção deu-se por colaboração de um "ilustre indianólogo brasileiro residente na capital de S. Paulo", portanto sem uma interlocução direta (PINTO, 2016, p. 185).

Diferentemente, nas "cantigas dos pretos" há diversas menções às situações em que os cantos foram observados em fazendas, bem como detalhes dos informantes em algumas canções específicas, sendo relatado um contato direto entre a pesquisadora e as pessoas que transmitiram as canções. É importante notar que a publicação foi concluída em 2011 e publicada apenas em 2016. O processo de coleta e seleção do material, portanto, foi feito ao longo do tempo e remonta ao século XIX. A autora comenta este aspecto da seleção, deixando claro que as suas publicações não continham a totalidade de seus registros, e sim as canções já selecionadas. Em *Os nossos briquedos*, afirma:

> Ouvi, registrei, colecionei. Depois selecionei. Distinguir apenas o que era bom, ótimo, - difícil tarefa era; rejeitar só o que algo de condenável sugeria, mais fácil e mais de aconselhar-se. Foi o que fiz (PINTO, 1909, p. 299).

Na contracapa da publicação de 2016, encontra-se uma lista de títulos "do mesmo colecionador", mostrando que o trabalho de "coleção" do material folclórico fazia-se ao longo do tempo, cada um dos livros constituindo parte de uma "Coleção Icks". Nesta mesma contracapa, encontra-se informação sobre as livrarias nas quais os livros poderiam ser adquiridos e ainda um pedido por colaborações. Desta forma, e também a partir de notas cuidadosamente redigidas para algumas das canções, fica claro que a organizadora da publicação fazia tanto uma coleta direta por transmissão oral, como incorporava exemplos enviados por colaboradores. Sobre o processo de coleta do material transmitido oralmente, escreve:

> Ouvia de lápis na mão, de papel em punho; escrevia rápido; em segunda audição verificava o que escrevera; para o piano transportava os trechos musicais; escrevia-os; conferia-os, após escritos. Um fonógrafo, se fosse utilizado em nosso meio, como pela Associação de Etnologia de Washington nos Estados Unidos, só com o estrago de várias placas receptoras poderia dar um fiel original – tanto se acanham, arfam, se interrompem, esquecem, repetem, se atrapalham, mudam de voz os nossos modestos cantores do sul, não afeitos a atenções de espécie alguma (PINTO, 1916, p. 6).

Com relação à estrutura adotada, o livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* é formado por 76 canções e 9 notas em apêndice, além dos paratextos, todos escritos pela autora. As canções são agrupadas por temas, assim distribuídos:

- Cantigas (32)

- Cantigas dos pretos (7)
- Cantigas e Danças (9)
- Coretos (4)
- Coretos de mesa (2)
- Coretos de bando de rua (2)
- Cantigas jocosas (6)
- Cantigas históricas, regionais e patrióticas (14)
- Notas em apêndice (9)

Para análise da obra, foi utilizado o conceito de escrita polifônica de Bakhtin, termo emprestado da música pela característica de alguns textos que mostram pontos de vista diferentes, ou seja, várias vozes em um mesmo texto. Embora tenha sido criado na análise do romance, o conceito de polifonia de Bakhtin vem sendo utilizado para outros gêneros discursivos. Sem aprofundar aqui esse aspecto, que foi desenvolvido em outro trabalho (IGAYARA-SOUZA, 2020), destaco nesta coletânea de canções o mesmo caráter polifônico que se pode encontrar em outros gêneros literários, como o romance, pois trata-se da mesma posição de autor. Para isso, recorro à explicação de Paulo Bezerra (que, no texto abaixo, analisa o conceito de polifonia usado por Bakhtin na análise do romance).

> O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro "eu para si" infinito e inacabável. Trata-se de uma mudança radical da *posição do autor* em relação às *pessoas* representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades (grifos do autor) (BEZERRA, 2021, p 194).

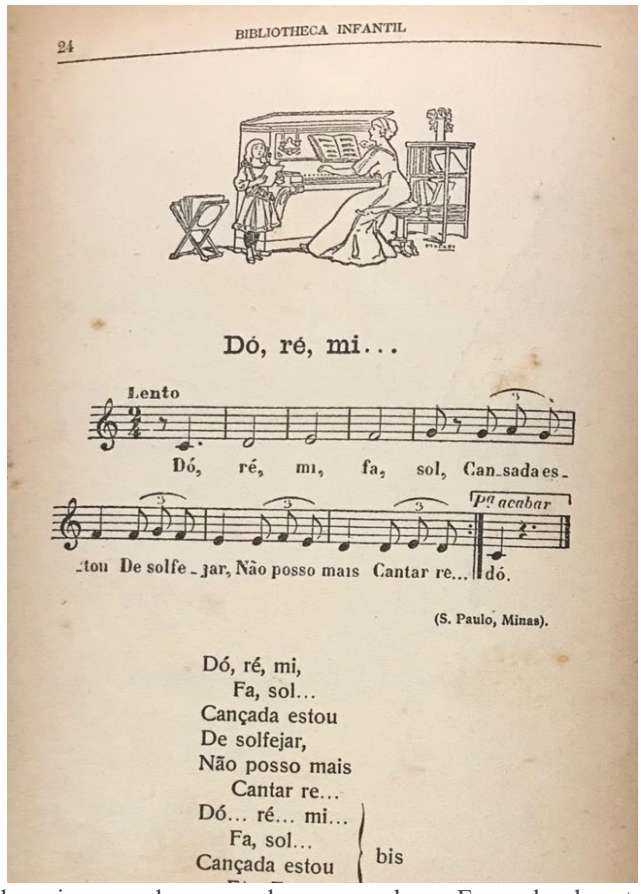
Esta coletânea de canções, proposta como um conjunto que tem por objetivo criar um repertório formado por distintos contextos culturais a serem conhecidos e praticados pelas crianças, junto a familiares e educadores é, em nossa análise, um exemplo de escrita polifônica (no sentido bakhtiniano), que dá voz a múltiplos personagens, com suas canções, suas temáticas e sua própria linguagem.

As coletâneas de canções mostram-se como um tipo bem particular de livro, uma vez que lidam com dois códigos de escrita, e com isso são destinadas a um público particularizado. Embora geralmente contenham textos, o código de escrita principal neste tipo de impresso é o código musical, a notação musical. Por ser um código comum a diversos países e universos culturais, as publicações ancoradas na notação musical podem ser lidas quase independentemente do código verbal, portanto por falantes de diversas línguas. Ou ainda, como realizações a partir de um código relativamente autônomo,

podem ser apreendidas - enquanto texto musical - independentemente da alfabetização, como nos casos em que a leitura musical é um processo de aprendizagem (mediante a prática do canto ou de um instrumento) anterior ao início do processo de alfabetização.

Uma temática reiterada é o uso da repetição no ensino, que a autora reprova. São dados exemplos de canções que buscam a memorização pela repetição, seja na alfabetização, no ensino de geografia ou de música. Deixando clara sua posição contrária ao ensino pela mera repetição, a autora chega a dizer que isso é um "papaguear" e que é "condenável". Também no ensino de música, a crítica está presente, como por exemplo, na canção "*Dó, ré mi*" reproduzida abaixo (Fig. 2).

Figura 2: Canção "Dó, ré, mi"



Fonte: Cantigas das crianças e do povo e danças populares. Exemplar da autora deste trabalho.

A proposição da coletânea demonstra uma tentativa de reunir, em um único volume, canções de procedências diversas. Destaca-se o papel que desempenham na construção de uma comunidade imaginada como nação, nos termos analisados por Benedict Anderson.

> Existe um tipo específico de comunidade contemporânea que apenas a língua é capaz de sugerir - sobretudo na forma de poemas e canções. (...) Como parece desprendido esse uníssono! Se sabemos que, além de nós, há outras pessoas cantando essas canções exatamente no mesmo momento e da mesma maneira, não temos ideia de quem podem ser, ou até onde estão cantando, se fora ou não do alcance do ouvido. Nada nos liga, a não ser o som imaginado (ANDERSON, 2013, p. 203-204).

Na construção dessa comunidade imaginada, a autora percebe uma lacuna com relação à formação de princípios comuns desde a infância. Defende a necessidade de aproximação entre adultos e crianças e vê seu livro de canções como um meio para conseguir esse objetivo. O momento em que é produzido o trabalho é caracterizado com um período de "reconstrução e remodelação", em busca do "progresso nacional" .

> Observando o indiferentismo dos que tudo podem a bem do alimento espiritual de que é tão ávida a infância; observando o insulamento em que vivem grandes e pequenos, pareceu-me que, no momento atual de reconstrução e remodelação, seria bem-vindo, seria o ideal, um veículo que prendendo-os, ambos, aproximasse esses dois fatores vivos do progresso nacional (PINTO, 1916, p. 7).

A aproximação entre adultos e crianças, mediada pela coletânea que fornecia cantigas e desenhos, era um dos objetivos do trabalho, e ambos estariam aprendendo, uma vez que muitas cantigas são exemplos da cultura popular desconhecida também de boa parte dos adultos.

> Tem a criança ante os olhos um livro de cantigas que aprenda pelas figuras, pelos versos? Aproximar-se-á dos grandes para saber como entoá-las. Mas se esses grandes nada virem no livro que os interesse também a eles, dar-se-ão por duas vezes ao trabalho de ir em auxílio da criança? – Eis o que duvidoso é (PINTO, 2016, p. 7).

Por outro lado, há uma outra aproximação almejada: entre a educação e o "folclore". Este termo, em uso corrente na época, engloba os saberes da tradição oral, as canções sem autoria identificada, a contribuição cultural de diversos povos, identificados na iconografia das "três raças" contida na capa (Fig. 3), com imagens de um casal de crianças brancas, uma menina negra e um menino indígena.

Figura 3: Capa de Cantiga das Crianças e do povo e danças populares.

Fonte: coleção da autora deste trabalho.

A análise da capa e de seu simbolismo escapam ao âmbito deste artigo, mas é interessante notar que os escolares observam de cima as personagens já descritas. Este menino e esta menina, um de cada lado do pórtico que mostra as outras crianças, destacam-se por portar uma mochila e um livro, respectivamente. O livro é novamente representado pelo casal de crianças brancas, enquanto a menina africana e o menino indígena têm os olhares diretamente voltados ao leitor, todos em um cenário ao ar livre, com vegetação e pedras. O livro, desta forma, é um dos personagens da cena. Algumas crianças leem e outras miram o leitor. A capa assinada por Moraes é repleta de simbolismos e apresenta crianças brasileiras, algumas escolarizadas, outras não.

Também é um ideal de aproximação fazer com que o universo letrado conheça e reconheça a "arte primitiva". A pedagogia que dá uma nova voz e novo papel à criança, é a referência para ver o "primitivo" como criança, imaginando um caminho de desenvolvimento que, centrado nas artes, deixaria em segundo plano a "razão abstrata", mas conferiria um lugar e uma possibilidade a esses "primitivos" na história da civilização. O traço ingênuo identificado nesses "primitivos" e sua espontaneidade eram

vistos como o terreno para um desenvolvimento através da arte, o que fica explícito no texto abaixo:

> Ora, ausentes os meios de exercitar a razão abstrata, o nosso íncola[3] é uma eterna criança. Como a criança, imita, gesticula; expressivamente diz; canta, toca e dança; quer-se admirado pelos seus pares; corre, salta, bate, embate, derruba, atira, despedaça; algo ideando (matutando) amontoa, amolga, amassa, queima; destrói, constrói; lasca, traça, pule, sem que, por mãos civilizadas, seja iniciado em tais diligências. Altivo – criança, indivíduo, tribo, nação – evolve através das artes; e só através das artes conseguirá avançar, surgir e, mais tarde, firmar-se na história da civilização (PINTO, 1916, p. 191).

A transmissão das canções na forma de impresso viria dar perenidade a esses documentos fugazes que são as canções apenas guardadas nas memórias, transformando experiências de grupos específicos da população em fragmentos de um coletivo cultural nacional que procurava conquistar um espaço na construção dessa "comunidade imaginada" que é a nação, na acepção de Anderson: "uma comunidade política imaginada como inerentemente limitada e soberana" (ANDERSON, 2013, p. 23).

É interessante notar que esse esforço relatado por Alexina para a perpetuação de canções foi muito presente durante o século XX, com um processo contínuo de publicação de novas coletâneas de canções, harmonizadas ou não, ora mais voltadas ao estudo das tradições musicais, ora voltadas para a prática da performance. As canções foram constantemente retrabalhadas em arranjos para os distintos perfis de grupos musicais e postas em circulação pela performance escolar. O trabalho de arranjo a partir dessas coletâneas de melodias foi empreendido por muitos compositores, sobretudo pela importância dada a este tema por Villa-Lobos em sua obra pedagógica, especialmente pelo *Guia Prático*. As coletâneas de canções permaneceram também como repositório de temas musicais para a composição, como se vê constantemente na imensa obra de Villa-Lobos e de seus contemporâneos.

Conclusões

Como parte dos estudos villalobianos, este texto pretendeu colaborar para um maior conhecimento do ambiente pedagógico da Primeira República, que seria muito transformado a partir da atuação de Villa-Lobos e de inúmeros colaboradores do grande projeto educativo que foi a implantação do Canto Orfeônico como disciplina escolar

[3] A autora usa "íncola" como sinônimo de indígena, o que era comum à época. O significado estrito é "habitante", portanto a autora ressalta a condição de habitantes originários e da relação com a terra natal ao escolher esse termo.

nacional. Sob direção de Villa-Lobos, foi dada continuidade, visibilidade e importância a um trabalho iniciado em diversos estados brasileiros, antes dele, em que a publicação de coletâneas de canções assume um importante papel estratégico, cultural e de prática pedagógica.

Nesse ambiente de educação musical e de estudos folclóricos, destaca-se a atuação de Alexina Magalhães Pinto, que a edição de 2009 veio confirmar como uma das fontes impressas utilizadas pelo autor do *Guia Prático.* Não foi encontrada, até o momento, nenhuma evidência de que Villa-Lobos tenha conhecido a mineira Alexina de Magalhães Pinto, que morreu em 1921, no entanto não seria impossível que algum encontro tivesse ocorrido, visto que ela se fixou no estado do Rio de Janeiro. O que se sabe é que o modo de circulação de canções em formato de coletâneas impressas foi fundamental para que Villa-Lobos tivesse contato com o trabalho de Alexina, assim como de outros autores como João Baptista Julião e João Gomes Júnior.

Nossas pesquisas demonstram que a incorporação do folclore na educação infantil foi um esforço coletivo realizado ao longo do tempo, e que o entendimento do contexto da coleta e publicação de canções no Brasil é fundamental para que se avalie a importância dada por Villa-Lobos ao tema. A obra pedagógica musical deste compositor, por sua vez, desponta dentre tantas coletâneas como as publicações com maior circulação durante o século XX, sendo recorrentes as referências ao trabalho de Villa-Lobos em outras coletâneas e manuais de canto orfeônico, especialmente sobre o *Guia Prático*.

Por último, este trabalho pretendeu trazer mais elementos para que se conheça a obra de Alexina de Magalhães Pinto, uma das autoras pioneiras na literatura infantil e na musicalização de crianças, na discussão sobre o uso do folclore na educação e na proposição de repertório musical para a educação das crianças brasileiras, em diálogo com iniciativas semelhantes que aconteciam em outros países.

Referências

A MINEIRA ruidosa. *Revista Veja*, nº 100. São Paulo: 1970. p. 58.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (3a reimpressão da edição de 2008).

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962 [1928].

BAKHTIN, M.[VOLOCHINOV, V.]. *Marxismo e filosofia da linguagem.*12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006 [1929].

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso.* Organização, tradução, posfácio e notas de P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin:* conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2021, p. 191-200.

BRAGANÇA, Aníbal. A política editorial de Francisco Alves e a profissionalização do escritor no Brasil. In: ABREU, Márcia (org). *Leitura, História e História da Leitura*. São Paulo: Mercado de Letras/ Associação de Leitura do Brasil/Fapesp, 2002.

CARNEVALI, F. G. *"A mineira ruidosa":* Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921). Dissertação (Mestrado em História social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras.* São Paulo: Escrituras, 2002.

HUNT, Peter. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge, 2004.

IGAYARA-SOUZA, S. C. *Entre palcos e páginas*: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958). Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *Coletâneas de canções brasileiras:* repertório coral, educação, intertextualidade, representações. Tese (Livre-docência). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LIMA, Laura Emanuela Gonçalves. Os paratextos de Alexina de Magalhães Pinto em Cantigas das crianças e do povo e danças populares. Mestrado (Letras). Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2020.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos* São Paulo: Companhia das Letras, 2012. [livro digital]

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das creanças e do povo e dansas populares.* Colligidas e seleccionadas do Folk-Lore brasileiro por Alexina de Magalhães Pinto. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916. (Coleção Icks. Série A).

PINTO, Alexina de Magalhães. *Os nossos brinquedos*. Coleção Icks, série B. Lisboa: Tipografia A Editora, 1909.

ROCHA, Inês de Almeida; IGAYARA, Susana Cecília; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. *Sons de outrora em reflexões atuais*: história da educação e música. Curitiba: CRV, 2020

SILVEIRA, Francisca Amélia da. *Ludismo e pragmatismo na literatura para crianças no início do século XX*: Uma análise das obras de Alexina de Magalhães Pinto (Brasil) e de Ana de Castro Osório (Portugal). 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

VASCONCELLOS, Francisco de. Onde, quando e como faleceu Alexina de Magalhães Pinto. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João Del-Rey.* V. IX, p. 142-144, ano 2000.

VILLA-LOBOS, H. *Guia prático: estudo folclórico musical*. Irmãos Vitale, 1941.

VILLA-LOBOS, H. *Guia prático para a educação artística e musical*. Organização de M. A. C. Lago, S. Barboza e M. C. Barbosa. Rio de Janeiro: ABM/ Funarte, 2009.

Em torno de uma correspondência inédita de Heitor Villa-Lobos à Marguerite Long

Danieli Verônica Longo Benedetti
d.benedetti@unesp.br | UNESP

Nahim Marun
nahim.marun@unesp.br | UNESP

Resumo: O acervo privado da pianista francesa Marguerite Long (1874-1966), de posse da *Médiathèque Musical Mahler* em Paris, possui um extenso arquivo que contém uma importante coleção de correspondências recebidas de um número impressionante de personalidades do mundo musical. Fazem parte desse acervo três cartas em idioma francês, de autoria do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos enviadas à renomada pianista: duas delas datadas do ano de 1952, datilografadas e uma inteiramente manuscrita e não datada. O presente artigo, resultado de estudo em andamento, pretende assim a transcrição, tradução e provocar uma reflexão sobre essa breve mas consistente correspondência.
Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Marguerite Long. Correspondência. *Médiathèque Musical Mahler*. Piano.

Around an unpublished correspondence from Heitor Villa-Lobos to Marguerite Long

Abstract: The private collection of French pianist Marguerite Long (1874-1966), owned by the Mediathèque Musical Mahler in Paris, has an extensive archive which contains a significant collection of correspondence received from a large number of personalities. This collection includes three letters in French, written by the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos, sent to the renowned pianista: two of them dated 1952, typed and another entirely handwritten and undated. This article, result of an ongoing research, intends to transcribe, translate and think over this brief but revealing correspondence.
Keywords: Heitor Villa-Lobos. Marguerite Long. Correspondence. *Médiathèque Musical Mahler*. Piano.

De acordo com Cecília Dunoyer de Segonzac, biógrafa de Marguerite Long (1874-1966), o país com o qual a renomada pianista francesa estabeleceu os laços mais estreitos foi o Brasil[1]. Prova disso é a correspondência recebida de várias personalidades do meio musical brasileiro encontrada no acervo privado de Marguerite Long, de posse *Médiathèque Musical Mahler* em Paris.

Influente no meio musical e pianístico internacional encontramos nesse impressionante acervo aproximadamente 850 cartas enviadas por nomes importantes, dentre os quais Maurice Ravel, Claude Debussy, Emma Debussy, Gabriel Fauré, Isaac Albeniz, Jacques Ibert, Vincent d'Indy, Alfred Cortot, Jacques Durand, Max Eschig, Darius Milhaud, Erik Satie, Florent Schimitt, Arthur Honegger, Roland Manuel, Ida Rubinstein, George Enesco, Dimitri Chostakovitch, Jacques Thibaud, Dinu Lipatti, Sergiu Celibidache, Emil Gilels, Reynaldo Hahn, Paul Badura-Skoda, Van Cliburn, Blanche Selva, Carlo Zecchi, Aldo Ciccolini e tantos outros. Conta-se ainda aproximadamente 100 cartas não identificadas, 66 postais e 36 cartas de visita. Dentre

[1] Cecília Dunoyer de Segonzac, *Marguerite Long 1874-1966, un siècle de vie musicale française*, Paris, Findakly, 1993, p.268.

os nomes brasileiros que encontramos em meio a essa extraordinária correspondência vale mencionar Eleazar de Carvalho, Guilherme Fontainha, José Kliass (Rússia/Brasil), Souza Lima, Homero de Magalhães, Anna-Stella Schic, Magda Tagliaferro e Heitor Villa-Lobos.

O presente artigo, resultado de estudo em andamento, pretende assim a transcrição, tradução e reflexão de uma breve correspondência (3 cartas) coletada no acervo mencionado, escrita pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e endereçada à pianista francesa Marguerite Long.

Por meio dessa correspondência é possível confirmar a cumplicidade e os laços de amizade entre os dois, assim como uma estreita colaboração musical iniciada desde os anos vinte quando, durante sua segunda temporada francesa (1927-30), Villa-Lobos compôs o ciclo para piano solo *Francette et Pià* (1929), obra que dedicou à classe infantil do *Conservatoire National de Paris* de Marguerite Long.

As temporadas passadas em Paris foram determinantes no percurso de Villa-Lobos. E, na década de 50 (período a que se refere a correspondência em foco), após os dois grandes períodos passados na capital francesa (1923-24 e 1927-30), o nome do compositor brasileiro na França era reconhecido e respeitado. Consequentemente nomes importantes do meio musical francês passam a fazer parte de sua rede de relacionamentos, dentre os quais Darius Milhaud, Maurice Ravel, Florent Schmitt e Marguerite Long. No estudo realizado pela pesquisadora francesa Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris*[2], é possível compreender a dimensão e a importância que esses longos períodos passados na França representaram para o reconhecimento internacional da obra de Heitor Villa-Lobos.

Assim, fazem parte do acervo privado da pianista Marguerite Long, de posse *Médiathèque Musical Mahler,* três cartas em idioma francês, duas delas datadas do ano de 1952, datilografadas e uma inteiramente manuscrita e não datada.

A primeira delas enviada do Rio de Janeiro em 2 de agosto de 1952 nos fornece um grande número de informações. Villa-Lobos inicia a carta expressando sua tristeza pela impossibilidade de Marguerite Long vir ao Brasil naquele momento e ao tratamento (um problema na mão) pelo qual passava a pianista.

[2] Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris.* Paris: L'Harmattan, 2004.

Marguerite Long viria duas vezes ao Brasil, ambas a convite de Heitor Villa-Lobos (FLÉCHET, 2004, p. 110). A primeira em 1932, e conforme assinala Anaïs Fléchet, esta foi ocasião de divulgar exclusivamente a música francesa contemporânea. Ela realiza uma série de conferências e cursos de interpretação dedicados à escola francesa, oportunidade de interpretar obras de compositores franceses conhecidos, mas também de compositores menos conhecidos do público brasileiro como "Emmanuel Chabrier, Florent Schmitt, Gabriel Pierné, Jacques Ibert, Marcel Delannoy e Francis Poulenc" (FLÉCHET, 2004, p. 110). Já a segunda viagem – que se desenha na primeira carta da série em questão - , que aconteceu em 1954 comprova o amadurecimento dos laços de amizade entre Long e Villa, mas também entre o Brasil, uma vez que suas atuações não seriam unicamente voltadas à música francesa, mas também ao interesse e a importância desse intercâmbio cultural "franco-brasileiro". Prova disso é o dossiê "Voyage au Brésil" de posse do arquivo Marguerite Long[3], onde encontramos uma série de documentos relacionados à essa viagem de 1954 ao Brasil. Entre eles o discurso de recepção à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: "A música, onde se pode exprimir livremente a alma de um povo, ocupa um lugar fundamental; e é nesse sentido que eu me alegro de poder trazer minha modesta contribuição numa busca sempre mais intensa de uma comunidade cultural franco-brasileira.[4]" (LONG, 1954)

Ainda em relação à primeira carta da série Villa expressa sua gratidão pela divulgação de sua obra na França que ele considerava sua "Pátria da Alma" e acrescenta:

> Eis a lista das obras que você poderia fazer tocar vossos excelentes artistas e que eu agradeço infinitamente:
>
> CIRANDAS (16 peças) – EU VOS ENVIAREI AS CÓPIAS
>
> PROLE DO BEBE N.1 (8 PEÇAS) – MAX-ESCHIG
>
> RUDEPOEMA – MAX ESCHIG

Importante destacar que as obras mencionadas tiveram suas estreias em Paris na década de 20, ou seja, de certa forma essas obras já circulavam no meio musical internacional há três décadas. O pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982) – importante divulgador da obra pianística de Villa - seria o responsável pelas estreias da

[3] Fonds Marguerite Long, Paris: *Médiathèque Musical Mahler.*
[4] Fonds Marguerite Long, *Discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*, 08/1954, Paris: *Médiathèque Musical Mahler.*

Prole do Bebê n.1 em 30 de maio de 1924 em concerto organizado na *Salle des Agriculteurs,* período que coincide com o final da primeira temporada parisiense de Villa-Lobos, assim como do monumental Rudepoema, no histórico concerto realizado na *Salle Gaveau* em 24 de outubro de 1927, período que coincide com o início da segunda temporada parisiense do compositor brasileiro.

Segue na íntegra a tradução da carta de Heitor Villa-Lobos enviada à Marguerite Long datada de 2 de agosto de 1952. Nos anexos a transcrição em idioma original.

H. Villa-Lobos
R. Araújo Porto Alegre, 56 – Apt. 54
Rio de Janeiro
Brasil

Rio de janeiro, 2 de agosto de 1952[5]

Minha querida Amiga,

Suas duas cartas do 23 e 26 de julho nos trouxe muita tristeza de nos privar da grande alegria de termos aqui nossa grande Amiga e nossa grande Artista.

Eu bem entendi as dificuldades por causa do atraso de todos os procedimentos e espero que numa próxima oportunidade tudo poderá ser providenciado mais rápido e que seu dedo, após o tratamento será imediatamente curado e nossa Marguerite Long terá a ocasião de receber todas as honras que ela bem merece.

Muito obrigada pela vossa tão grande gentileza de dar uma conferência sobre mim na França, onde eu considero minha Pátria da Alma, e nos próximos dias Mindinha vos enviará documentos sobre mim.

Eis a lista das obras que você poderia fazer tocar vossos excelentes artistas e que eu agradeço infinitamente:
CIRANDAS (16 peças) – EU VOS ENVIAREI AS CÓPIAS
PROLE DO BEBE N.1 (8 PEÇAS) – MAX-ESCHIG
RUDEPOEMA – MAX ESCHIG

Eu acabo de enviar vossa carta ao Ministro das Relações Exteriores, Embaixador João Neves da Fontoura, que ficou muito contente com a vossa gentileza,

Meu ballet "RUDA" será apresentado no Theatro Scala de Milão no mês de Abril, e espero ansioso a cópia da gravação que vosso aluno Daniel Weinberg[6] [*sic*] fez e enviou ao Ministro Labieno Salgado, Consulado do Brasil em Paris.

Na espera do grande prazer de vos rever em breve e em plena saúde, os dois amigos a abraçam cordialmente.

O amigo de sempre,
Villa-Lobos[7]

[5] Carta inteiramente datilografada contendo apenas a assinatura manuscrita.
[6] Daniel Wayenberg (1929-2019), pianista e compositor finlandês. Aluno de Marguerite Long à partir de 1947. Não encontramos nenhuma referência sobre a gravação mencionada por Villa-Lobos na carta em questão.
[7] Heitor Villa-Lobos. [Correspondência]: Destinatária: Marguerite Long. Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1952. Paris: *Médiathèque Musical Mahler*, Fonds Marguerite Long.

A segunda carta da série, escrita do mês seguinte, foi igualmente enviada do Rio de Janeiro, datada de 22 de setembro de 1952 e enviada para Marguerite Long na Itália. A carta confirma a não realização da viagem da pianista ao Brasil naquele ano, viagem que, conforme tratado anteriormente, aconteceria dois anos mais tarde. Villa ainda comenta sobre a recuperação da mão da amiga e informa que em breve estaria de volta à Paris. Segue na íntegra a tradução da carta de Heitor Villa-Lobos enviada à Marguerite Long datada de 22 de setembro de 1952. Nos anexos a transcrição em idioma original.

H. Villa-Lobos
R. Araújo Porto Alegre, 56 – Apt. 54
Rio de Janeiro
Brasil

Rio de janeiro, 22 de setembro de 1952[8]

Mme. MARGUERITE LONG
SAN ANGELO 3832
VENEZIA – ITÁLIA

Minha querida Amiga,

Vossa carta de 3 de setembro nos emocionou com a palavra tão afetuosa em português-SAUDADES. [*sic*]

Mindinha e eu esperamos do todo coração, que você esteja completamente restabelecida e que nosso grande pesar de não ter a sorte de tê-la aqui como bem desejamos, possa compensar se o seu dedo esteja em boa forma.

Esqueça o dedo completamente, e sobretudo agora que o curou. Recomece os exercícios que eu vos aconselhei em Paris, e tudo irá bem como nós desejamos.

Até hoje sentimos muito que não foi possível este ano vossa viagem ao Brasil, mas temos certeza que teremos esta feliz oportunidade em breve.

Nós devemos chegar em Paris na primeira quinzena de março, e será para nós dois uma grande alegria revê-la bem alegre, feliz e em perfeita saúde.

Nós a abraçamos muito cordialmente,

H. Villa-Lobos[9]

A terceira carta da série é inteiramente manuscrita e não datada; porém entendemos que seria posterior às anteriores conforme reflexões que seguem. Nesta breve carta é possível perceber a personalidade empática de Villa-Lobos. Nela o

[8] Carta inteiramente datilografada contendo apenas a assinatura manuscrita.
[9] Heitor Villa-Lobos, Ibid. 22/09/1952.

compositor apresenta e recomenda a pianista brasileira Yara Bernette (1920-2002) à Marguerite Long e intercede por ela.

De acordo com Anaïs Fléchet, "o final dos anos 40 assim como o início do anos 50 viram a chegada de uma nova geração de músicos brasileiros em Paris" (FLÉCHET, 2004, p. 111). Observamos no testemunho, e na produção de alguns deles, a gratidão em relação ao compositor que buscou por sua rede de relacionamentos para abrir portas no cenário francês para muitos intérpretes brasileiros.

A pianista Anna-Stella Schic[10] (1922-2009) chega em Paris em 1947 e, recomendada por Villa-Lobos, irá integrar a classe de piano de Marguerite Long. Em entrevista à Alain Cochard, por ocasião dos 40 anos de morte do compositor, Anna-Stella faz um longo relato sobre a música e sua relação com Villa:

> (...) "foi na França, quando eu era estudante, que sólidos laços de amizade se consolidaram entre nós. O cônsul geral do Brasil era um amigo pessoal de Villa-Lobos e um dia me apresentou a ele. (...) No programa do recital que toquei em 1952 na Salle Gaveau, incluí no programa o Ciclo Brasileiro (em estreia europeia), uma das mais magníficas realizações para o piano, e tive a felicidade de trabalhar esta partitura com ele, assim como outras obras, tal qual o 2º Concerto – que igualmente realizei a primeira audição europeia no mesmo ano em Paris, sob a sua direção." (In: PIANO, 1998-99, p. 98)

O pianista Homero de Magalhães[11] (1924-1997) também expressa sua gratidão em longo relato disponível em sua tese de doutorado *A obra pianística de Heitor Villa Lobos* (UNESP, 1994):

> Tive a honra de ser um protegido de Villa-Lobos. (...) Uma das melhores lembranças que tenho dele vem de 1956. Naquela época, eu era bolsista em Viena e estando de passagem por Paris, precisei de uma recomendação sua junto ao Presidente Juscelino Kubitscheck pois minha bolsa estava ameaçada de ser cortada. Fui visitar o Maestro que me recebeu cedo, em seu quarto no Hotel de Bedford, (...). Expliquei-lhe a que vinha e o Maestro imediatamente ditou à Mindinha um telegrama ao Presidente sobre meu assunto. (MAGALHÃES, 1994, p.6)

E ainda:

> Minha carreira foi, desde o início, ligada à obra do grande compositor: Em 1957, na *Cité Universitaire* de Paris, participei do concerto comemorativo

[10] Entre os anos 1976-77 Anna-Stella Schic gravou pela EMI ODEON, na Salle Wagram, em Paris, a integral para piano solo de Heitor Villa-Lobos. O trabalho foi considerado pelos críticos franceses entre as melhores produções do ano (1980) e recebeu o selo "Diapason d'Or". No Brasil a integral foi distribuída pelo Estúdio Eldorado nos anos 80.

[11] O pianista e professor Homero de Magalhães foi um grande defensor da obra pianística de Villa-Lobos. Realizou diversas gravações, conferências e cursos dedicados à obra pianística do compositor. Destaque à primeira versão brasileira da integral do ciclo das 16 Cirandas (1960). Ele conta: Obtive com esta gravação vários prêmios, entre eles o Prêmio Nacional do Disco, (...) " (MAGALHÃES, 1994, p.11).

> dos 70 anos de Villa-Lobos, executando na presença do Mestre, a Suite 1913 para piano e orquestra e fui testemunha da ovação por ele recebida, da sala cheia de estudantes, professores e autoridades de vários países. (MAGALHÃES, 1994, p.110)

A carta aqui em foco confirma o desejo de Villa de promover os jovens compatriotas que assim como ele, buscaram na capital francesa uma forma de consolidar suas carreiras. Assim, é possível sugerir um período aproximado para a carta em questão, uma vez que a estreia da pianista Yara Bernette aconteceria na Europa em 1955, quando tocou a Bachianas Brasileira n.3 com a Orquestra do Conservatório de Paris sob a regência de Heitor Villa-Lobos[12]. A carta nos leva entender ainda uma possível colaboração de Marguerite Long para a realização dessa estreia junto à Orquestra do Conservatório Nacional, instituição em que atuava a pianista francesa.

Segue na íntegra a tradução da carta em questão, enviada por Heitor Villa-Lobos à Marguerite Long. Nos anexos a transcrição em idioma original.

> Minha ilustre a querida amiga,
>
> Antecipando um pouco a visita pessoal que espero fazer em alguns meses, eu gostaria de vos apresentar e recomendar Yara Bernette, notável pianista brasileira (de S. Paulo) já consagrada diante do público brasileiro e americano com grande sucesso.
>
> Ela deseja receber de você, vossos preciosos conselhos de mestre incomparável e ao mesmo tempo uma orientação sobre a forma à qual ela deve iniciar sua carreira artística na Europa.
>
> Certo de vossa boa recepção, tenho a grande satisfação de vos agradecer cordialmente, e renovar, cara e ilustre amiga, os sentimentos de minha profunda estima e de meu grande respeito,
>
> Assinado por: Villa-Lobos

[12] https://pt.wikipedia.org/wiki/Yara_Bernette#cite_note-MM-4.

Figura 1

Museu Villa-Lobos. Heitor Villa-Lobos e Marguerite Long, 1957.

Anexos

Transcrição das 3 cartas de posse do *Fonds Marguerite Long* enviadas pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos à pianista francesa. O *Fonds Marguerite Long* é posse da *Médiathèque Musicale Mahler* em Paris.

Carta n. 1

H. Villa-Lobos
R. Araújo Porto Alegre, 56 – Apt. 54
Rio de Janeiro
Brasil

Rio de janeiro, 2 Août 1952 [13]

Ma très chère Amie,

Votre [*sic*] deux lettres du 23 et 26 Juillet nous a donné beaucoup de tristesse de nous priver de la grande joie d'avoir ici notre grande Amie et notre grande Artiste.

J'ai bien compris les dificultées à cause du rétard de toutes les démarches et j'espère que dans le prochaine opportunité toute [*sic*] pourra être arrangé plus vite et que le votre doigt, après le traitement sera immediatement gueri et que notre Marguerite Long aura l'occasion de recevoir toutes les honneurs qu'elle bien mérite.

Merci beaucoup pour votre si grande gentillesse de faire une conférence sur moi en France, où je considère ma Patrie d'Âme, et dans quelques jours Mindinha vous enverra des documents sur moi.

Voila [*sic*] la liste des oeuvres que vous pourrez faire jouez vos excellents artistes et que je vous remercie infiniment:

CIRANDAS (16 morceux) – JE VOUS ENVERREZ LES COPIES
PROLE DO BEBE N.1 (8 morceux) – MAX-ESCHIG
RUDEPOEMA – MAX ESCHIG

Je viens de remettre votre lettre au Ministre des Affaires, Ambassadeur João Neves da Fontoura, qui a été très content de votre amabilité, [*sic*]

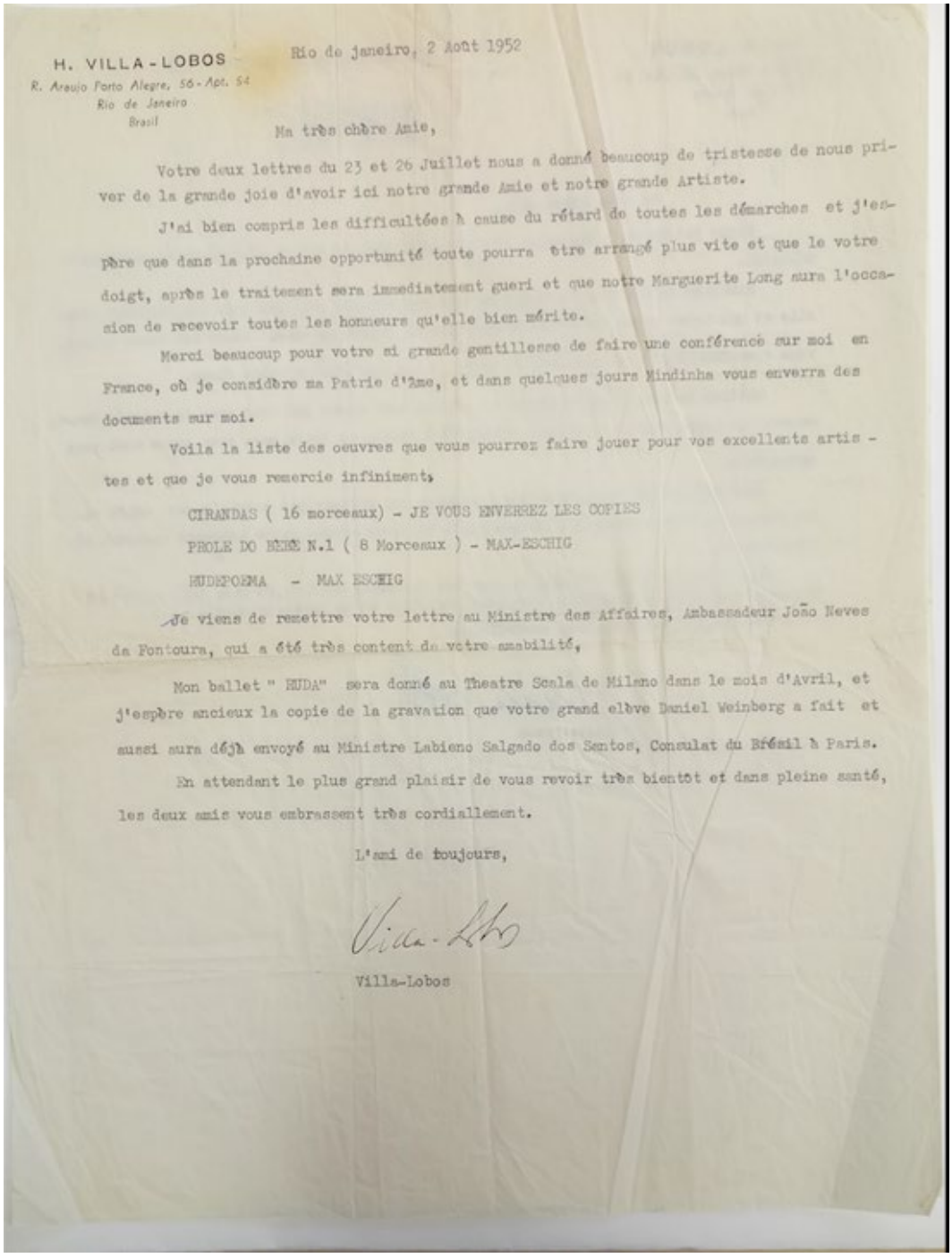
Mon ballet "RUDA" sera donné au Theatre Scala de Milano dans le mois d'Avril, et j'espère ancieux la copie de la gravation que votre grand elève Daniel Weinberg [*sic*] a fait et aussi aura déjà envoyé au Ministre Labieno Salgado, Consulat du Brésil à Paris.

En attendant le plus grand plaisir de vous revoir très bientôt et dans [*sic*] pleine santé, les deux amis vous embrassent très cordiallement.

L'ami de toujours,
Villa-Lobos

[13] Carta inteiramente datilografada contendo apenas a assinatura manuscrita.

Figura 2



H. VILLA-LOBOS
R. Araujo Porto Alegre, 56 - Apt. 54
Rio de Janeiro
Brasil

Rio de janeiro, 2 Août 1952

Ma très chère Amie,

Votre deux lettres du 23 et 26 Juillet nous a donné beaucoup de tristesse de nous priver de la grande joie d'avoir ici notre grande Amie et notre grande Artiste.

J'ai bien compris les difficultées à cause du rétard de toutes les démarches et j'espère que dans la prochaine opportunité toute pourra être arrangé plus vite et que le votre doigt, après le traitement sera immediatement gueri et que notre Marguerite Long aura l'occasion de recevoir toutes les honneurs qu'elle bien mérite.

Merci beaucoup pour votre si grande gentillesse de faire une conférence sur moi en France, où je considère ma Patrie d'âme, et dans quelques jours Mindinha vous enverra des documents sur moi.

Voila la liste des oeuvres que vous pourrez faire jouer pour vos excellents artistes et que je vous remercie infiniment,

CIRANDAS (16 morceaux) - JE VOUS ENVERREZ LES COPIES
PROLE DO BEBÊ N.1 (8 Morceaux) - MAX-ESCHIG
RUDEPOEMA - MAX ESCHIG

Je viens de remettre votre lettre au Ministre des Affaires, Ambassadeur João Neves da Fontoura, qui a été très content de votre amabilité,

Mon ballet " UDA" sera donné au Theatre Scala de Milano dans le mois d'Avril, et j'espère ancieux la copie de la gravation que votre grand elève Daniel Weinberg a fait et aussi aura déjà envoyé au Ministre Labieno Salgado dos Santos, Consulat du Brésil à Paris.

En attendant le plus grand plaisir de vous revoir très bientôt et dans pleine santé, les deux amis vous embrassent très cordiallement.

L'ami de toujours,

Villa-Lobos

Carta de Heitor Villa-Lobos à Marguerite Long. Paris: *Médiathèque Musical Mahler*, Fonds Marguerite Long.

Carta n. 2

H. Villa-Lobos
R. Araújo Porto Alegre, 56 – Apt. 54
Rio de Janeiro
Brasil

Rio de Janeiro, 22 Septembre 1952 [14]

Mme. MARGUERITE LONG
SAN ANGELO 3832
VENEZIA – ITÁLIA

Ma très chère Amie,

Votre lettre du 3 Septembre nous a touché avec le mot si affectueux en portugais-SAUDADES. [*sic*]

Mindinha et moi espérons [*sic*] de tout nos coeurs, qui vous avez complètement rétablie et qui notre grand regret de n'avoir pas la chance de vous avoir ici comme nous avons bien désiré, puisse compenser si votre doigt est dejà en bonne forme.

Oubliez le doigt complètement, et surtout maintenant qui vous avez le soigné. Recommencez [*sic*] les exercises qui j'ai vous conseillé à Paris, et toute [*sic*] sera bien comme nous vous souhaitons.

Jusu'aujourd'hui [*sic*] nous regrettons beaucoup qui n'était pas possible cet année votre Voyage au Brésil, mais nous sommes sures [*sic*] qui nous aurons cette heureuse opportunité très bientôt.

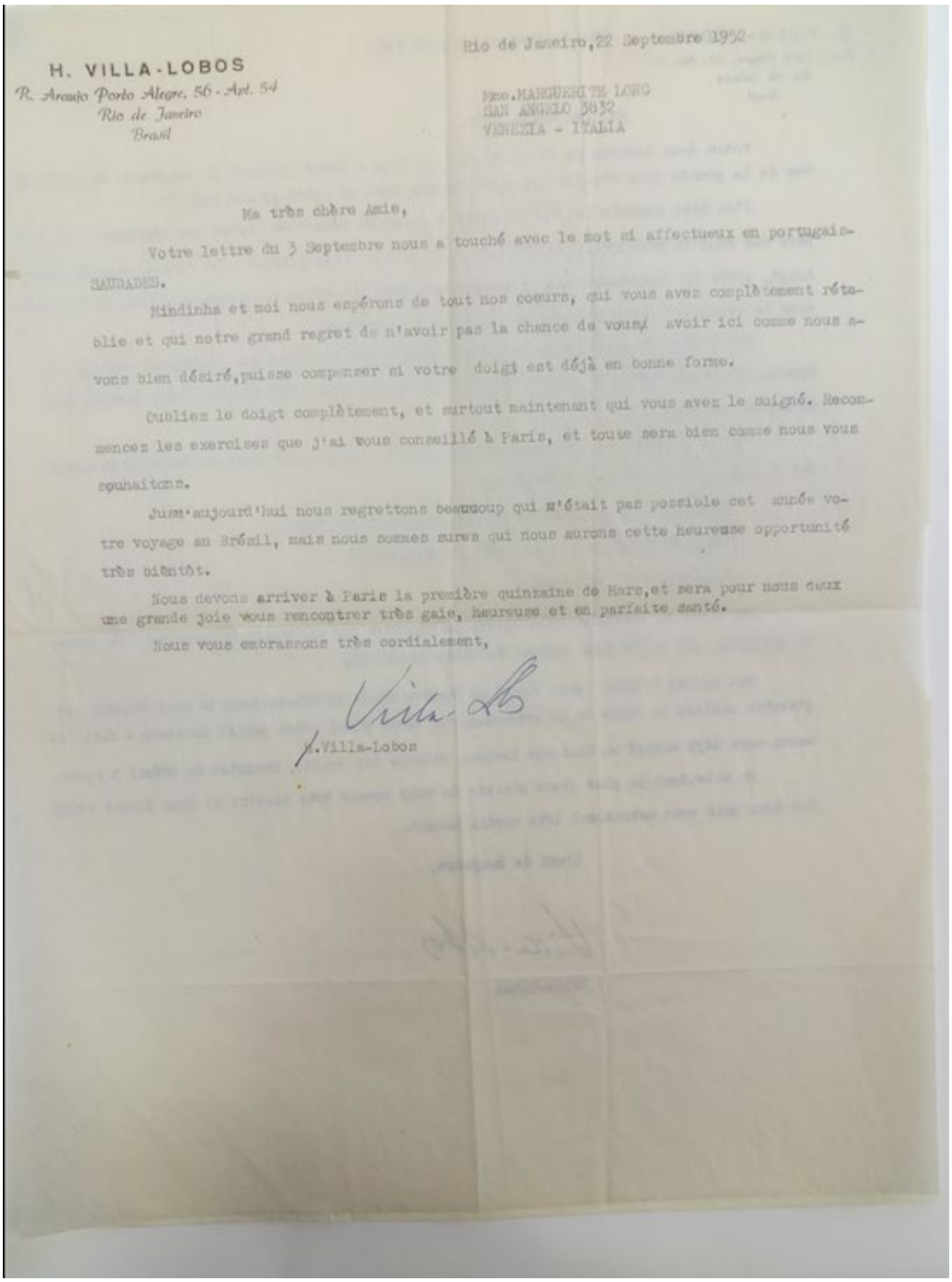
Nous devons arriver à Paris la première quinzaine [*sic*] de Mars, et sera pour nous deux une grande joie vous rencontrer très gaie, heureuse et en parfaite santé.

Nous vous embrassons très cordialement,

H. Villa-Lobos

[14] Carta inteiramente datilografada contendo apenas a assinatura manuscrita.

Figura 3



H. VILLA-LOBOS
R. Araujo Porto Alegre, 56 - Apt. 54
Rio de Janeiro
Brasil

Rio de Janeiro, 22 Septembre 1952

Mme. MARGUERITE LONG
SAN ANGELO 3632
VENEZIA - ITALIA

Ma très chère Amie,

Votre lettre du 3 Septembre nous a touché avec le mot si affectueux en portugais-
SAUDADES.

Mindinha et moi nous espérons de tout nos coeurs, qui vous avez complètement réta-
blie et qui notre grand regret de n'avoir pas la chance de vous avoir ici comme nous s-
vons bien désiré, puisse compenser si votre doigt est déjà en bonne forme.

Oubliez le doigt complètement, et surtout maintenant qui vous avez le soigné. Recom-
mencez les exercises que j'ai vous conseillé à Paris, et toute sera bien comme nous vous
souhaitons.

Jusu'aujourd'hui nous regrettons beaucoup qui n'était pas possiole cet année vo-
tre voyage au Brésil, mais nous sommes sures qui nous aurons cette heureuse opportunité
très bientôt.

Nous devons arriver à Paris la première quinzaine de Mars, et sera pour nous deux
une grande joie vous rencontrer très gaie, heureuse et en parfaite santé.

Nous vous embrassrons très cordialement,

Villa-Lobos

Carta de Heitor Villa-Lobos à Marguerite Long. Paris: *Médiathèque Musical Mahler*, Fonds Marguerite Long.

Carta n. 3

Mon ilustre et chère amie[15],

En antecipant un peu la visite personelle que j'espère vous faire dans quelques mois, je voudrais vous présenter et vous recomender [*sic*] Yara Bernette, nottable pianiste bresiliènne (de S. Paulo) qui a dejà été consacrée devant le public brésilien et americain avec grand succès.

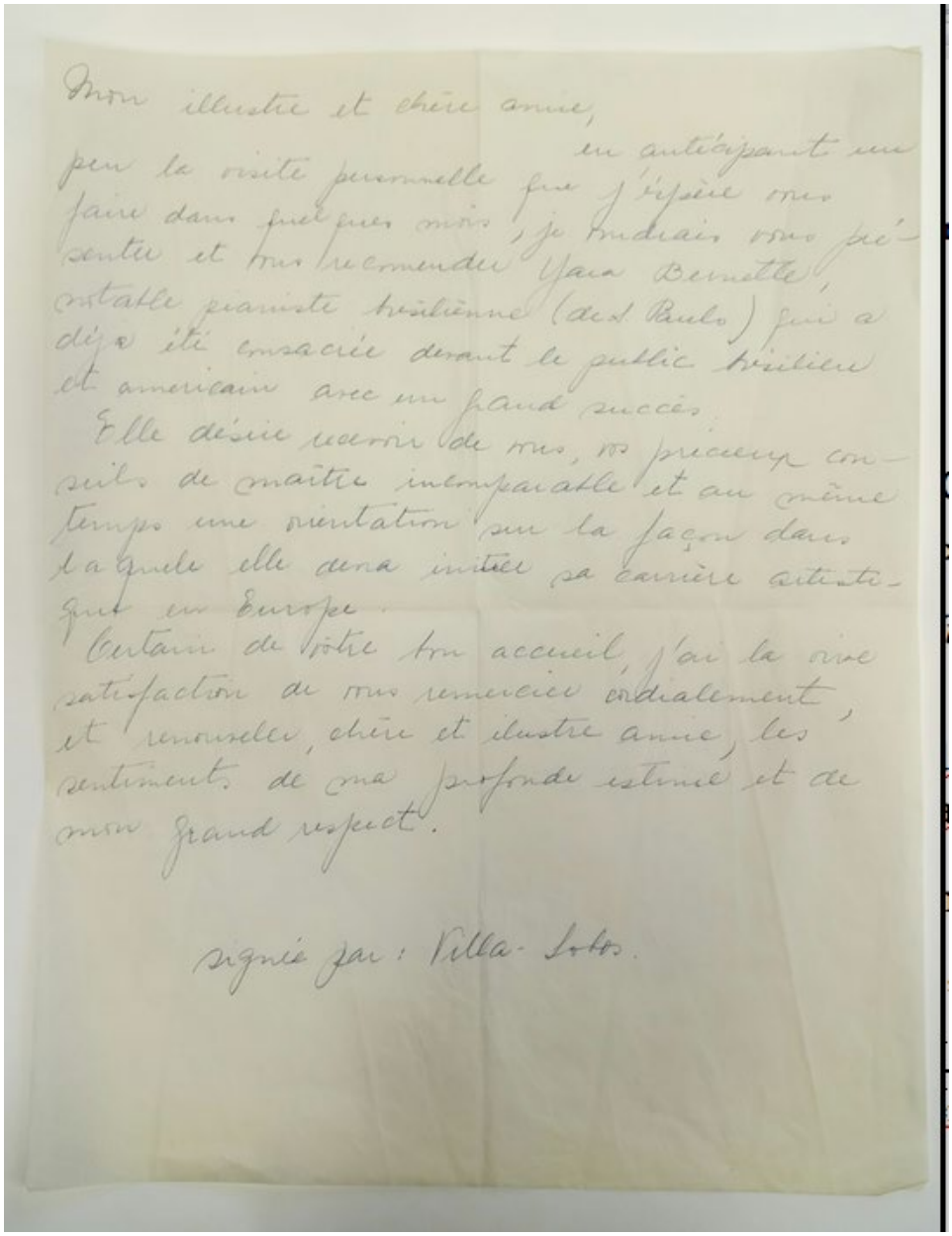
Elle désire recevoir de vous, vos precieux conseil de maître incomparable et au même temps une orientation sur la façon dans laquele elle devra initier sa carrière artistique en Europe.

Certain de votre bon accueil, j'ai la vive satisfation de vous remercier cordialement, et renouveler, chère et ilustre amie, les sentiments de ma profonde estime et de mon grand respect.

Signé par : Villa-Lobos

[15] Carta não datada e inteiramente manuscrita.

Figura 4



Mon illustre et chère amie,

En anticipant une peu la visite personnelle que j'espère vous faire dans quelques mois, je voudrais vous présenter et vous recommander Yara Bernette, notable pianiste brésilienne (de Sao Paulo) qui a déjà été consacrée devant le public brésilien et américain avec un grand succès.

Elle désire recevoir de vous, vos précieux conseils de maître incomparable et en même temps une orientation sur la façon dans laquelle elle devra imprimer sa carrière artistique en Europe.

Certain de votre bon accueil, j'ai la vive satisfaction de vous remercier cordialement et renouveler, chère et illustre amie, les sentiments de ma profonde estime et de mon grand respect.

signé par : Villa-Lobos.

Carta de Heitor Villa-Lobos à Marguerite Long. Paris: *Médiathèque Musical Mahler*, Fonds Marguerite Long.

Referências

DUNOYER DE SEGONZAC, Cecília. *Marguerite Long 1874-1966, un siècle de vie musicale française*. Paris : Findakly, 1993.

FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris*. Paris: L'Harmattan, 2004.

LONG, Marguerite. *Discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*. Paris: Médiathèque Musical Mahler, Fonds Marguerite Long, 1954, 10 p. manuscritas + 5 p. datilografadas.

MAGALHÃES, Homero. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Tese de Doutorado (UNESP), 1994.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Francette et Pià*. Recherche et compilation par Gérard Hugon. Paris: Max Eschig, 2007.

VILLA-LOBOS, Heitor. [Correspondência]: Destinatária: Marguerite Long. Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1952. Paris: Médiathèque Musical Mahler, Fonds Marguerite Long.

VILLA-LOBOS, Heitor. [Correspondência]: Destinatária: Marguerite Long. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1952. Paris: Médiathèque Musical Mahler, Fonds Marguerite Long.

VILLA-LOBOS, Heitor. [Correspondência]: Destinatária: Marguerite Long. Não datada. Paris: Médiathèque Musical Mahler, Fonds Marguerite Long.

SCHIC, Anna-Stella. *Souvenirs de l'Indien Blanc*. Propos recueillis par Alain Cochard. In: PIANO, Hors série. Paris: 1998-99, p. 98.

Martelo para piano: Procedimentos de elaboração para piano de uma versão para piano solo do segundo movimento das *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Heitor Villa-Lobos

Pablo Panaro
pablopanaro@ua.pt | Universidade de Aveiro

Resumo: Neste trabalho, apresento uma versão para piano solo do segundo movimento das *Bachianas Brasileiras nº 5*, de Heitor Villa-Lobos. Um dos principais desafios na criação de versões para piano solo sobre música que originalmente possui um forte caráter rítmico é a adaptação destas figurações rítmicas para o piano. No cenário musical brasileiro, há pianistas que se tornaram referência na adaptação de ritmos de gêneros musicais brasileiros para o piano. Nesta versão para piano, busquei aplicar alguns procedimentos de arranjo utilizados por estes pianistas – cujo campo de atuação principal é a música popular – para a elaboração de uma versão de uma música do repertório da música de concerto. Como resultado, os princípios observados na elaboração da presente versão permitem conservar o caráter rítmico da música de referência dentro de soluções idiomaticamente apropriadas para o piano, o que nem sempre ocorre com adaptações mais literais, como é o caso das reduções.

Palavras-chave: Adaptação para piano, "Martelo", *Bachianas Brasileiras nº 5*, Villa-Lobos, Gêneros musicais brasileiros.

Martelo *for piano*: *Elaboration procedures of a solo piano version of the second movement of Bachianas Brasileiras* nº 5*, by Heitor Villa-Lobos.*

Abstract: In this paper, I present a solo piano version of the second movement of *Bachianas Brasileiras nº 5*, by Heitor Villa-Lobos. One of the main challenges in creating solo piano versions of music that originally had a strong rhythmic character is adapting these rhythmic figurations to the piano. In the Brazilian music scene, there are pianists who have become a reference in adapting rhythms from Brazilian musical genres to the piano. In this piano version, I applied some arrangement procedures used by these pianists – whose main field of activity is popular music – to elaborate a version of a song from the concert music repertoire. As a result, the principles observed in the elaboration of this version allow preserving the rhythmic character of the reference music within idiomatically appropriate solutions for the piano, which does not always occur with more literal adaptations, such as the reductions.

Keywords: Solo piano version, "Martelo", *Bachianas Brasileiras n. 5*, Villa-Lobos, Brazilian musical genres.

1. Introdução

Um dos principais desafios na criação de versões para piano solo sobre música que originalmente possui um forte caráter rítmico – como geralmente ocorre na música popular urbana ou em gêneros como o *rock* – é a adaptação destas figurações rítmicas para o piano. Isto ocorre devido a um conjunto de fatores presentes nas músicas de referência para a versão: 1) A presença de instrumentos que produzem sons de altura não definida, como bateria e/ou percussão, o que impossibilita uma adaptação literal para o piano; 2) além da bateria e percussão, todos os instrumentos presentes na música de referência concorrem para a formação de seu caráter rítmico, o que produz uma textura complexa que precisará ser adaptada para o piano de algum modo; 3) os instrumentos da música de referência produzem diferentes tipos de sonoridades cuja adaptação literal ao piano é impossível, como *bends*, *slaps*, ou *ghost notes;* 4) o efetivo instrumental da música de referência é numeroso e precisará ser reduzido para o piano.

No cenário musical brasileiro, há pianistas que se tornaram referência na adaptação de ritmos de gêneros musicais brasileiros – como o samba, frevo, maracatu e outros – para o piano. Entre estes nomes, podemos citar Amilton Godoy, André Mehmari, Antônio Guerra, César Camargo Mariano, Claudio Dauelsberg, Egberto Gismonti, Francis Hime, Gilson Peranzzetta e Hércules Gomes. Tais pianistas desenvolveram, cada um a seu modo, soluções para os desafios da adaptação da rítmica de gêneros musicais diversos para o piano.

Neste trabalho, busco aplicar alguns procedimentos de arranjo utilizados por estes pianistas – cujo campo de atuação principal é a música popular – para a elaboração de uma versão de uma música do repertório da música de concerto. O aspecto norteador da elaboração desta versão diz respeito às figurações rítmicas de acompanhamento – as *levadas*, como se diz corriqueiramente – para o piano. Os principais procedimentos que inspiraram minhas soluções foram: 1) o *interlocking*; 2) o preenchimento das pulsações elementares do compasso; 3) a criação de camadas texturais de acompanhamento; 4) o uso de uma ampla tessitura para a mão esquerda[1]. A música escolhida para esta versão foi o segundo movimento das *Bachianas Brasileiras* nº 5, de Villa-Lobos. A seguir, apresento um breve comentário acerca desta peça e de minhas motivações pessoais para a escolha da mesma.

2. *Bachianas Brasileiras nº 5* – o segundo movimento.

A série *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos é uma das séries de obras mais importantes de Villa lobos. Composta entre 1930 e 1945, compreende 9 obras para diferentes formações instrumentais, onde é possível observar uma aproximação do compositor ao estilo neoclássico (Lago, 2015). Na série *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos construiu uma mistura de ritmos, de sonoridades e de culturas musicais distintas que se cruzaram no momento de composição, a partir da apropriação da obra de Bach e de algumas tradições da música brasileira como a embolada, a modinha, o ponteio, o martelo, o miudinho e a catira. Nas palavras do próprio Villa-Lobos, a obra de Bach possuía uma "autêntica afinidade com o ambiente harmônico-contrapontado e com uma das principais modalidades da música popular do Brasil" (Arcanjo, 2007, p.119).

[1] Estes procedimentos serão detalhados na seção 4. Figurações de acompanhamento.

A *Bachianas Brasileiras nº 5* é uma obra para soprano e octeto de violoncelos. Seus dois movimentos foram compostos em épocas diferentes: "Ária (Cantilena)" em 1938, com texto de Ruth Valadares Corrêa; e *Dansa (Martelo)* em 1945, com texto de Manoel Bandeira. A *Bachianas Brasileiras nº 5* é a única obra de toda série que possui texto, e a "Ária" consiste num dos movimentos mais conhecidos de toda a série. De acordo com Dudeque (2008), as principais referências às práticas composicionais de Bach adotadas por Villa-Lobos nas *Bachianas nº 5* são o uso do contraponto; a construção, desenvolvimento e desdobramento melódico; e sequências harmônicas características do período barroco, como ciclo de quintas.

No segundo movimento, *Martelo*, Villa-Lobos aludiu aos chamados "desafios" da região nordeste do Brasil, prática em que dois cantadores alternam entre si em forma de duelo, improvisando versos dentro de uma determinada métrica proposta. O "Martelo" é um modelo de canto em versos decassílabos adotado, entre outros, na prática destes cantadores. A designação "Martelo", presente no título, não se refere a um gênero de dança, mas ao modo característico de recitação poética, em português acelerado, da métrica do "Martelo". E o termo "Dansa" não se trata somente de uma mera alusão a termos utilizados por Bach nas suas suítes de dança; mas, efetivamente, da dança brasileira "Coco" (Oliveira, 2019).

2.1. Motivações pessoais na escolha dessa música

Como minha própria produção de versões concentra-se no repertório *pop/rock*, a possibilidade de trabalhar com uma música proveniente de outra área – a música de concerto – poderia apresentar desafios interessantes e suscitar soluções igualmente interessantes, que poderiam ser aplicadas posteriormente nas versões de repertório *pop/rock*. O "Martelo" me atraiu particularmente pelo seu predominante caráter rítmico, em dois aspectos: 1) Este movimento faz alusão ao ritmo do Coco, um gênero bastante diferente do universo *pop/rock* que estava acostumado a lidar, o que me motivou a explorar a adaptação deste gênero no piano; 2) sua textura é muito contrapontística (uma das referências a Bach utilizadas por Villa-Lobos em suas *Bachianas* é o intenso uso do contraponto), o que me motivou a incorporar o princípio da polifonia em algumas das soluções de levadas rítmicas que realizei.

O fato da *Bachianas 5* ser uma obra para voz acompanhada, de certo modo, estabelece um paralelo com as canções, que são as principais referências para a criação

das minhas versões. Entretanto, a linha melódica vocal desta peça é muito mais ágil e variada do que as linhas vocais das canções de rock às quais eu estava acostumado a versionar. Neste sentido, interessou-me saber quais soluções de arranjo poderiam conservar esta agilidade da melodia principal ser perder de vista a presença da dança.

Outro fator que influenciou minha escolha por esta peça é a ausência de versões para piano solo deste movimento. Assim que tive a ideia de realizar uma versão para piano do *Martelo*, uma das minhas primeiras ações foi procurar por versões deste tipo já realizadas. Embora existam algumas versões para piano solo do primeiro movimento das *Bachianas 5*, talvez pelo fato de ser uma das peças mais conhecidas do compositor, não consegui encontrar uma única versão para piano solo do segundo movimento[2].

A seguir apresento o processo de realização desta versão e as questões que o acompanharam.

3. A elaboração da versão

O contato com a pesquisa de Oliveira (2019) foi fundamental para a elaboração dos acompanhamentos rítmicos de minha versão. Em sua tese de doutoramento, Oliveira elucidou os processos nos quais ritmos de danças tradicionais e populares da música brasileira foram inseridos por Villa-Lobos em suas canções de câmara. Uma das peças analisadas por Oliveira foi o "Martelo", onde Oliveira constatou o emprego recorrente da figuração rítmica do *tresillo*[3]. A partir da leitura da pesquisa de Oliveira, decidi explorar justamente o *tresillo* dentro de minhas figurações de acompanhamento, ainda que minhas soluções se distanciassem das figurações originais[4].

3.1. Arranjos selecionados para escuta e análise

Tendo decidido por uma adaptação rítmica mais livre do "Martelo", passei a buscar arranjos que seguissem por esta mesma linha. Minha intenção foi observar como

[2] Encontrei até a presente data duas reduções para piano deste movimento. Uma de autoria do próprio Villa-Lobos, e outra da pianista italiana Suzy Maria Lughezzani. Ainda que estas reduções tenham servido como referências valiosas para a elaboração da minha versão, elas são reduções apenas da parte instrumental da peça, mantendo a parte vocal intacta.

[3] O *tresillo* é uma célula rítmica de origem africana que possui um padrão irregular de três articulações (3+3+2), ou duas colcheias pontuadas e uma colcheia, na notação musical ocidental. Sua característica principal é a "recorrência assimétrica de ênfase na quarta pulsação, ou na quarta semicolcheia de um grupo de oito, constituindo uma metade desigual de 3+5" (Oliveira, 2019, p. 115).

[4] Algumas das minhas soluções de acompanhamento se aproveitam claramente das articulações rítmicas do tresillo, e outras não. As figurações de acompanhamento serão detalhadas na seção 4.

cada arranjo trabalhou a rítmica deste movimento, e de que maneira se mantiveram mais ou menos próximos à peça de Villa-Lobos. Encontrei quatro arranjos no total:

1) Amilton Godoy – arranjo para harmônica e piano, lançado no álbum *Villa-Lobos popular*, em 2012[5];
2) Mario Adnet – arranjo para voz, baixo acústico, bateria, percussão, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompa, trompete, trombone e orquestra de cordas, lançado no álbum *Um olhar sobre Villa-Lobos*, em 2012[6];
3) Pau Brasil e Ensemble SP – arranjo para saxofone, violão, baixo acústico, piano, bateria e quinteto de cordas, lançado no álbum *Villa-Lobos Superstar*, em 2012[7];
4) Quinteto Villa-Lobos – arranjo para quinteto de sopros, lançado no álbum *Villa-lobos, um clássico popular*, em 2009[8].

Meu contato com estes arranjos se deu através da plataforma de streaming de vídeos Youtube. Não tive acesso a nenhuma das partituras, e minhas observações se deram por meio da escuta, uma prática corriqueira em minha experiência de arranjos de repertório *pop/rock*. Destes quatro arranjos, os de Amilton Godoy e Mario Adnet influenciaram diretamente a elaboração de minha versão. A seguir, apresento alguns dos aspectos que chamaram minha atenção nestes dois arranjos.

3.1.1. Amilton Godoy

O próprio Amilton Godoy interpreta seu arranjo ao piano, em parceria com Gabriel Grossi na harmônica. Neste arranjo, a parte originalmente vocal é alocada completamente na harmônica, sem modificações estruturais, mas com livres inserções de recursos idiomáticos da harmônica. A forma da música original é mantida intacta. A parte mais ricamente variada neste arranjo é a parte do piano. Godoy utiliza o piano tanto para contracantos melódicos quanto para acompanhamentos rítmicos muito variados. Ele se vale de grande liberdade no arranjo, modificando harmonias, inserindo variações rítmicas em alguns fragmentos melódicos, acrescentando novos elementos melódicos e rítmicos, não existentes na música original.

[5] https://www.youtube.com/watch?v=THMaIEwt1ow
[6] https://www.youtube.com/watch?v=eGFTL_mpVJM
[7] https://www.youtube.com/watch?v=3AC5lve0DnM
[8] https://www.youtube.com/watch?v=t3a0a8_9sJ4

3.1.2. Mario Adnet

Além do ensemble de 10 instrumentistas e uma orquestra de cordas, Adnet mantém a voz em seu arranjo, mas escolheu Mônica Salmaso, uma cantora com vasta experiência na música popular, o que confere uma abordagem totalmente diferente da voz lírica cantada na composição de Villa-Lobos. Muito da partitura original é mantido, mas no modo de articular as figurações melódicas percebe-se um "suingue" de músico popular na interpretação, nas articulações e acentuações. Os instrumentos que trazem as maiores novidades são o baixo e a percussão. O baixo inseriu algumas marcações nos tempos fortes que não havia no original, o que contribuiu para um senso de clareza rítmica, embora mascare um pouco a polifonia do original. Como a linha do baixo apoia-se frequentemente nas fundamentais dos acordes, a harmonia aparece de forma mais transparente, e este aspecto teve profunda influência em minha própria versão. Algumas seções ficam com o resultado geral bastante modificado, enquanto outras soam praticamente iguais às de Villa-Lobos, apenas com a instrumentação modificada. A forma é idêntica ao original.

O que estes dois arranjos possuem em comum é uma liberdade para modificar a música de Villa-Lobos, em aspectos específicos. Percebi, em ambos, modificações de harmonias ou sequencias harmônicas; modificações na forma de interpretar as melodias (conferindo um "sotaque popular" à interpretação); subtrações, acréscimos ou substituições de elementos presentes na música original. Além destes aspectos, a maior modificação presentes nos dois arranjos foi a utilização de uma seção rítmica totalmente nova (bateria e percussão, no arranjo de Adnet; o próprio piano, no arranjo de Godoy), realizando ritmos diversos e diferentes daqueles notados na partitura de Villa-Lobos. Particularmente no arranjo de Godoy, me chamou a atenção a variedade e sofisticação das figurações rítmicas elaboradas através do piano.

Estes aspectos influenciaram a criação de minha versão no sentido de uma maior liberdade em relação à peça de Villa-Lobos. Na seção seguinte, apresento as principais figurações de acompanhamento elaboradas, tecendo comentários acerca de cada uma delas.

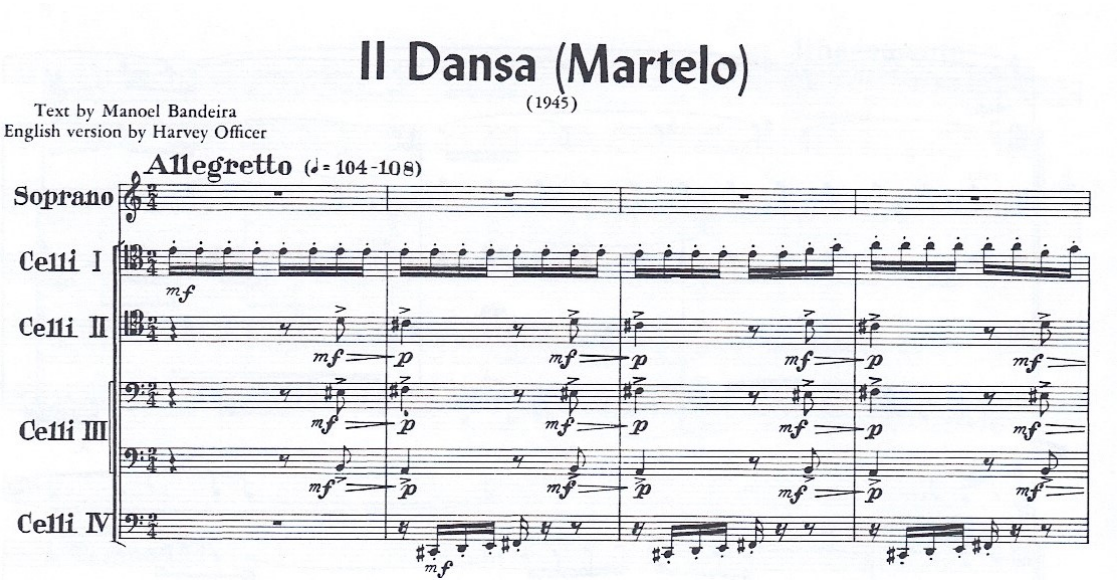
4. Figurações de acompanhamento

As figurações de acompanhamento são um dos aspectos de maior destaque no estudo de arranjos para piano solo. Alguns pesquisadores debruçaram-se sobre este

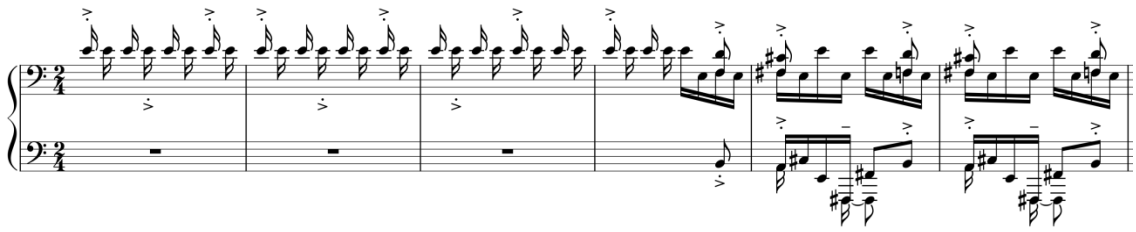
tema específico, como Motta e Cardoso (2019) e seu estudo sobre a adaptação da rítmica do baião para o piano; Bastos (2018) em tese de doutoramento sobre os procedimentos composicionais ao piano de Gilson Peranzzetta; Rafael Gomes (2017) em pesquisa sobre o estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano; a investigação de Vinicius Gomes (2015) a respeito do estilo pianístico de Egberto Gismonti; Pinto (2009) e sua pesquisa sobre a adaptação do ritmo do frevo para o piano nos arranjos de Egberto Gismonti; Filho (2008), em tese de doutoramento acerca do estilo pianístico de Francis Hime; Garotti Junior (2007) e sua análise das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX. Há também pianistas que, além de criar seus próprios arranjos, desenvolvem também estudos sobre as técnicas empregadas, e apresentam seus resultados sob a forma de vídeos na internet. Como exemplo destes pianistas, temos Antonio Guerra e sua série *Laboratório de ritmos brasileiros para piano*[9]; Claudio Dauelsberg apresenta suas soluções de figurações de acompanhamento em seus vídeos intitulados *Desafio do piano*[10]*;* Hércules Gomes comenta diferentes formas de acompanhamento pianístico na música brasileira ao longo do séc. XX em seu canal do Youtube[11]. O ponto comum entre todas estas investigações é o interesse central nas técnicas de acompanhamento utilizadas pelos pianistas. Pode-se dizer que um dos aspectos mais valorizados nos arranjos para piano analisados é justamente a inventividade do pianista na elaboração das figurações de acompanhamento. A partir de agora, apresento as soluções que utilizei em minha versão para piano do *Martelo*, de Villa-Lobos. Não pretendo apresentar uma análise de toda a versão, mas apenas das figurações de acompanhamento que considero mais importantes.

[9] https://www.youtube.com/user/antonioguerrapiano
[10] https://www.youtube.com/user/claudiodauelsberg
[11] https://www.youtube.com/channel/UCA7S2i4wnP90vxURdn2J9Jw

4.1.Figuração I



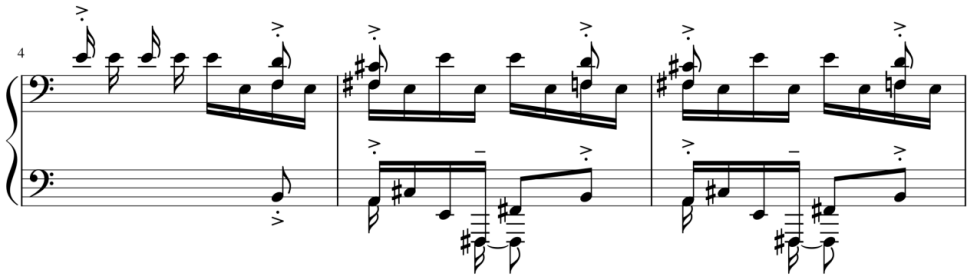
Os compassos iniciais do "Martelo" apresentam os seguintes elementos: 1) as notas repetidas nos *Celli* I; 2) as articulações realizadas pelos *Celli* II e III; 3) o desenho anacrústico em direção ao segundo tempo, dos *Celli* IV. Minha versão para o mesmo trecho é a seguinte:



"Martelo" – Versão para piano. Compassos 1-6. Produção do próprio autor.

As notas repetidas que iniciam o "Martelo" foram prolongadas por mais dois compassos em um desenho de mãos alternadas (c. 1-3), com a acentuação nas 1ª, 4ª e 7ª semicolcheias nos compassos 1 e 2, característica do *tresillo*. No c. 3, a acentuação faz uma pequena variação rítmica, de modo a introduzir a figuração principal do acompanhamento, que inicia na anacruse do c. 5:

Figura 3



"Martelo" – versão para piano. Compassos 4-6. Produção do próprio autor.

Os principais aspectos desta figuração de acompanhamento são:

1) a célula do *tresillo* como elemento rítmico fundamental, como pode ser observado, a partir do c. 5, pelas três acentuações na mão esquerda (1ª, 4ª e 7ª semicolcheias) e na mão direita (1ª e 7ª semicolcheias);

2) as notas repetidas realizadas pelos *Celli* I, no original, dão lugar a oitavas alternadas realizadas pela mão direita. É perfeitamente possível conservar a repetição das notas no piano, como no arranjo de Amilton Godoy, e nas reduções para piano do próprio Villa-Lobos e Lughezzanni. Adaptar estas notas repetidas para oitavas alternadas foi uma escolha consciente, para favorecer uma sonoridade "sanfonada" quando aliada ao uso do pedal;

3) O preenchimento rítmico de todas as pulsações elementares do compasso. A pulsação elementar foi descrita por Oliveira Pinto como a menor unidade de tempo que preenche uma sequência musical (Oliveira Pinto, 2004, p. 92). Nesta figuração de acompanhamento, a pulsação elementar é uma sequência de 8 semicolcheias, preenchida pelas articulações da mão direita. O preenchimento das pulsações elementares é muito presente nos arranjos de Cesar Camargo Mariano (Rafael Gomes, 2012, p.66), e visa evitar "vazios" rítmicos dentro de uma determinada levada, quando este efeito não é desejado, e pode ser realizado apenas por uma das mãos do pianista (como é

o caso desta figuração), como também complementarmente pelas duas mãos, conforme será visto na Figuração III.

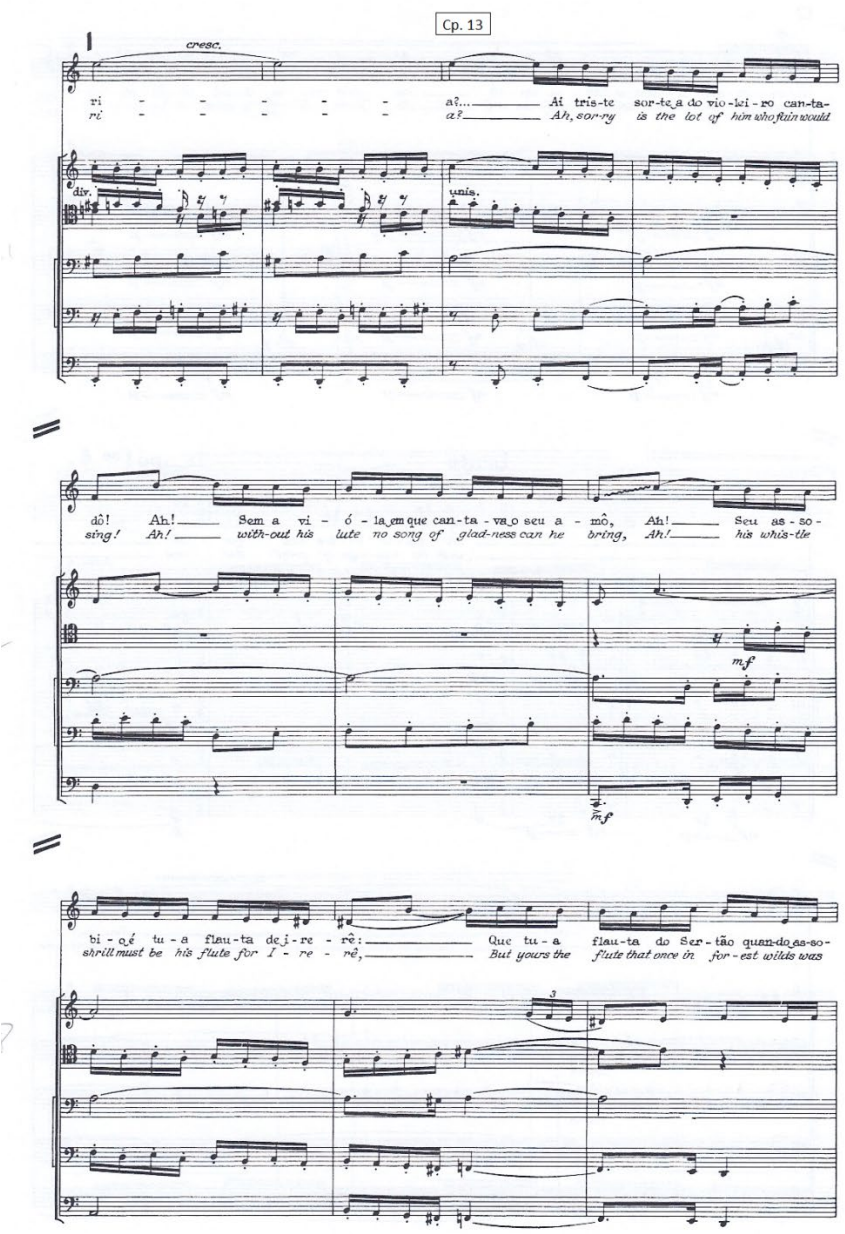
4) A 4ª semicolcheia do compasso ganha uma sonoridade diferenciada, caracterizada pela região mais grave em que é tocada, e também pela forma de articulação sustentada (representada pelo sinal de *tenuto*), que a diferencia das demais articulações. Esta variação na tessitura e na articulação busca criar o efeito de duas "camadas" texturais dentro da mão esquerda do acompanhamento, como se fossem dois instrumentos diferentes executando a mesma passagem de forma alternada. Esta variação na região e na articulação é muito utilizada por Antonio Guerra e Claudio Dauelsberg em seus arranjos para piano de samba, quando pretendem evocar a sonoridade do surdo[12].

5) As 4 semicolcheias do primeiro tempo da mão esquerda são uma referência ao desenho anacrústico realizado pelos *Celli* IV no c. 2 do *Martelo*. As alturas e o contorno melódico foram modificados, mas a figuração anacrústica de impulso foi mantida, direcionando-se ritmicamente para a acentuação mais grave do compasso.

[12] O surdo é um dos instrumentos de percussão característicos do samba.

4.2. Figuração II

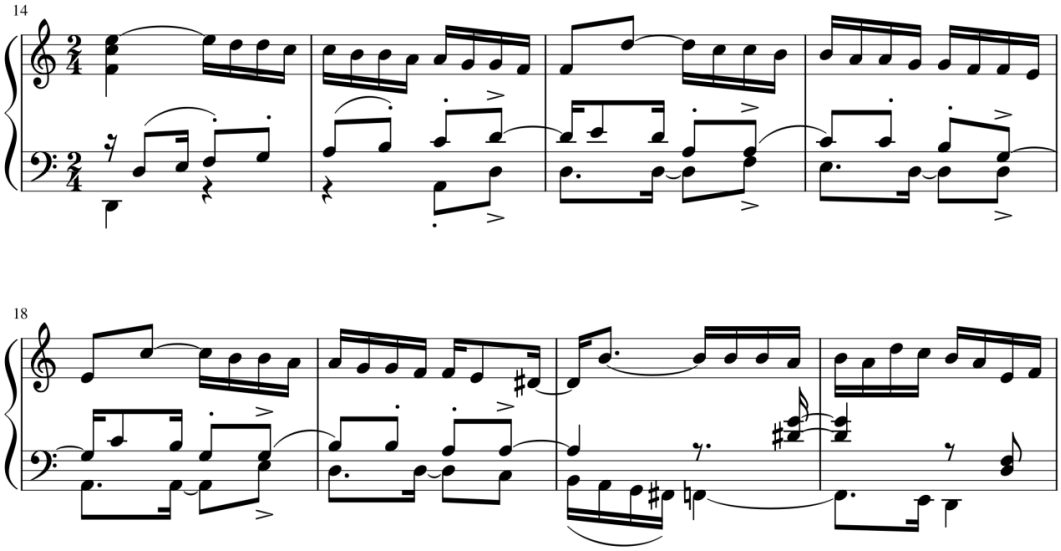
Figura 4



"Martelo", compassos 13-20. Fonte: Villa-Lobos,1947, p.11.

A figuração de acompanhamento II refere-se ao trecho acima, dos compassos 13 a 20. O trecho correspondente em minha versão é o seguinte:

Figura 5



Martelo – versão para piano. Compassos 14-21. Produção do próprio autor.

1) No *Martelo*, esta passagem é a primeira a adquirir textura completamente polifônica. Optei por manter o caráter polifônico da passagem, mas criando melodias diferentes. Diferente da Figuração I, cuja textura é de uma levada rítmica de acompanhamento subjacente à melodia principal, esta Figuração é composta de três vozes: a melodia principal alocada na mão direita do piano, que permanece idêntica à versão original (com exceção de uma pequena variação rítmica no compasso 19); e mais duas vozes que dialogam com a melodia principal sob a forma de contracantos.

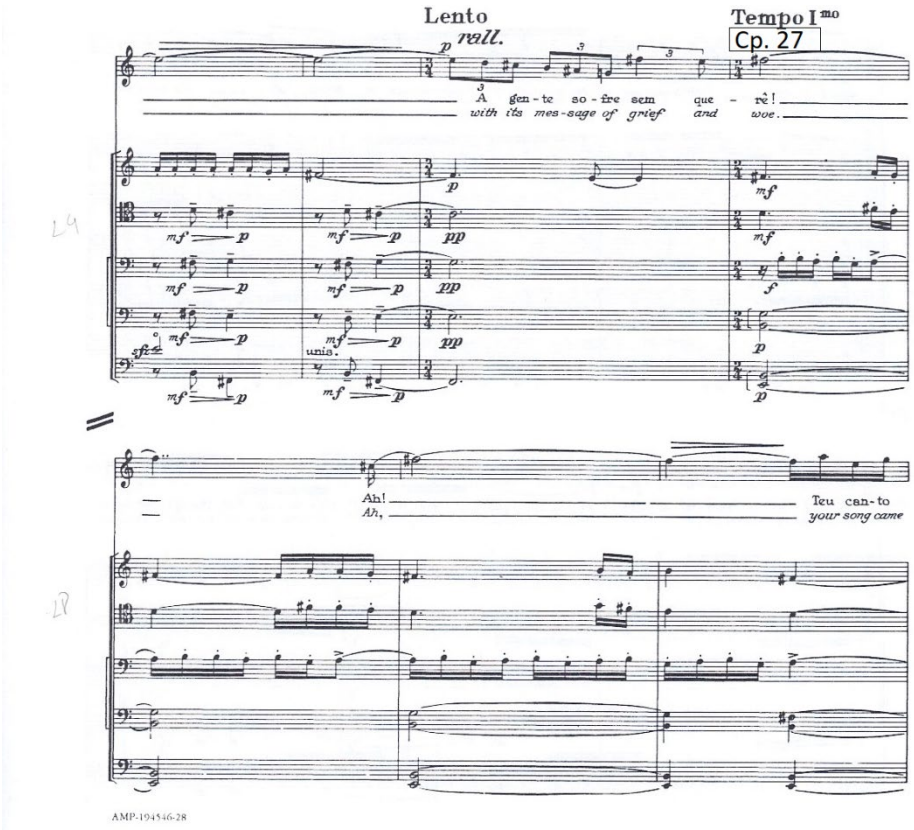
2) O aspecto mais importante da construção destes contracantos é seu caráter rítmico, que surge não apenas das células rítmicas em si, mas também do emprego de diferentes articulações e acentuações, conforme indicadas na partitura. A voz mais aguda do contracanto inicia seu desenho com as mesma escala ascendente realizadas pelos *Celli* III e IV, embora com modificações rítmicas. A voz mais grave do contracanto pontua a célula rítmica do *tresillo*, e termina da mesma maneira que o desenho dos Celli IV nos compassos 19-20.

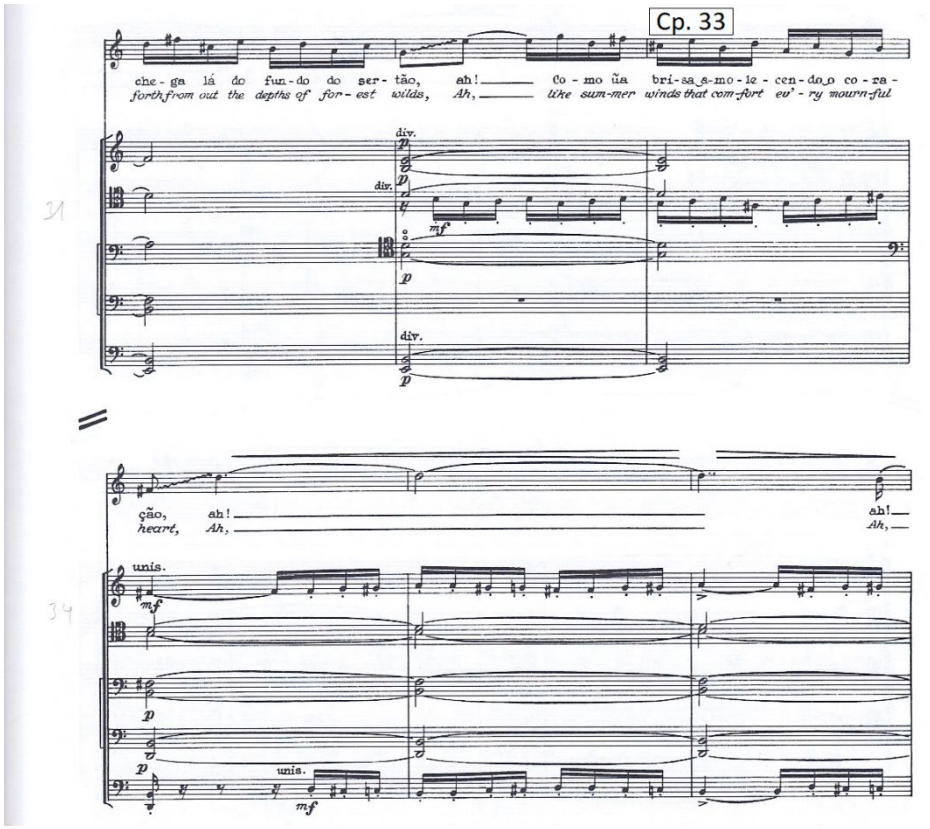
3) A progressão harmônica desta passagem é diferente da original, e esta liberdade na modificação dos acordes foi inspirada nos arranjos de Amilton

Godoy e Mario Adnet, onde algumas progressões harmônicas também foram modificadas. Amilton Godoy modifica a harmonia desta mesma seção, em seu arranjo. Mario Adnet realiza diversas mudanças nas fundamentais dos acordes, o que se reflete na sonoridade harmônica como um todo.

4.3. Figuração III

Figura 6

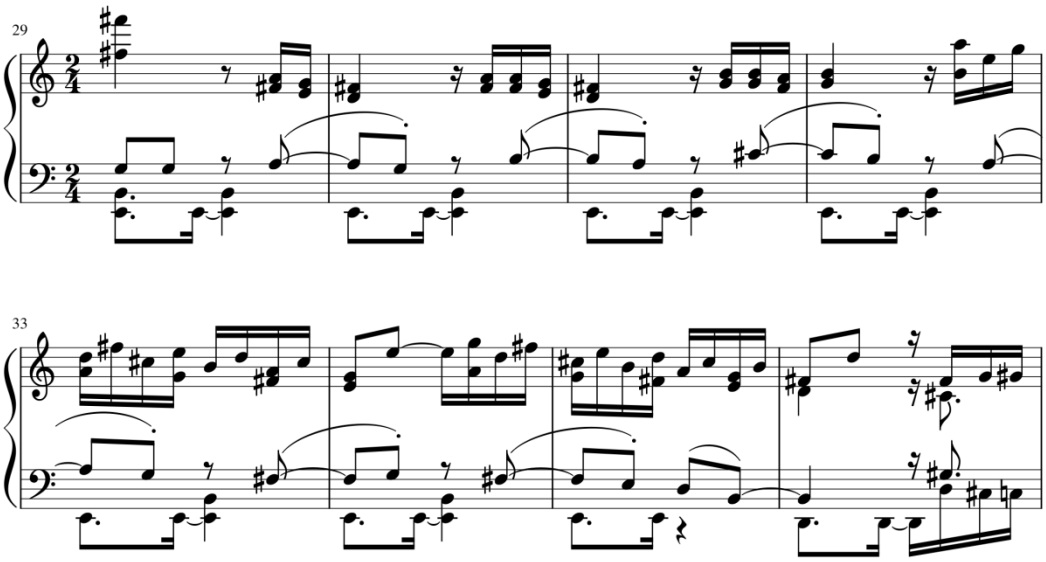




Martelo, compassos 27-33. Fonte: Villa-Lobos, 1947, p. 12-13.

A figuração III foi elaborada com base nos compassos 27 a 33 do *Martelo*. Neste trecho, a textura possui três camadas: 1) a melodia principal da voz; 2) os contracantos dos *Celli* I, II e III (*divisi*). Do compasso 27 ao 30, os *Celli* I e II realizam um desenho anacrústico, enquanto a melodia dos *Celli* III se direciona para uma acentuação na 7º semicolcheia do compasso. Estas duas características serão aproveitadas na versão para piano; 3) acordes estáticos sustentados pelos *Celli* III (*divisi*) e IV.

Figura 7



Martelo – versão para piano. Compassos 29-36. Produção do próprio autor.

A figuração III possui as seguintes características:

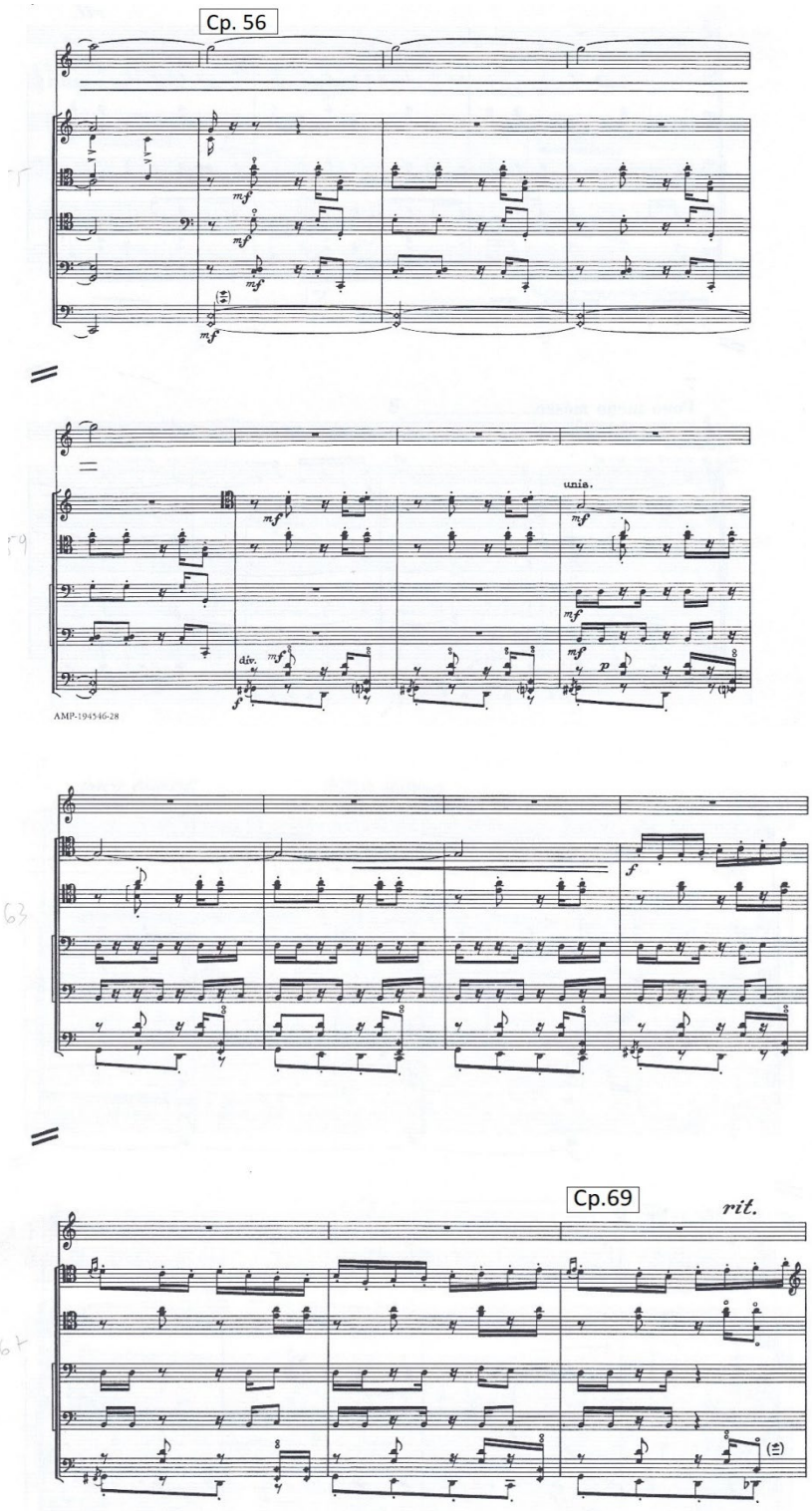
1) A textura possui 3 camadas, como ocorre no *Martelo*: 1) uma linha principal, alocada na mão direita do piano (que corresponde aos *Celli* I e II, nos compassos 29-31, que depois apresenta a linha vocal, nos compassos 32 a 36); 2) um contracanto na voz mais aguda da mão esquerda; 3) o baixo, que realiza marcações rítmicas.

2) A idéia fundamental desta figuração de acompanhamento foi construir um contracanto que, além de aproveitar a acentuação na 7ª semicolcheia presente no original, adquirisse uma identidade melódica própria. Este contracanto encontra-se na voz mais aguda da mão esquerda do piano.

3) As notas sustentadas pelos *Celli* III e IV dão lugar a articulações rítmicas no baixo que, somadas às síncopes do contracanto, realizam a célula do *tresillo*. É interessante notar que Adnet e Godoy também optaram por criar uma movimentação rítmica nesta seção, em seus respectivos arranjos.

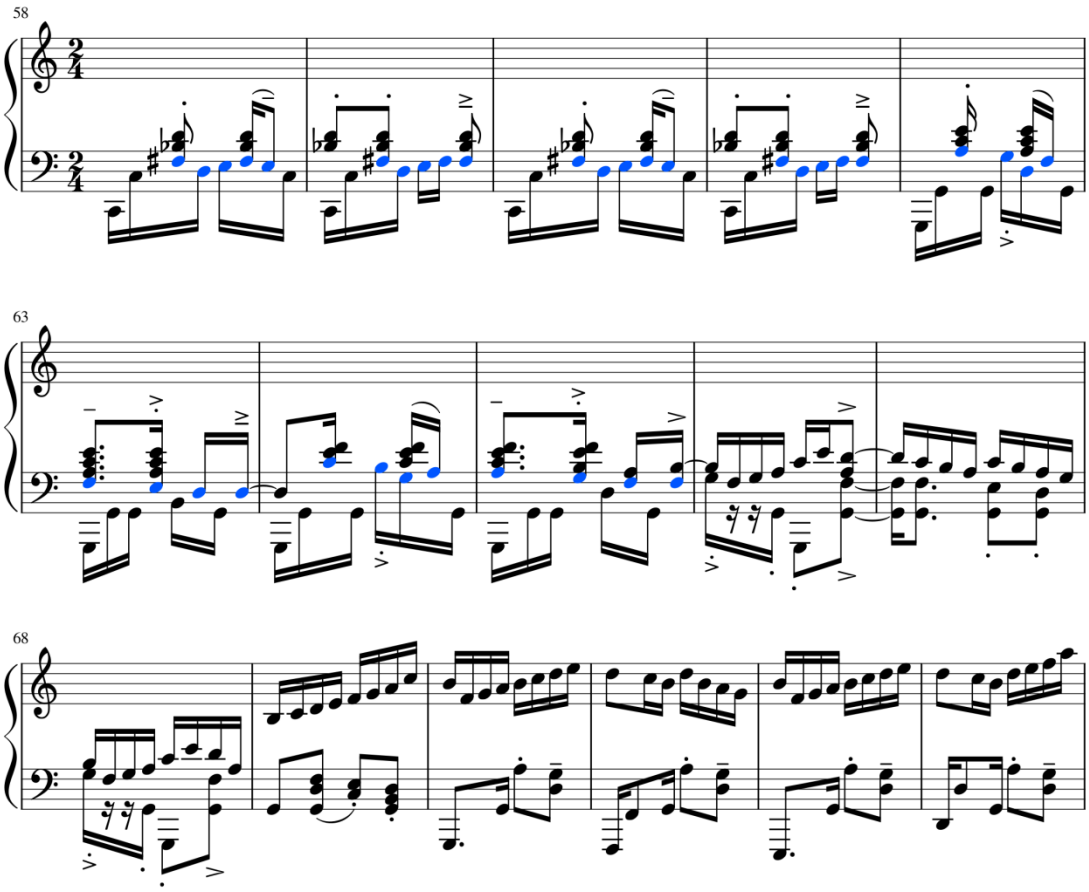
4.4. Figuração IV

Figura 8



"Martelo", compassos 56-69. Fonte: Villa-Lobos, 1947, p. 15-16.

No trecho acima (c. 56-69) Villa-Lobos constrói um interlúdio instrumental, cujo motivo rítmico principal é exposto pelos *Celli* II e III nos compassos 56 e 57. Esta seção vai ganhando densidade textural com o acréscimo de novas vozes, a partir do compasso 60. No compasso 66, é apresentada uma nova frase melódica, cuja condução desemboca na seção seguinte. A figuração IV remete a este interlúdio, da seguinte maneira:



"Martelo" – versão para piano. Compassos 58-73. Produção do próprio autor.

Esta figuração compõe-se de duas partes. A primeira parte (c. 58-66) apresenta uma adaptação do motivo rítmico originalmente exposto nos compassos 56 e 57 do *Martelo*. A segunda parte baseia-se em variações sobre a melodia apresentada nos compassos 66-69, pelos *Celli* I.

As características gerais da primeira parte são:

1) A sonoridade resulta de um entrelaçamento complementar das mãos, que Pinto (2004) chama de *interlocking*, que ocorre quando diferentes linhas sonoras intercalam seus padrões rítmicos de forma regular, encaixando suas articulações nos momentos vagos deixados por outra e vice-versa (Pinto, 2004, p. 102). Verifica-se o emprego do *interlocking*, por exemplo, em passagens de arranjos para piano de Gilson Peranzzetta (Bastos & Santos, 2015, p.113) e Claudio Dauelsberg[13]. A técnica do interlocking foi utilizada neste trecho para produzir o preenchimento das pulsações elementares do compasso[14] de forma dinâmica, com uma variação rítmica decorrente da alternância das mãos e de suas diferentes acentuações e articulações.

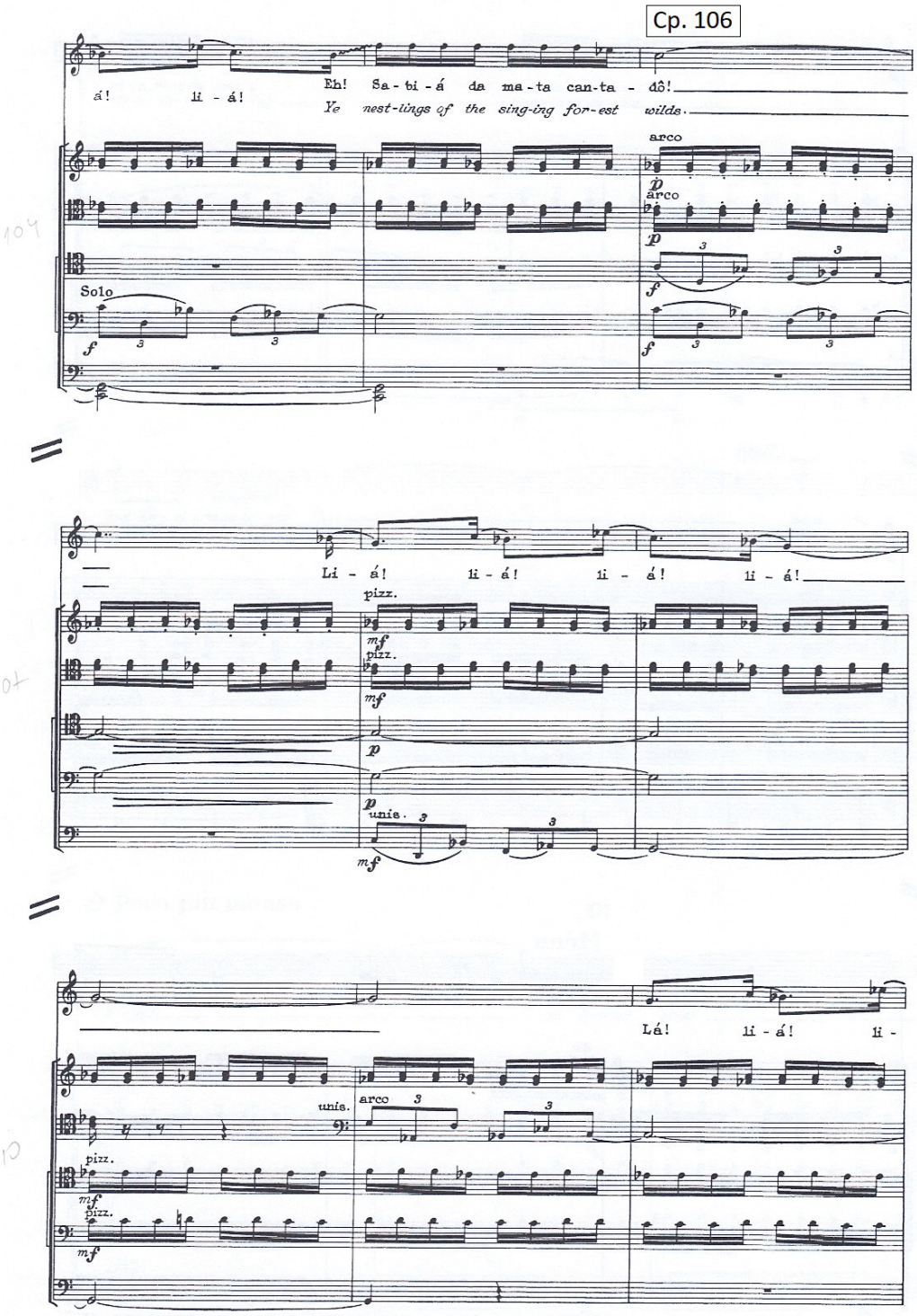
2) A textura resultante do *interlocking* é uma camada de 3 vozes. A voz do baixo realiza apenas as marcações dos tempos fortes do compasso e outras articulações para realizar o "preenchimento dos espaços vazios"; a voz mais aguda reproduz o motivo rítmico dos c. 56-57 do "Martelo", embora com alturas diferentes, escolhidas para deixar a sonoridade mais "áspera", mais "percussiva". Há ainda uma voz intermediária (na figura está em azul), que é a voz principal deste trecho, executada pela complementaridade das mãos resultantes do *interlocking*.

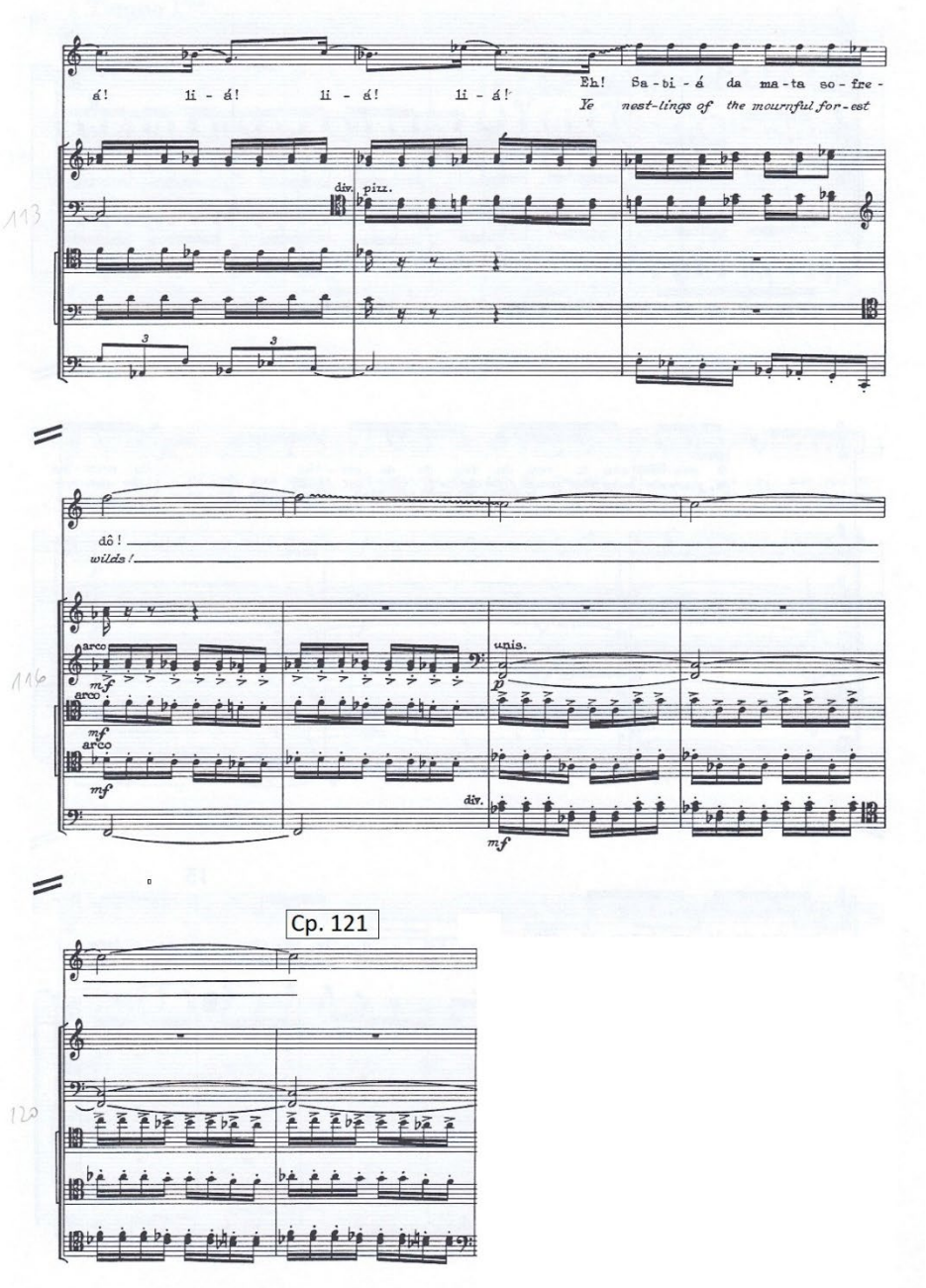
A segunda parte do trecho (c. 66-73) apresenta variações sobre a melodia apresentada no compasso 66 do "Martelo", e a mão esquerda do pianista realiza uma figuração de acompanhamento.

[13] Claudio Dauelsberg, em seu vídeo *Série dicas – desafio do piano – Samba I* apresenta um exemplo de *interlocking*, que ele descreve como "preencher os espaços vazios" das células rítmicas da realização do samba no piano. https://www.youtube.com/watch?v=kJmY2ahkFEA (2′29′′-3′42′′).
[14] Sobre o preenchimento das pulsações elementares do compasso, ver seção 4.1. Figuração I.

4.5. Figuração V

Figura 10



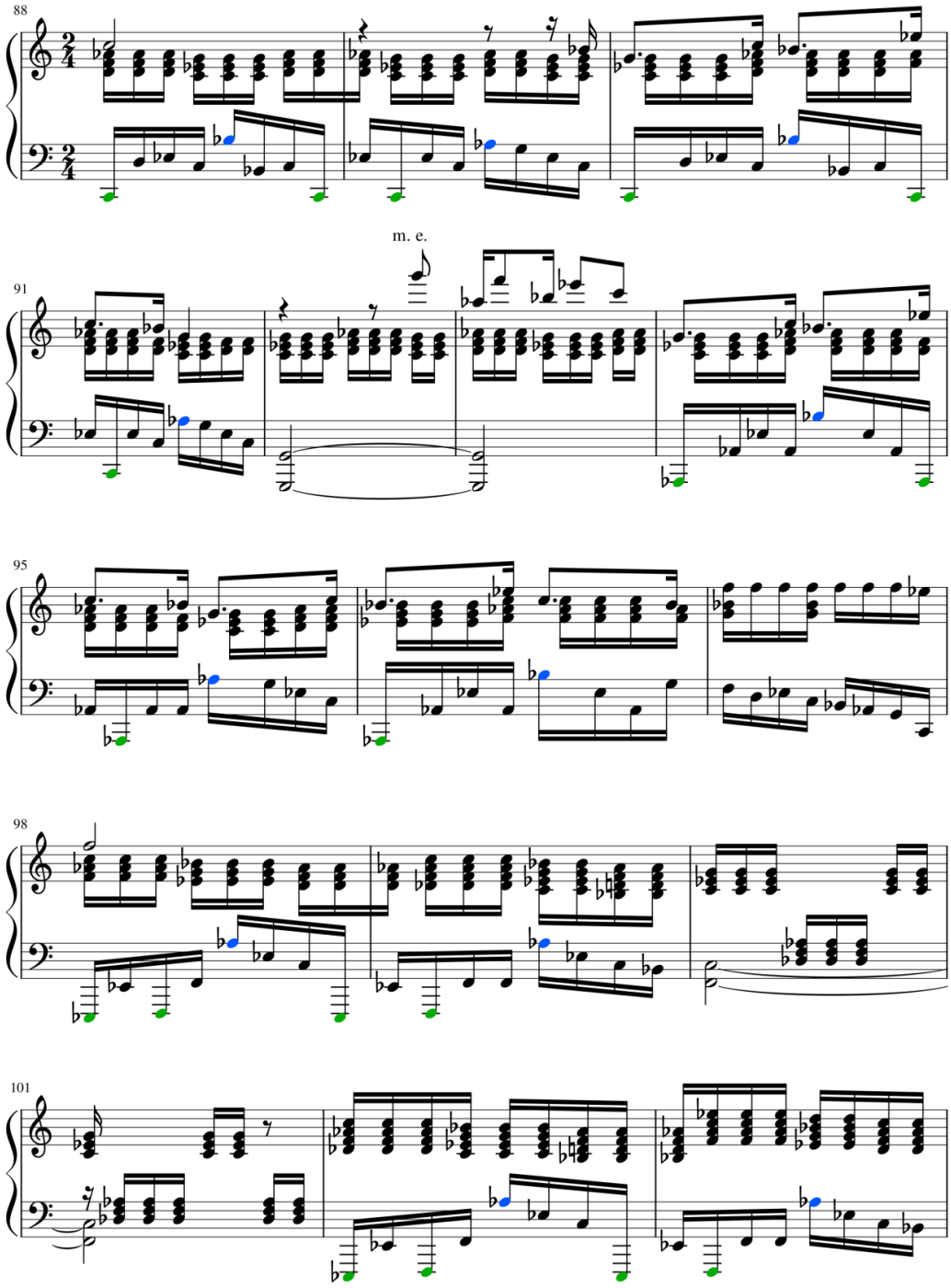


"Martelo", compassos 106-121. Fonte: Villa-Lobos, 1947, p. 20-21.

A Figuração V compreende os compassos 106 a 121 do "Martelo". Neste trecho, a linha vocal se desenvolve sobre uma textura composta por duas camadas: 1) a repetição de tétrades em semicolcheias, realizadas pelos *Celli* I e II, no c. 106 por exemplo. Embora esta repetição aconteça de maneira regular a nível das semicolcheias, a modificação nas alturas ocorre dentro de um padrão rítmico de 3+3+2 semicolcheias,

a célula do *tresillo*; 2) Um contracanto em tercinas, cuja nota final é alongada. Este motivo de tercinas provém da seção anterior do *Martelo*, e contrasta com a repetição articulada das tétrades, pelo seu caráter melódico e *legato*. Este motivo é apresentado, por exemplo, pelos *Celli* III em *divisi*, no c. 106.

Figura 11



Martelo – versão para piano. Compassos 88 – 103. Produção do próprio autor.

Na versão para piano, este trecho corresponde aos compassos 88 a 103. Os elementos selecionados do *Martelo* foram 1) a linha vocal, que aparece sem modificações substanciais, à exceção da sustentação das notas longas; 2) as tétrades repetidas, aqui adaptadas para tríades na maior parte do trecho; 3) Dois motivos melódicos derivados do *Martelo,* com pequenas variações: a) o que ocorre no compasso 106 nos *Celli* III (na versão para piano, anacruse do c.93); b) o que ocorre no compasso115, nos *Celli* IV (na versão para piano, c. 97).

A figuração de acompanhamento V ocorre nos compassos 88-91; 94-96; 98-99 e 102-103. Este acompanhamento foi pensado para aludir às batidas rítmicas como as do rap "Homem na estrada", dos Racionais MC's[15], através de 5 recursos:

1) A marcação de notas graves no piano (na figura, em verde), cujo padrão rítmico evoca as síncopes do bumbo da bateria eletrônica das batidas instrumentais do *rap;*

2) A acentuação de uma nota nos segundos tempos de cada compasso (na figura, em azul), de modo a evocar a caixa das batidas instrumentais;

3) As demais notas da mão esquerda fazem o preenchimento das demais pulsações elementares do compasso;

4) O aproveitamento do motivo de tétrades repetidas, presente no *Martelo*, e de sua rítmica baseada no *tresillo*, como forma de enriquecer a rítmica desta seção, na região mais grave da mão direita do piano;

A distribuição dos elementos da mão esquerda (o "bumbo" e a "caixa") dentro de pontos extremos de uma tessitura relativamente ampla (compreendendo 3 oitavas), de modo a produzir uma diferença acústica evidente.

5. Considerações finais

Neste trabalho, procurei criar figurações de acompanhamento inspiradas por aquelas utilizadas por pianistas populares, aplicadas a uma versão de uma peça do repertório da música de concerto. Neste sentido, destaco os seguintes aspectos das figurações de acompanhamento empregadas:

[15] https://www.youtube.com/watch?v=lpVXBfnm_TI

1) O uso do *interlocking*, ou a criação de uma sonoridade ritmicamente dinâmica através da alternância complementar das mãos. A execução de uma "mesma" linha por duas mãos diferentes leva a acentuações distintas, e estas diferenças nas acentuações pode ser aproveitada como fator de variedade rítmica;

2) O preenchimento das pulsações elementares do compasso. Este preenchimento deve ser realizado num patamar de dinâmica inferior às demais células rítmicas que compõe a figuração de acompanhamento, caso contrário, a sonoridade pode ficar indesejavelmente cheia;

3) A criação de camadas texturais do acompanhamento. Quando o acompanhamento é composto por apenas uma linha melódica, tende a tornar-se vazio. Este é o caso, por exemplo, das figurações de acompanhamento propostas por Mota e Cardoso (2019, p.15), que pretendem reproduzir apenas a célula rítmica de um instrumento da música de referência. Nesta versão, foram propostas figurações de acompanhamento que possuem duas ou três camadas distintas;

4) O uso de uma ampla tessitura da mão esquerda. Este procedimento é utilizado para que cada um dos elementos das diferentes camadas texturais possa ser caracterizado acusticamente de acordo com a região em que ocorre.

As figurações de acompanhamento utilizadas na versão foram inspiradas nos pianistas mencionados neste trabalho, mas adaptadas livremente. A mesma coisa se deu com a concepção geral da versão, que se deu a partir da escuta de arranjos que possuem a liberdade criativa como fator em comum. O resultado não foi uma redução para piano, mas uma versão com liberdade para acrescentar, suprimir e/ou alterar os materiais musicais presentes no *Martelo*.

Em estudos posteriores, espero realizar outras versões utilizando como referência o repertório da música de concerto, em especial a música de Villa-Lobos; bem como aplicar os princípios das figurações de acompanhamento aqui desenvolvidas em versões de diferentes tipos de repertório.

Referências

BASTOS, Everson Ribeiro. *Elaboração de arranjo para piano solo a partir dos procedimentos composicionais de Gilson Peranzzetta.* Tese de doutorado. Campinas: Universidade de Campinas, orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos, 2018.

BASTOS, Everson Ribeiro, & SANTOS, Rafael dos. "Técnicas de arranjo de Gilson Peranzzetta para piano solo: um estudo de 'Asa Branca'". *Anais do XV Sempem,* p. 110-120, 2015.

DUDEQUE, Norton. "Revisitando a 'Ária (Cantilena)' da *Bachianas Brasileiras* n.5 (1938) de Villa-Lobos". *Música em Perspectiva,* v.1, n.2, p.131-157, 2008.

FILHO, Raimundo Mentor de Melo Fortes. *Mistura de tradições musicais: semiose e representação mental na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime.* Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Música, Orientador: Diana Santiago, 2008.

GAROTTI JÚNIOR, Jether Benevides. *César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX.* Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, Orientador: Antonio Rafael dos Santos, 2007.

GOMES, Rafael Tomazoni. *O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964-1981 através de sua atuação nos piano-trios, como sideman e no duo samambaia.* Tese de doutorado, Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos, 2017.

GOMES, Vinicius Bastos. *Alma: o estilo pianístico de Egberto Gismonti.* Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné, 2015.

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, p.87-106, 2015.

MOTTA, Tatiana Cláudia Iwake, & CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. "Adaptando a sonoridade do baião para o piano". *Anais do 5º Nas Nuvens... Congresso de Música,* p.1-26, 2019.

OLIVEIRA, Rogério Rodrigues de. *Ritmos de dança na canção de câmara brasileira: um estudo tendo como referência o Lundú da Marqueza de Santos e a Dansa (Martelo) de Heitor Villa-Lobos.* Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília/ Instituto de Artes, orientador: Marcus Santos Mota, 2019.

PINTO, Marcelo Gama e Mello de Magalhães. *Frevo para piano de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance.* Dissertaçao de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Departamento de Pós-Graduação em música, orientador: Fausto Borém, 2009.

PINTO, Tiago de Oliveira. "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira". *Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos*, n.23-24, p.87-109, 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 5 for Soprano and Orchestra of Violoncelli.* Associated Music Publishers, 1947.

A Prole do Bebê n. 2 de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem analítica

Rodrigo Miranda de Queiroz
rodrigo.queiroz@uemg.br | UEMG

Resumo: A suíte *A Prole do Bebê n. 2* foi composta por Heitor Villa-Lobos na década de 1920 e faz parte de um grupo de composições dedicadas ao universo infantil. A coleção faz parte das principais obras para piano da produção villalobiana. Suas nove peças são bastante variadas, cada qual possuindo um caráter distinto, relacionado aos títulos das peças. No entanto, é notável que haja um conjunto coeso de técnicas de composição que permeia toda a suíte. Este artigo discutirá essas técnicas, que podem ser divididas nas seguintes categorias não exclusivas: disposição dos elementos em camadas, ou estratificação textural; distribuição de alturas de acordo com a divisão topográfica do teclado em teclas pretas e brancas; uso de ostinatos; princípios de construção de acordes em terças ou quartas; princípios de construção melódica, incluindo o uso de canções folclóricas ou diferentes tipos de melodias compostas originalmente; desenvolvimento motívico e estratégias de organização tonal.

Palavras-chave: *A Prole do Bebê n. 2*; Heitor Villa-Lobos; Análise musical

A Prole do Bebê n. 2 by Heitor Villa-Lobos: an analytical approach

Abstract: The suite *A Prole do Bebê n. 2* was composed by Heitor Villa-Lobos in the 1920s and belongs to a group of compositions dedicated to the children's universe. The collection is considered one of his most important piano works. Its nine pieces are quite varied, each having a distinct character, related to the titles of the pieces. Yet, it is remarkable that there is a cohesive set of compositional techniques that permeate the entire suite. This article will discuss these techniques, which may be divided into the following non-exclusive categories: layering of elements, or textural stratification; distribution of pitches according to the topographic division of the keyboard into black and white keys; use of ostinatos; principles of construction of chords in thirds or fourths; principles of melodic construction, including the use of folk songs or different types of melodies originally composed; motivic development; and tonal organization strategies.

Keywords: *A Prole do Bebê n. 2*; Heitor Villa-Lobos; Musical analysis

Introdução

A suíte *A Prole do Bebê n. 2* foi composta por Heitor Villa-Lobos na década de 1920 e faz parte de um grupo de composições dedicadas ao universo infantil. Não são peças didáticas compostas para serem tocadas por crianças – ao contrário, a suíte é uma obra longa e de grande demanda virtuosística ao pianista – mas refletem um constante interesse do compositor pelo mundo das crianças. A prole de que trata o título é uma coleção de nove bichinhos de brinquedo pertencentes a uma criança, cada um retratado numa das nove peças da suíte. Cada bichinho é feito de um material diferente, como demonstra o título de cada peça. A coleção é uma das principais obras da produção para piano de Villa-Lobos, que inclui, entre outras, *A Prole do Bebê n. 1*, o *Ciclo Brasileiro*, *O Carnaval das Crianças*, as *Cirandas*, as *Bachianas Brasileiras n. 4*, a *Suíte Floral* e o *Rudepoema*.

A Prole do Bebê n. 2 é uma obra extensa, durando normalmente entre 27 e 35 minutos. Suas nove peças são bastante variadas, cada qual possuindo um caráter distinto,

já que a música está relacionada aos títulos das peças. No entanto, é notável que haja um conjunto coeso de técnicas de composição que permeia toda a suíte. Este artigo[1] discutirá essas técnicas, que podem ser divididas nas seguintes categorias não exclusivas: disposição dos elementos em camadas, ou estratificação textural; distribuição de alturas de acordo com a divisão topográfica do teclado em teclas pretas e brancas; uso de ostinatos; princípios de construção de acordes em quartas (incluindo trítonos) ou terças; princípios de construção melódica, incluindo o uso de canções folclóricas ou diferentes tipos de melodias compostas originalmente; desenvolvimento motívico e estratégias de organização tonal.

Textura em camadas

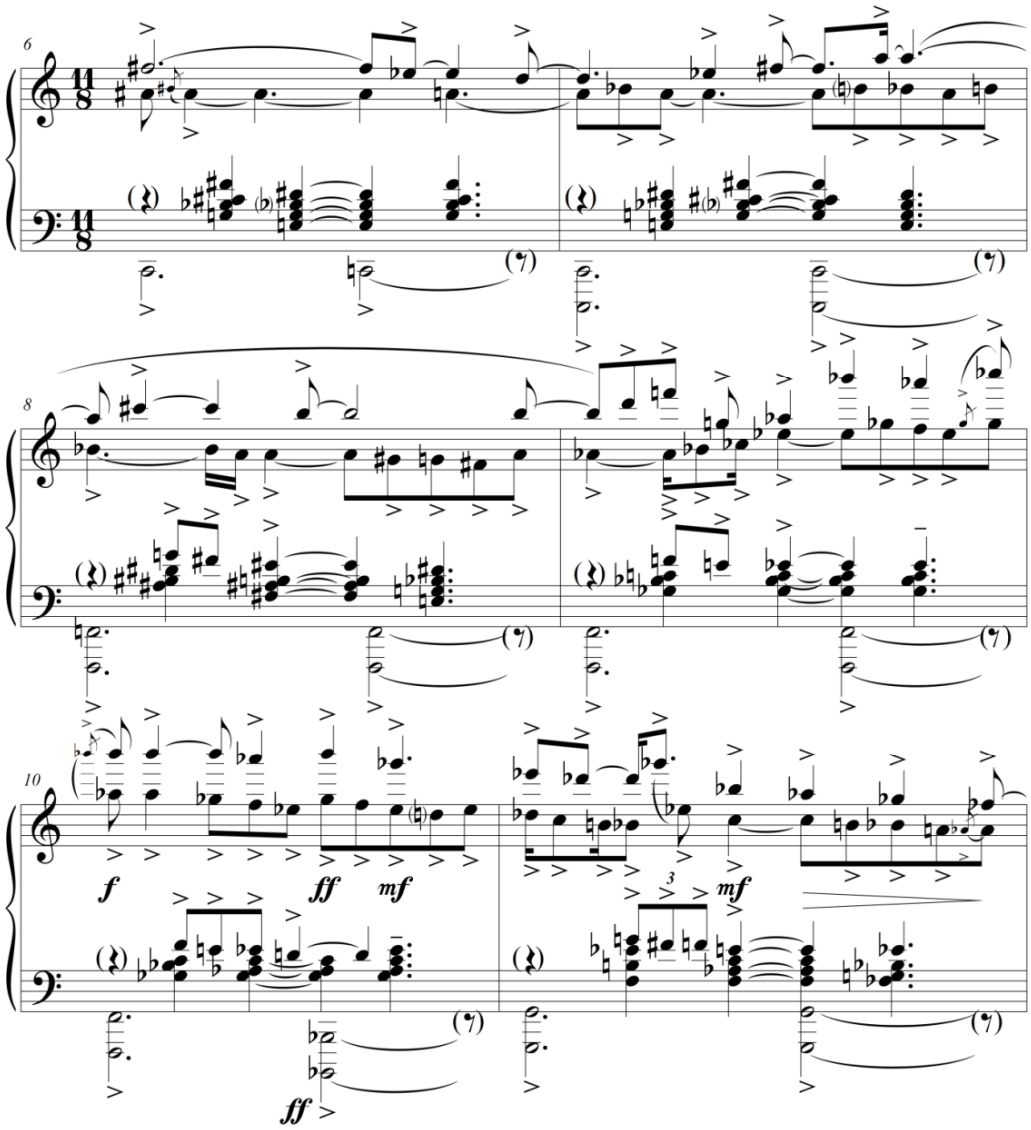
A textura das suítes *A Prole do Bebê* já foi investigada por Maria Lúcia Pascoal. Segundo ela, a textura "[t]ornou-se importante no estudo da música que se emancipa da tonalidade, pois apresenta variado desenvolvimento e campo para análise, possibilitando a esta agrupar e tornar inteligíveis os eventos musicais" (PASCOAL, 2005, p. 97). Essa motivação ganha particular importância nas suítes *A Prole do Bebê,* ainda que essas obras não estejam totalmente emancipadas tonalmente. Uma das características mais marcantes dessa música é sua estratificação. Não é polifônica no sentido de vozes individualizadas movendo-se juntas, unidas por uma progressão harmônica subjacente. Primeiramente, não há uma harmonia tradicional que dite possibilidades verticais – acordes e os vários tipos de ornamentações contrapontísticas – e, em segundo lugar, nesta música a estratificação não ocorre em linhas melódicas individuais. Aqui, há dois, três, quatro e às vezes mais eventos musicais identificáveis ocorrendo ao mesmo tempo. Esses eventos podem variar de uma nota repetida ou uma linha melódica individualizada a acordes paralelos ou outras estruturas mais complexas. Às vezes, os eventos têm um status claro de primeiro ou segundo plano (como numa melodia com acompanhamento), mas outras vezes essas distinções são mais difíceis de se fazer. O uso de tão ampla gama de texturas por Villa-Lobos distingue esta obra das peças homofônicas românticas tardias ainda sendo compostas no Brasil na época. De acordo com Salles,

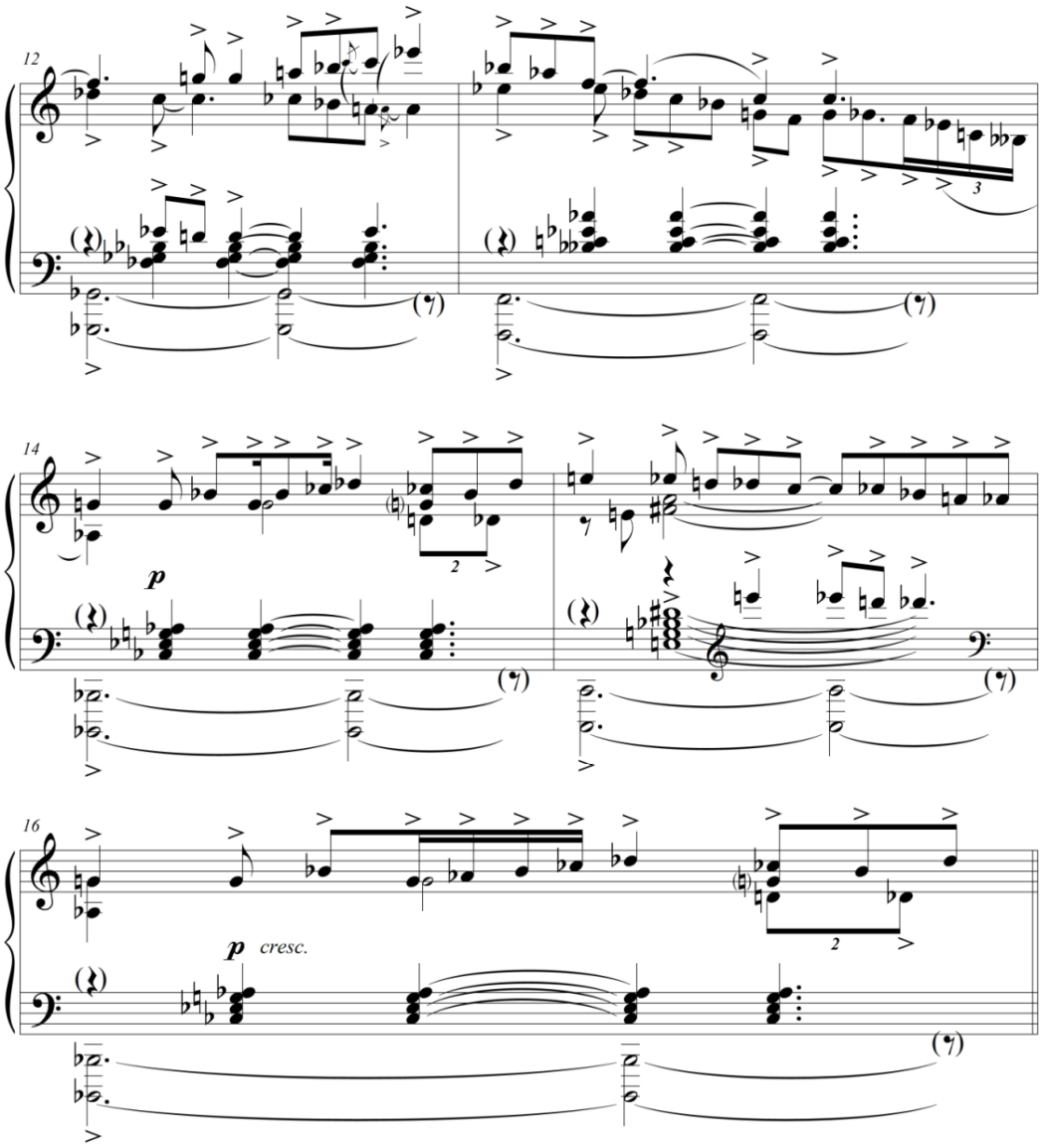
[1] Este artigo consiste numa tradução para o português, com ligeiras adaptações, do segundo capítulo da tese de doutorado *A Prole do Bebê n. 2 by Heitor Villa-Lobos: An Analytical Approach* (QUEIROZ, 2013), defendida em 2013 na University of Connecticut, EUA, com orientação do Dr. Peter Kaminsky. O título do capítulo é *General Compositional Techniques in A Prole do Bebê n. 2.*

> [...] na *Prole nº 2* Villa-Lobos atingiu um estágio de máxima autonomia entre as camadas texturais, já que os componentes dessas camadas preservam suas propriedades e se chocam livremente entre si, gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades. Tal autonomia foi levada adiante na maioria das obras compostas nos anos de 1920, período nem que Villa-Lobos esteve mais voltado para esse tipo de experimentações (SALLES, 2009, p. 81).

A Figura 1 mostra uma seção do "Cachorrinho de Borracha", estratificada em quatro camadas distintas: uma linha de baixo (na maioria das vezes em oitavas), uma camada de acordes e duas linhas melódicas relativamente independentes no registro superior. Os próprios acordes têm quatro vozes, e sua voz superior torna-se mais melódica com o acréscimo de notas de passagem. Às vezes, a independência das duas linhas da mão direita é tão grande que elas se tornam muito distantes para serem tocadas simultaneamente, e notas ornamentais deslocadas ritmicamente são usadas como uma solução técnica. Observe também a escrita idiomática do compositor em relação às marcas de execução. Cada nota do baixo e das duas camadas superiores recebe um acento, assim como as partes melódicas da camada de acordes. Cada camada é marcada como um evento musical essencial, até mesmo a camada de acordes, a que mais se caracteriza como figura de fundo.

Figura 1

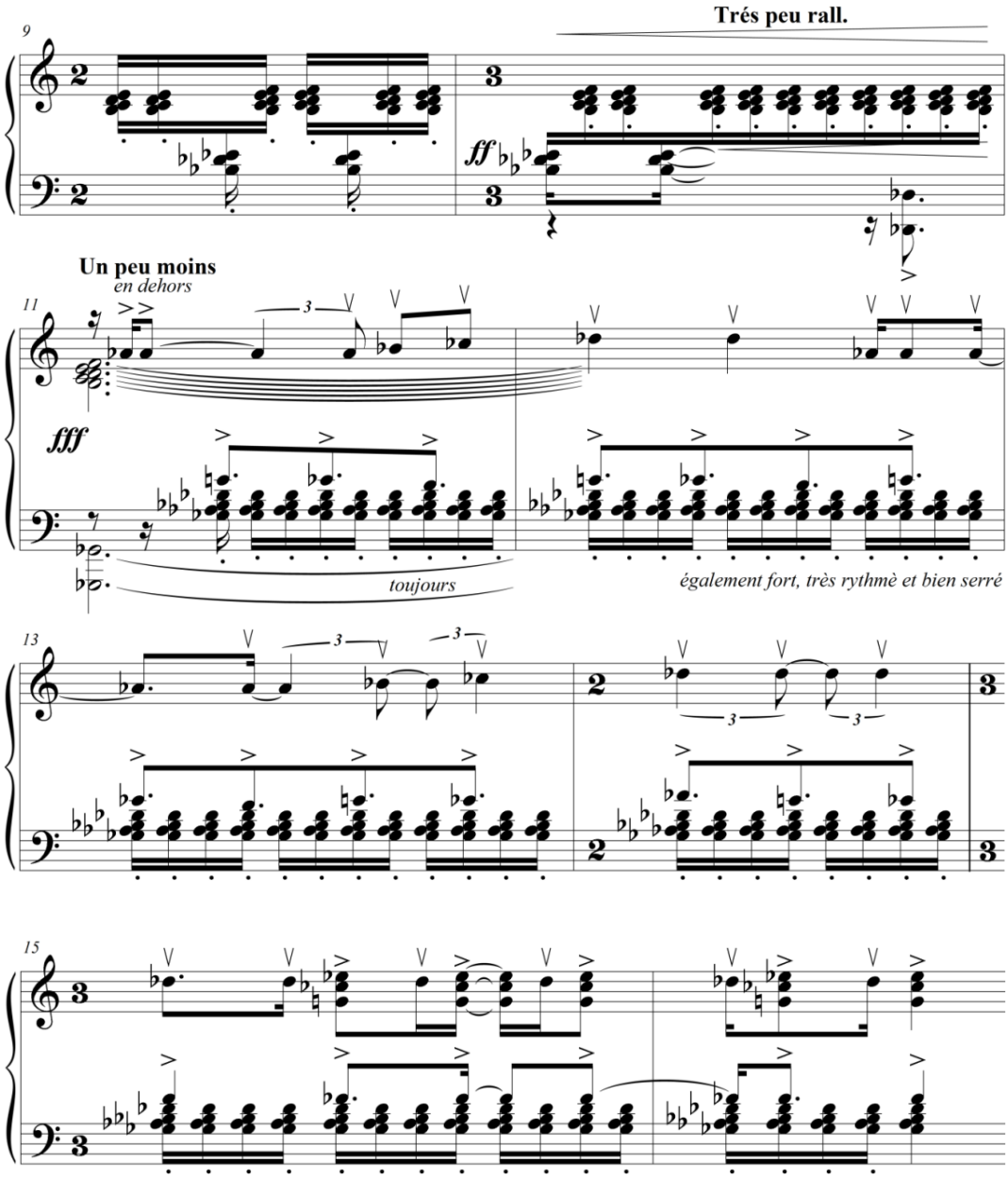




Villa-Lobos, "O Cachorrinho de Borracha", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 6-16.

A Figura 2 mostra um trecho do "Lobozinho de Vidro" que começa com cinco estratos diferentes (compasso 11). Dois deles, a oitava do baixo e o *cluster* da mão direita, são o ponto culminante da seção anterior, criando uma massa sonora. Seguindo essa estrutura em triplo fortíssimo na cabeça do compasso, as novas camadas compreendem um segundo *cluster* em notas pretas repetidas, uma melodia no tenor em quase ostinato e uma melodia na voz superior. Observe que essa camada se torna cordal no final do trecho. Particularmente interessante nesta passagem é a riqueza rítmica, criada pela independência métrica de cada evento.

Figura 2

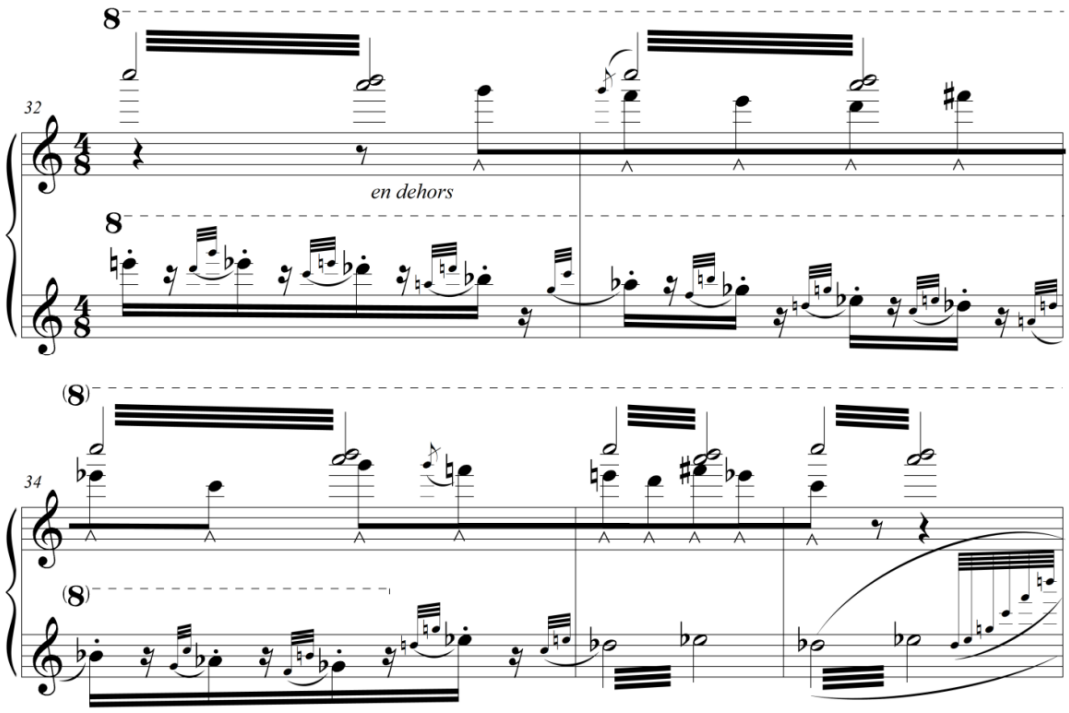


Villa-Lobos, "O Lobozinho de Vidro", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 9-16.

A Figura 3 mostra um trecho do "Passarinho de Pano" contendo apenas três eventos simultâneos que, no entanto, é notável pela extrema dificuldade de sua execução. A camada inferior é uma figura contendo notas ornamentais duplas em um registro muito agudo do piano, tocado pela mão esquerda. No compasso 35, esta camada dá lugar a um trinado. Acima dela, a mão direita toca a camada do meio – uma linha simples, que se repete – e a camada superior, um *tremolo* de três notas no registro mais agudo do piano.

A estratificação está por toda parte na suíte. A música é composta de diferentes eventos simultâneos, e alguns desses eventos podem ainda ser analisados em diferentes camadas, como mostra a Figura 1. Parece que para Villa-Lobos a textura não é um elemento secundário, mas sim primordial no processo composicional. Isso é particularmente evidente nos momentos em que ocorre uma saturação de alturas devida à extrema densidade da estratificação, e o elemento harmônico se torna secundário.

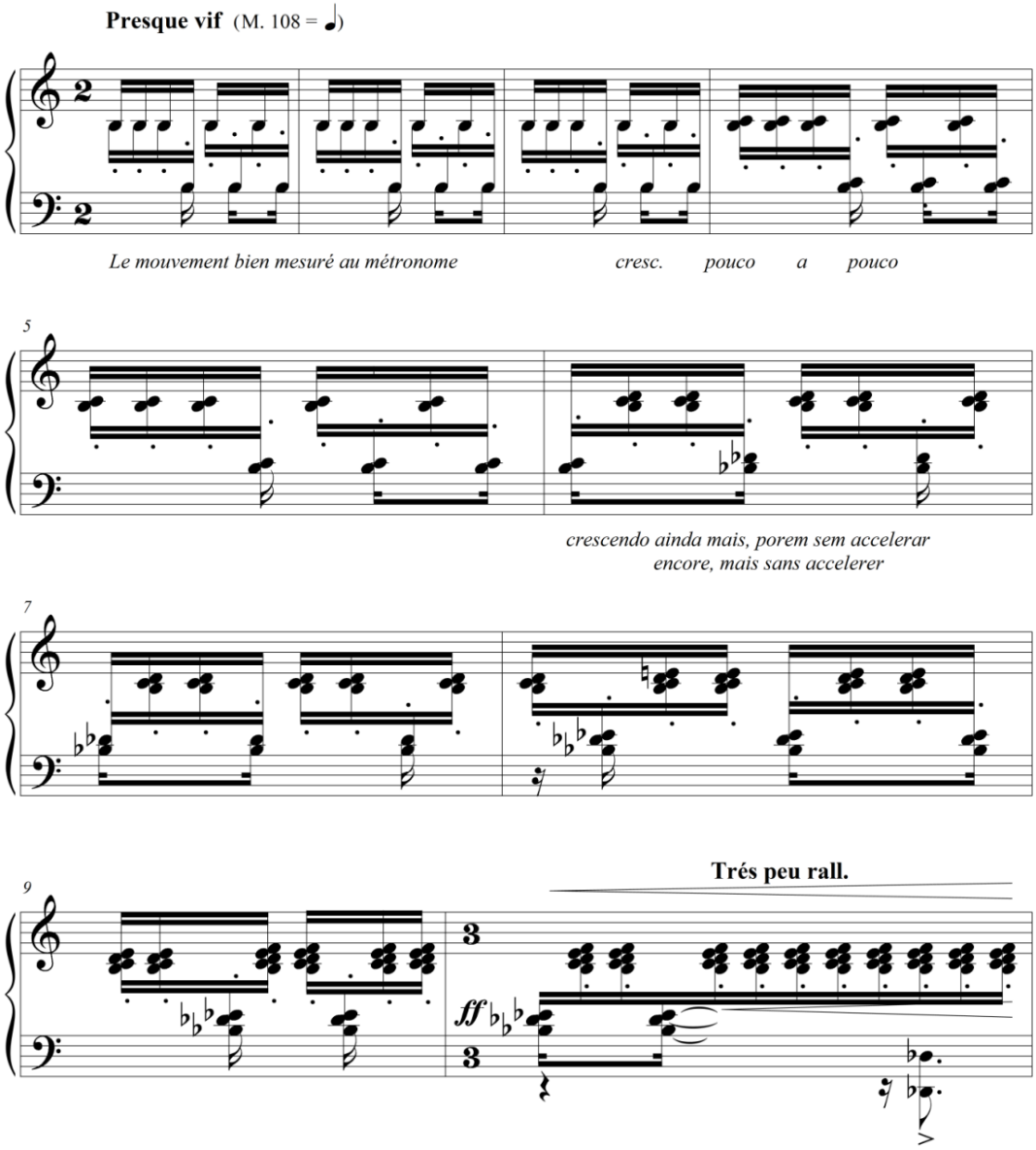
Figura 3



Villa-Lobos, "O Passarinho de Pano", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 32-36.

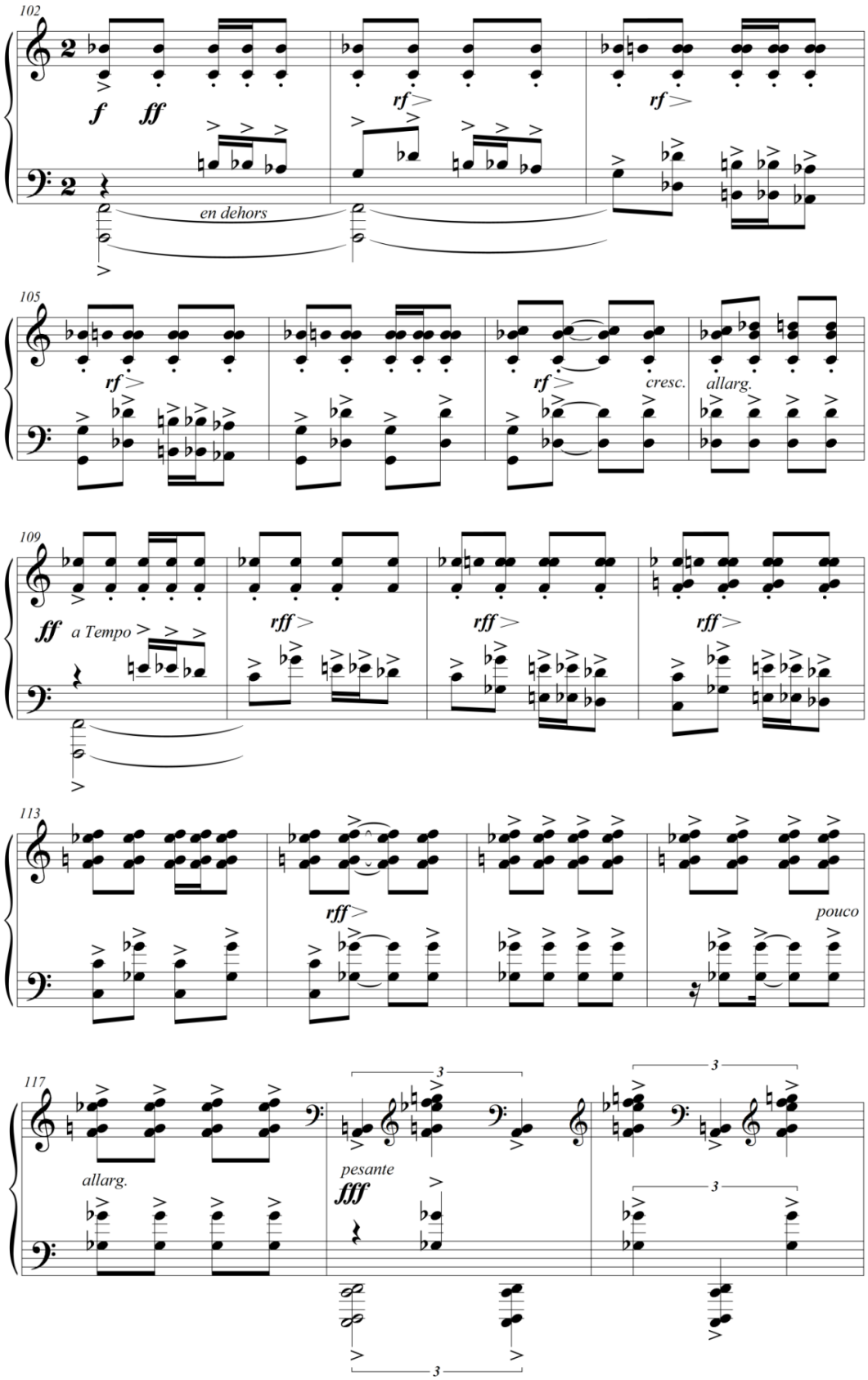
Um caso específico de orientação por camadas na escrita de Villa-Lobos ocorre em duas peças da suíte: a adição de vozes formando estruturas mais complexas. A Figura 4, o início do "Lobozinho de Vidro", mostra o caso mais marcante: a partir de uma única altura, sons são adicionados para formar um *cluster* de oito notas (considerando-se o *cluster* da mão direita soando junto com o da mão esquerda, conforme indicado pelas ligaduras no compasso 10). O outro exemplo desse método aditivo ocorre no "Cavalinho de Pau" (Figura 5).

Figura 4



Villa-Lobos, "O Lobozinho de Vidro", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-10.

Figura 5



Villa-Lobos, "O Cavalinho de Pau", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 102-119.

Distribuição em Preto e Branco

Uma das características mais marcantes da segunda *Prole do Bebê* é uma escrita idiomática para piano, baseada na topografia do teclado e sua divisão em teclas brancas e pretas. Essa técnica já havia sido usada por alguns de seus contemporâneos como Ravel, Stravinsky e Debussy,[2] mas não na mesma extensão que Villa-Lobos. Villa-Lobos não era um pianista concertista, mas tinha um aguçado sentido de pianismo, e a maioria das suas obras para piano são extremamente bem escritas para o instrumento, não só no que se refere ao aspecto técnico, mas também na exploração das possibilidades do instrumento. Salles menciona o uso desta distribuição em preto e branco:

> Um caso mais radical é *O polichinelo* nº 7 da suíte *A prole do bebê nº 1* (1918), onde Villa-Lobos realizou uma divisão sistemática das teclas brancas e pretas respectivamente entre as mãos direita e esquerda do pianista (com exceção do trecho entre os compassos 50-65). A escolha das combinações de acordes é assim determinada pelo cruzamento das mãos, pelo choque proposital de segundas menores resultantes da combinação do universo diatônico das teclas brancas com a escala pentatônica das teclas pretas. Villa-Lobos reutilizou esse conceito em *O cravo brigou com a rosa* nº 4 das *Cirandas* (1926), nas seções que abrem e encerram a obra (compassos 1-21; 57-80). Vimos ainda esse tipo de combinação em determinado trecho do *Rudepoema.* (SALLES, 2009, p. 144).

Devido ao uso prototípico da distribuição em preto e branco na peça *O Polichinelo*, Merhy chamou essa técnica de Princípio do Polichinelo.

> O Princípio do Polichinelo não constitui proposta teórica sistemática, mas simples recurso harmônico característico da escrita para piano. Tampouco é possível vinculá-lo a correntes estilísticas ou semânticas. O forte colorido, a explosão de sentimentos e sensações e o apelo à natureza brasileira abundante e generosa não pode ser explicado exclusivamente pelo uso do recurso harmônico de oposição de teclas brancas e pretas. Villa-Lobos criou um sistema de composição para piano que, embora extremamente simples, apresenta grande número de possibilidades sonoras não tendo, aparentemente, qualquer precedente na História da Música (MERHY, 2009, p. 144).

Merhy também aponta como as sonoridades geradas por esta técnica são não tradicionais e não diatônicas:

[2] Talvez o exemplo mais célebre de distribuição em preto e branco na música para piano anterior à *Prole do Bebê n. 2* seja o acorde de Petrushka. O balé *Petrushka* de Stravinsky (1910-1911) não era uma peça para piano *per se*, mas existem versões para piano do próprio compositor, pré e pós-orquestração. O acorde de Petrushka é a combinação dos acordes de dó maior e fá # maior. Curiosamente, a mesma estrutura pode ser encontrada em *Jeux d'Eau* de Ravel, de 1901. Já em Debussy, o exemplo mais extenso de distribuição em preto e branco é encontrado em *Brouillards*, do segundo livro dos *Prelúdios* (1910-1912). Em todos esses exemplos, a distribuição em preto e branco parece vir de estruturas policordais, ao contrário da maioria dos exemplos de Villa-Lobos. Outros exemplos notáveis de distribuição em preto e branco são a abertura do *Concerto para Piano* de Ravel e os ns. 107, 110 e 125 do *Mikrokosmos* de Bartók, mas essas obras são posteriores à composição da *Prole* (1929-1931 e 1926-1939, respectivamente).

> A renúncia à função da tônica como princípio de estabilidade implica também em abandono da coerência estrutural e lógica do sistema funcional diatônico. Resulta que a escritura da *Prole do Bebê* nº2 parece ser a transposição para a pauta da experimentação do jogo das teclas brancas e pretas resultante principalmente da topografia do teclado. Disso resulta também um distanciamento das práticas de tradição oral pela rudeza, pela aspereza e em certos momentos pela brutalidade da música, em uma das obras menos românticas ou menos identificadas com as tradições brasileiras do choro e da música popular produzida no Rio de Janeiro. O clima é selvagem e primitivo, pouco urbano. (MERHY, 2009, p. 144).

Villa-Lobos usou em grande medida a divisão em preto e branco do teclado. Uma vantagem óbvia do método era criar padrões topográficos que "cabem na mão". Isso facilita enormemente as soluções para problemas técnicos que seriam muito maiores se, digamos, as mesmas passagens fossem escritas transpostas, de modo que os mesmos intervalos fossem usados sem se considerar a divisão topográfica do teclado. Como os padrões em preto e branco tendem a manter a forma física geral das mãos, essas passagens apresentam tarefas mais fáceis para a memória muscular envolvida em aprendê-los. Isso leva a um aprendizado e memorização mais rápidos da música.

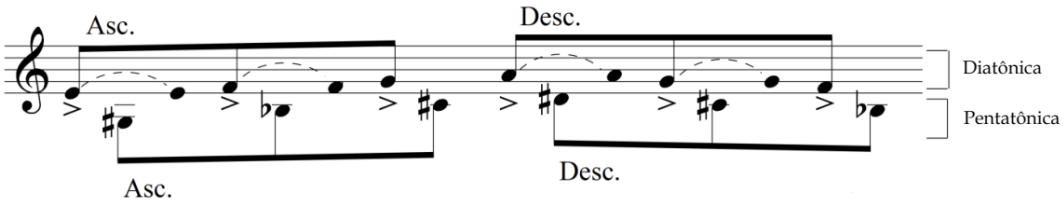
A topografia do teclado oferece uma partição natural da gama cromática em um conjunto pentatônico preto e um diatônico branco. Villa-Lobos usou várias combinações desses conjuntos (ou seus subconjuntos), às vezes em justaposição, mas na maioria das vezes simultaneamente. As possibilidades harmônicas resultantes de tais combinações são em sua maioria não triádicas e dissonantes, embora ao mesmo tempo derivadas de um método altamente pragmático e coerente. Merhy observa como as estruturas baseadas no Princípio do Polichinelo guardam um padrão intervalar relativamente regular, que ele associa com uma tentativa de evitar ou pelo menos obscurecer a tonalidade diatônica tradicional:

> A aspereza selvagem e às vezes brutal da harmonia é obtida pela superposição de acordes com intervalos de 7ª ou 9ª evitando-se, intencionalmente, os intervalos de 3ª e 6ª, que poderiam implicar na definição da modalidade maior ou menor e que surgem apenas quando combinados com estruturas de 4ª ou 7ª. (MERHY, 2009, p. 144).

Os primeiros sons da suíte, a entrada do ostinato que vai dominar *A Baratinha de Papel*, já oferecem o primeiro exemplo de divisão em preto e branco. A parte superior da mão direita – dedos 3, 4 e 5 – toca apenas as teclas brancas (mi, fá, sol, lá), enquanto a parte inferior – dedos 1 e 2 – toca apenas as teclas pretas (sol #, si ♭, dó #, ré #). O resultado é uma estratificação pseudopolifônica do ostinato em duas vozes (Fig. 6). Uma vez mais, a estratificação se mostra um fator importante no processo de composição. A

voz superior é diatônica, um subconjunto das escalas de dó maior ou fá maior (teclas brancas), e a voz inferior é um subconjunto de qualquer escala pentatônica nas teclas pretas. Cada tom da voz superior é marcado com um acento, um *rinforzando* e um sinal de *martellato*. O compositor requer uma sonoridade distinta para cada uma das vozes, com destaque para a voz superior.

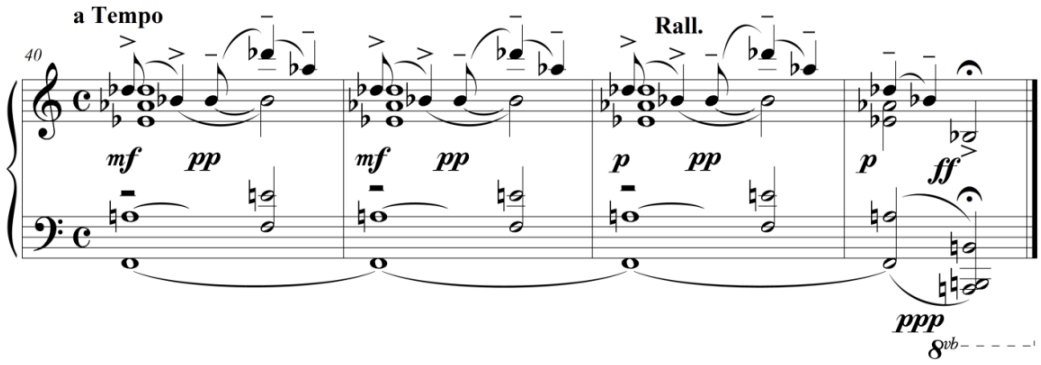
Figura 6



Villa-Lobos, *A Baratinha de Papel*, *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-2 (produção do próprio autor).

Os últimos compassos do *Gatinho de Papelão* (Fig. 7) oferecem mais um exemplo de distribuição em preto e branco. Aqui, a mão esquerda toca apenas notas brancas (em sua quase total extensão, um acorde incompleto de fá maior com sétima maior), enquanto a mão direita toca apenas notas pretas (sonoridades baseadas em quartas justas). O efeito é semelhante à bitonalidade, embora o trecho não seja baseado em passagens em tonalidades diferentes sobrepostas. O nível de dissonância é alto, e os compassos 40-42 apresentam um conjunto de sete notas que não é baseado em terças ou quartas, mas cujas origens estão diretamente ligadas a uma distribuição topográfica dos materiais entre as mãos.

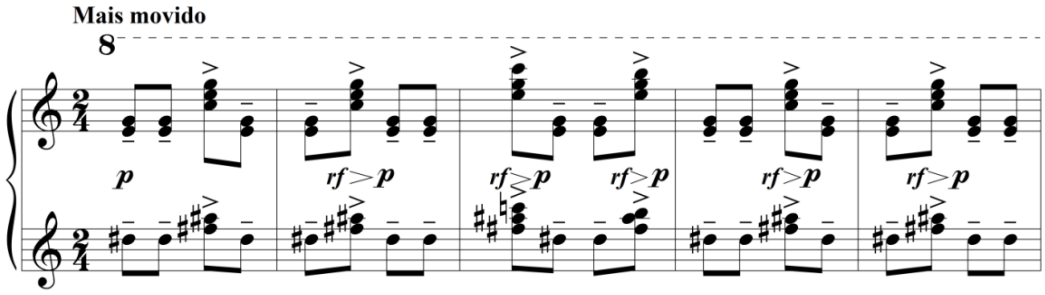
Figura 7



Villa-Lobos, *O Gatinho de Papelão*, *A Prole do Bebê n. 2*, c. 40-43.

No "Ursozinho de Algodão", policordes reais são usados na seção *Mais Movido* (Fig. 8). Aqui, a mão direita toca um acorde de dó maior enquanto a mão esquerda toca um acorde de ré # menor. No compasso 15, as notas brancas na mão esquerda são apenas uma duplicação do motivo melódico da voz superior, uma oitava abaixo.

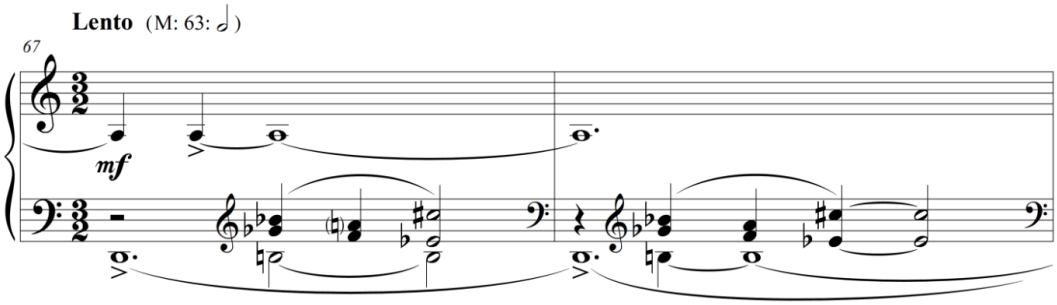
Figura 8



Villa-Lobos, "O Ursozinho de Algodão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 13-17.

Já o lento ostinato no "Passarinho de Pano" traz um tipo diferente de distribuição em preto e branco. Nas duas vozes superiores da mão esquerda, em vez de soarem simultaneamente, as díades pretas e brancas se alternam (Fig. 9). Aqui, novamente, a escolha dos sons parece ser influenciada pela topografia do piano. O conjunto de seis notas envolvidas é de fato um subconjunto da escala de si ♭ menor harmônica, mas nada no contexto (incluindo a notação de dó♯ em vez de ré♭) parece indicar que a tonalidade de si bemol menor tenha alguma importância na passagem.

Figura 9

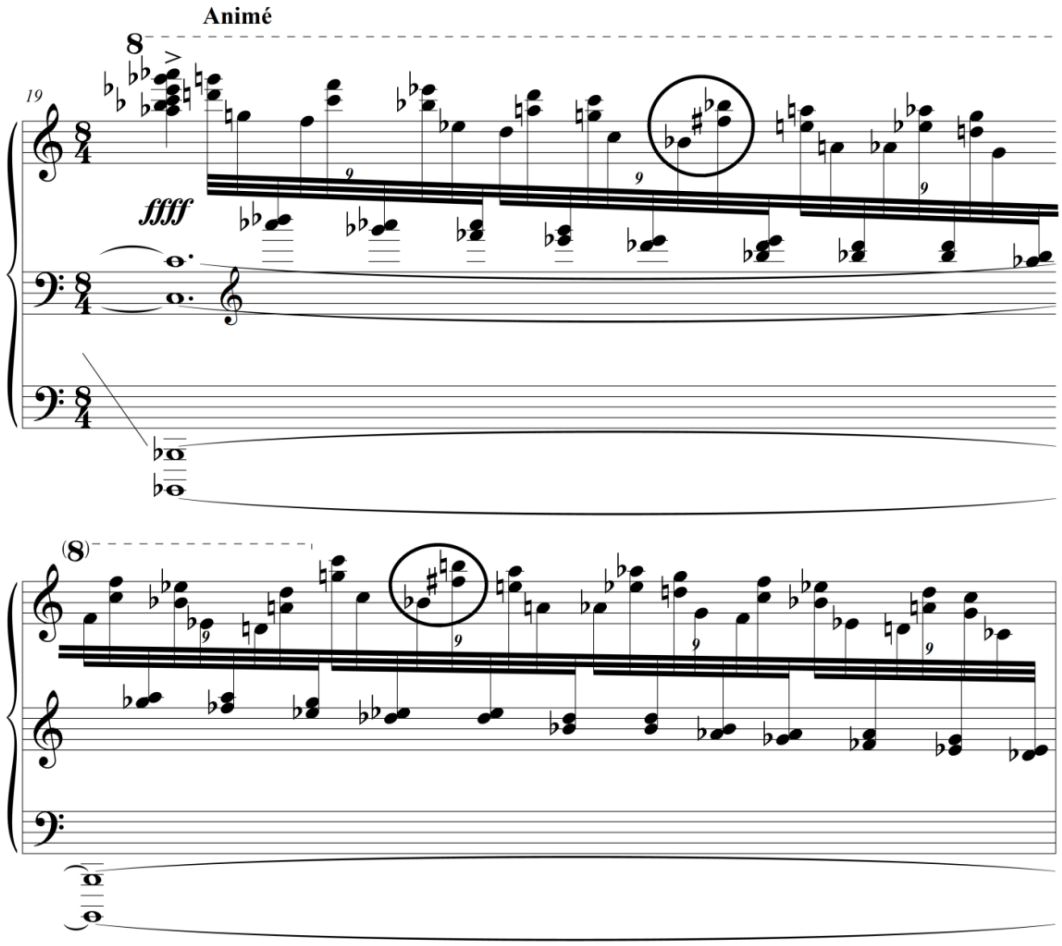


Villa-Lobos, "O Passarinho de Pano", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 67-68.

No "Cachorrinho de Borracha", os acordes em cascata na seção *Animé* (Fig. 10) também têm uma distribuição vertical em preto e branco: as notas duplas na mão direita

(junto com a duplicação da oitava) são pretas ou brancas. Uma pista de que esse tipo de distribuição é o que realmente norteou a composição é a díade fá♯ - si♭. Se Villa-Lobos pretendesse uma passagem de acordes paralelos de mesma natureza intervalar, essa díade deveria ser fá - si♭, para se igualar com as outras quartas justas. Em vez disso, ele decide usar o fá♯, que traz uma nova sonoridade àquele acorde e à passagem como um todo. Se esta conjectura estiver correta, é possível acreditar que o si natural no segundo conjunto de notas circulado seja um erro de impressão (deveria ser um si♭), assim como o dó♭ (que deveria ser um dó♮), a última nota da pauta superior.[3]

Figura 10

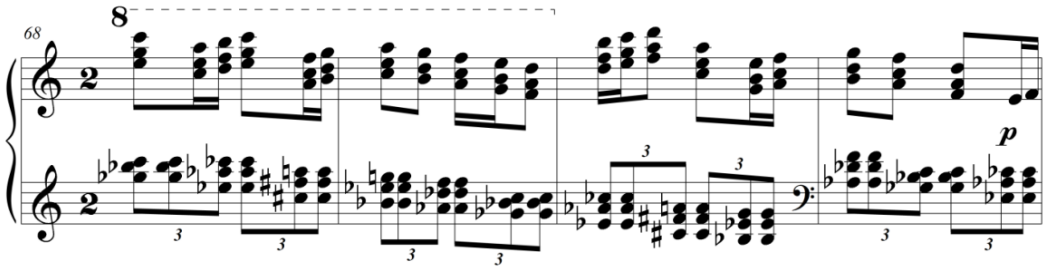


Villa-Lobos, "O Cachorrinho de Borracha", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 19.

[3] A reimpressão da *Prole do Bebê n. 2* pela Éditions Max Eschig, em 2007, apesar de conter várias melhorias editoriais, infelizmente ainda apresenta vários erros de texto.

Cada um desses exemplos mostra uma maneira diferente do uso da divisão topográfica do piano em teclas brancas e pretas. Além dessas, o compositor também criou uma forma bastante específica e idiomática de usar tal divisão, que envolve sua organização familiar de materiais em camadas e a ideia de sequência – no sentido de um padrão repetido sequencialmente, em transposições inferiores ou superiores. A Figura 11, do "Ursozinho de Algodão", exemplifica o que chamaremos a partir de agora de 'sequência em preto e branco'. A mão esquerda toca acordes, todos com notas pretas nas duas vozes inferiores e uma nota branca na superior. A passagem pode ser entendida como composta por três camadas: a parte inferior e a intermediária são camadas pentatônicas pretas, enquanto a camada superior é um pentacorde branco, fá - sol - lá - si (dó♭) - dó. A mão "imprime" o mesmo esquema de cores sequencialmente, em direção descendente. Os acordes resultantes são, neste caso, na maioria tríades (com uma exceção, sol♭ - si♭ - dó), mas não há nenhuma relação funcional tonal entre eles (ou entre eles e o que acontece na outra camada da música, os acordes em falso bordão brancos na mão direita).

Figura 11

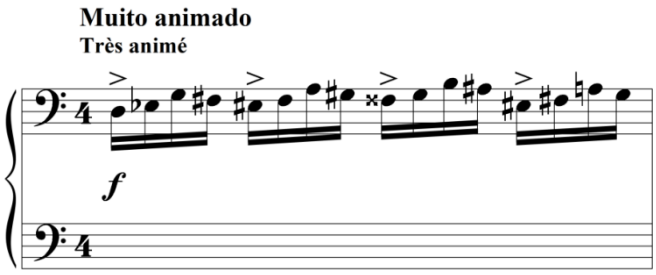


Villa-Lobos, "O Ursozinho de Algodão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 68-71.

Como as sequências tonais, as sequências em preto e branco de Villa-Lobos podem ser usadas para ligar dois pontos, criando a ideia de uma transição, uma conexão ou um prolongamento. Além disso, elas se tornam elementos texturais importantes a serem usados em conjunto com outras camadas, criando uma rica textura (essas sequências por si só estão dispostas também em camadas). Em alguns casos, a direção da sequência é variável. Em outros, as camadas não são tocadas simultaneamente, mas a estratificação da estrutura ainda é perceptível, como acontece com acordes quebrados. Veja, por exemplo, o ostinato do "Camundongo de Massa" (Fig. 12), que pode ser

considerado uma sequência em preto e branco de quatro camadas, com duas camadas pretas e duas brancas.

Figura 12

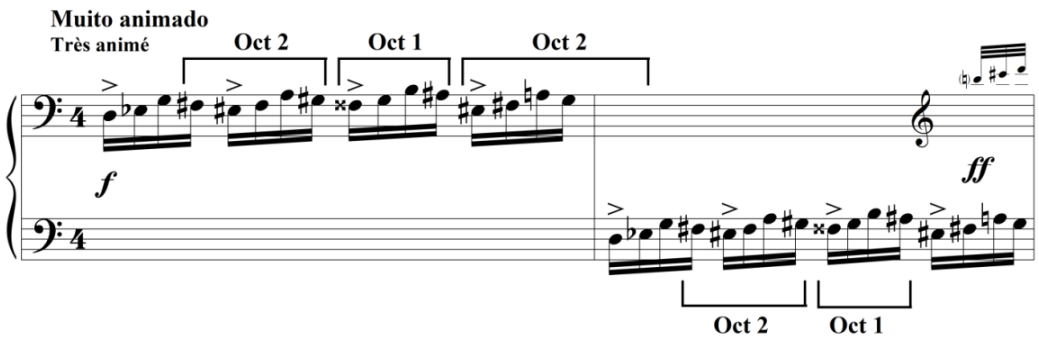


Villa-Lobos, "O Camundongo de Massa", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 01.

No compasso 6, esse ostinato começa a se mover em direção ao agudo. O padrão de cores é mantido e a sequência continua. No compasso 8, o ostinato encontra um novo ponto de partida (lá), uma quinta acima do tom inicial (ré). No compasso 10 ele começa a se expandir novamente. É apenas no compasso 14 que Villa-Lobos quebra o padrão. Ali, para acompanhar uma melodia tonal, ele opta por manter o movimento do motivo usando apenas as notas da tonalidade da melodia (mi♭ maior), comprometendo assim o padrão preto e branco.

No ostinato do exemplo anterior, as notas de cada um dos núcleos da sequência em preto e branco (quatro notas) não produzem, nos termos da teoria dos conjuntos, versões do mesmo conjunto. Para começar, a transposição causada pelo movimento ascendente não é literal. Por exemplo, os intervalos entre as notas do primeiro tempo não são iguais aos intervalos do segundo tempo. Passagens como essa podem ter múltiplas e ambíguas leituras. O primeiro compasso pode ser ouvido como uma sucessão de *appoggiaturas* de segundas menores, o que significa que as notas brancas são ornamentos das notas "reais" pretas (mi♭, fá♯, sol♯, lá♯) sugerindo um acorde mi♭ menor com uma nota de passagem. Essa leitura é consistente com o fato de que os fragmentos melódicos tocados contra a figura do ostinato são baseados em uma escala de mi♭ maior. As segundas menores do ostinato também sugerem uma leitura octatônica, mas nenhuma coleção octatônica unificada pode ser nele encontrada. Em vez disso, dois conjuntos octatônicos diferentes estão envolvidos (Fig. 13). Villa-Lobos parece gostar desse tipo de ambiguidade, que acaba obscurecendo a distinção entre tonalidade e atonalidade.

Figura 13



Villa-Lobos, "O Camundongo de Massa", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 01-02.

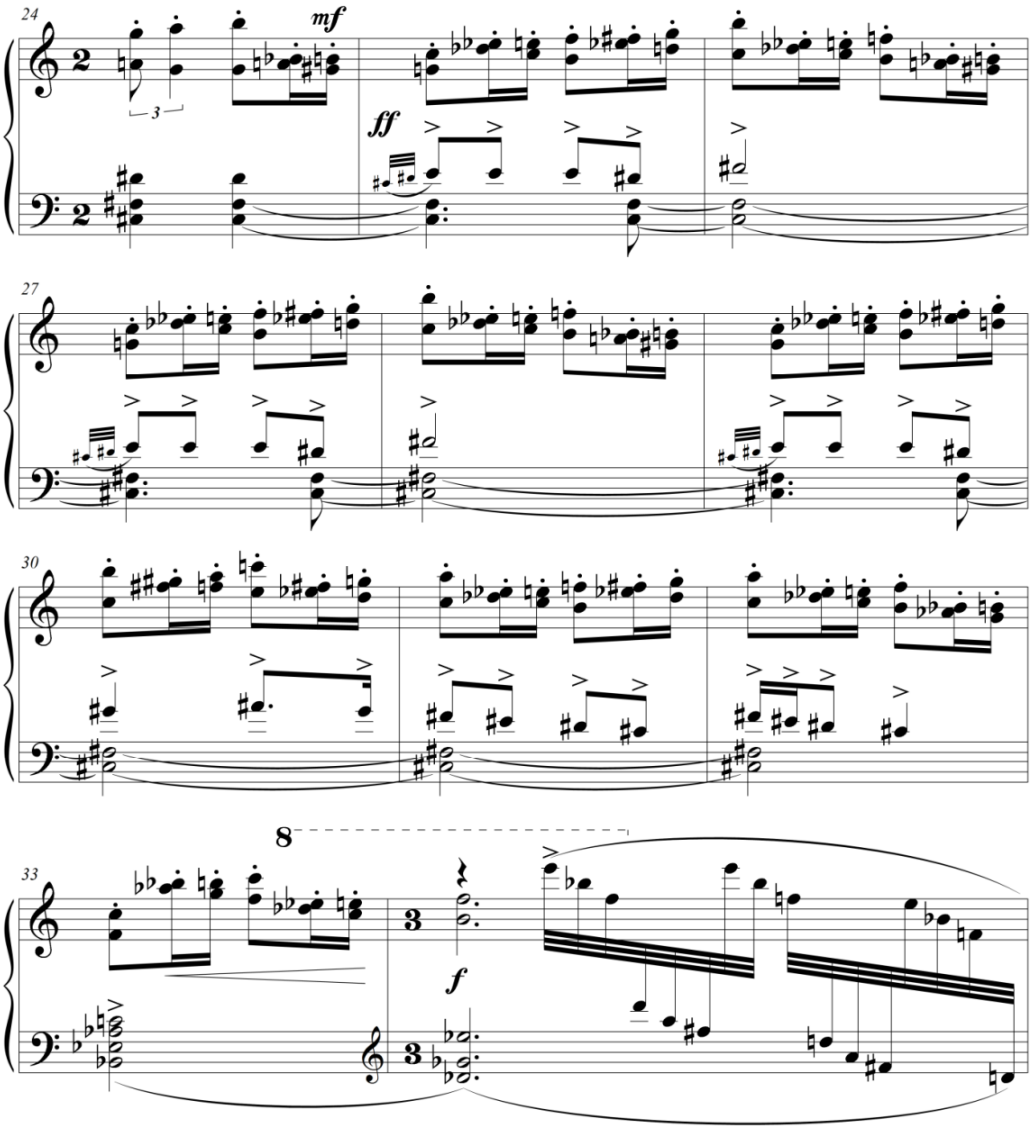
À luz das sequências em preto e branco, a Figura 6 também pode ser vista como uma de duas camadas, com a ligeira reserva de que o ritmo e o perfil do padrão não se repetem exatamente, já que a terceira díade de cada tempo não repete a nota superior.

Nos exemplos acima, as sequências em preto e branco são perfeitas, no sentido da distribuição em camadas pretas ou brancas. Às vezes, as sequências têm uma camada imperfeita (que mistura notas brancas e pretas), cuja imperfeição pode ser motivada pela harmonia. Na Figura 14, do "Cavalinho de Pau", o motivo do galope[4] na mão direita é uma sequência imperfeita de seis camadas em preto e branco. A imperfeição acontece na última colcheia dos compassos 24, 26 e 28, na voz do contralto. A motivação parece ser que, nos tempos fortes dos compassos 25, 27 e 29, é desejável ter um acorde de dó maior em primeira inversão usando o mi da melodia do tenor. Novamente, não há um tratamento tonal tradicional em dó maior ali, mas Villa-Lobos tende a sugerir elementos tonais. Para chegar ao sol seguindo a sequência em preto e branco, as notas do contralto deveriam ser si♭, lá, sol. Isso significaria, a princípio, que o si♭ estaria em uníssono com a voz superior, rarefazendo assim a textura e subtraindo uma dissonância inicial do motivo. Além disso, a voz inferior não compreenderia o motivo (0,1,2) encontrado em outras partes da figura. Essa conjectura se torna mais plausível se analisarmos o que acontece com esse motivo no compasso 32. Ali, onde a imperfeição acontecia antes, Villa-Lobos muda a figura para uma sequência perfeita em preto e branco. A situação agora é muito diferente. O acorde

[4] Gorni (2007) fornece uma extensa análise das maneiras usadas por Villa-Lobos para representar os sons dos animais, retratar sua personalidade ou as qualidades dos materiais de cada brinquedo. No entanto, algumas das descrições deste artigo não encontram paralelo em sua análise – como é o caso do motivo do relincho no *Cavalinho de Pau*.

no compasso 33 é baseado em quartas (ele também inclui um acorde de fá menor em primeira inversão em suas quatro vozes superiores). Este acorde representa uma mudança radical de sonoridade em relação à passagem anterior. A mudança do motivo galopante para uma sequência perfeita não apenas prepara o novo som, mas também chega perfeitamente à nota fá, em vez do sol anterior.

Figura 14

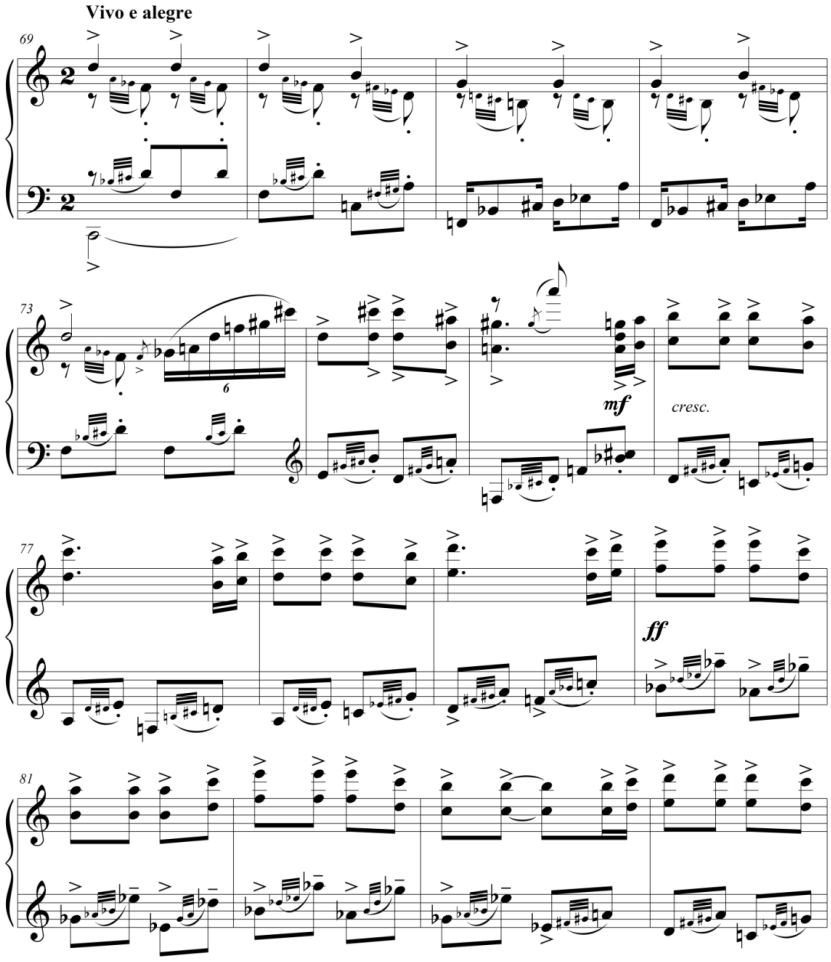


Villa-Lobos, "O Cavalinho de Pau", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 24-34.

A mesma peça oferece outro exemplo de sequência em preto e branco imperfeita (Fig. 15). Aqui, uma mudança na configuração das cores de cada camada ocorre à medida que a sequência se desenrola. A sequência de quatro camadas começa, de baixo para cima,

branco-preto-preto-branco. No compasso 77, torna-se branco-branco-preto-branco. Nos compassos 78/2[5] e 79/1 ela retorna à configuração inicial, seguida por mais uma instância de branco-branco-preto-branco. No compasso 80, começa uma sequência totalmente em preto, substancialmente mais longa, seguida no compasso 83/2 por uma instância transicional preto-preto-preto-branco levando ao compasso 84, que retorna novamente à configuração inicial. O conceito de sequência fica comprometido, mas o pianista ainda pode usar as mudanças de padrão como um dispositivo mnemônico. Além disso, as mudanças de padrão frequentemente pontuam novas frases nas linhas melódicas. Obviamente, ao se mudarem os padrões, as harmonias resultantes também mudam, e o efeito é semelhante às mudanças de acordes no acompanhamento de melodias tonais.

Figura 15



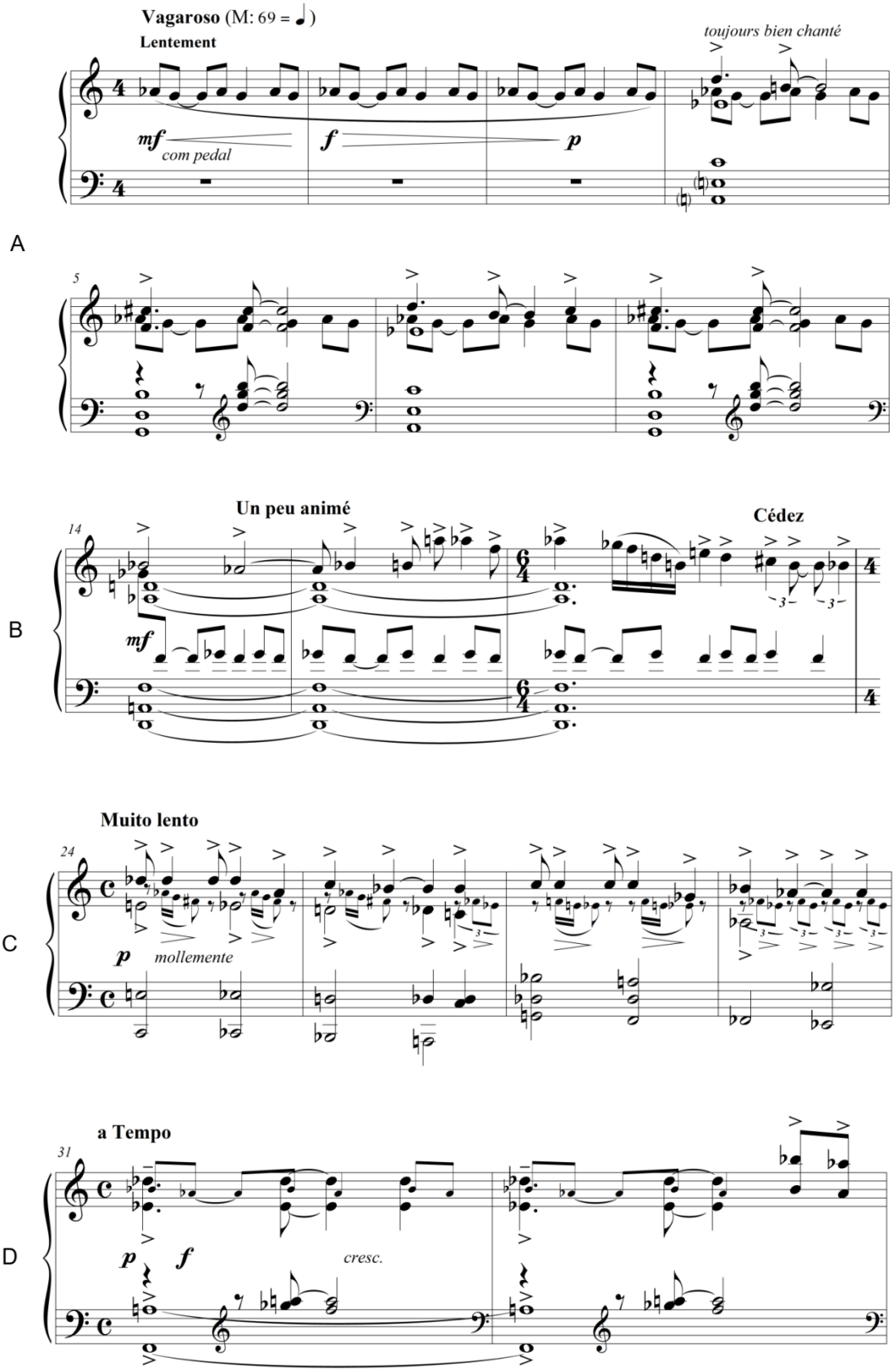
Villa-Lobos, "O Cavalinho de Pau", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 69-84.

[5] O número depois barra indica o tempo do compasso: 78/2 indica o segundo tempo do compasso 78.

Ostinatos

Ostinatos também são uma característica comum nessas peças. Alguns deles, como os das Figuras 6 e 12, são construídos como sequências em preto e branco. Esses dois exemplos mostram também uma técnica comum em Villa-Lobos que é a transformação do ostinato. Em algum momento, o ostinato mudará ou "progredirá", tornando-se uma forma diferente de acompanhamento. O ostinato no “Gatinho de Papelão” (Fig. 16A) nada mais é que uma segunda menor, e seu ritmo sincopado se transforma para se conformar com as mudanças métricas da peça. É transposto uma segunda maior abaixo no compasso 14 (Fig. 16B), o que é parcialmente responsável por uma mudança de atmosfera nessa seção. No compasso 24 é radicalmente transformado em uma figura diferente de duas segundas menores (em notas pequenas) e também dá origem às segundas menores descendentes nas vozes inferiores (Fig. 16C). No compasso 31, ele retorna brevemente como uma figura em segundas maiores (Fig. 16D). As segundas menores nesta peça, incluindo o ostinato, são um retrato de um felino manhoso e preguiçoso, talvez também emulando seu miado.

Figura 16

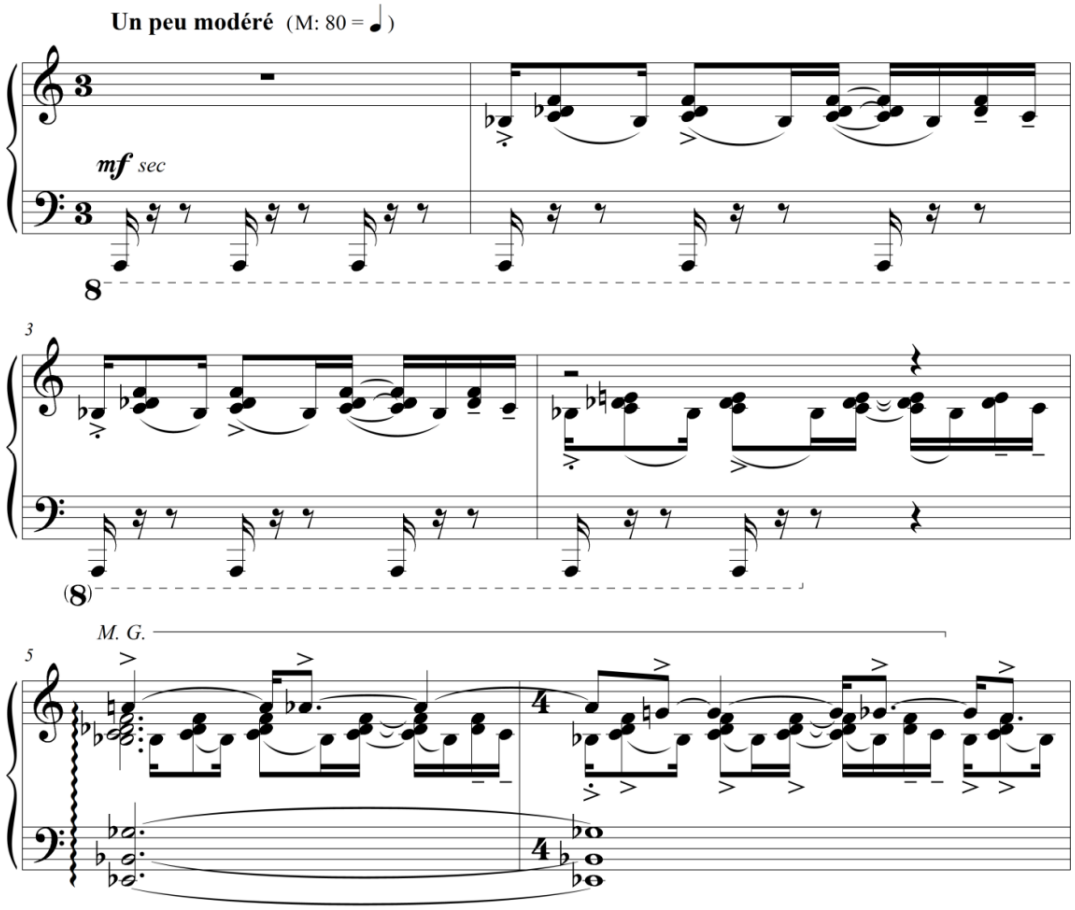


Diferentes configurações no ostinato do "Gatinho de Papelão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-7 (A); c. 14-16 (B); c. 24-27 (C); c. 31-32 (D).

De acordo com Salles (2009, p. 132-134), a elaboração do ostinato, "em pares de notas, é progressivamente transposta em pares de semitons descendentes, ou seja, cada par é rebaixado por um tom na seção subsequente". O primeiro par é lá♭ - sol (compassos 1-13), o segundo é sol♭ - fá (compassos 14-23). Na próxima seção (compassos 24-38), o ostinato é desenvolvido e usa três pares de notas: os dois pares anteriores e um terceiro um tom mais baixo, mi - mi♭. Salles chama esta técnica de "deslizamento de semitons", e afirma que ela é ocasionalmente encontrada em outras partes da música de Villa-Lobos. O autor também aponta para o conceito de Schoenberg de rebaixamentos cromáticos em resoluções de "acordes errantes" (como observado nas obras de Wagner) como um possível precursor dessa técnica.

A Figura 17 mostra o início do *Boizinho de Chumbo*. O ostinato, a partir do compasso 2, mantém constantes apenas seu ritmo e contorno geral. Mais tarde na peça, uma variação desse ostinato, em métrica ternária, aparece contra um novo ostinato em métrica binária, criando uma textura ritmicamente rica (ver Fig. 19).

Figura 17



Villa-Lobos, "O Boizinho de Chumbo", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-6.

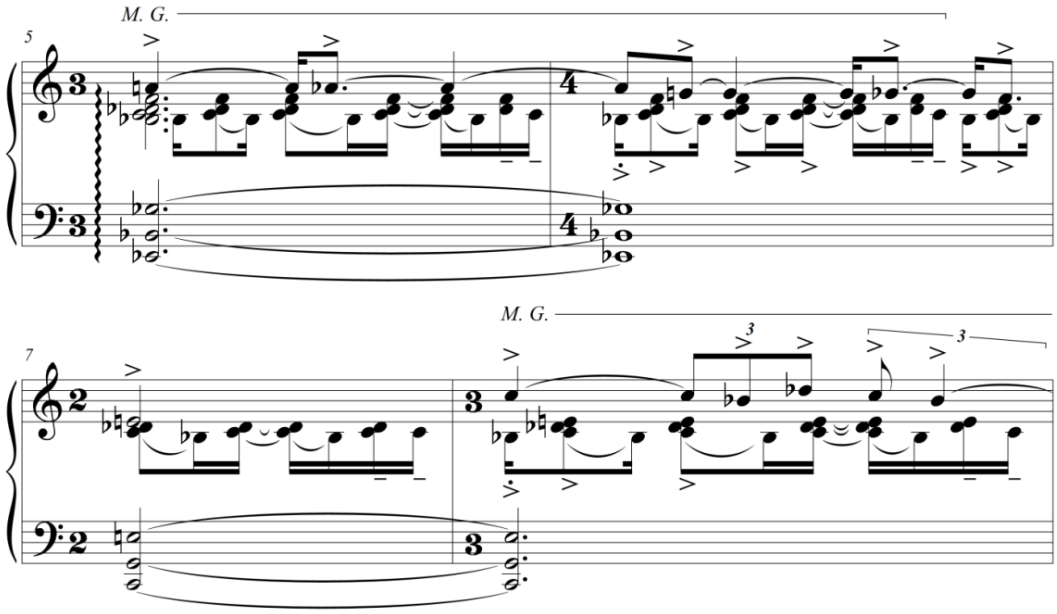
A técnica de construção dos ostinatos é frequentemente coerente com a abordagem de estratificação como método composicional de Villa-Lobos. Gorni (2007, p. 161) afirma que os ostinatos da segunda Prole "produzem uma falsa polifonia, não indicada pela notação, mas ressaltada na execução – excetuando o de "O Gatinho de Papelão", em todos os outros se ouve pelo menos duas vozes".

Princípios de construção harmônica

Se as tríades representam a unidade básica que compõe o tecido musical da música tonal tradicional, na *Prole do Bebê n. 2* essas estruturas básicas de acordes vêm em muitas formas diferentes. Tríades são usadas, embora raramente, mas geralmente não soam sozinhas, ocorrendo como parte de um contexto geralmente dissonante. Se Villa-Lobos praticamente evita tríades em algumas peças (como "A Baratinha de Papel"), em outras

elas podem ser encontradas em dois contextos principais. O primeiro é formando sequências totalmente brancas ou como parte de sequências em preto e branco. A segunda maneira é ter uma tríade claramente definida como uma camada inferior. Estas não são encontrados na posição fechada, mas com um espaçamento que permite que o baixo ressoe e dê um caráter harmônico mais claro ao acorde. Outras camadas soarão como 'harmônicos sujos' para o baixo, muitas vezes com um alto nível de dissonância (Fig. 18). Às vezes, oitavas com quintas abertas produzem um efeito semelhante.

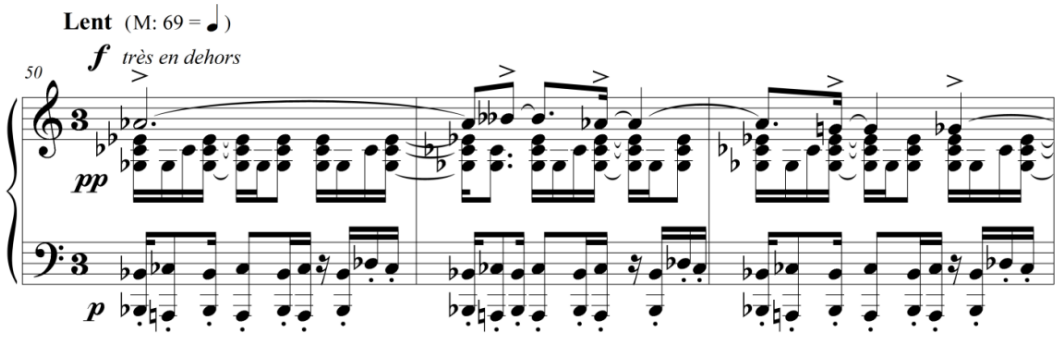
Figura 18



Villa-Lobos, "O Boizinho de Chumbo", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 5-8.

Existem alguns outros casos de tríades que não se enquadram nas categorias acima. Por exemplo, um acorde em dó♭ maior aparece como parte de uma estrutura mais complexa na Figura 19, também do "Boizinho de Chumbo". Em situações como essa, a tríade parece transmitir à estrutura total ainda menos de seu som característico, em comparação com quando são tocadas abertamente espaçadas no baixo.

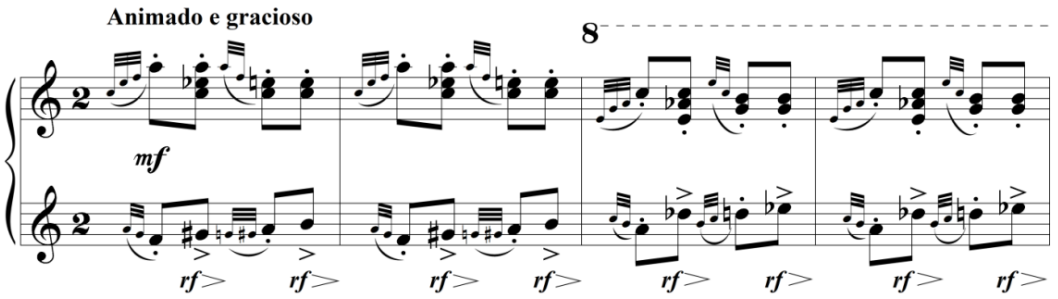
Figura 19



Villa-Lobos, "O Boizinho de Chumbo", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 50-52.

Na Figura 20, do "Ursozinho de Algodão", a terceira colcheia de cada compasso contém raros exemplos de tríades puras. A Figura 8 acima mostrou como duas tríades diferentes são usadas para construir policordes dissonantes.

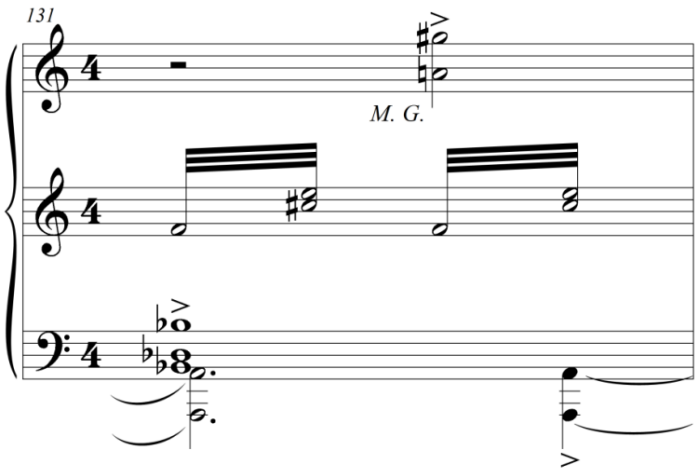
Figura 20



Villa-Lobos, "O Ursozinho de Algodão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-4.

Os acordes de sétima são ainda mais raros do que as tríades. Parece que Villa-Lobos prefere usar formas mais radicais para criar sonoridades dissonantes. Empilhar mais de três terças é um recurso que pode ser encontrado ocasionalmente, como visto no acorde si♭ - ré♭ - fá - lá – dó♯ - mi - sol♯ da Figura 21. "O Boizinho de Chumbo" também oferece alguns exemplos de acordes construídos dessa forma.

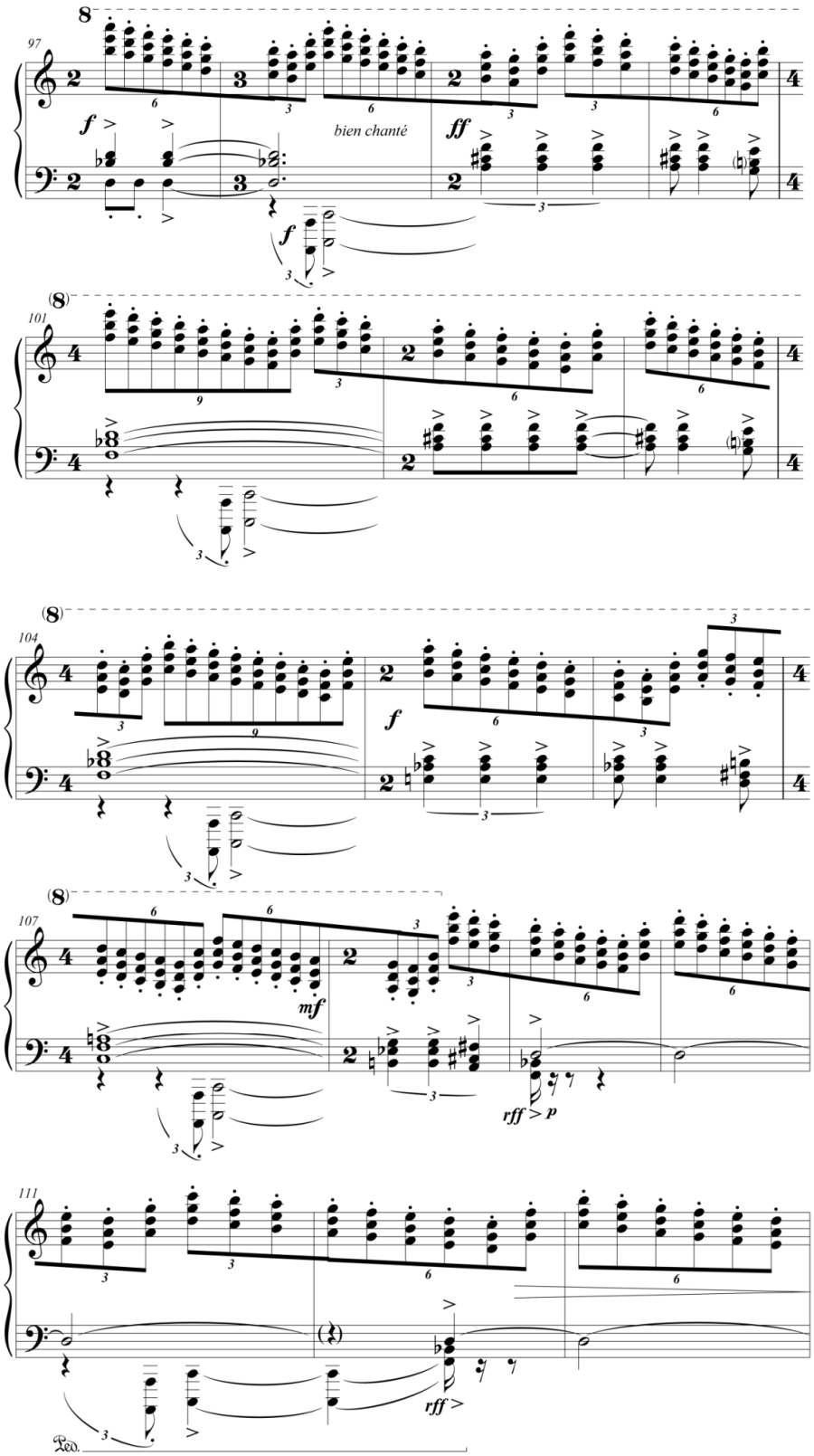
Figura 21



Villa-Lobos, "O Lobozinho de Vidro", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 131.

Uma forma mais usada por Villa-Lobos para criar estruturas dissonantes é construir acordes com quartas. Quartas justas são usadas com mais frequência, mas trítonos também podem ser encontrados em tais estruturas, especialmente quando sequências brancas estão envolvidas. Sobre o uso das quartas, Nery Filho (2010, p. 509) afirma que "Villa-Lobos organiza o material de modo a impregnar a obra com intervalos cujas magnitudes respondem por seu caráter dissonante-suspensivo". A Figura 22 mostra um exemplo de uma sequência totalmente branca (a mais longa da suíte) baseada em acordes de quartas, encontrada no "Camundongo de Massa".

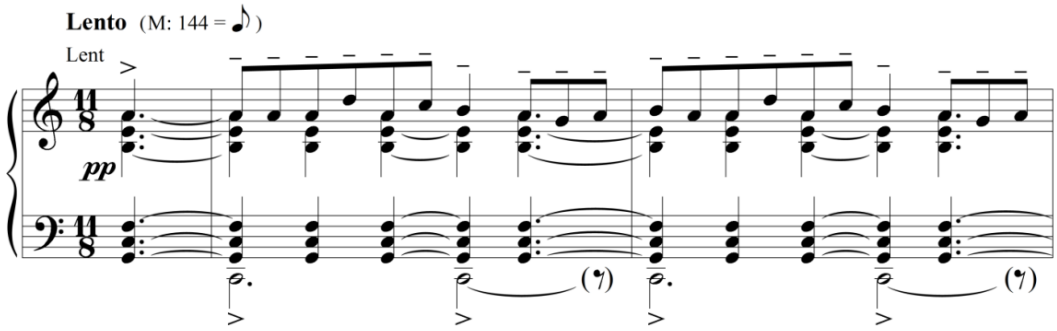
Figura 22



Villa-Lobos, "O Camundongo de Massa", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 97-113.

A abertura do "Cachorrinho de Borracha" oferece um uso interessante de quartas (Figura 23). Aqui, Villa-Lobos usa um acorde totalmente branco de sete notas que organiza a coleção diatônica branca em quartas. A nota ré, ausente do acorde inicial, é encontrada na melodia, mas obedece à configuração das quartas. O uso do pedal de sustentação (não marcado, mas implícito) faz com que toda a coleção soe em conjunto.

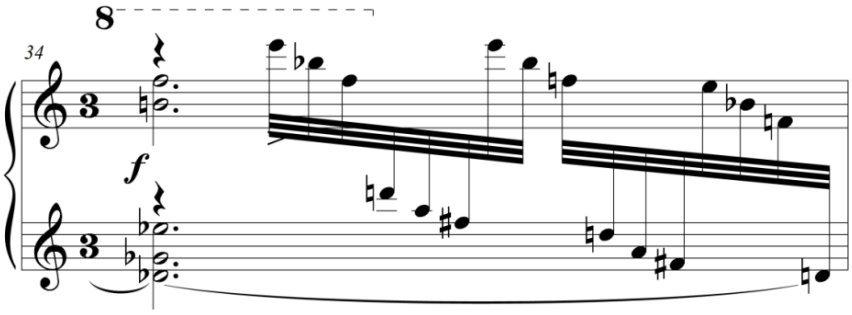
Figura 23



Villa-Lobos, "O Cachorrinho de Borracha", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-2.

Os arpejos descendentes no *Cavalinho de Pau*, sugestivos de um cavalo relinchando, são uma combinação de uma tríade (ré maior) com um acorde de quartas (Fig. 24).

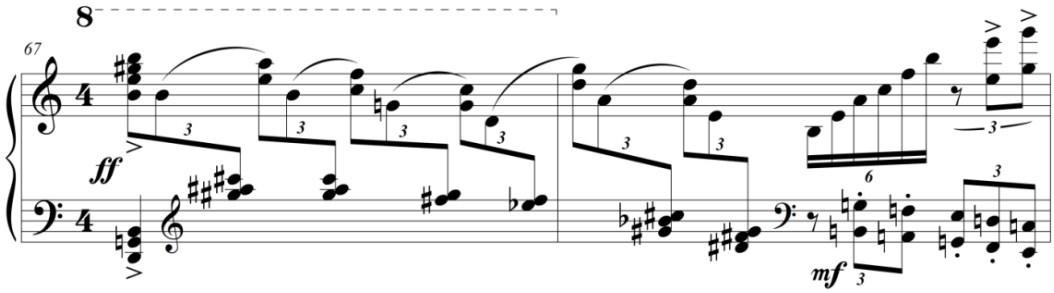
Figura 24



Villa-Lobos, "O Cavalinho de Pau", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 34.

A passagem a seguir, do "Lobozinho de Vidro" (Fig. 25), mostra uma sequência em preto e branco que contém estruturas em quartas. O espaçamento entre as três camadas superiores é em quartas, e essas camadas se movem para baixo principalmente em quartas. Observe também a figura tipo foguete no final da passagem, também em quartas.

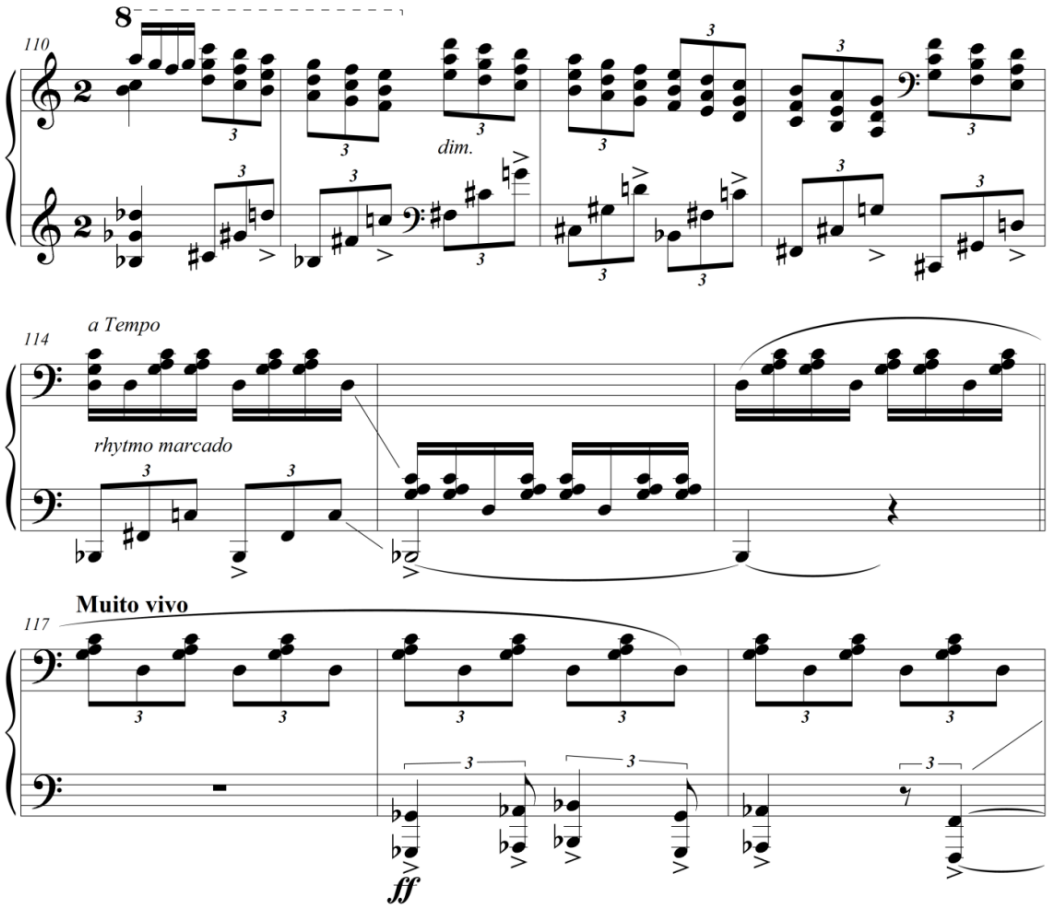
Figura 25



Villa-Lobos, "O Lobozinho de Vidro", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 67-68.

Às vezes, um conjunto ainda pode ser considerado gerado a partir de um empilhamento de quartas, mesmo se o espaçamento em quartas não for observado. É o que acontece no final do "Ursozinho de Algodão" (Fig. 26). Aqui, o ostinato em acorde quebrado com começo no compasso 114 é um acorde de quatro notas baseado em quartas. Sua gênese fica clara quando se percebe que ele resulta de uma sequência totalmente branca de acordes em quartas nos compassos 110-113.

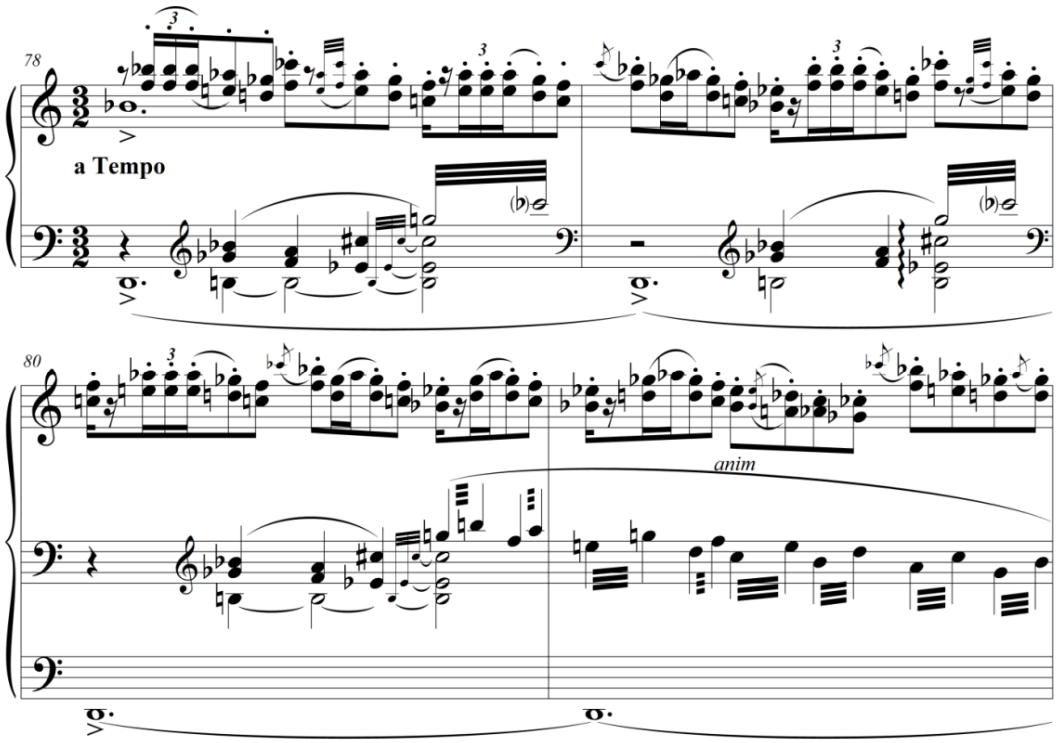
Figura 26



Villa-Lobos, "O Ursozinho de Algodão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 110-119.

As quartas também são utilizadas no "Passarinho de Pano" como forma de harmonizar a melodia derivada da cantiga de roda "Olha o Passarinho, Dominé" (Fig. 27). Melodias cantadas em terças paralelas são comuns na música folclórica brasileira, e aqui o uso de quartas em vez de terças parece ser mais uma transformação conferida por Villa-Lobos à melodia folclórica. O resultado é a um tempo tradicional e moderno.

Figura 27



Villa-Lobos, "O Passarinho de Pano", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 78-81.

Em suma, na *Prole do Bebê n. 2* a superfície harmônica resultante é uma combinação de dois ou mais eventos. Villa-Lobos escreve em camadas, muitas vezes de naturezas diversas. Essas camadas podem ser tríades, acordes de quartas, melodias diatônicas, cromáticas ou octatônicas, ostinatos de várias naturezas, sequências em preto e branco – que são combinações habilidosas de camadas retiradas de coleções de sons tonalmente incompatíveis. Como resultado, a música é constantemente dissonante, e a grande variedade de combinações de tantos materiais diferentes produz sonoridades verticais resultantes em constante mudança.

Princípios de construção melódica

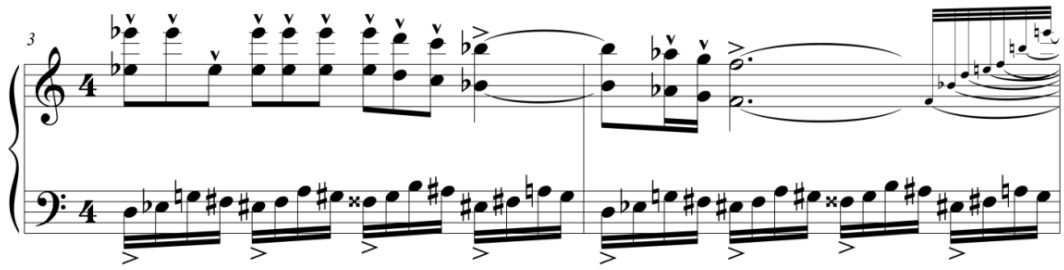
Vamos agora examinar mais de perto o aspecto melódico da suíte. Muito do seu material linear pode ser explicado por alguns dos dispositivos já investigados, a saber, ostinatos e sequências. Algumas linhas mais individualizadas e melodiosas também estão espalhadas pelas peças, e são de três tipos básicos. O primeiro tipo são as melodias folclóricas brasileiras, normalmente cantigas de roda, que aproximam a obra do universo

infantil. A exceção é a melodia *O Rei Mandou me Chamar*, que é uma canção dos negros escravizados do Recôncavo Baiano. [6] Às vezes a letra se refere ao animal retratado, como no *Passarinho de Pano*, que contém a melodia *Olha o Passarinho, Dominé* e no *Cavalinho de Pau*, com *Garibaldi Foi à Missa*, canção que conta a história do herói italiano Giuseppe Garibaldi, que também viveu e lutou no Brasil, cavalgando para ir à igreja. Outras vezes, as melodias não guardam nenhuma relação com o animal. Por exemplo, nas peças "A Baratinha de Papel" e "O Gatinho de Papelão", Villa-Lobos não só usa melodias que não remetem a uma barata ou a um gato (respectivamente, *Fui no Tororó* e *A Moda da Carranquinha*) como também evita a escolhas óbvias de canções muito conhecidas sobre estes animais (*A Barata Diz que Tem* e *Atirei o Pau no Gato*). As melodias folclóricas podem aparecer apenas ligeiramente modificadas ou profundamente transformadas. *A Moda da Carranquinha* é enunciada quase literalmente, nota por nota (exceto por ligeiras alterações rítmicas), mas tem uma marcação de andamento totalmente distorcida (muito lento), juntamente com a indicação molemente, remetendo irreverentemente à preguiça do gato (*Gatinho*, compassos 24-31, 33-40). *Garibaldi Foi à Missa* é insinuada primeiro em modo menor, embora a melodia original seja maior (*Cavalinho*, compassos 17-23), e mais tarde na peça aparece em maior, mas de forma fragmentada (compassos 69-92). *Olha o Passarinho, Dominé* (*Passarinho*, compassos 78-81, ver Fig. 27) também tem seu modo alterado para menor e está bastante modificada. Seus intervalos são alterados, mas o contorno é preservado e apenas a primeira parte da melodia é usada. No "Lobozinho de Vidro", os compassos 27-29 parecem referir-se à primeira frase da poética *O Rei Mandou me Chamar*. No "Lobozinho", a frase é modificada para que seja construída com segundas maiores; como resultado, o intervalo limite da tessitura do trecho, originalmente uma quarta justa, torna-se um trítono.

Villa-Lobos também utiliza melodias compostas originalmente para a suíte, com uma estrutura diatônica que por vezes lhes confere alguma semelhança com melodias folclóricas. No "Camundongo de Massa", a melodia em mi ♭ maior nos compassos 3-4 (Fig. 28), embora seja simplesmente uma escala em sua estrutura, remete a outra das melodias de Villa-Lobos, a saber, o fim do sujeito da fuga no movimento final do primeiro *Quarteto de Cordas*.

[6] Gorni (2007) lista as cantigas de roda encontradas na suíte, mas não *O Rei Mandou me Chamar*.

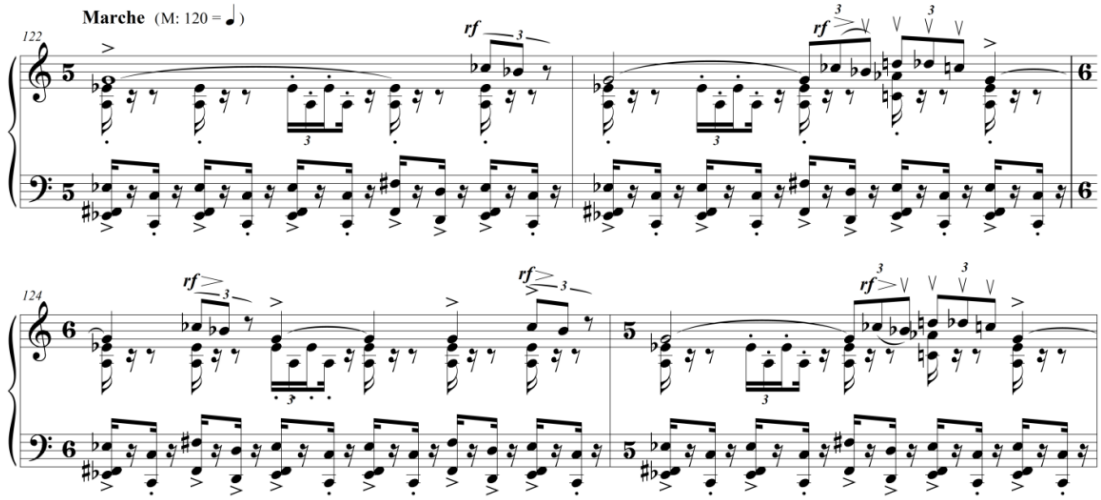
Figura 28



Villa-Lobos, "O Camundongo de Massa", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 3-4.

A melodia da Figura 29 é de natureza tonal, mas suas notas ornamentais cromáticas disfarçam o acorde de sol menor, que é a espinha dorsal da melodia. A Figura 23 é outro exemplo de uma melodia tonal original não derivada de materiais folclóricos.[7]

Figura 29



Villa-Lobos, "O Lobozinho de Vidro", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 122-125.

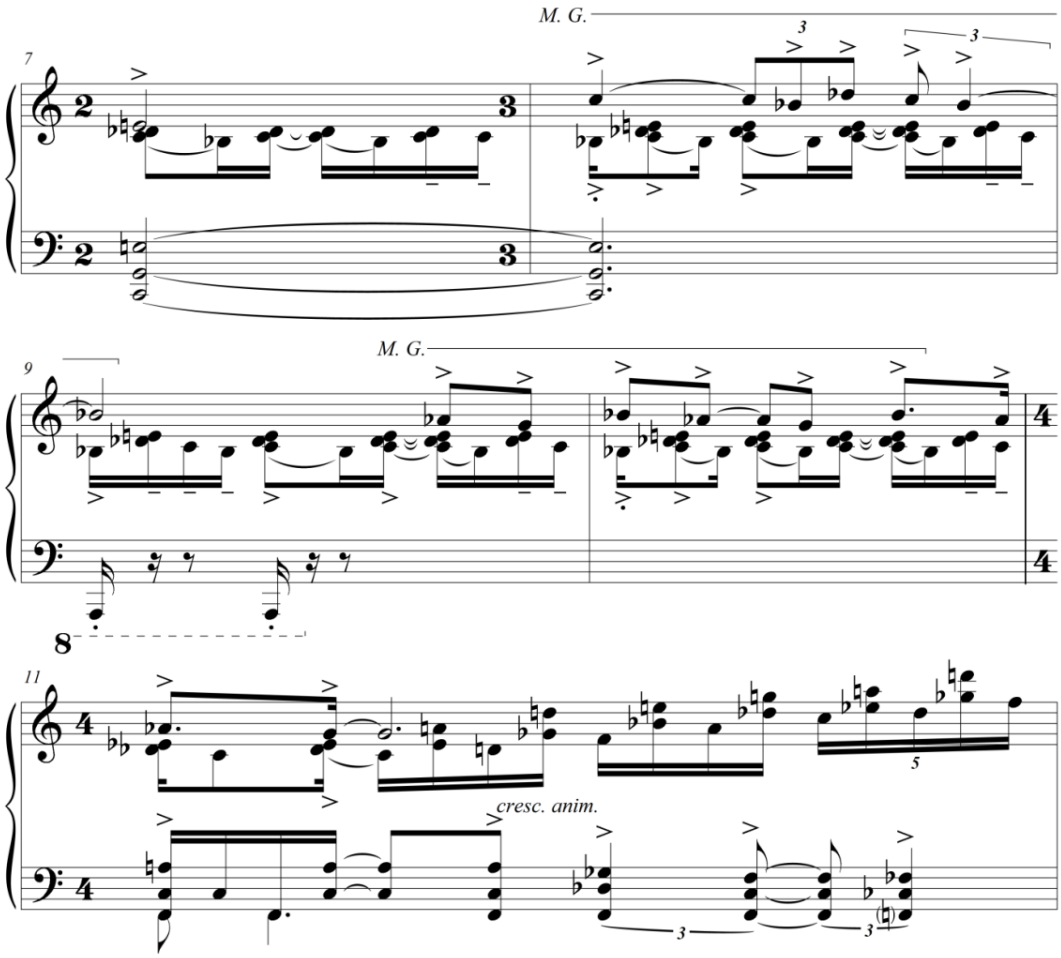
O terceiro tipo de melodia também é original, mas não possui estrutura tonal. Pode ser um fragmento de escala cromática (como no "Boizinho", compassos 5-7), ou baseado em uma escala octatônica ("Cavalinho", linha do tenor, compassos 102-107). As duas linhas superiores da Figura 1 são baseadas no universo cromático e representam a forma mais próxima de uma atonalidade livre encontrada na suíte.

[7] A tese de Nery Filho (2017, p. 46), posterior à tese que deu origem a esse artigo, revela que essa melodia tem, na verdade, suas origens no *Hino à Bandeira*, de autoria de Francisco Braga.

As canções folclóricas usadas na suíte são todas em tons maiores. Elas vêm de uma tradição oral monofônica, ou seja, são normalmente executadas desacompanhadas. No entanto, as melodias são estruturadas tonalmente, o que significa que há uma progressão de acordes implícita subjacente às frases melódicas (em algumas melodias isso pode ser mais claro do que em outras). Quando Villa-Lobos opta por usar uma dessas cantigas em uma seção específica, ele nunca usa essa harmonia subjacente como acompanhamento. Em vez disso, usa essas melodias como mais uma camada de um rico tecido e, como já foi demonstrado acima, essas camadas têm naturezas diferentes e muitas vezes são dissonantes entre si. Isso significa que tais passagens não compartilham o mesmo tipo de tonalidade triádica original da melodia, mas não significa que sejam necessariamente atonais.

Uma situação semelhante ocorre com as próprias melodias de Villa-Lobos. A melodia da Figura 29, que é basicamente um acorde ornamentado em sol menor, torna-se uma camada conflitante contra os outros estratos, que configuram um acorde de fá♯ com sétima diminuta. Às vezes, o choque é mais brando ou não há conflito, como por exemplo no compasso 8 do “Boizinho de Chumbo” (Fig. 30). Esta é uma das raras passagens homofônicas, com um claro acorde de nona da dominante em estado fundamental que acompanha uma melodia que contém apenas as notas desse acorde. No entanto, essa homofonia um tanto bem-comportada não dura muito. O próximo compasso traz notas “lá” ruidosas para o baixo, e o acorde de dominante acaba resolvendo num acorde maior-menor com dissonâncias acrescentadas, dois compassos depois.

Figura 30



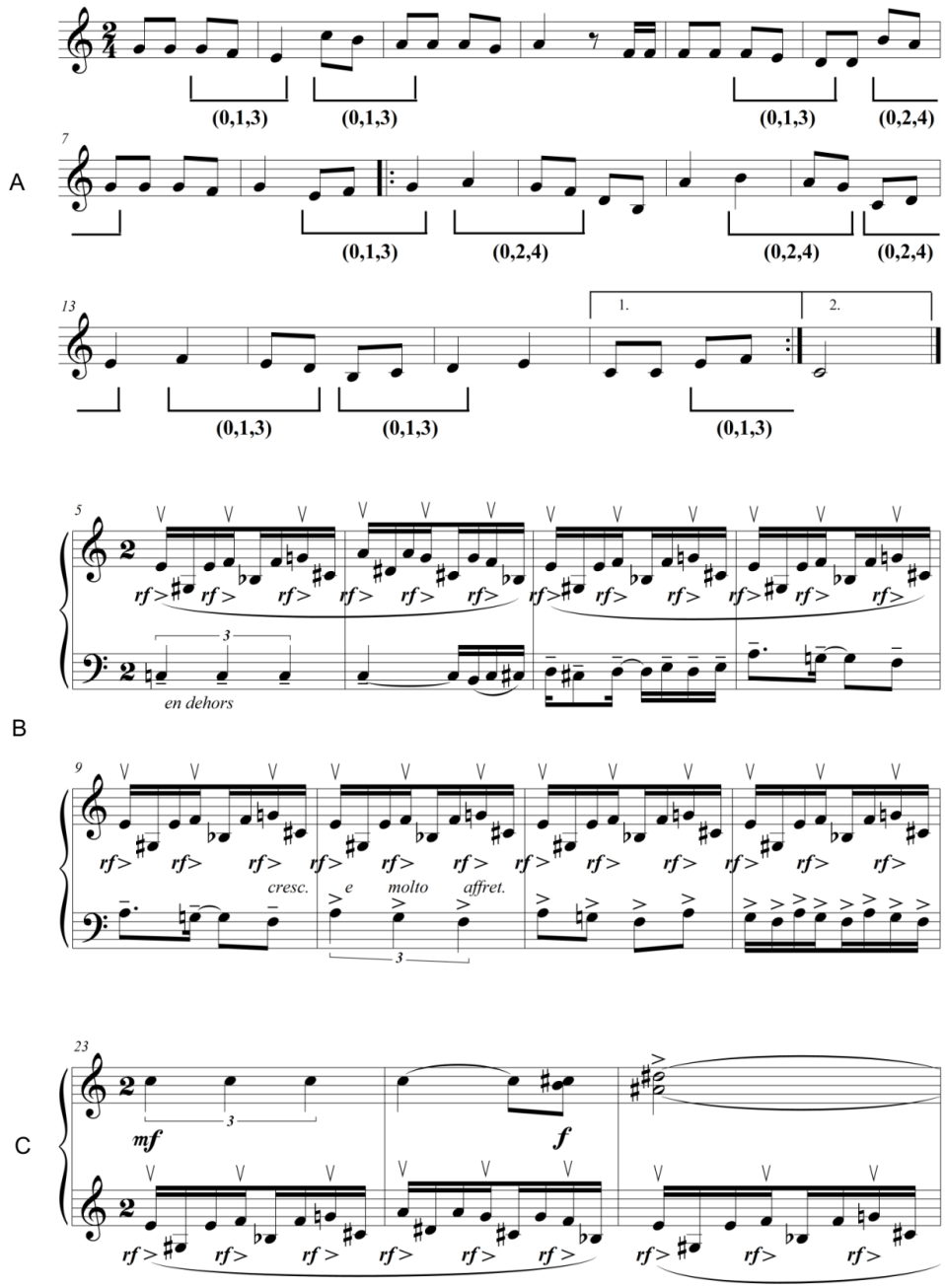
Villa-Lobos, "O Boizinho de Chumbo", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 7-11.

Desenvolvimento motívico

É possível encontrar relações motívicas entre elementos melódicos e, menos frequentemente, harmônicos, que dão coerência e unidade ao plano composicional das peças. Gorni (2010, p. 161) observa que "Villa-Lobos emprega abundantemente a variação motívica, conferindo ao motivo função unificadora." Na maioria das vezes, as relações motívicas emergem da canção folclórica ou de alguma melodia proeminente da peça. Por exemplo, *O Boizinho de Chumbo* é a única peça que possui melodias proeminentes baseadas em segmentos escalares cromáticos, e essas passagens (especialmente nos compassos 5-7, 50-54) referem-se a um motivo onomatopaico de mugido, também cromático, que soa em toda a peça.

Na “Baratinha de Papel”, um motivo escalar de três notas que é proeminente na primeira parte da canção folclórica *Fui no Tororó* (Fig. 31A) parece ter encontrado seu caminho na estrutura do ostinato (ver Fig. 6, hastes para cima), e na melodia da mão esquerda nos compassos 8-12 (Fig. 31B) e na melodia da mão direita nos compassos 23-25 (Fig. 31C). Além disso, as notas repetidas no início de todas as frases da melodia original (início das Fig. 31B e 31C) estão relacionadas às notas repetidas no início da melodia folclórica.

Figura 31

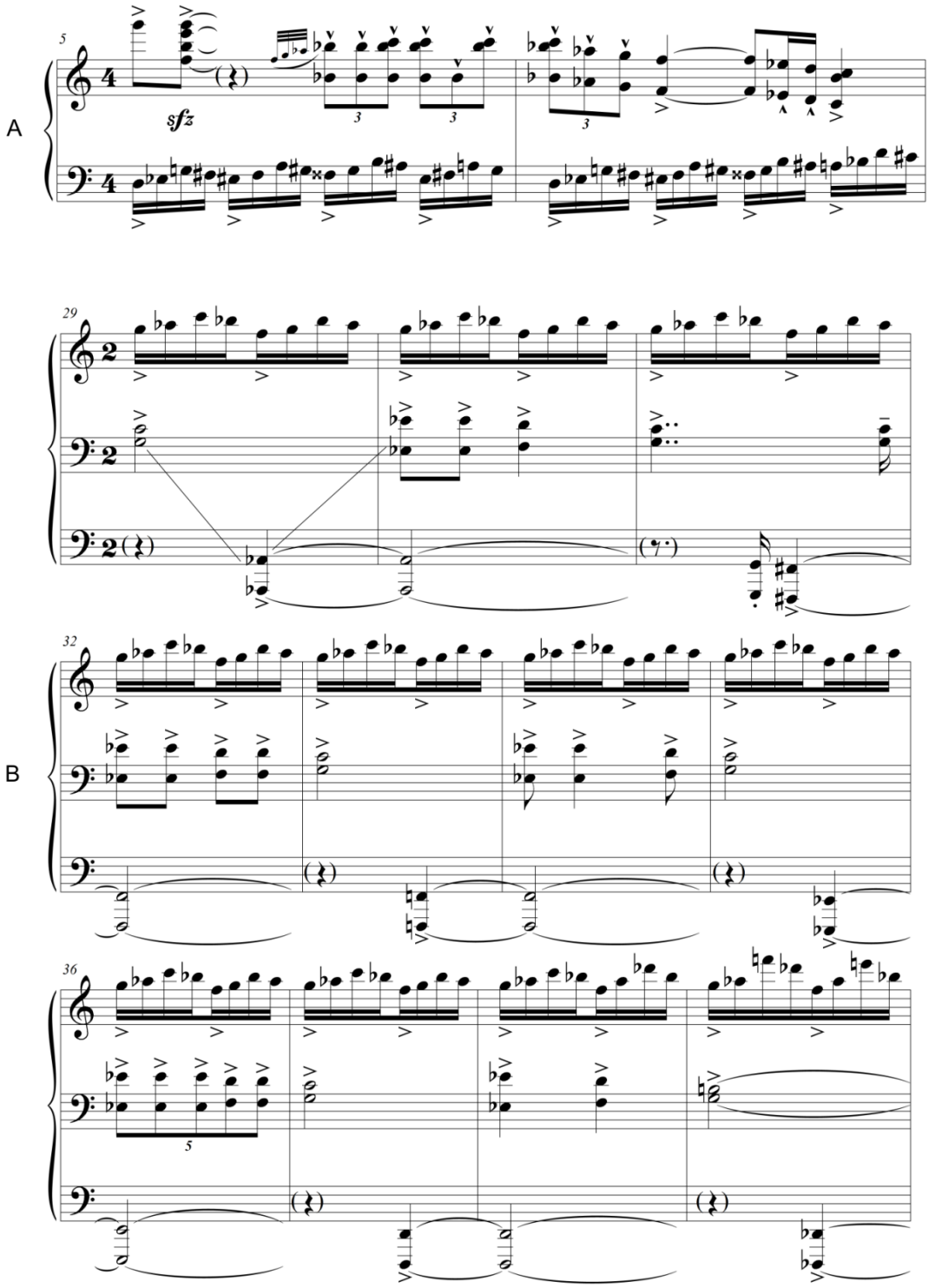


Derivação Motívica na "Baratinha de Papel": *Fui no Tororó* (A); Villa-Lobos, *A Prole do Bebê n. 2*, c. 5-12 (B); c. 23-25 (C).

No "Camundongo de Massa", a melodia nos compassos 3-4 (Fig. 28) é composta de notas repetidas e um fragmento diatônico escalar. Esta melodia aparece uma quarta justa abaixo nos compassos 5-6 (Fig. 32A), ainda usando a escala de mi♭ maior, não uma transposição perfeita para si ♭ maior. Mais tarde na peça, a ideia de notas repetidas e uma descida diatônica reaparece nos compassos 30-39 (Fig. 32B) em movimento contrário

com sua inversão e nos compassos 99-109 (Fig. 22), embora Villa-Lobos quebre o padrão no compasso 109 com uma terça descendente em vez de uma segunda.

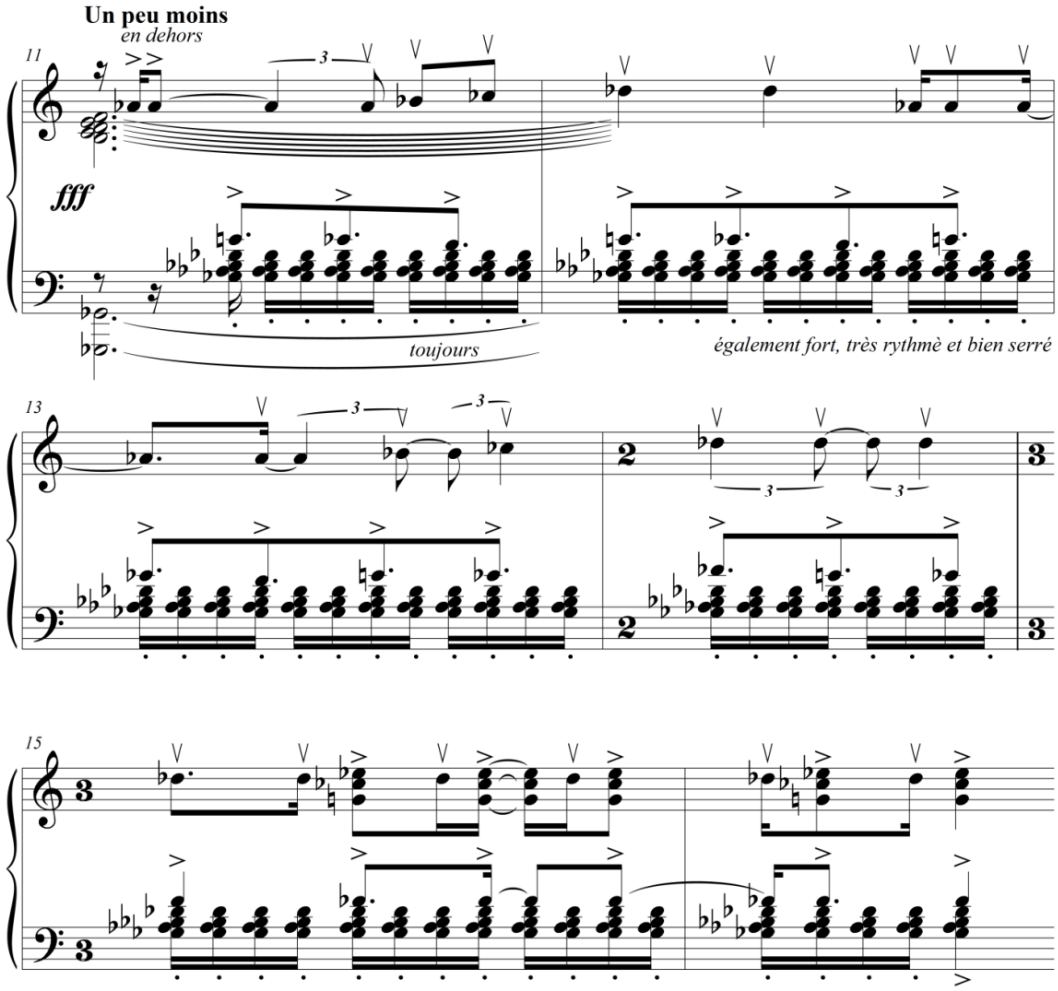
Figura 32



Derivação motívica no "Camundongo de Massa": Villa-Lobos, *A Prole do Bebê n. 2*, c. 5-6 (A); c. 29-39 (B).

No *Lobozinho de Vidro*, a melodia dos compassos 11 a 15 (Fig. 33) delineia uma quarta justa, com notas repetidas demarcando os limites do intervalo. A segunda subida, depois de repetir insistentemente o limite superior, expande o intervalo para uma quinta justa, sua inversão. Quartas justas – e, em menor extensão, quintas justas – são elementos importantes mais adiante na peça.

Figura 33



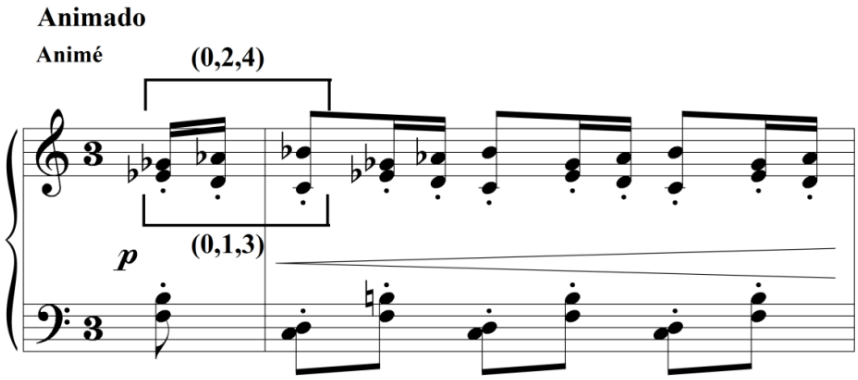
Villa-Lobos, "O Lobozinho de Vidro", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 11-16.

No "Cavalinho de Pau", o motivo do galope que domina a peça deriva-se do motivo inicial de *Garibaldi Foi à Missa*.[8] Villa-Lobos, na verdade, omite o primeiro motivo quando a melodia é tocada no "Cavalinho", mas esse motivo *in absentia*

[8] De acordo com a versão da cantiga usada por Villa-Lobos em *Brinquedos de Roda*. Outras versões trazem um início diferente para a canção, com os graus 1-3-5 no lugar de 3-4-5.

certamente tocará na memória dos ouvintes que a conhecem. Além disso, a anacruse da segunda frase, não omitida, tem o mesmo ritmo e o mesmo conjunto de alturas, embora apareça em diferentes graus de escala. Os conjuntos de alturas do motivo Garibaldi e do motivo do galope são na verdade diferentes: enquanto a melodia começa com um motivo (0,1,3), o galope começa com um (0,2,4) na voz superior, junto a um descendente (0,1,3) no contralto (Fig. 34). Na verdade, é o contorno geral ascendente (invertido apenas na linha do contralto) e o ritmo que realmente permanecem essencialmente inalterados no motivo. Ao longo da peça, o motivo do galope usa diferentes conjuntos de alturas, incluindo (0,1,5) e (0,1,2).

Figura 34

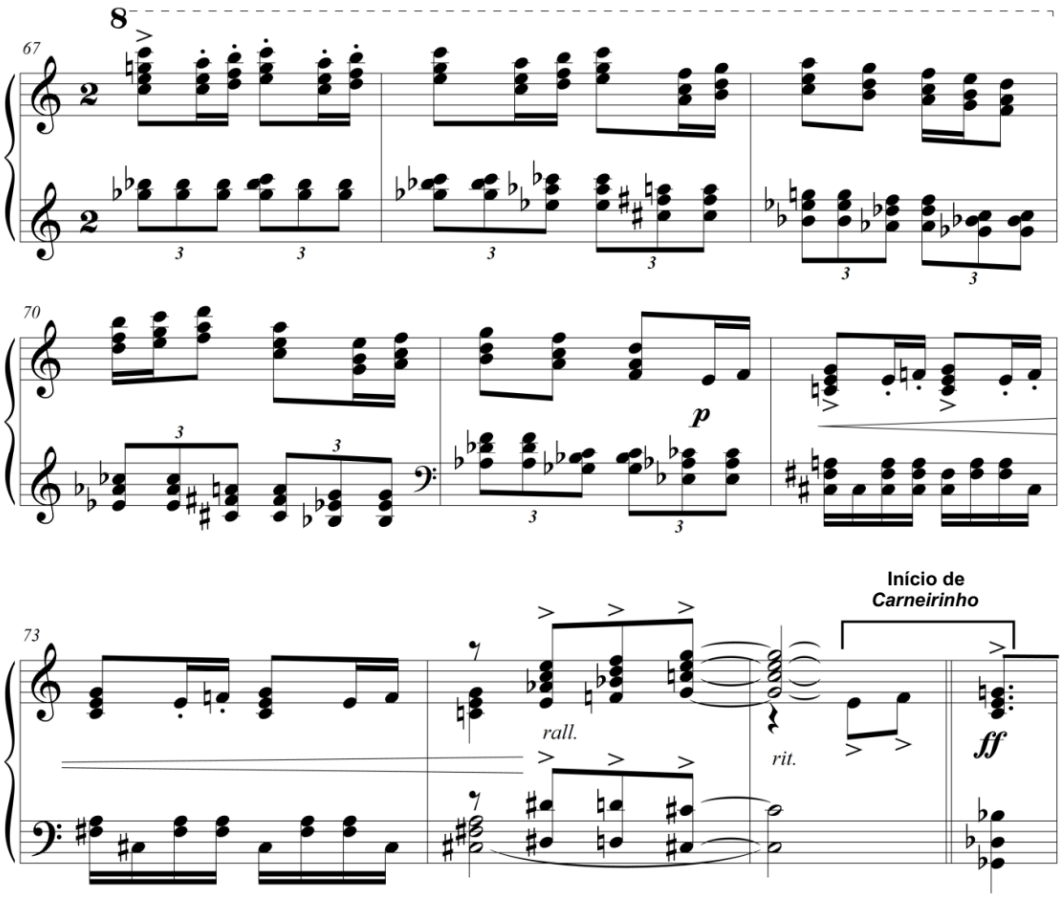


Villa-Lobos, *O Cavalinho de Pau*, *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1.

Situação semelhante ocorre no "Ursozinho de Algodão". A primeira anacruse da melodia *Carneirinho, Carneirão* – coincidentemente, os mesmos ritmo e graus de escala da de Garibaldi – é usada na seção imediatamente anterior à primeira aparição da melodia, a fim de antecipar e preparar sua entrada no compasso 75/2 (Fig. 35). Sobre essa passagem, Mesquita afirma:

> Esse procedimento de encadeamento abranda o impacto perceptivo que seria causado pela exposição abrupta de novo material temático. Ele cria elos, conexões fortes no instante em que articula duas seções, possibilitando ao ouvinte uma transição clara e rápida entre o conhecido e o desconhecido, entre o redundante e a novidade (MESQUITA, 2006, p. 70).

Figura 35

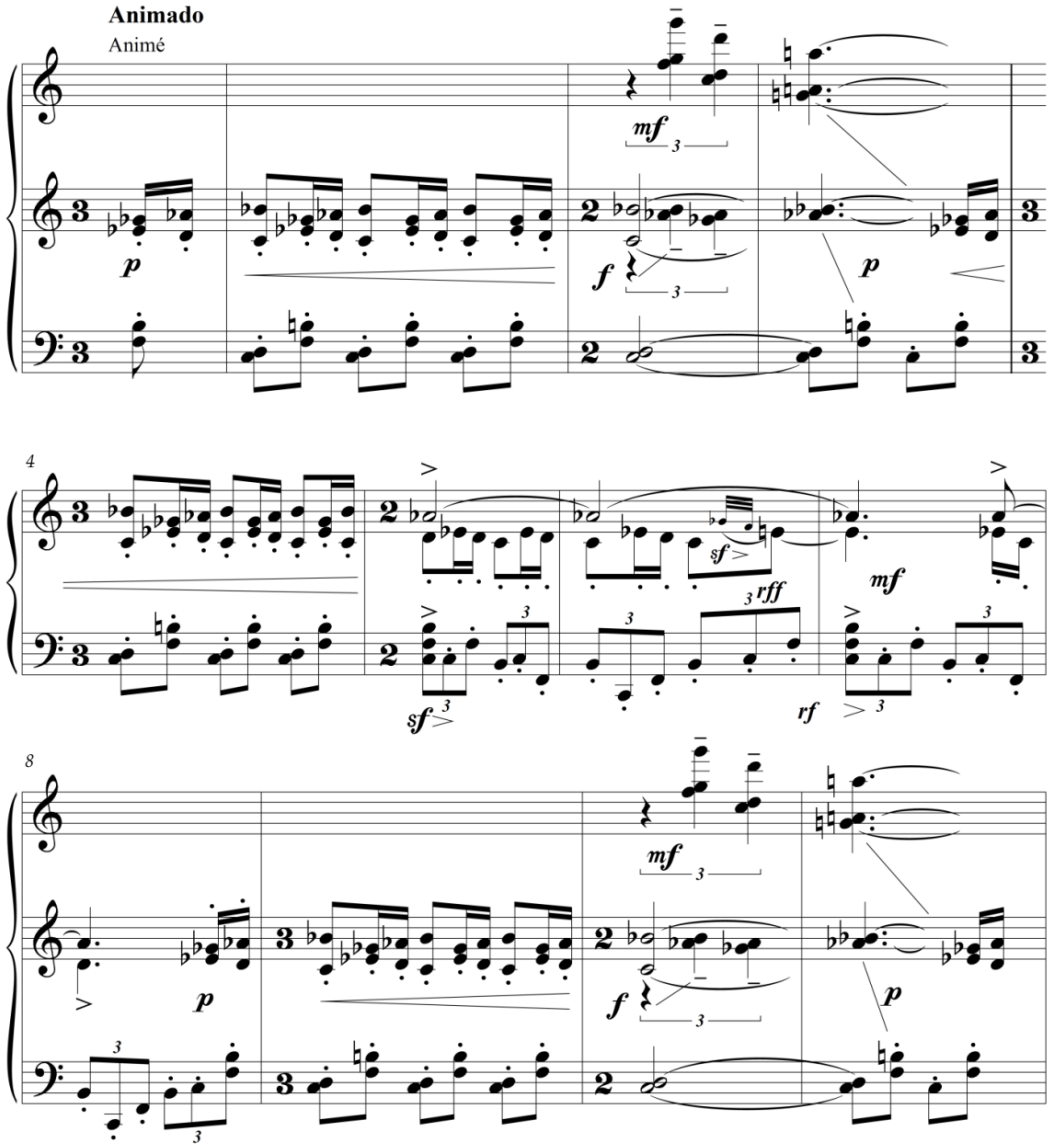


Villa-Lobos, "O Ursozinho de Algodão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 67-76.

O início do "Cavalinho de Pau" (Fig. 36) é um exemplo revelador de desenvolvimento motívico que ajuda a tecer uma malha composicional coesa. O motivo de três notas mencionado acima (0,2,4), sol♭ - lá♭- si♭, é retrabalhado no conjunto de segundas maiores nos compassos 2-3. Observe que o conjunto não é transposto e está no mesmo registro. A nova figura também se relaciona com a segunda maior encontrada no tempo forte do compasso 1, mão esquerda. Essa segunda, acrescida do trítono na segunda metade do tempo, produz uma figuração de acorde quebrado com quatro notas, que por sua vez gera dois outros elementos: o tricorde (0,2,5) fá-dó/ré, que se desdobra em três acordes simétricos de segunda maior na pauta superior nos compassos 2-3; e o tricorde (0,1,6) fá/si-dó, que é explicitado no compasso 3 pela remoção do ré, e mais ainda no tempo forte do compasso 5, pouco antes de finalmente se desdobrar nas tercinas dos compassos 5-8. Aqui, o tricorde (0,1,6) não está transposto, mas se expande em registro:

mais tarde na peça, o mesmo tricorde aparece transposto e invertido como parte da figura onomatopaica do relincho, nos compassos 34, 54 e 130.

Figura 36



Villa-Lobos, *O Cavalinho de Pau*, *A Prole do Bebê n. 2*, c. 1-11.

Mesquita identificou um procedimento usado no *Ursozinho de Algodão* que

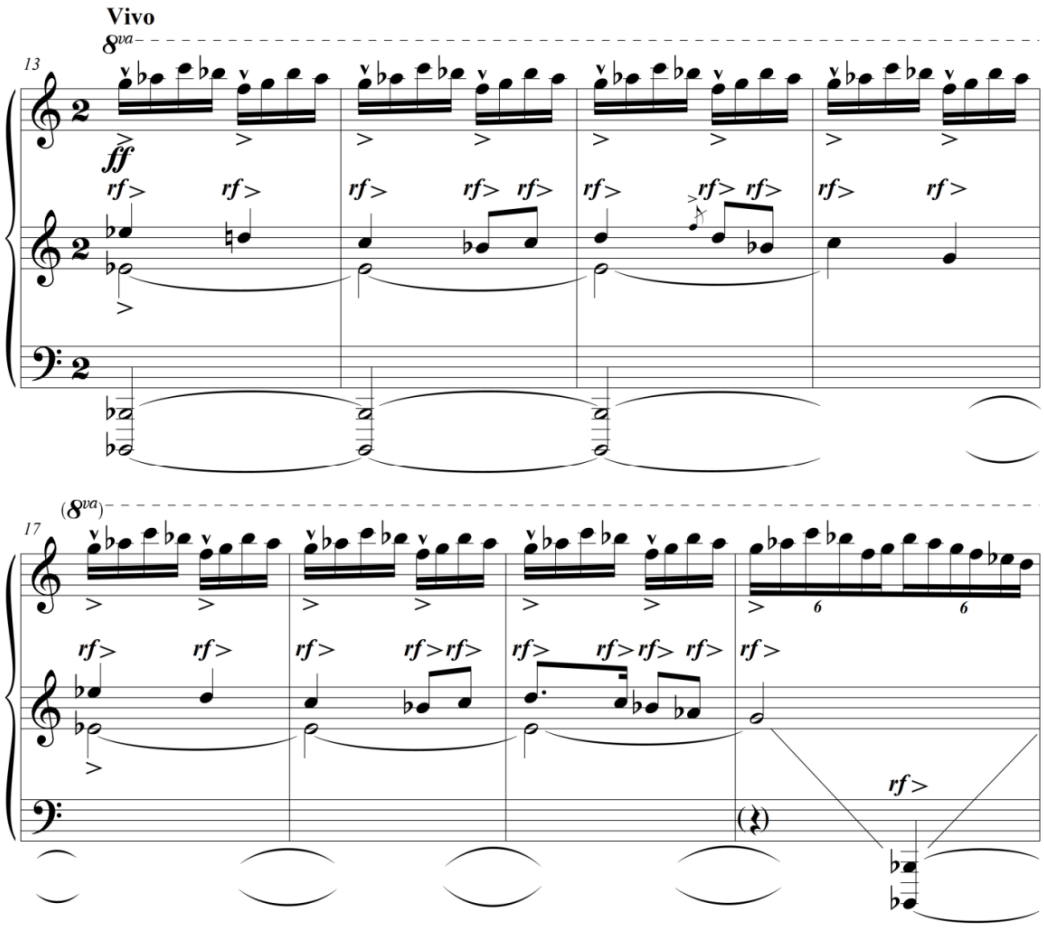
> diz respeito à recorrência de pequenas células intervalares, criando várias redes subliminares no decorrer de toda a peça. Nesse contexto, três elementos se destacam devido a sua recorrência. Percebe-se que essas três células intervalares permeiam todos os compassos da obra e, em uma dimensão "microscópica", imprimem-lhe um perfil bem característico. Cada célula será abordada separadamente em seguida (MESQUITA, 2006, p. 72-73).

A primeira dessas células é um intervalo de quarta subdividido em uma segunda e uma terceira. A segunda é composta por duas segundas contíguas (um fragmento escalar de três notas) e a terceira é um par de notas repetidas. As estruturas em quartas abundam na peça, e Mesquita demonstra como essas estruturas se relacionam com a primeira célula básica e, mais curiosamente, que esta célula é proeminente na melodia folclórica usada na peça, *Carneirinho, Carneirão*. A segunda célula também é derivada da melodia.

Elementos Tonais

Apesar do alto nível de dissonância tratada livremente por toda a extensão da suíte, do uso de diversos elementos e coleções de alturas tradicionalmente não tonais e da ausência de progressões triádicas da harmonia tonal tradicional, características tonais abundam na *Prole do Bebê n. 2*. Melodias diatônicas (incluindo canções folclóricas), tríades e tétrades dispersas já foram mencionadas. Em certas passagens, alturas são extraídas de coleções diatônicas. Já foi mencionado como o ostinato do "Camundongo" sofre uma transformação quando uma melodia diatônica em mi ♭ maior é introduzida (Fig. 37). O ostinato, antes baseado em uma sequência em preto e branco, torna-se diatônico (e perde o padrão em preto e branco), na mesma escala da melodia. Em outras situações, Villa-Lobos usa coleções quase diatônicas, com notas adicionadas ou graus alterados, sugerindo uma certa tonalidade em uma atmosfera tonal ambígua.

Figura 37



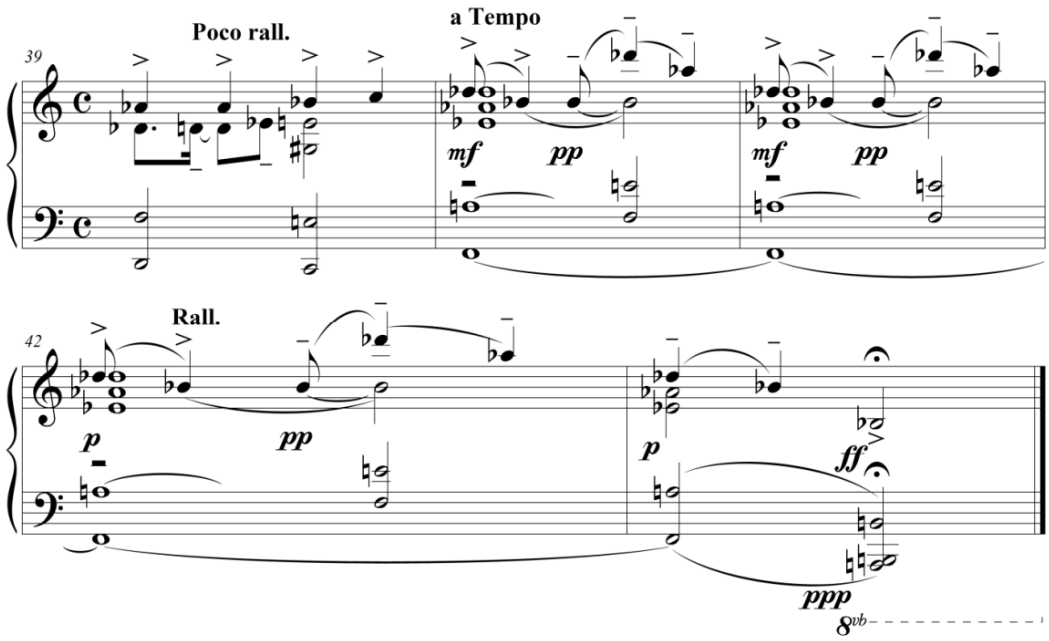
Villa-Lobos, "O Camundongo de Massa", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 13-20.

No início do "Cavalinho" (ver Fig. 36), o conjunto de notas é em sua maioria tirada da escala melódica de dó menor, com sol♭ adicionado. É claro que este conjunto de 10 notas é muito estendido em relação a uma escala diatônica simples de 7 notas, mas a maneira como Villa-Lobos distribui as notas na passagem confirma um forte parentesco com o universo de dó menor: a passagem é construída sobre um pedal de dó; logo acima do pedal, um acorde de sétima diminuta de si (o sétimo grau de dó, com sétima diminuta) pode ser ouvido; finalmente, a linha do contralto repete inequivocamente motivos 3-2-1 em dó menor. No entanto, a passagem é inquestionavelmente ambígua. A coleção de alturas do compasso 1 também pode ser ouvida como quase octatônica (a escala octatônica 2 com si♭ substituindo o lá).

Algumas estruturas criadas por Villa-Lobos não são tonais em si mesmas, mas sua gênese pode estar ligada à tonalidade e aos procedimentos usuais de condução de vozes.

No "Gatinho de Papelão" (Fig. 38), a cantiga de roda *A Moda da Carranquinha* é ouvida em ré♭ maior. A melodia termina com um movimento assertivo 5-6-7-1 (compasso 38 até o primeiro tempo do compasso 39, voz superior). A passagem não é acompanhada por uma progressão V-I padrão, mas elementos vestigiais dessa progressão podem ser encontrados. O acorde que substitui o V regular (compasso 39/3) contém um dó no baixo e um lá♭ (escrito como sol♯). O acorde de tônica é substituído por um acorde de duas camadas: a décima fá-lá na mão esquerda e um acorde baseado em quartas na mão direita. O baixo fá e as duas notas superiores do compasso 40 delineiam um acorde de ré♭ maior. Considerando-se um contexto de ré♭ maior tradicional, o motivo no qual a coda (compassos 40-43) é baseada pode ser ouvido como um salto consonante do último ré♭ da melodia para lá♭, por meio de seu vizinho superior si♭. Villa-Lobos disfarça o procedimento alterando o registro do lá♭. No final da peça, em conformidade com o tom habitualmente ambíguo da suíte, Villa-Lobos faz aquele vizinho superior "vencer", e a peça termina com uma estrutura composta *sui generis*: um si ♭ fortíssimo (nota preta) contra suas notas brancas adjacentes em triplo pianíssimo nos confins quase indistintos do registro inferior do piano. É notável como Villa-Lobos cria essa brincadeira com o vizinho superior simplesmente mudando a ordem e a sonoridade do mesmo acorde usado nos compassos 31-32 (ver Fig. 16D), a versão curta do ostinato que utiliza a segunda maior.

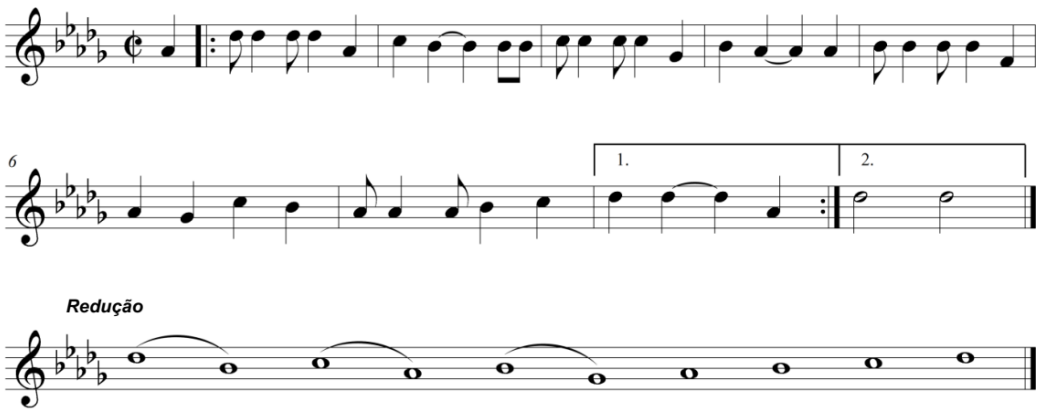
Figura 38



Villa-Lobos, "O Gatinho de Papelão", *A Prole do Bebê n. 2*, c. 39-43.

O motivo em terça descendente da coda não é novo na peça. Foi apresentado no compasso 4 e está relacionado à cantiga de roda, como mostrado na Figura 39. Mas se no compasso 4 o motivo é privado de qualquer significado tonal, ele ganha uma conotação totalmente nova na coda, por causa da sugestão de ré♭ maior como a tonalidade subjacente.

Figura 39



A Moda da Carranquinha, cantiga e redução (produção do próprio autor).

Algumas estruturas verticais da suíte têm uma semelhança funcional com acordes da harmonia tradicional. Por exemplo, no "Boizinho", um acorde invertido de sexta aumentada alemão no compasso 53 resolve – seguindo os procedimentos tonais de condução de vozes – em um acorde de dominante. Sonoridades tipo dominante são comuns na suíte, e algumas resolvem em suas respectivas tônicas – normalmente um acorde semelhante a uma tônica, como o da Figura 38 – enquanto outras nunca o fazem. Como acontece com os acordes desse exemplo, as notas vestigiais e as conduções de voz determinam a função do acorde.

Talvez a característica tonal mais importante dessas peças seja a priorização de alturas como centros tonais. Como as fórmulas cadenciais triádicas são absolutamente evitadas, Villa-Lobos usa outros procedimentos para estabelecer prioridades. Uma melodia folclórica tonal pode estabelecer sua tônica como a prioridade tonal, como visto na Figura 38. Os acordes de sua harmonia subliminar não são realizados, mas a estrutura melódica da canção é suficiente para estabelecer uma tônica. Um salto de quinta descendente no baixo, figura cadencial capaz de estabelecer prioridades, é utilizada pelo compositor em alguns pontos na suíte, especialmente no "Lobozinho de Vidro". Como visto na discussão das Figuras 36 e 37, uma escala diatônica pode ser usada como o repositório de alturas para uma determinada passagem, ajudando a determinar um centro tonal, mesmo se as notas não forem dispostas segundo as estruturas da harmonia tradicional. Notas pedais e baixos fortes (normalmente em oitavas graves) também ajudam a priorizar alturas.

Nem toda passagem tem uma altura claramente priorizada como seu centro tonal inconteste. Mais uma vez, a ambiguidade é a norma nessas peças. Em algumas situações, duas alturas podem até ser priorizadas ao mesmo tempo. Isso acontece na "Baratinha", onde fá e dó podem ser considerados prioritários na primeira seção da peça. Em outras situações, só é possível perceber uma fraca prioridade – isso se houver alguma –, como na Figura 1. Como acontece com as modulações da música tonal, ao mudar os centros tonais Villa-Lobos é capaz de construir planos tonais efetivos para delinear a forma de cada peça. Às vezes, a relação entre as diferentes prioridades é muito semelhante às relações simples encontradas na música tonal. Como exemplo, as duas primeiras seções do "Lobozinho" insinuam como tonalidades subjacentes sol♭ maior e mi♭ menor, que guardam uma relação próxima como tonalidades relativas. Outras vezes, a relação entre

as prioridades adjacentes não é tão próxima, mas, como acontece com a música pós-romântica, mesmo as relações distantes servem para construir conexões e fornecer planos estruturais nos quais as peças se baseiam. Outras vezes, o sentido de modulação é baseado na mudança da coleção de alturas utilizada (como aconteceu na Fig. 14) e, juntas, essas técnicas são capazes de conferir continuidade e diversidade às peças. Como aprofundamento das questões tonais na *Prole do Bebê n. 2*, as análises mais detalhadas de peças individuais nos Capítulos 3, 4 e 5 da tese que gerou esse artigo (QUEIROZ, 2013) esclarecem como esse tipo de plano tonal é delineado por Villa-Lobos e como ele pode afetar a forma geral das peças, demonstrando que os elementos tonais são muito mais que vestigiais, e que o conceito de tonalidade estendida se aplica perfeitamente à obra.

Referências

GORNI, Carla. *A Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos: contribuições da análise musical e do imaginário para sua interpretação; um estudo de cinco gravações*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Orientadora: Dra. Salomea Gandelman, 2007.

KATER, Carlos. "Aspectos da modernidade em Villa-Lobos." *Em Pauta: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS*, v. 1, n. 2, p. 52-65, 1990.

MERHY, Silvio A. "O sistema de dissonâncias na *Prole do Bebê* nº 2 de Villa-Lobos". In: Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 141-147, 2009.

MESQUITA, Marcos. "Descontruindo 'O Ursozinho de Algodão' de Heitor Villa-Lobos". *Revista Opus*, v. 12, p. 65-79, 2006.

NERY FILHO, Walter. "Estrutura e Organicidade na Peça '*O Passarinho de Pano*' de Villa-Lobos: Um Estudo Analítico Preliminar". In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, p. 507-514, 2010.

NERY FILHO, Walter. *Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê nº 2 de Villa-Lobos.* São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, orientador: Paulo de Tarso Salles, 2017.

OLIVEIRA, Jamary. "Black Key Versus White Key: A Villa-Lobos Device." *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1984.

PASCOAL, Maria Lúcia. "A Prole do Bebê n. 1 e 2 de Villa-Lobos: Estratégias da Textura como Recurso Composicional." *Per Musi*, n. 11, p. 95-105, 2005.

QUEIROZ, Rodrigo M. *A Prole do Bebê n. 2 by Heitor Villa-Lobos: An Analytical Approach.* Storrs: University of Connecticut, orientador: Dr. Peter Kaminsky, 2013.

ROCHA, Miriam. *Aspectos Técnico-pianísticos da Prole do Bebê n. 2 de H. Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: UNIRIO, orientadora: Dra. Ingrid Barancoski, 2001.

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

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos*: The Life and Works, 1887-1959. Jefferson, NC: McFarland, 1995.

Relações entre *O Martírio dos Insetos* e as fases criativas de Heitor Villa-Lobos

Edmar Dionizio
edmarionizio90@gmail.com| UFPR
Ernesto Hartmann
eh.ufes@gmail.com | UFES / UFPR

Resumo: Este trabalho apresenta os resultados de análises musicais realizadas na obra *O Martírio dos Insetos* e suas relações com as fases criativas de Heitor Villa-Lobos. Trata-se de um artigo originário de uma dissertação de mestrado defendida em 2016, intitulada *O Martírio dos Insetos (1917-1925) de Heitor Villa-Lobos: Análise e Fases Criativas do Compositor*. Para traçar uma linha do tempo das diferentes fases criativas do compositor, utilizaremos autores como Peppercorn (1979) e Tacuchian (1988). Já para a abordagem analítica, usaremos como fundamentação teórica autores como Salles (2009) e Lester (2005). Na primeira parte do artigo apresentaremos as características principais das quatro fases criativas de Villa-Lobos. Na segunda parte, apontaremos alguns resultados das análises, relacionando-os com as fases criativas. Os resultados desta pesquisa demonstram que os processos composicionais empregados em *O Martírio dos Insetos* possuem relações diretas com três diferentes períodos criativos.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. *O Martírio dos Insetos*. Fases Criativas. Análise Musical.

Relations between "O Martírio dos Insetos" and Heitor Villa-Lobos' creative phases

Abstract: This paper presents the results of musical analyzes of *O Martírio dos Insetos* and its relations with Heitor Villa-Lobos' crative phases. This paper was based on a master's thesis defended in 2016, entitled *O Martírio dos Insetos (1917-1925) de Heitor Villa-Lobos: Análises e Fases Criativas do Compositor.* In order to trace a timeline of the different Villa-Lobos' creative phases, we will use authors such as Peppercorn (1979) and Tacuchian (1988). For the analytical approach, we will use authors such as Salles (2009) and Lester (2005). In the first part of the paper, we will present the main characteristics of the four Villa-Lobos' crative phases. In the second part, we will point out some results of the analyses, relating them to the creative phases. The results of this research demonstrate that the compositional processes used in *O Martírio dos Insetos* have direct relations with three different creative phases.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. *O Martírio dos Insetos*. Creative Phases. Musical Analysis.

Apresentação

Este trabalho aborda a obra *O Martírio dos Insetos* de Heitor Villa-Lobos. A peça foi composta entre 1917 e 1925 e é constituída por três movimentos: o primeiro, intitulado "A Cigarra no inverno", foi escrito em 1925; o segundo, "O Vagalume na Claridade", também foi escrito em 1925; e o terceiro, "A Mariposa na Luz", é datado de 1917. Trata-se de uma obra de caráter concertante, com violino solista acompanhado por orquestra sinfônica.

O terceiro movimento foi o primeiro a ser apresentado ao público, em 9 de dezembro de 1922, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, contando com a participação de Paulina d'Ambrosio como solista e regência do próprio compositor. Entretanto, somente no ano de 1948, no Rio de Janeiro, ocorreu a primeira apresentação da obra completa, executada pela Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, com Oscar Borgerth como solista e Léo Peracchi como regente.

A peça analisada neste trabalho levou vários anos para ser composta, assim podemos deduzir que ela possa demonstrar como o estilo de composição de Villa-Lobos

se transforma neste espaço de tempo. Como a produção artística deste compositor é dividida em fases criativas, relacionar *O Martírio dos Insetos* com as características das diferentes fases composicionais pode ser uma ferramenta para descrever tais transformações.

Este artigo está dividido em seções. Iniciaremos com uma abordagem das características das fases criativas de Villa-Lobos para depois apresentar análises de diferentes elementos musicais, sempre buscando relacioná-los com as fases composicionais. No final do trabalho apontaremos algumas considerações finais relevantes sobre os resultados obtidos nas análises.

As fases criativas de Heitor Villa-Lobos

Geralmente, pesquisadores da obra de Villa-Lobos costumam dividir sua produção ou seu estilo composicional em fases. Dentre os autores que procuraram realizar esta tarefa, como um meio de facilitar a pesquisa e análise das obras do compositor, destacam-se Béhague (1994), Peppercorn (1979), Salles (2009) e Tacuchian (1988) [1].

Béhague (1994) escreve em seu livro *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's Musical Soul*, que a produção do compositor pode ser classificada em três diferentes períodos, definidos pela variedade de estilos empregados. O período inicial, anterior a 1922, reflete a busca do compositor pela definição de um estilo. Nos períodos seguintes, o segundo a partir de 1923 e o terceiro entre a década de 1930 até 1959, observam-se pesquisas do compositor nos campos do neoclassicismo e neorromantismo, associadas a aspectos da música popular brasileira.

Já Peppercorn (1979) apresenta uma divisão de quatro fases, separadas em períodos de 15 anos cada. Dentre os vários artigos que a autora escreveu sobre o compositor, destaca-se um publicado em 1979, chamado *The Fifteen-Year Periods in Villa-Lobos's life*; é neste que a autora demonstra as quatro fases e apresenta as suas características.

[1] Nóbrega (1971) apresenta uma divisão da obra de Villa-Lobos em cinco agrupamentos, considerando diferentes graus de interferência do folclore. A divisão foi ditada pelo próprio compositor, mas não abarca a completude de suas criações e não apresenta uma linha do tempo bem definida, por estes motivos não a utilizamos neste trabalho.

A primeira fase descrita por Peppercorn, vai de 1900 até 1915. É um período marcado por escolhas profissionais de Villa-Lobos. A segunda fase é de 1915 a 1930, considerado pela autora o período mais importante. A terceira fase ocorre de 1930 a 1945, quando o compositor permanece no Brasil, trabalhando para o governo de Getúlio Vargas no projeto de ensino musical. E a quarta e última fase, ocorre de 1945 a 1959, onde Villa-Lobos realiza atividades entre Brasil, Europa e Estados Unidos. (PEPPERCORN, 1992, p. 69-88).

A divisão de Salles (2009), também está organizada em fases e possui a seguinte divisão:

> (1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1990-1917), 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 apresentado suas obras nos Estados Unidos e na Europa. (SALLES, 2009, p. 14).

Tacuchian (1988) também divide as fases criativas de Villa-Lobos em quatro. O autor faz uma ressalva de que não são divisões congeladas podendo assim existir composições que fogem à regra. A primeira fase, de formação do compositor, vai até 1919. A partir de 1920 ocorre a segunda fase, fortemente marcada pelo movimento modernista. A terceira fase de 1930 a 1945, ressalta a questão nacionalista onde o compositor buscou a síntese do nacional com o universal. E finalmente, a quarta fase, a partir de 1945, correspondente ao alcance internacional das obras de Villa-Lobos.

Se compararmos as divisões destes autores, podemos perceber que elas são muito parecidas, ainda mais se observarmos as divisões de Salles, Peppercorn e Tacuchian que diferem em poucos anos.

Tabela 1 - Quadro comparativo das divisões das fases criativas de Villa-Lobos por Béhague, Peppercorn, Salles e Tacuchian

	1ª FASE	2ª FASE	3ª FASE	4ª FASE
Gérald Béhague.	Até 1922	Anos 1920	Anos 1930-1959	---
Lisa Peppercorn	1900 - 1915	1915 - 1930	1930 - 1945	1945 - 1959
Paulo T. Salles	1900 - 1917	1918 – 1929	1930 - 1948	1948 - 1959
Ricardo Tacuchian	Até 1919	Anos 1920	1930 - 1945	1946 - 1949

Consideramos neste trabalho, as datações de Salles, Peppercorn e Tacuchian, devido a coincidência cronológica e descritiva de suas divisões. Tendo como foco as quatro fases, abordaremos cada uma separadamente, com intenção de apontar as principais características musicais e alguns fatos históricos diretamente relacionados a elas. Portanto, iniciaremos tratando da primeira fase criativa.

A primeira fase criativa

Para Tacuchian (1998), a primeira fase é o período de formação do compositor. Foi quando ocorreu o contato com os chorões do Rio de Janeiro e com os pequenos conjuntos instrumentais que trabalhavam com ele no cinema mudo. Estas vivências se misturam à sua formação clássica e levariam mais tarde ao surgimento do estilo próprio de composição de Villa-Lobos.

Na primeira fase, podemos perceber as influências dos compositores europeus que ocorreram por intermédio de nomes influentes, como Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno. As formações musicais de Miguéz e Nepomuceno ocorreram através de Wagner e Debussy, que surge nesta mesma época como um representante de uma nova estética, que veio a se chamar impressionismo. (Cf. GUÉRIOS 2003, p. 84). Sendo compositores renomados em sua época, Miguéz e Nepomuceno formaram toda uma geração de músicos brasileiros do início do século XX.

Mesmo existindo uma predominância de influências francesas, principalmente Debussy, os trabalhos escritos por Villa-Lobos entre 1900 e 1922 também apresentam traços da música alemã. “A aproximação com a obra alemã de Wagner e, posteriormente, com a obra de Bach, deu-se por meio da valorização de um nacionalismo alemão, calcado no romantismo do século XIX.” (ARCANJO, 2013, p. 137).

O contato com a música germânica pelo filtro francês ocorreu, entre outras maneiras, através de Debussy. “Debussy não apenas apreciava a música de Wagner: ele tocava a obra de Wagner, ao piano, em diversos locais parisienses. Não escapou, portanto, da ‘febre wagneriana’ [...]”. O compositor francês também teria ouvido, em 1889, a ópera *Tristão e Isolda*. (PIEDADE, 2007, p. 5)

Outra forma em que ocorreu este contato, foi através do estudo que Villa-Lobos realizou do *Cours de Composition Musicale* de d’Indy (1909). Este curso trazia inúmeras

referências às obras de Wagner, entre elas *Tristão e Isolda*, obra que Villa-Lobos teria referenciado em *Uirapuru*, através do famoso "acorde de Tristão" (Cf. SALLES, 2009).

Para Ricardo Tacuchian (1998), a segunda fase criativa é o momento em que Villa-Lobos se torna o principal revolucionário das Américas no cenário musical. Foi na década de 20 que ele aplicou com mais ênfase a estética modernista em composições como os *Choros,* um dos conjuntos de obras mais representativos de sua produção. São também marcantes nesta época, a participação na Semana de Arte Moderna e as viagens a Paris, que deram alcance internacional ao compositor.

A segunda fase criativa

Em relação à segunda fase criativa de Villa-Lobos, Salles (2009) destaca algumas características comuns nas composições deste período: formas mais livres, texturas cada vez mais estratificadas, utilização comum de recursos timbrísticos, estruturas harmônicas inovadoras, processos rítmicos com muitos desdobramentos e superposições texturais. "À medida que a técnica e o estilo de Villa-Lobos evoluem, podemos apreciar o quanto ele se liberta das convenções harmônicas e texturais da escola romântica." (SALLES, 2009, p. 74).

A inserção cada vez maior de elementos nacionais é uma característica evidente da segunda fase criativa. Cronologicamente o nacionalismo marcou o modernismo a partir de 1924, na segunda fase do movimento artístico (Cf. MORAES, 1978, p. 49). Já no caso do compositor, o nacionalismo está situado principalmente em sua terceira fase criativa (Cf. SALLES, 2009, p. 14). Porém algumas indicações de temáticas nacionais já aparecem desde a primeira fase criativa, como é o caso da *Suíte Popular Brasileira* (1915), destacando aqui a inspiração na música popular.

Para Fagerlande, "Villa-Lobos é frequentemente comparado a Igor Stravinsky. Ambos tiveram trajetórias semelhantes, tanto no que tange ao aproveitamento do material folclórico de seus países, como também na 'redescoberta' dos clássicos." (FAGERLANDE, 2010, p. 72). Porém, existe um lapso temporal entre as fases criativas dos dois compositores:

> É interessante notar que o "período revolucionário" de Stravinsky praticamente se encerra com a sua fase "russa" antes de 1920, para em seguida surgirem as obras para sopros, e só então começar o que se convencionou chamar de fase "neoclássica". Já Villa-Lobos, com sua primeira fase, de formação, totalmente baseada nos compositores franceses como Debussy, teria seu "período revolucionário" com a série

> dos *Choros,* na década de 1920, para só a partir da década seguinte iniciar o seu período mais clássico, com as *Bachianas Brasileiras*. O *Trio* (1921) para oboé, clarineta e fagote, assim como o *Nonetto* (1923), se enquadram esteticamente neste período dos *Choros*. (FAGERLANDE, 2010, p. 72).

Outras figuras importantes na segunda fase de Villa-Lobos foram Arthur Rubinstein e Vera Janacopoulos. Estes dois "muito contribuíram para que o valor de suas composições fosse reconhecido." (PAZ, 2004, p. 18). Rubinstein foi inclusive responsável pelas edições das obras de Villa-Lobos feitas pela Max Eschig, o que provavelmente tenha alavancado a carreira do compositor e aumentado o prestígio de suas composições.

A terceira fase criativa

Uma obra de grande importância nesta fase, principalmente no plano da educação musical, é o *Guia prático*, publicado pela primeira vez em 1938 e organizado como ferramenta para o ensino de música nas escolas. A importância do *Guia Prático* para a terceira fase de Villa-Lobos se dá pelo uso de materiais folclóricos nos arranjos. Considerando o folclore como "um amigo inseparável da infância", na época de aplicação do projeto de Canto Orfeônico, Villa-Lobos afirmou que não era "mais possível fazer abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância" (VILLA-LOBOS, 1941, p. 33).

Para Tacuchian (1988, p. 105), a terceira fase criativa de Villa-Lobos começa quando ele quando ele inicia a composição da primeira bachiana e termina a nona. Para este autor, estas obras seriam as principais representantes do nacionalismo musical de Villa-Lobos. Elas representariam a síntese do "nacional com o universal, do presente com o passado, do moderno com o formal.". (1988, p. 105) Vejamos o paralelo que Tacuchian traça entre as obras de Bach e Villa-Lobos:

> [...] a sua famosa série das Bachianas Brasileiras, uma conciliação da expressão nacional com a tradição do mestre do *Cravo Bem Temperado* que ele tanto ouvira, em criança, na casa de sua tia Zizinha. Villa marchava, também inexoravelmente, para uma linguagem cada vez mais formal e universal [...]. (TACUCHIAN, 1988, p. 102)

Tacuchian considera esta fase como um "período institucional", devido ao fato de Villa-Lobos ter se tornado funcionário do governo de Getúlio Vargas. As bachianas se relacionam de certa forma ao período político que era "ambiguamente revolucionário e conservador". Desta forma, o autor faz um paralelo entre as qualidades musicais das

bachianas – revolucionária pela questão do nacionalismo e conservadora por incorporar procedimentos musicais e estruturais de Bach. (TACUCHIAN, 1988, p. 105).

A quarta fase criativa

Um dos fatores mais marcantes da última fase criativa, foi o contato de Villa-Lobos com o público norte-americano. Isso ocorreu pela primeira vez durante sua primeira viagem aos Estados Unidos, no final de 1944. Nesta ocasião, Villa-Lobos regeu a *Jassen Symphony Orchestra,* apresentando suas obras em Los Angeles, no dia 26 de novembro. Dias antes deste concerto, o compositor recebeu o título honorário de *Doctorate in Law* do *Occidental College* (SILVA, 2008, p. 28).

Neste período, Peppercorn (1992) descreve que Villa-Lobos recebeu nos Estados Unidos tratamento de celebridade do mundo da música. Villa-Lobos era considerado pelo público estadunidense como um dos mais importantes compositores das Américas. Este prestígio refletiu-se em inúmeras obras comissionadas durante este período, fato que se tornou uma característica desta quarta fase (PEPPERCORN, 1992, p. 69-88).

É importante considerar o contexto sociocultural deste momento. Era a época da "política da boa vizinhança", proliferada por Roosevelt a partir de 1933. O Brasil era o principal foco dos Estados Unidos na América do Sul, dada a aproximação dos governos ditatoriais com os países do Eixo.

Esta política de interação entre os dois países pode ter motivado, direta ou indiretamente, a primeira viagem de Villa-Lobos aos Estados Unidos. O compositor, à princípio, tinha uma posição de negação quanto a ir para este país, ele chegou a afirmar: "Irei aos Estados Unidos somente quando os americanos quiserem me receber como eles recebem a um artista europeu, isto é, em razão das minhas próprias qualidades e não por considerações políticas..." (VILLA-LOBOS apud Assumpção 2014, p. 362).

Para Lisa Peppercorn, a referida viagem teria muito impacto nas composições subsequentes de Villa-Lobos, a autora descreveu o retorno do compositor da seguinte forma:

> Villa-Lobos voltou para o Brasil satisfeito com a recepção que teve nos Estados Unidos. O caráter direto e franco do povo americano e o seu alto nível cultural o haviam deixado surpreso e emocionado, e o grande interesse de pessoas de todas as idades por música – e isto incluía a música moderna – sensibilizou-o profundamente.

> Ele percebeu como seus preconceitos haviam sido infundados: fora recebido com uma disposição e simpatia com as quais jamais sonhara. Não demorou muito e ele começou, talvez por intuição, talvez intencionalmente, a compor inspirado nos Estados Unidos. (PEPPERCORN, 2000, p. 135).

Um exemplo dessa possível inspiração pode ser observado um ano depois da viagem, em 1945, quando Villa-Lobos compôs a *Sinfonia n. 7* para comemorar o fim da II Guerra Mundial. A música usa a palavra América para se obter as notas iniciais do tema da sinfonia. Trata-se de um processo onde o alfabeto é associado a escala diatônica para se obter as notas (SILVA, 2008, p. 159). O termo sinfonia, por si só, já está ligado a gêneros e formas tradicionais na música. Essa reaproximação de Villa-Lobos com as formas tradicionais é pontuada por Peppercorn como mais uma das características de sua obra nesta fase final. (PEPPERCORN apud SILVA, 2008, p. 28).

Possíveis justificativas apontadas por Silva e Peppercorn sobre essa retomada a formas e gêneros tradicionais seriam a intenção de fazer sucesso com variados métodos composicionais, a tradição e o conservadorismo das orquestras e empresários norte-americanos e a busca do distanciamento do nacionalismo por Villa-Lobos. (PEPPERCORN apud SILVA, 2008, p. 28).

Porém Silva (2008), contrapõe o pensamento de Peppercorn demonstrando em um gráfico comparativo, que a maioria das obras de Villa-Lobos, encomendadas pelos norte-americanos, salvos os títulos que remetem a um determinado gênero, na verdade possuem formas mais livres, enquanto as não encomendadas, eventualmente apresentam formas como as padronizadas no classicismo (SILVA, 2008, p. 35). Já o afastamento do nacionalismo é considerado, por este autor, uma das características importantes da quarta fase.

Percebe-se, portanto, que as principais características que marcam a quarta fase criativa de Villa-Lobos são: a retomada de algumas formas tradicionais, como as sinfonias por exemplo; o afastamento do nacionalismo, para poder atingir o público de fora do Brasil e o grande número de encomendas de obras que o compositor recebia de músicos e instituições estrangeiras.

Após apresentadas as características de cada fase criativa, é importante ressaltar que tais fases não são períodos fechados. Este fato fica evidente em muitas obras que representam uma disparidade entre seu período cronológico e o conteúdo musical apresentado, por exemplo: “podemos notar o uso de materiais nacionalistas em *Uirapuru*

(1917) e *Amazonas* (1917), escritas [na] segunda fase, no entanto o nacionalismo é ponto de maior destaque na terceira fase criativa de Villa-Lobos." (DIONIZIO, 2019, p. 7).

> Tendo consciência destes detalhes, o propósito de dividir a produção de Villa-Lobos em fases pode servir para entender como sua obra se desenvolve no decorrer do tempo, além de facilitar o trabalho analítico de suas composições quando tratadas de forma contextualizada. Este filtro pode ser útil para quem se depara com a desafiadora tarefa de analisar a vasta e complexa produção musical de Villa-Lobos. (*Ibid*.)

Introdução às análises

Conforme já mencionado na apresentação deste artigo, a obra *O Martírio dos Insetos* foi composta em um período de cerca de oito anos (1917 – 1925), o que nos permite relacioná-la, mais estreitamente com a segunda fase criativa de Villa-Lobos, conforme a divisão de Salles (2009) e Peppercorn (1979). No entanto, deve se considerar que os primeiros anos de composição da obra estejam qualificados na primeira fase de acordo com as datações propostas por Béhague (1994) e Tacuchian (1988). Partindo do pressuposto que possam existir elementos relacionados a diferentes fases composicionais, abordaremos algumas passagens mais relevantes da composição e procuraremos relacioná-los às características dos diferentes períodos criativos.

Os elementos musicais que serão destacados serão os mesmos abordados comumente em análises convencionais sobre música: estrutura formal, harmonia, melodia e textura. Portanto, trata-se de uma análise tradicional. Também utilizamos os conceitos de gêneros harmônicos de Richard Parks (1990), para avaliar alguns elementos. Os conceitos e termos utilizados serão explicados à medida que aparecerem nos exemplos musicais.

As análises foram realizadas tendo por base a grade orquestral e também a redução para piano e violino escrita pelo próprio Villa-Lobos. Gravações da obra também serviram como material para a apreciação e análise, pois permitiriam algumas percepções da obra que não seriam possíveis somente com o estudo da partitura, principalmente aquelas que se relacionam com construções texturais da composição.

Nos apontamentos analíticos, iremos considerar os elementos sonoros e processos de composição de Villa-Lobos, com base em enfoques analíticos na música do século XX (Cf. LESTER, 2005), considerando elementos como textura, timbre, blocos sonoros (aglomerados de notas que não permitem uma classificação como acordes) e procedimentos composicionais característicos do compositor. Com estes enfoques

definidos, buscaremos apontar como eles se relacionam com as fases criativas de Villa-Lobos.

Aspectos formais de "A Cigarra no Inverno"

Para a realização de um estudo estrutural, optou-se por fazer uma segmentação do movimento. Observando o seccionamento, podemos reduzi-los a uma forma ternária (Parte *A, B* e *A'*) com transições, uma vez que exista uma parte temática inicial que é reexposta no fim da música e uma parte central contrastante.

Aqui vemos uma relação de choque com a segunda fase de Villa-Lobos, pois nesta fase o compositor estava em busca de estruturas cada vez mais livres (Cf. SALLES, 2009), assim como outros compositores do século XX (Cf. LESTER, 2005, p. 65). O uso de uma forma ternária, coloca a estrutura do movimento numa relação mais estreita à primeira fase, pelo uso de formas tradicionais.

Procedimentos texturais em "A Cigarra no Inverno"

A abordagem sobre a textura musical tem sido objeto de estudo amplamente discutido pelos teóricos musicais (BERRY, 1987, p. 187). Este elemento é um dos pontos mais marcantes na obra em estudo, destacando-se pela variedade de aplicações conforme veremos a seguir. Para Berry (1987):

> A textura na música consiste em seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número destes componentes, soando simultânea ou concorrentemente, suas qualidades são determinadas pelas interações, inter-relações, projeções relativas e substâncias das linhas que a compõem ou outros fatores sonoros componentes. (BERRY, 1987, p.184).

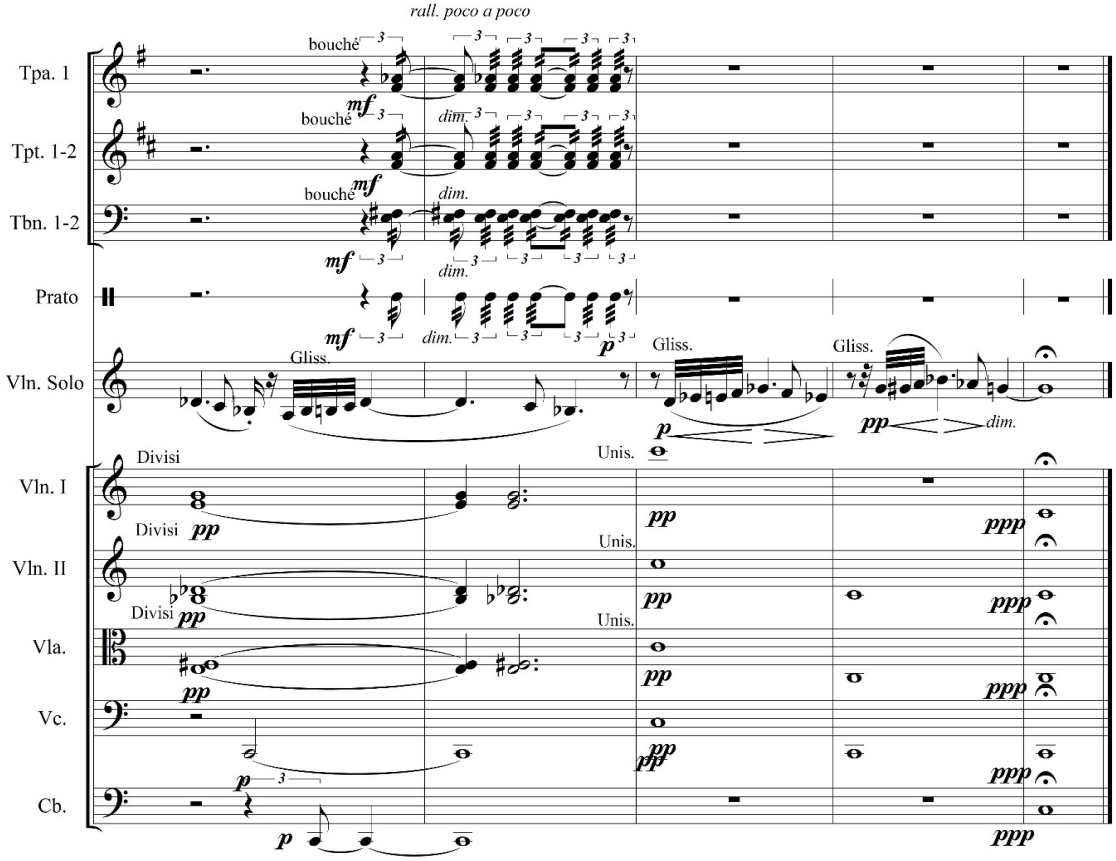
Em termos texturais, a obra não se apresenta em camadas de extrema independência, como as recorrentes em grande parte da obra de Igor Stravinsky, Olivier Messiaen e Charles Ives. Ao contrário, a maior parte do material apresenta-se com texturas de camadas mais dependentes entre si. Lester (2005) chama atenção para este fator ressaltando que "são muitas as composições do século XX que apresentam texturas similares às da música tonal" (p. 47).

Um dos elementos para a análise, compreensão e percepção de texturas está relacionado à densidade. Para Berry (1987, p. 184) a densidade pode ser vista como um aspecto quantitativo da textura. Em outras palavras, tentando uma definição mais clara para o termo, Berry afirma que densidade é:

> aquele parâmetro textural, quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do "espaço" vertical que os abrange: densidade-número e densidade-compressão. (BERRY, 1987, p. 191).

Em termos de densidade, considerando a verticalidade e quantidade dos elementos musicais simultâneos, destacam-se três passagens que coincidentemente aplicam os mesmos recursos texturais em momentos similares: os finais de cada movimento. Vejamos, como exemplo, os compassos finais do primeiro movimento:

Exemplo 1 - Final do primeiro movimento



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Nota-se que na *coda* do primeiro movimento**,** em vez de um final apoteótico e fortemente marcado, Villa-Lobos preferiu reduzir a quantidade de elementos cada vez mais até o último compasso, restando apenas os Dós em oitavas no naipe das cordas e o Sol do instrumento solista. Estes mesmos tipos de processos texturais - de redução de elementos – também serão abordados mais adiante, nos Exemplos 19 e 30.

O exemplo textural demonstrado neste movimento (Exemplo 1) mantém uma dependência entre as camadas, por isso ele possui uma relação mais direta com a primeira

fase do que com a segunda. A passagem que pode demonstrar uma ligação mais específica com a segunda fase está nos dois compassos iniciais do movimento, onde podemos observar várias camadas. Nestes compassos existem sobreposições de materiais motívicos, notas longas, *clusters,* efeitos de trêmulos nos metais e na percussão mantendo um certo grau de independência entre estes diferentes elementos musicais.

Gêneros harmônicos em "A Cigarra no Inverno"

Diversos procedimentos harmônicos horizontais e verticais são aplicados em *O Martírio dos Insetos*. Tais procedimentos se enquadram ao que Parks (1990) chama de gêneros harmônicos. Parks classifica estes gêneros como simples e complexos. Os simples seriam grupos de alturas relacionados a apenas a um conjunto fechado de notas[2], já os complexos surgem a partir da interação de dois ou mais conjuntos simples.

Estes gêneros que Parks (1990) utilizou para tratar da obra Debussy, serviram como respaldo teórico para Moreira (2014) analisar obras de Villa-Lobos, observando as interações entre os gêneros em obras como as séries dos *Choros*. Os gêneros simples, que utilizaremos para descrever algumas passagens específicas, são formados por conjuntos de alturas de quatro formatos: diatônicos, tons-inteiros, octatônicos e cromáticos.

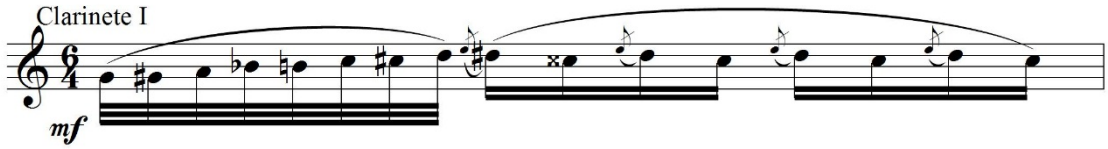
Como categoria dos gêneros harmônicos, o cromatismo foi considerado por Parks a partir da "necessidade de se lidar com aspectos colorísticos frequentes dentro da música de Debussy" (MOREIRA, 2014, p. 44). Ao abordar este gênero em Villa-Lobos, Moreira (2014) parte de dois focos: como processo ou como resultado.

> Como processo, pode operar a transformação de um gênero em outro, a criação de um gênero complexo (inserção gradual de notas 'estranhas') ou simplesmente adicionar elementos de natureza colorística os outros gêneros [...]. Como um resultado, a sonoridade cromática geral – a presença de 12 tons em determinado trecho – pode ser considerada, em Villa-Lobos, como um conteúdo de excesso fruto de sobreposição de conjuntos/gêneros harmônicos diferenciados [...]. (*Ibid*., p. 45).

O uso do gênero cromático ocorre já no início de "A Cigarra no Inverno" (Exemplo 2). Aqui ele não ocorre na forma complexa como Moreira (2014) demonstra no estudo de outras obras de Villa-Lobos, mas da forma simples, que Moreira ao citar Parks chama de "cromatismo 'puro'", que seria aquele "caracterizado pela movimentação única em segundas menores em graus conjuntos". (*Ibid*.)

[2] "*A simple genus is a collection of scs [set-class set] related to a single cynosural sc [set-class] by inclusion, as either subsets or supersets of that sc*" (PARKS, 1998, p. 207).

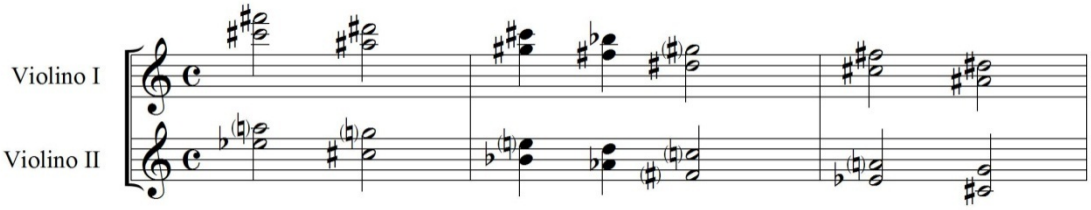
Exemplo 2 - Anacruse do compasso 1 de "A Cigarra no Inverno".



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

A transição da parte *A* para a parte *B* mostra-se muito rica em diversidades de materiais harmônicos. Um deles, muito marcante pela sua sonoridade, é a passagem dos compassos 8 a 10 e de 51 a 53, escrita para os naipes dos violinos I e II (Exemplo 3).

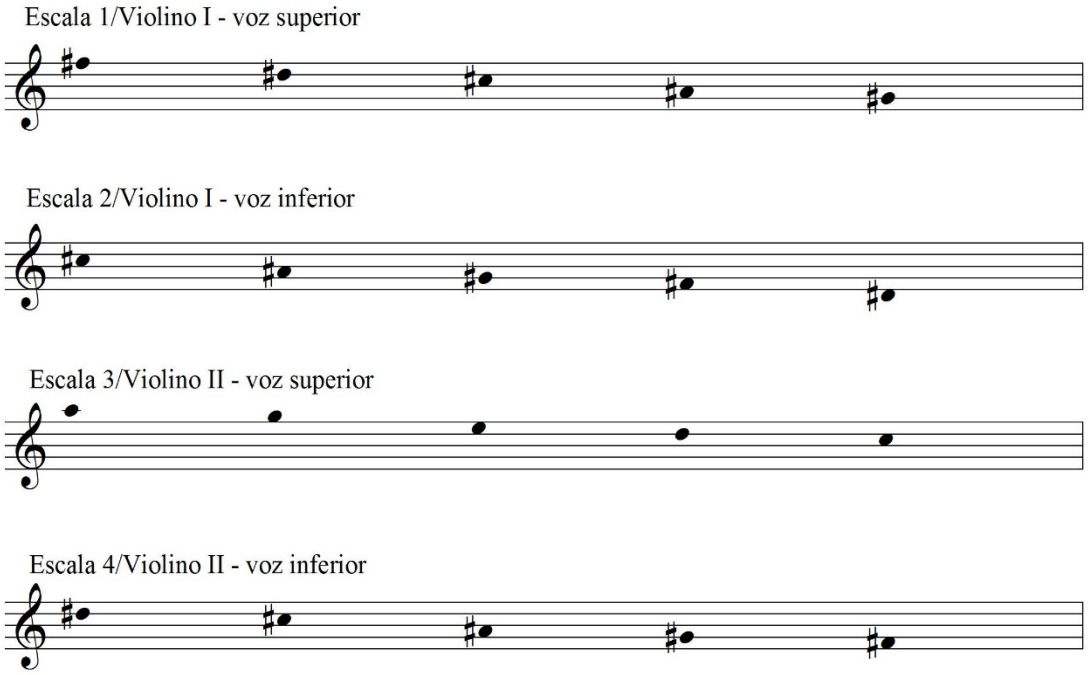
Exemplo 3 - Blocos harmônicos nos violinos nos compassos 8, 9 e 10.



Fonte: Produção doe autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

A princípio, percebe-se o empilhamento de quartas e quintas paralelas, uma sonoridade que já está intimamente relacionada a estética modernista. Porém, se analisarmos a passagem com mais cuidado, separando-a em quatro vozes, percebemos que ela está construída com base no uso de escalas pentatônicas (Exemplo 4).

Exemplo 4 - Escalas pentatônicas utilizadas nos compassos 8, 9 e 10 (enarmonizadas).



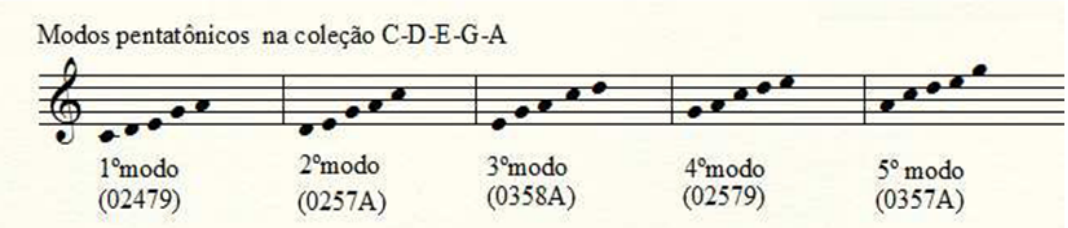
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

As escalas 1, 2 e 4 são constituídas dos mesmos materiais, ou seja, mesmo conjuntos de notas, se pensarmos em um piano correspondem às escalas pentatônicas das teclas pretas. Já a escala 3 tem outra constituição, equivalendo às teclas brancas. No violino I, as escalas utilizadas são construídas pelas mesmas notas, soando isoladamente consonantes. No violino II, são utilizadas duas escalas de materiais diferentes, soando isoladamente dissonantes. Se abordarmos as escalas de maneira individuais, estamos falando do gênero harmônico pentatônico. Para Moreira (2014):

> A coleção pentatônica possui uma importância diferenciada dentro da música de Villa-Lobos. Consideramos aqui pentatônica a escala de cinco sons que procede em segundas maiores e terças menores, sem intervalos de semitom, localizada como subconjunto da coleção diatônica, a chamada escala pentatônica anhemitônica. (p. 41)

É importante ressaltar que Parks (1990) enquadra as sequências pentatônicas dentro do gênero diatônico. Os gêneros diatônicos são aqueles originários dos modos eclesiásticos e todos os subconjuntos possíveis, entre eles as escalas maiores, menores e pentatônicas (MOREIRA, 2014, p. 37). Moreira (2014), assim como Persichetti (1961), apresenta uma descrição dos modelos pentatônicos a partir de 5 modos distintos, representados no Exemplo 5:

Exemplo 5 - Apresentação dos modos pentatônicos.



Fonte: MOREIRA (2014, p. 42).

Considerando os modos pentatônicos apresentado por Moreira (2014), a escala usada na voz superior do violino I (compasso 8, 9 e 10) se enquadra no quarto modo, a voz inferior no segundo. Já no violino II, tanto a escala da voz superior quanto da inferior, surgem do primeiro modo pentatônico.

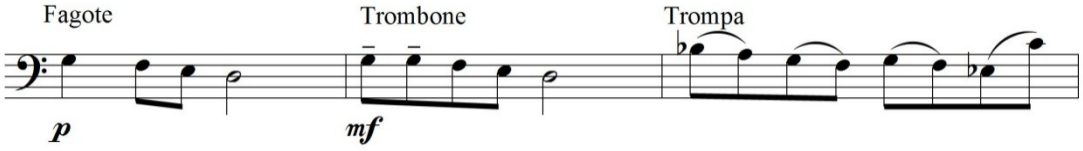
As quatro escalas juntas, soam dissonantes, devido à estranheza de materiais da escala 3 com os demais grupos. A combinação de diferentes escalas pentatônicas, empilhadas em quartas e quintas paralelas descendentes, dão à passagem destacada uma sonoridade muito peculiar. Sem dúvida, o uso de gêneros pentatônicos mostram uma sonoridade muito comum em Villa-Lobos, devido ao "uso especial que o compositor dá a essa coleção" (MOREIRA, 2014, p. 39).

Os exemplos de gêneros harmônicos descritos aqui ressaltam a adoção dos modelos franceses que Villa-Lobos praticava em sua primeira fase, modelos representados, nestes casos, por Debussy. Porém, vimos que no Exemplo 3 aconteceu uma sobreposição de escalas pentatônicas, resultando em uma sonoridade que não lembra o gênero harmônico diatônico. Este caso, mantém uma relação com as características musicais da segunda fase criativa de Villa-Lobos.

Elemento surpresa em "A Cigarra no Inverno"

No primeiro movimento, a partir do compasso 28, um material temático surge inesperadamente e chama atenção devido às suas características que diferem dos demais procedimentos utilizados até então. Trata-se de um material de caráter marcial (Exemplo 6), que pode representar uma relação com a terceira fase do compositor.

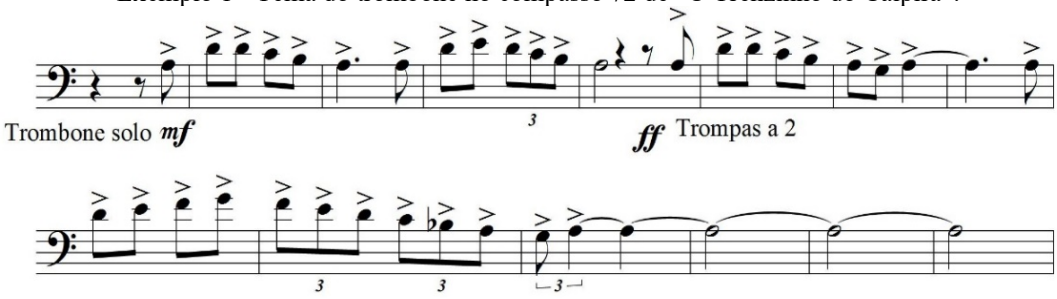
Exemplo 6 - Passagem tonal dos compassos 28, 29 e 30.



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Ao ouvinte que esteja apreciando esta obra, ao chegar nesta passagem pode reconhecer uma sonoridade típica de Villa-Lobos. Isto se dá devido a recorrência deste tema em várias de suas composições. Um exemplo de obra, onde podemos perceber este mesmo material temático de forma mais evidenciada, é a partir do compasso 72 de "O Trenzinho do Caipira" das *Bachianas Brasileiras n. 2,* composta em 1930 (Exemplo 7).

Exemplo 1 - Tema do trombone no compasso 72 de "O Trenzinho do Caipira".

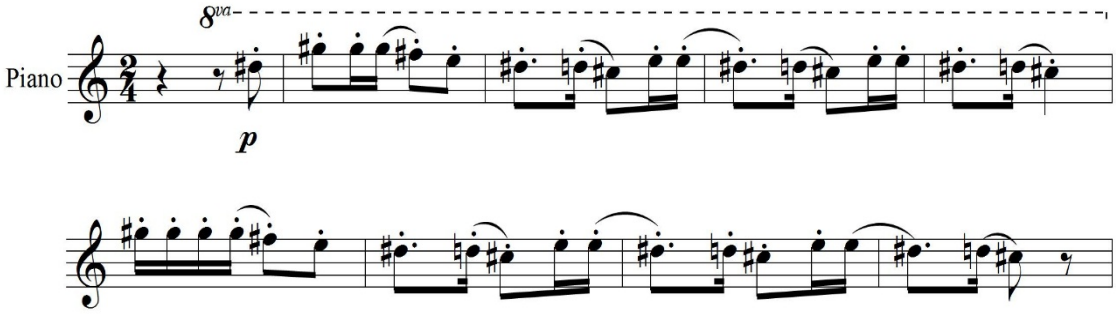


Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

As *Bachianas Brasileiras n. 2* fazem parte de um conjunto das nove bachianas compostas entre 1930 e 1945, ou seja, na terceira fase criativa de Villa-Lobos. Para Arcanjo (2008), estas obras se "transformaram em um dos marcos do nosso nacionalismo musical, projetando Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como um dos mais importantes compositores brasileiros." (p. 21).

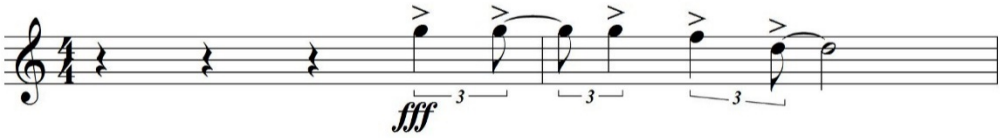
O mesmo material, pode ser encontrado de forma um pouco modificada em outras obras da década de 20 - mesmo período em que provavelmente foi composta "A Cigarra no Inverno". É o caso de *Rudepoema*, *Choros 8 e Choros 10*. Vejamos a utilização deste material nos exemplos abaixo:

Exemplo 8 - Compasso 85 de Rudepoema, originalmente escrita para piano 1921/1926 e transcrita para orquestra em 1932.



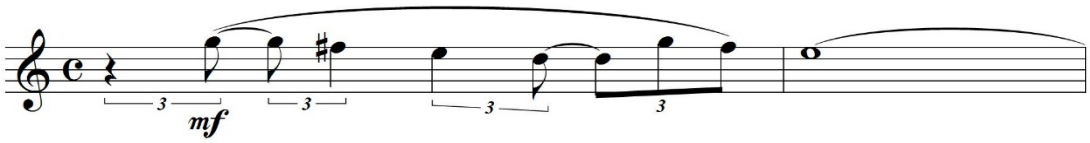
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Exemplo 9 - Madeiras no compasso 155 do Choros 8. (Composto em 1925)



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

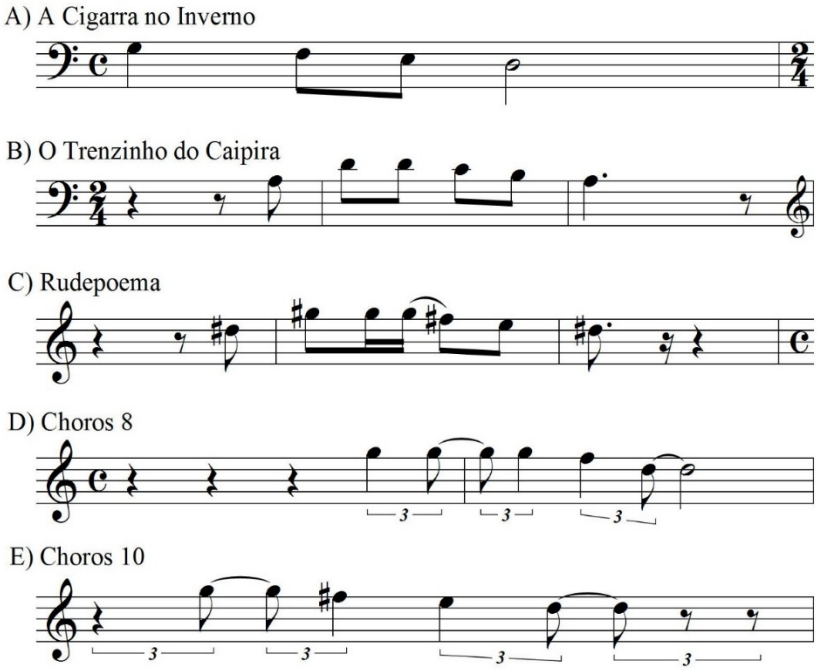
Exemplo 10 - Fragmento do compasso 163 do Choros 10. (Composto em 1926)



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Comparando estes 5 exemplos, verifica-se que a semelhança dos materiais está no fato de utilizarem a mesma figura descendente dentro de um intervalo de quarta justa. Vejamos a comparação:

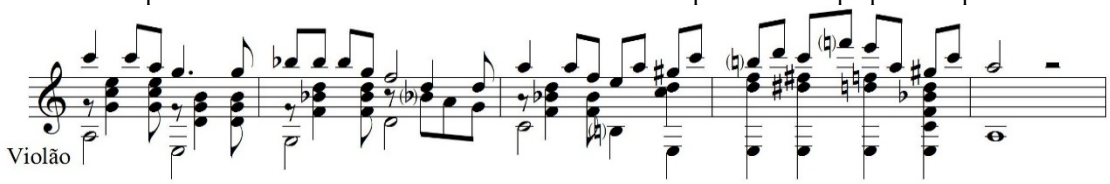
Exemplo 11 - Comparação entre o material temático nas diferentes obras.



Fonte: Produção dos autores, baseados nas partituras das obras. Partituras das obras disponíveis em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Em 1951, já tendo passado pela experiência de trabalhar como supervisor e diretor da Educação Musical no Brasil durante o Estado Novo, Villa-Lobos utilizou um recurso parecido em outra obra: o *Concerto para violão e pequena orquestra.* A melodia em questão é uma "paráfrase" (RIEVERS, 2014, p. 84) de Marcha Soldado (Exemplo 12). Este tipo de recurso trata-se de um intertexto (Cf. KLEIN 2005), entre o material da conhecida canção folclórica com o material temático analisado na obra para violão. Villa-Lobos utilizou esta melodia em diversas outras composições, mas ressaltamos a importância deste exemplo pelas similaridades das peças, tais como o fato de serem escritas para instrumento solista e orquestra.

Exemplo 12 - Paráfrase de Marcha Soldado no Concerto para violão e pequena orquestra.

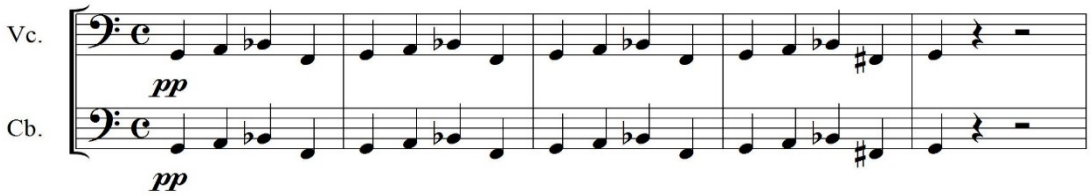


Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 27 jul. 2015.

Lisboa (2005, p. 147) trata este tipo de procedimento composicional como referências extralinguísticas, tais como a "evocação de sons de clarins e de marchas, além

da associação de brinquedos infantis a elementos militares (tambor, soldadinhos), acompanhados de onomatopeias e efeitos no discurso musical [...]". (LISBOA, 2005, p. 147). O que reforça a ideia marcial no fragmento do compasso 28 é o acompanhamento marcial dos baixos e violoncelos:

Exemplo 13 - Acompanhamento marcial no compasso 28 de "O Vagalume na Claridade".



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Os exemplos tratados acima, remetem ao caráter nacionalista, que era uma característica marcante da terceira fase composicional de Villa-Lobos. Porém, os mesmos exemplos demonstram uma intenção nacionalista do compositor já antes da década de 30, assim como outras obras anteriores a 1930 já apontavam, como se vê em *Uirapuru*. Portanto, o primeiro movimento de *O Martírio dos Insetos* possui características inerentes às três primeiras fases criativas de Villa-Lobos.

Aspectos formais de "O Vagalume na Claridade"

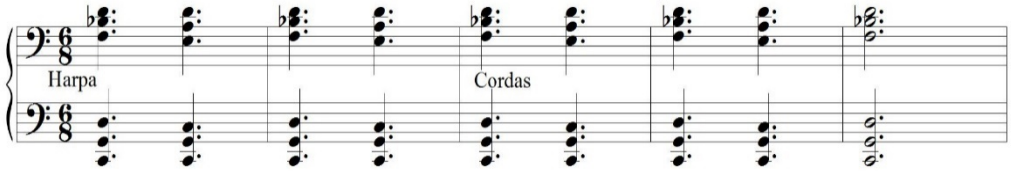
Utilizando-se da mesma estratégia na análise formal do movimento anterior, ao estudar a estrutura de "O Vagalume na Claridade", optamos por realizar uma segmentação do movimento.

A estrutura formal de **"**O Vagalume na Claridade" possui uma introdução nos oito primeiros compassos. No compasso 9, quando inicia a intervenção do violino solista, encontra-se a parte *A* que contém variações do motivo do violino até o compasso 39. A partir do compasso 90, a apresentação de elementos novos nas madeiras, intercalando com o violino solista e uma melodia executada pelo naipe dos violoncelos, caracterizam a parte *B*. A parte *B* segue até o compasso 64, onde é retomada a parte *A* com algumas alterações. Esta estrutura é uma forma *A-B-A* com elementos de transição. Assim como no primeiro movimento este tipo de rigor formal mantém uma relação mais direta com a primeira fase do que com a segunda.

Recursos harmônicos de "O Vagalume na Claridade"

Em alguns momentos da obra, podemos perceber ostinatos de blocos harmônicos. Um destes momentos é representado por um material harmônico que se destaca pelo número de repetição de dois acordes. Estes fatores (acorde e repetição) nos permitem relacionar esta passagem ao diatonismo, ou seja, seriam momentos que estariam fugindo à regra geral da busca de modelos alternativos para os padrões tradicionais da música tonal. Os acordes são: um Dó com sétima, nona e quarta suspensa, intercalados com o acorde de Dó com sexta e nona (Ambos no Exemplo 14). Esta sequência harmônica aparece na entrada do violino solo e repete-se em outros momentos da música.

Exemplo 14 - Acordes em repetição (compassos 9 ao 13).



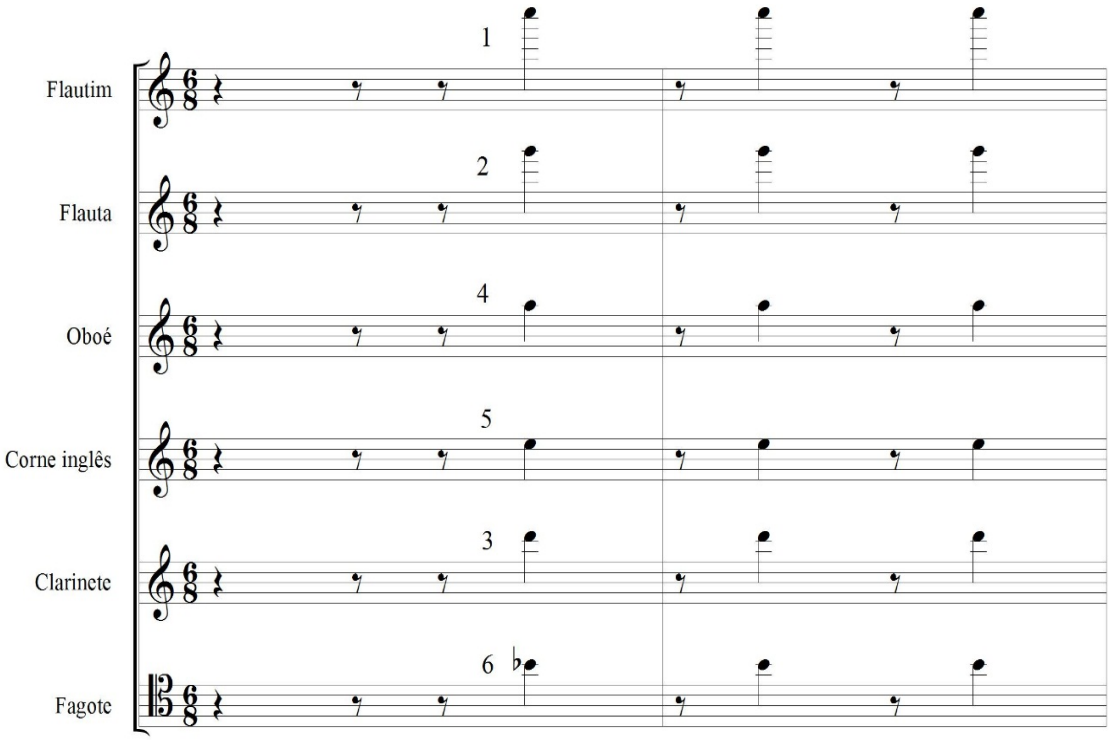
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

Os acordes do Exemplo 14 demonstram outra característica importante. Se isolarmos os componentes do acorde de Dó com sétima, nona e quarta suspensa obtém-se as notas: Si♭, Dó, Ré, Fá e Sol; ou seja, uma escala pentatônica. As notas do acorde de Dó com sexta e nona também formam uma escala pentatônica com os seguintes sons: Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Portanto, a passagem também pode ser observada através dos gêneros harmônicos de Parks.

Outros recursos harmônicos destacados são os blocos sonoros construídos a partir de empilhamentos de quartas. Estas configurações aparecem em vários momentos da obra. No compasso 38 e 39 do segundo movimento, essas quartas aparecem de forma proeminente no naipe das madeiras, chamando atenção pelo registro agudo e pelo número de repetições do bloco (veja o Exemplo 15). Sobre este tipo de empilhamentos, Schoenberg observa que:

> [...] a construção por quartas dos acordes pode [...] resultar em pelo menos uma possibilidade de observação sistemática daqueles fenômenos harmônicos que já se apresentavam nas obras de alguns de nós [...]. Semelhantes complexos sonoros têm sido escritos, além de mim, por meus alunos Dr. Anton von Webern e Alban Berg. Mas também não estão longe disso o húngaro Bela Bartók ou o vienense Fraz Schreker, se bem que ambos seguem um caminho mais semelhante ao de Debussy, Dukas e talvez Puccini. (2001, p. 558)

Exemplo 15 - Empilhamento de quartas nas madeiras, numeradas da mais aguda para a mais grave (sons reais).

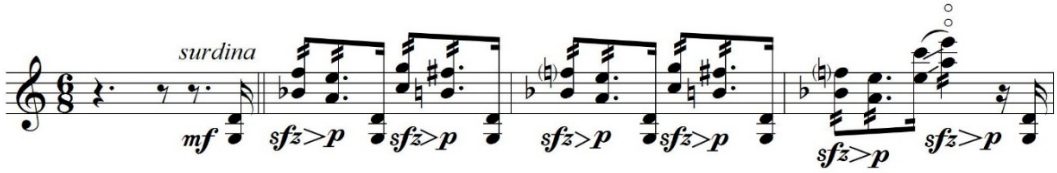


Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

É recorrente nesta composição o uso de quintas e quartas paralelas. Aliás, este recurso é muito comum em outras obras de Villa-Lobos, existindo vários trabalhos que abordam o tema, como Moreira (2010) que relaciona a prática como uma representação do primitivismo. Provavelmente não seria este o caso de *O Martírio dos Insetos*, mas é importante relacionar o procedimento aplicado aqui a esta estratégica sonoridade primitivista de Villa-Lobos em outras composições.

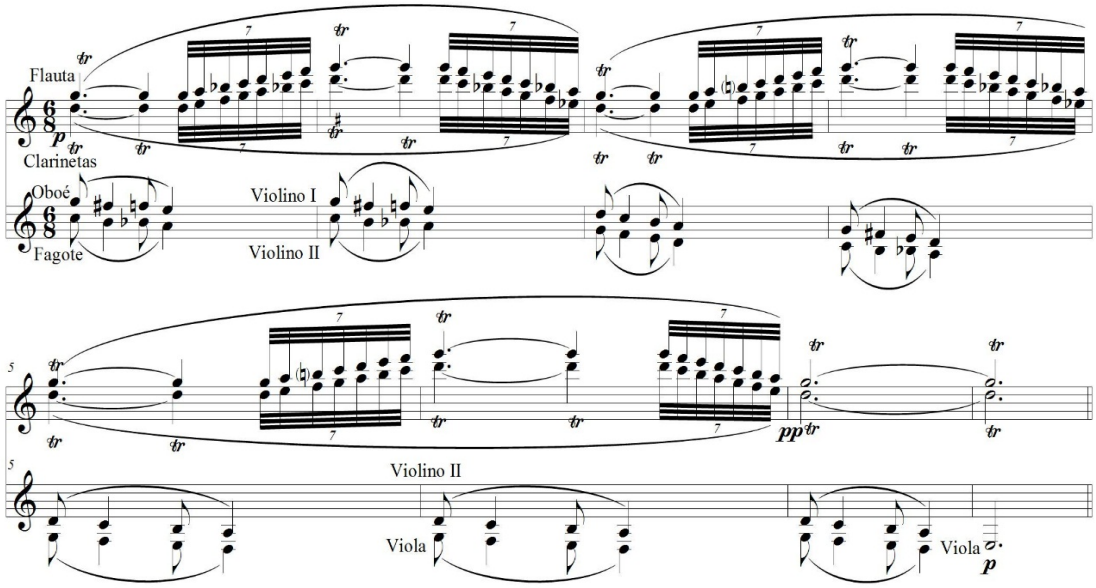
Paralelismos em quintas se encontram na entrada do violino solo, como podemos constatar no Exemplo 16. Neste caso, percebe-se também uma questão idiomática do instrumento, que possui sua afinação em quintas justas. A combinação dos dois recursos, quartas e quintas paralelas simultaneamente, ocorre na introdução de "O Vagalume na Claridade" (Exemplo *17);* enquanto os sopros realizam movimentos em quartas paralelas, as cordas os fazem em quintas.

Exemplo 16 - Entrada do violino solo, segundo movimento.



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Exemplo 17- Paralelismos em "O Vagalume na Claridade".



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

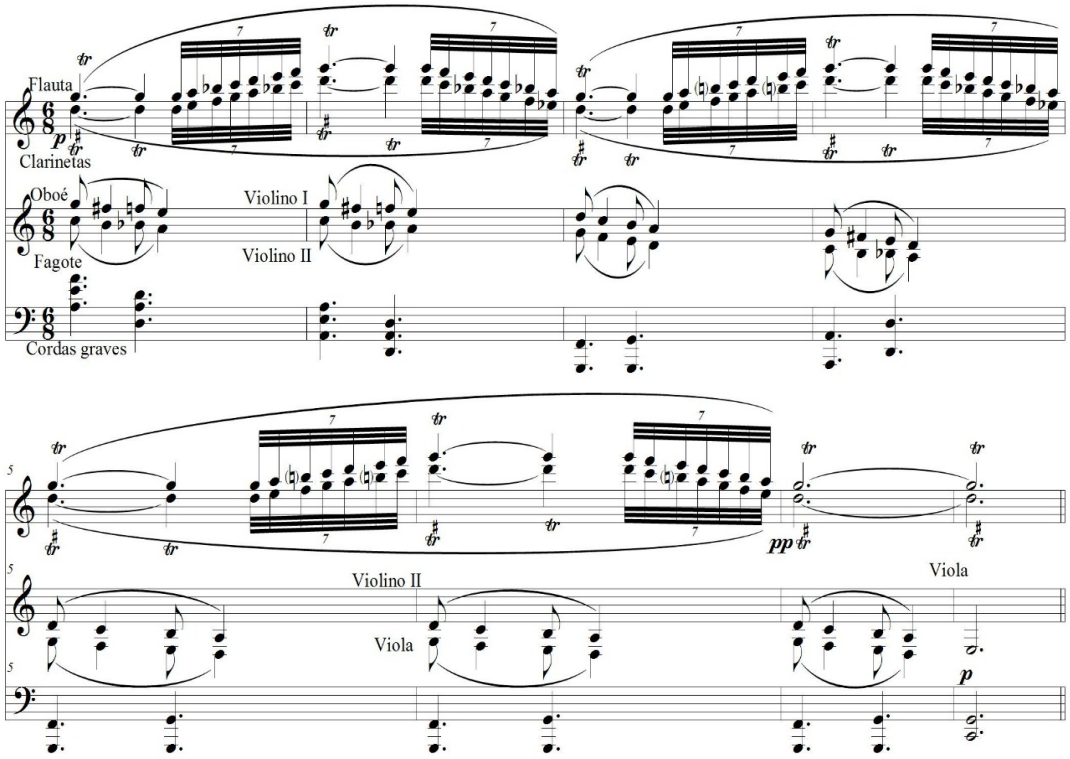
Dos exemplos citados acima, classificamos a repetição de acordes como elemento mais ligado à primeira fase, por remeter a uma ideia de diatonismo. Já o empilhamento de quartas e os paralelismos de quarta e quinta, tendem a estar mais ligados com a segunda fase criativa de Villa-Lobos, por representar uma sonoridade mais livre no sentido harmônico.

Recursos texturais em "O Vagalume na Claridade"

Duas passagens deste movimento chamam a atenção para a textura. Uma delas encontra-se na introdução do movimento (Exemplo 18), onde observamos três camadas texturais diferentes e aplicadas ao mesmo tempo: a primeira camada é a sequência ascendente e descendente por quartas paralelas nas clarinetas e flautas; a segunda é constituída por células sincopadas em sequências descendentes sendo aplicadas nas

cordas; e a terceira está na linha de baixo, das cordas graves. As diferenças entre estas três camadas são rítmicas, direcionais e intervalares, exatamente os três parâmetros propostos por Berry (1987, p. 194), para compreender determinadas condições de texturas. O exemplo citado não é uma sobreposição de camadas de alto grau de independência, mas fica claro ao ouvinte a liberdade entre os estratos, característica marcante da segunda fase.

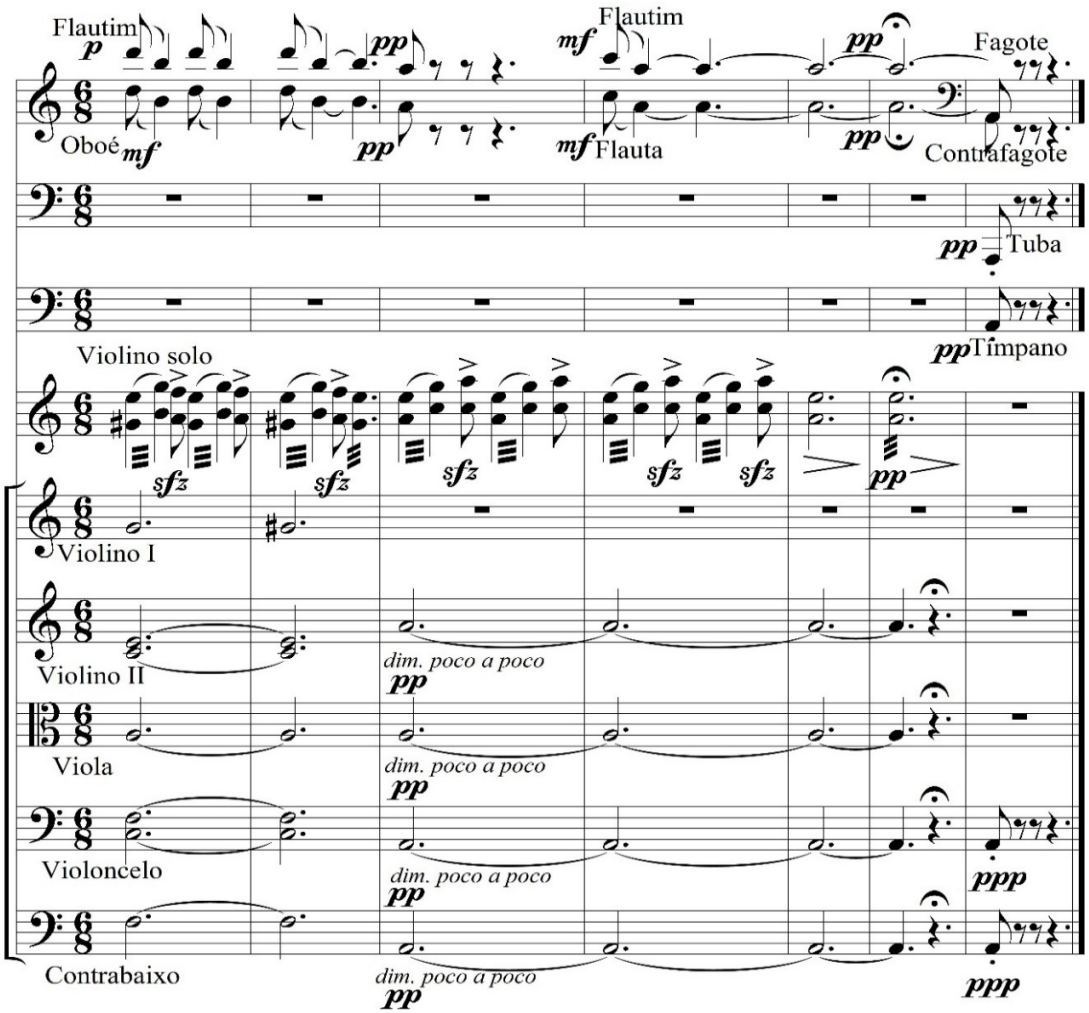
Exemplo 18 - As três camadas texturais na introdução de "O Vagalume na Claridade".



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

A outra passagem do movimento onde a textura ganha destaque, é o final do movimento (Exemplo 19), onde ocorrem reduções de densidade.

Exemplo 19 - Final do segundo movimento



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

Neste exemplo, além da diminuição da densidade em termos de quantidade de vozes, vemos uma direcionalidade partindo das notas agudas até as notas graves, finalizando com uma única nota (Lá) em oitavas em uma região grave e intensidade baixa. É evidente uma diminuição em vários graus de densidade: conteúdo intervalar, direção intervalar e quantidade de vozes. Assim como no final do primeiro movimento, há uma relação de dependência entres as camadas texturais nesta passagem.

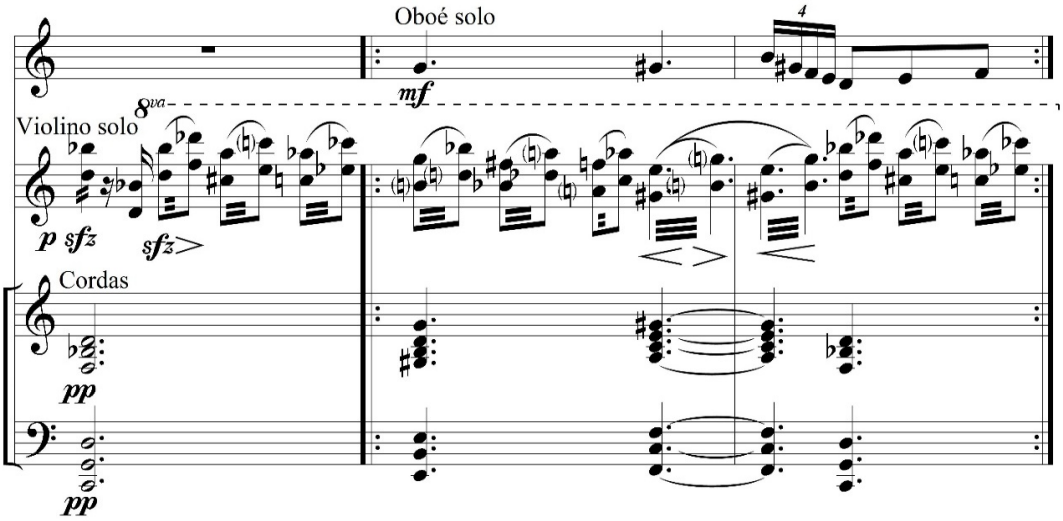
Aplicações timbrísticas em "O Vagalume na Claridade"

O timbre, considerado como um dos elementos determinantes para a textura, será o próximo item analisado. Para prosseguirmos a abordagem, consideramos que timbre seja um atributo do sentido auditivo que permite ao ouvinte a classificar como diferentes

dois sons similarmente apresentados com a mesma intensidade e altura (RISSET e WESSEL, 1999).

No compasso 14 de "O Vagalume na Claridade" (Exemplo 20*)*, se inicia um solo de oboé, que está inserido numa região média de alturas, interpolada pelas cordas graves e pelos agudos do violino solo. Mesmo estando no meio de uma gama de sons, o solo se destaca pela gritante diferença de timbre das cordas com o solo de oboé, que ajuda a identificar e "separar as linhas de uma textura", (LESTER, 2005, p. 54), além de uma quiáltera que dá um toque de independência rítmica.

Exemplo 20 - Diferenças timbrísticas.



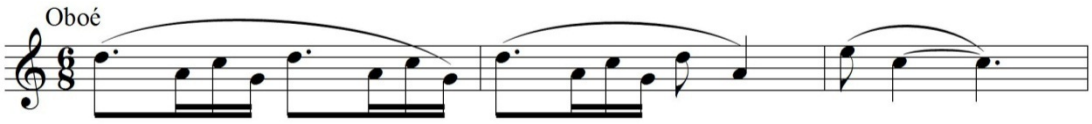
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

É importante considerar que a exploração de recursos timbrísticos, é um dos recursos mais utilizados neste movimento, fato que pode refletir uma influência da orquestração de Debussy (Cf. SALLES, 2009, p. 86). Sobre esta relação, Gilberto Mendes classifica pejorativamente tais influências como "impressionismo e politonalismo baratos", comparando a técnica de Villa-Lobos com seus contemporâneos europeus (MENDES, 1975, p. 131). Porém, ressalta-se o elogio que Olivier Messiaen fez sobre a técnica composicional de Villa-Lobos. Em entrevista ao também compositor Claude Samuel, Messiaen afirmou: "Ele foi um excelente orquestrador!" (SAMUEL e MESSIAEN, 1994, p. 194).

O uso do timbre do oboé também se destaca no compasso 27 (Exemplo 21), explorando aqui uma sonoridade muito interessante por estar escrita a partir de uma escala

pentatônica. Isoladamente, a passagem do oboé também pode ser relacionada ao gênero harmônico diatônico de Parks (1990) e Moreira (2014).

Exemplo 21 - Escala pentatônica no oboé.



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

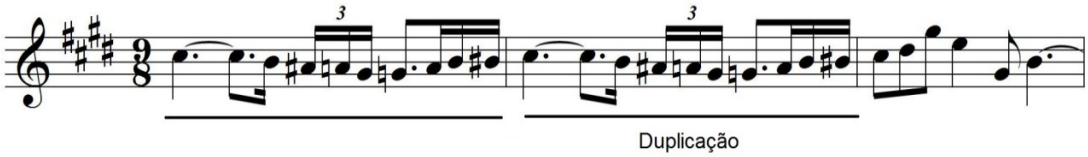
A sonoridade deste exemplo lembra muito a música de Debussy, que explorava amplamente os coloridos timbrísticos dos instrumentos. A passagem remete muito ao compositor francês, isso porque Villa-Lobos também aplicou outro recurso marcante em Debussy, que é "seu interesse por sonoridades exóticas, como as escalas de cinco e seis sons (pentatônicas e tons-inteiros) as quais reforçaram a sonoridade modal da sua composição" (MOREIRA, 2014, p. 36)

Uso de Duplicações em "O Vagalume na Claridade"

Outro efeito sonoro importante encontrado em "O Vagalume na Claridade" é o uso de fragmentos que são repetidos subsequentemente. Piedade (2007) ressalta que a "repetição imediata de uma estrutura, ou duplicação", é um elemento extremamente "importante no estilo de Debussy." (PIEDADE, 2007, p, 7). A duplicação, como elemento característico nas obras de Debussy, também pode ser verificada em autores como Nicolas Ruwet (1972).

Este recurso composicional é encontrado em uma das obras mais célebres de Debussy: *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*. O Exemplo 22 demonstra como ocorre uma duplicação, já no início da peça, no tema executado pela flauta.

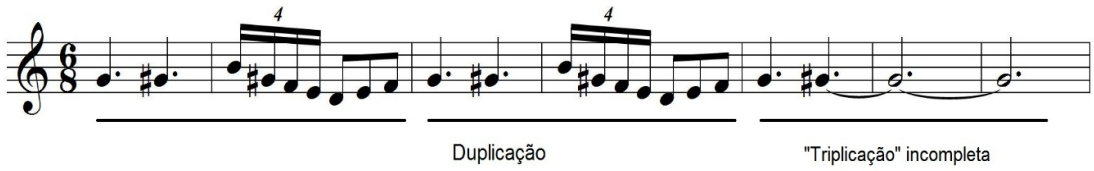
Exemplo *22* - Duplicação em Prélude à l'aprés-midi d'un faune, Debussy



Fonte: Produção dos autores.

Villa-Lobos usa a mesma ferramenta característica de Debussy. É o que podemos perceber na melodia oboé no compasso 15 de "O Vagalume na Claridade" (Exemplo 23). A estrutura é apresentada e imediatamente repetida, ou seja, duplicada. E mais, ainda se sugere a "triplicação" do fragmento que não é completado. Outro termo utilizado na literatura musical para se referir a este procedimento é a reiteração. A reiteração trata-se da "repetição imediata" de elementos como "notas, frases e ritmos" (FERRAZ, 1998, p. 34).

Exemplo *23* - Duplicações em "O Vagalume na Claridade", compasso 15.



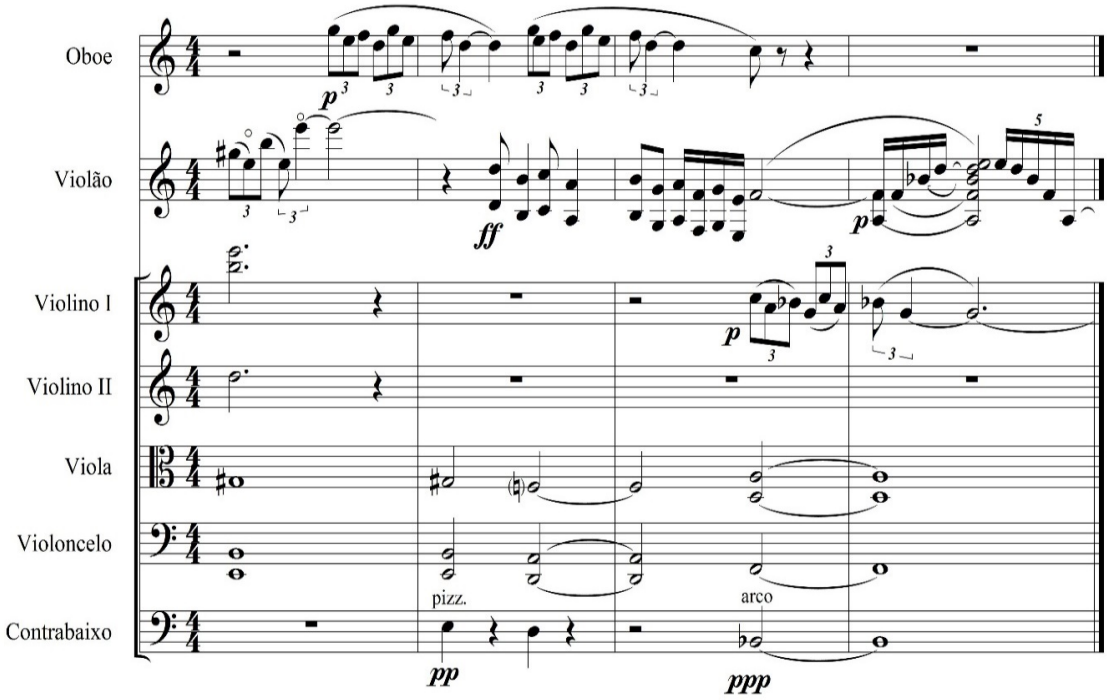
Fonte: Produção does autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

O processo composicional da duplicação reflete mais uma semelhança entre a obra de Villa-Lobos e de Claude Debussy. Uma vez que esta relação é característica dos anos iniciais da trajetória composicional de Villa-Lobos, pode-se sugerir que o elemento abordado se relaciona à primeira fase criativa.

Reaproveitamento de temas em *O Vagalume na Claridade*

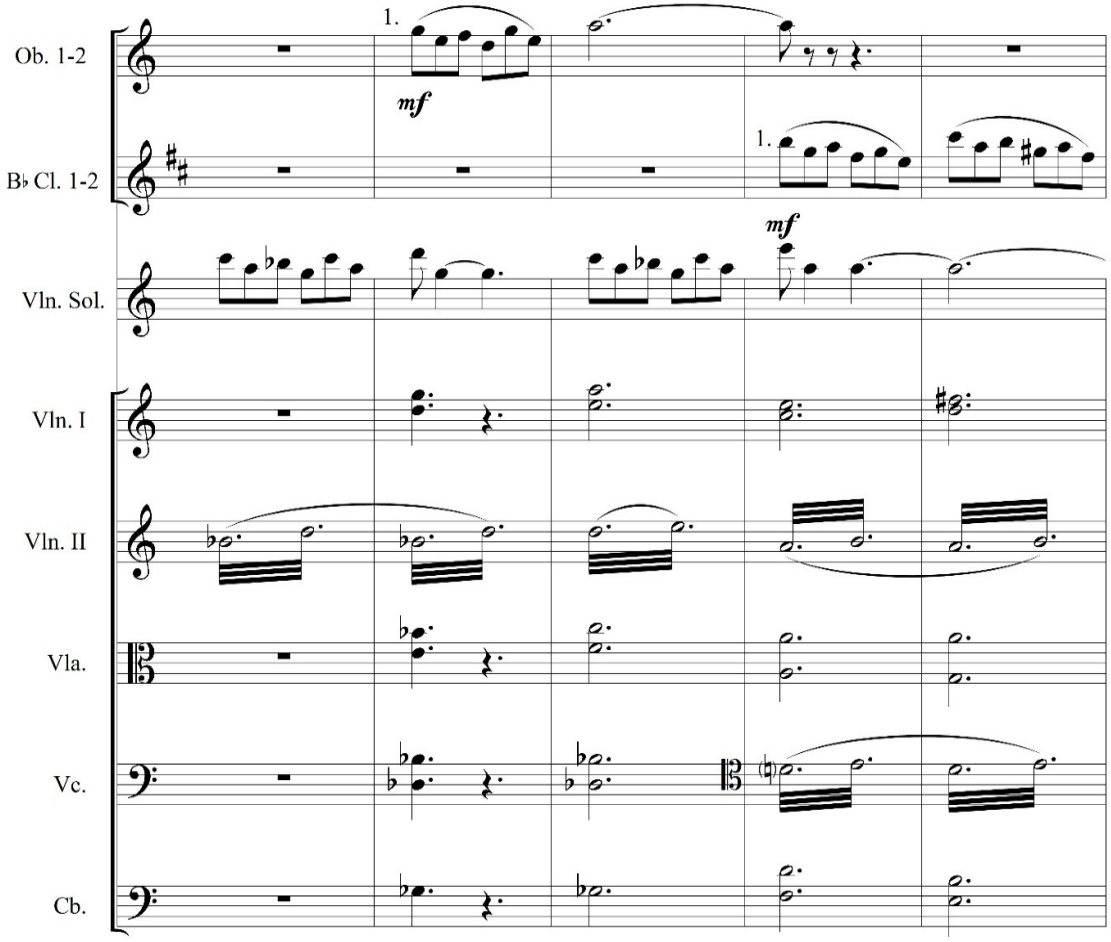
No *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951), a qual citamos anteriormente o tema de *Marcha Soldado*, Villa-Lobos relembra "procedimentos utilizados em obras anteriores, como os Prelúdios e Estudos." (RIEVERS, 2014, p. 84). Também podemos observar, comparando uma seção de transição do primeiro movimento do *Concerto para violão e pequena orquestra* (Exemplo 24) com uma seção de transição de "O Vagalume na Claridade" (Exemplo 25), que Villa-Lobos utilizou os mesmos elementos musicais nas duas obras:

Exemplo *24* - Passagem do *Concerto para violão e pequena orquestra*.



Fonte: *Concerto para violão e pequena orquestra*. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 15 jul. 2015.

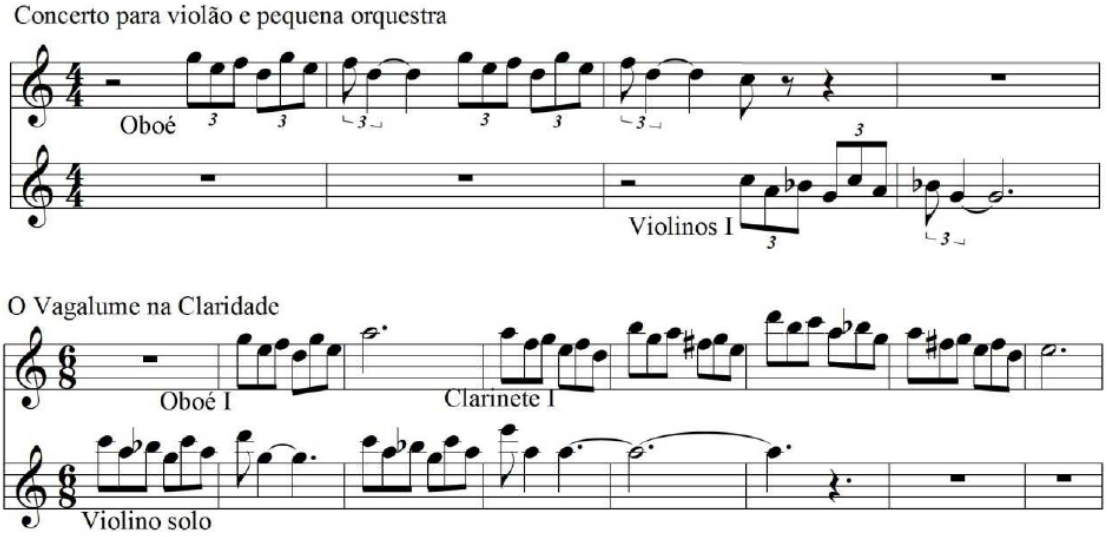
Exemplo *25* - Passagem de transição de "O Vagalume na Claridade".



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Fora a similaridade sonora entre os trechos das duas obras, podemos isolar alguns materiais para compará-los. No Exemplo 26, existem os mesmos elementos utilizados nos violinos e nos sopros, podemos notar semelhanças das notas, dos ritmos e dos intervalos.

Exemplo *26* - Semelhanças entre as obras



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

O procedimento que chama a atenção nesta passagem de "O Vagalume na Claridade" é o da imitação. Imitação é um recurso básico para gêneros como a fuga. Para d'Indy (1904) – material que inclusive Villa-Lobos teve contato, como demonstrado anteriormente neste trabalho – a imitação trata-se da "reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, por duas ou mais vozes diferentes, nos diversos graus da escala." (D´INDY, 1909, p. 19).

"O Vagalume na Claridade" é menos abrangente que o primeiro movimento, no quesito presença de elementos de diferentes fases criativas, pois o segundo movimento apresenta características relacionadas somente às duas primeiras fases criativas de Villa-Lobos. Mas, deve-se considerar a relação intertextual[3] que existe entre este movimento e o *Concerto para violão e pequena orquestra* (composto na quarta fase criativa de Villa-Lobos).

Aspectos formais de "A Mariposa na Luz"

"A Mariposa na Luz" é um *moto perpetuo,* com o violino solista fazendo a condução. Neste movimento, não existe uma forma específica, mas podemos separá-lo em segmentos. Portanto, percebemos que os dois primeiros movimentos de *O Martírio dos Insetos* possuem uma estrutura formal em comum – forma ternária. Já o terceiro

[3] Vasconcellos (2001, p.147) usa o termo autotextualidade para se referir ao tipo de intertextualidade onde o autor cita a si mesmo em diferentes obras. Fato que ocorre nos exemplos musicais apresentados.

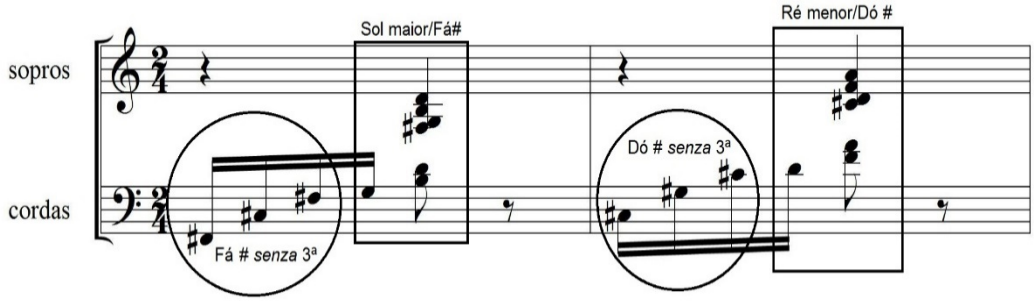
movimento possui uma estruturação diferente, no estilo *moto perpetuo*, dividido em seções.

Sobre o seccionamento estrutural que observamos em "A Mariposa na Luz", Salles afirma que a maior parte das obras de Villa-Lobos é "dividida em seções, com processos diferentes que unem, ou mesmo separam essas seções." Assim, a ideia de unidade estrutural poderia sem ampliada para "*pluralidade estrutural*" (SALLES, 2009, p. 41).

Aspectos harmônicos em "A Mariposa na Luz"

Neste movimento, observa-se um procedimento harmônico peculiar, do compasso 9 ao 14, os arpejos nas cordas demonstram acordes que se transformam, por exemplo: o Fá♯ que se transforma em Sol maior com baixo em Fá♯ e o Do♯ que se transforma em Ré menor com baixo em Dó♯. O mesmo procedimento se mantém nos compassos seguintes, quase sempre mudando para um acorde um semitom acima:

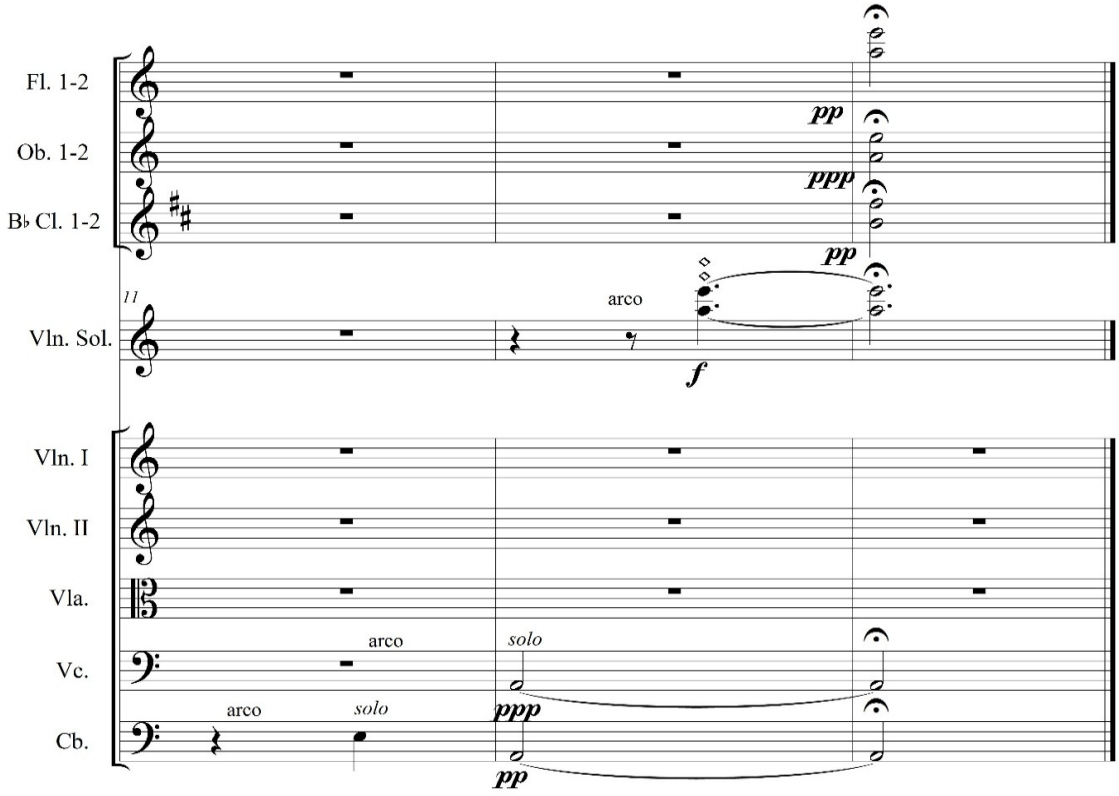
Exemplo *27* - Acompanhamento nos compassos 10 e 11 de "A Mariposa na Luz".



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Também podemos notar em algumas passagens da obra o aparecimento de centros tonais. Um exemplo é a sutil finalização de "A Mariposa na Luz" (Exemplo 28), que possui um centro tonal em Lá. O salto de quinta do contrabaixo (Mi – Lá) inclusive sugere a sonoridade de uma cadência (V – I). Esta sonoridade do final do movimento não apresenta nada incomum, exceto a grande diferença que existe entre os elementos que apareceram antes, que até então eram caracterizados por construções de tons inteiros.

Exemplo *28* - Centricidade em Lá no final do terceiro movimento.



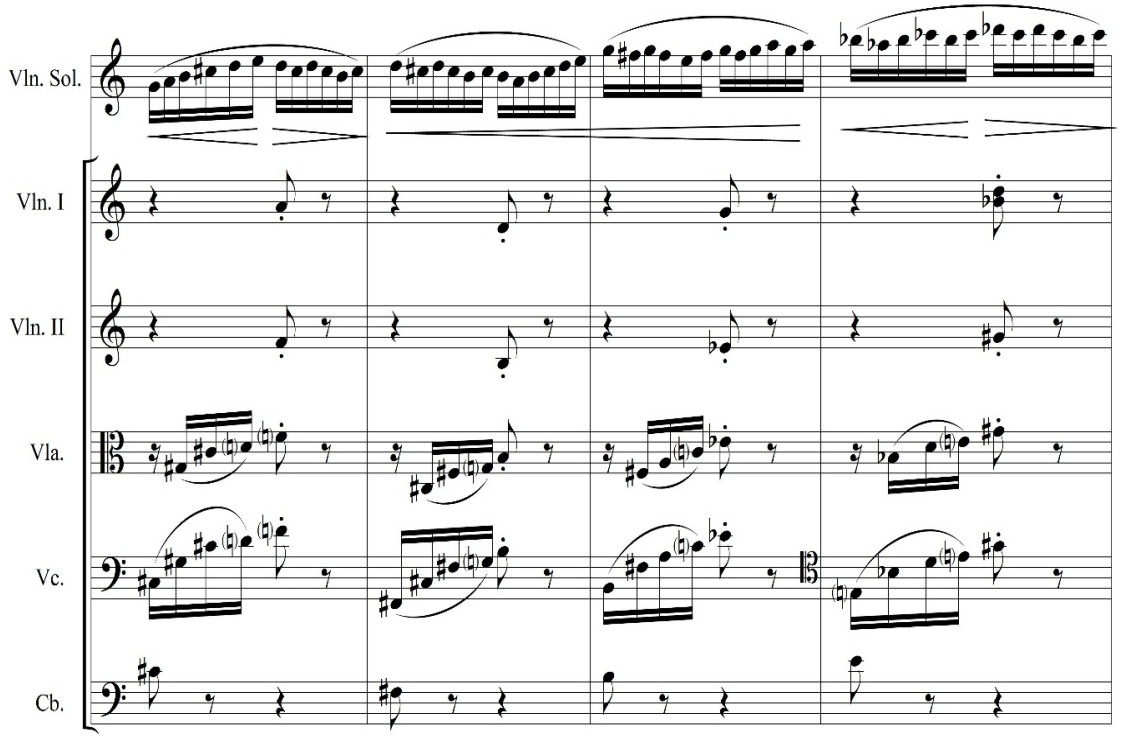
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Uma finalização como esta, pese sua estranheza por ser precedida por passagens de incerteza sobre a tonalidade, e inclusive alguns blocos dissonantes nos compassos 104, 105, e 106, permite relacionar o exemplo isolado com a primeira fase criativa do compositor devido às suas características, o que remete à ideia de tonalismo.

Texturas em "A Mariposa na Luz"

No terceiro movimento observa-se uma maior simplicidade em termos texturais, pois na maior parte do tempo, o que se ouve é uma melodia acompanhada. Um desses casos pode ser observado no Exemplo 29.

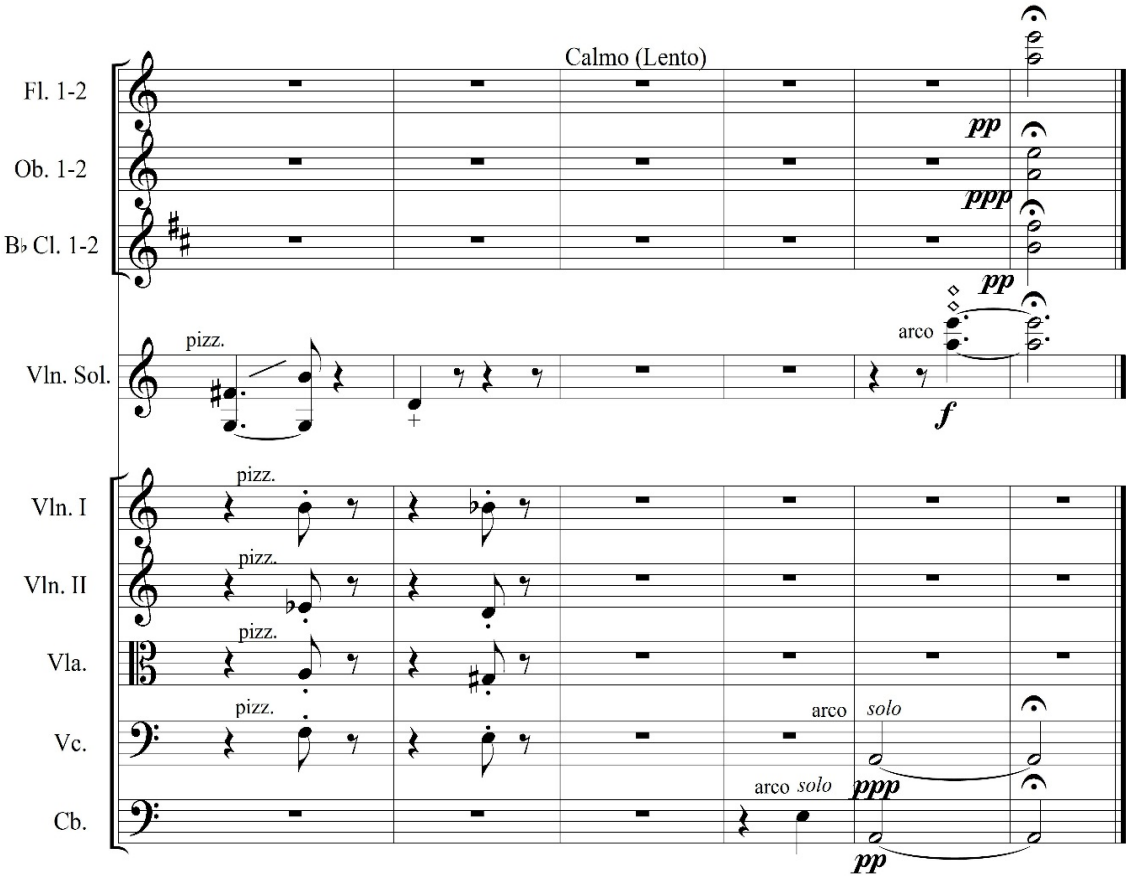
Exemplo 29 - Melodia acompanhada no terceiro movimento (compassos 11 – 14)



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

Outra passagem importante relacionada à textura é o final do terceiro movimento:

Exemplo *30* - Textura no final do terceiro movimento



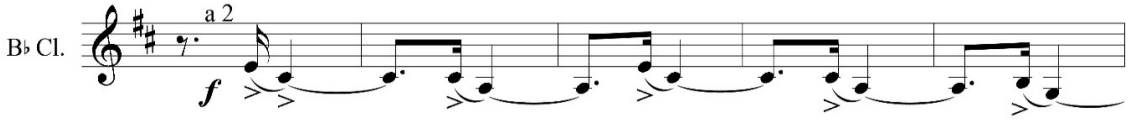
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Neste exemplo, o processo homofônico que ocorria até o compasso 101 se dissipa para umas notas em *pizzicato* nas cordas, reduzindo a densidade até um longo silêncio. Depois da pausa, a densidade aumenta a partir do Mi do contrabaixo acontecendo uma oposição direcional entre contrabaixo e violoncelo que se alonga para as regiões mais agudas nas madeiras e nos harmônicos do violino solo.

Reaproveitamento de elementos em "A Mariposa na Luz"

Existe uma relação clara entre um material sonoro presente no último e no segundo movimento de *O Martírio dos Insetos*. São saltos de terças que aparecem várias vezes nestes movimentos e chamam atenção pela sua sonoridade. O elemento aparece pela primeira vez (considerando a datação da obra) em "A Mariposa na Luz", conforme podemos observar nas clarinetas no Exemplo 31:

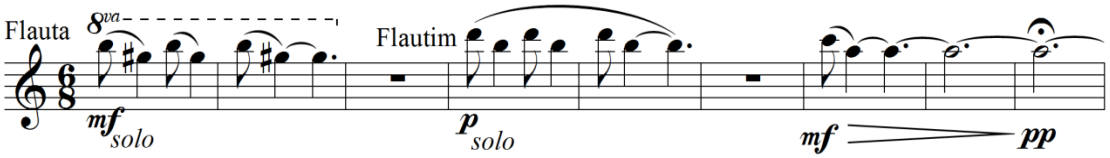
Exemplo 31 - Saltos de terças das clarinetas no terceiro movimento (compassos 25 – 29).



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Estes saltos, são também utilizados por Villa-Lobos no segundo movimento, aplicando-o em diversos instrumentos. Podemos ouvi-los por exemplo na flauta e no flautim, conforme o demonstrado abaixo:

Exemplo *32* - Saltos de terças na flauta e flautim. Segundo movimento.



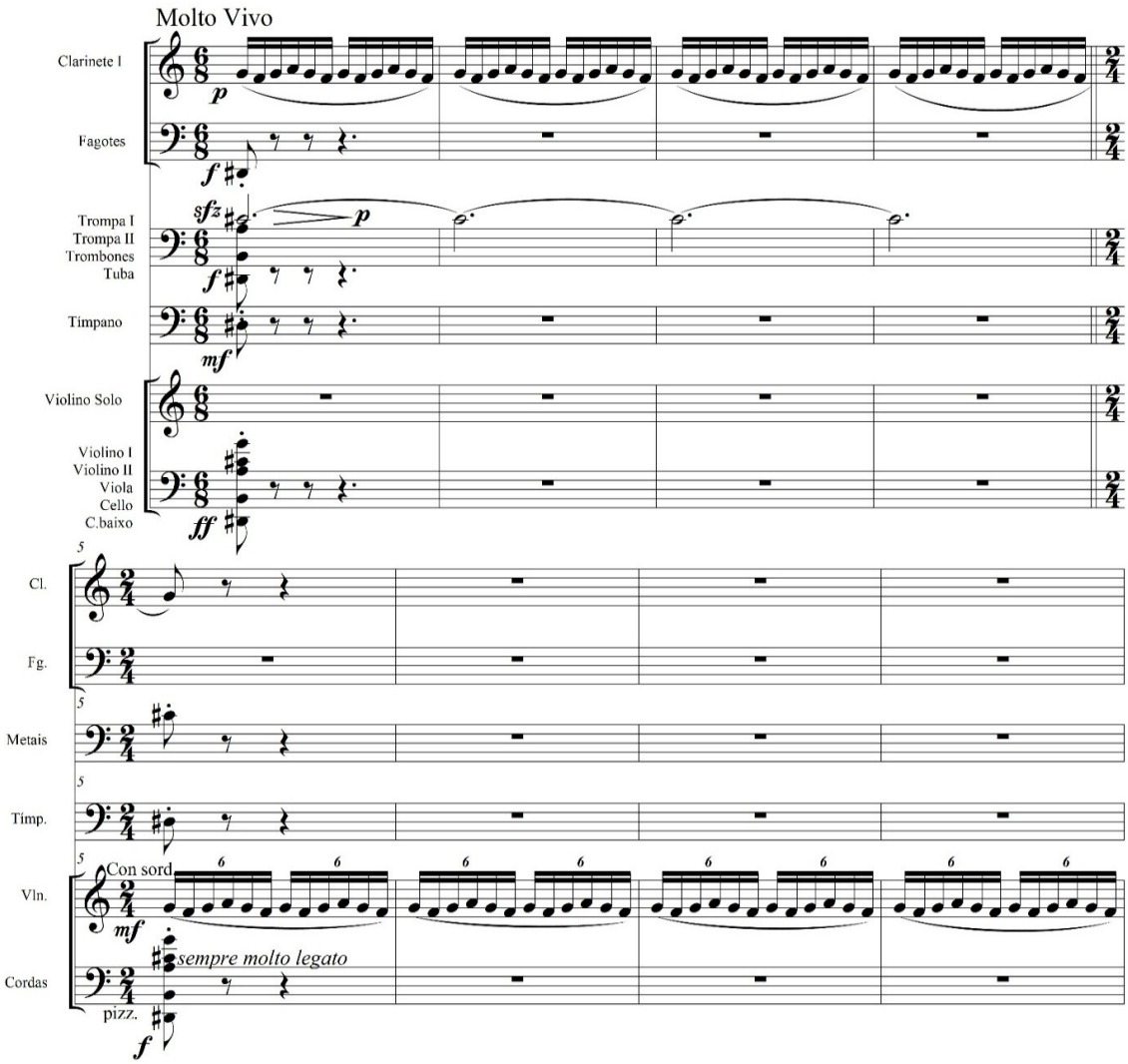
Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Saltos de terças descendentes (conforme os dos exemplos 31 e 32) também podem ser observados no primeiro movimento da obra, desde o compasso 1, nas vozes de violoncelos e contrabaixos, bem como nos fagotes e contrafagote. Por este motivo, consideramos este material como um elemento de unidade da obra, mantendo uma coerência entre os três movimentos.

Gêneros harmônicos em "A Mariposa na Luz"

O gênero harmônico mais recorrente no terceiro movimento é o dos tons inteiros. Podemos observar sua aplicação já na introdução do movimento:

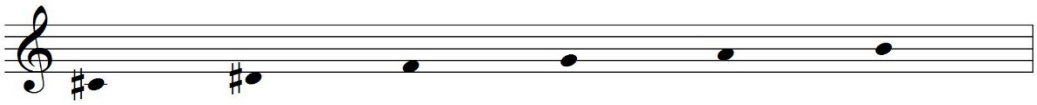
Exemplo *33* - Parte introdutória de "A Mariposa na Luz". (Compassos 1 ao 8)



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Isolando as notas da passagem obtem-se a seguinte escala de tons inteiros:

Exemplo *34* - Escala de tons inteiros utilizada na introdução de "A Mariposa na Luz".

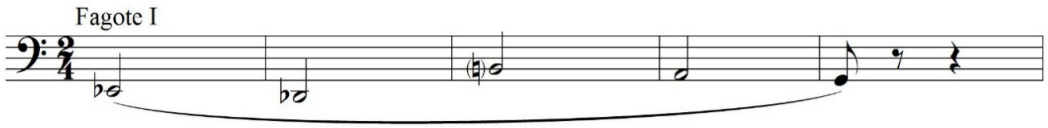


Fonte: Produção dos autores.

Para Moreira (2014) "o gênero tons inteiros - chamado em alguns lugares de hexatônico -, em Villa-Lobos, quando abertamente utilizado, evoca a sonoridade impressionista e o vínculo do compositor com a estética debussyista revelando um pendor a música modal e sua perspectiva pós-tonal." (p. 42).

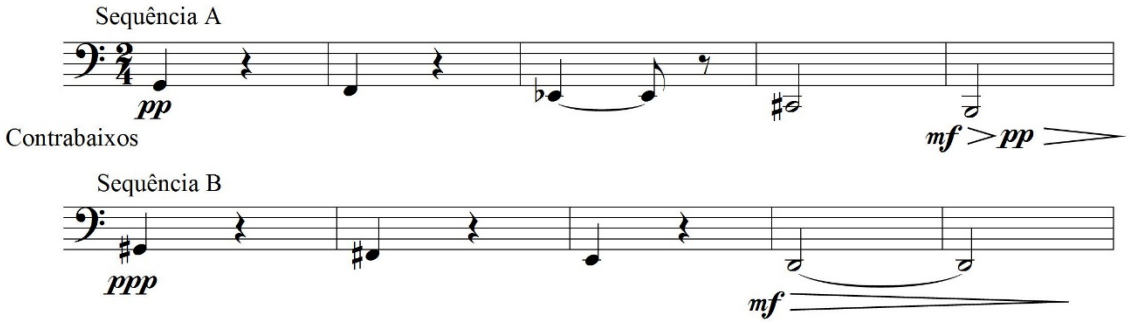
Os tons inteiros são recorrentes em todo o terceiro movimento, principalmente em alguns fragmentos do violino solo. Outros momentos em que suas aplicações ganham destaque são nos exemplos abaixo:

Exemplo *35* - Passos por tons inteiros no fagote (compassos 60 ao 64)



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Exemplo *36* - Duas escalas diferentes de tons inteiros nos contrabaixos. Sequência A do compasso 41 ao 45 e Sequência B do compasso 46 ao 50.



Fonte: Produção dos autores, baseados na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Todos os exemplos citados deste movimento tendem a estar mais ligados à primeira fase de Villa-Lobos, talvez por este ter sido o primeiro a ser composto. É muito clara a influência de procedimentos empregados por Debussy, o principal deles, que inclusive aparecia em diversos momentos é o uso do gênero harmônico de tons inteiros, que é uma das características mais marcantes deste movimento.

Considerações finais

Através das análises apresentadas, observarmos e estudamos alguns processos composicionais utilizados na obra *O Martírio dos Insetos* de Heitor Villa-Lobos. Percebemos que as formas, estruturas, melodias, texturas, timbres e estruturas harmônicas apresentam características que se relacionam direta ou indiretamente com as quatro fases criativas de Villa-Lobos, no entanto, existe a predominância de elementos que são mais comuns nas três primeiras fases.

Os aspectos relacionados à primeira fase de Villa-Lobos, descritos no trabalho, geralmente apontam uma similaridade em processos composicionais utilizados por Debussy. Fora estas influências, elementos relacionados a tonalidade e um certo rigor formal também estavam mais ligados à fase inicial. Dentre os aspectos relativos à segunda fase, destacamos principalmente os "blocos sonoros", harmonias em quartas e quintas, acordes indefinidos, e o desenvolvimento de algumas camadas texturais mais complexas. Percebe-se a intenção de Villa-Lobos em buscar uma linguagem própria através destes recursos.

Um outro elemento musical abordado, aponta o caminho para uma linguagem mais nacionalista do compositor. É o caso do tema marcial apresentado no primeiro movimento da composição. Estes tipos de temáticas nacionalistas iriam aflorar com mais veemência na terceira fase criativa de Villa-Lobos. Portanto, considerando o tema marcial, percebe-se que *O Martírio dos Insetos* demonstrou características diretas das três primeiras fases criativas de Villa-Lobos, além de manter relações intertextuais com o *Concerto para violão e pequena orquestra,* obra que foi escrita durante a quarta fase.

É importante considerar que *O Martírio dos Insetos* apresenta elementos que podem ser estudados sob a perspectiva da semiótica e da intertextualidade. As indicações semióticas desta composição merecem muita atenção e poderiam ser estudadas em outras pesquisas de maior profundidade sobre esta temática. Os próprios títulos da obra e dos movimentos já remetem à significação.

Na Musicologia, as apropriações dos termos relacionados aos signos, de acordo com os estudos de Ferdinand de Saussure e Charles Peirce, ocorrem através de autores como Jean-Jacques Nattiez. Este autor ressalta que "somos levados a concluir que o objeto do signo é realmente um objeto virtual que não existe exceto pela multiplicidade de interpretantes, pelo significado que a pessoa atribui ao signo para aludir o objeto"

(NATTIEZ, 1990, p. 7). Nattiez (1975, 1990 e 2002), juntamente com Agawu (1991 e 2009) e Tarasti (2002) poderiam servir como suporte teórico para as possíveis pesquisas sugeridas.

Quanto às questões intertextuais, ressaltam-se as influências de compositores como Debussy e o reaproveitamento de materiais presentes na peça estudada. Straus (1990), Korsyn (1991), Rosen (1980) e Vasconcellos (2001) são exemplos de autores que podem fornecem subsídios teóricos para um estudo com esta abordagem.

Para finalizar, este trabalho além de trazer à tona uma obra pouco conhecida de Villa-Lobos, pôde demonstrar e esclarecer os elementos e procedimentos composicionais utilizados pelo compositor. Este artigo também abre caminho e aponta para possíveis pesquisas futuras referentes ao objeto deste estudo, principalmente no que diz respeito às questões de intertextualidade e significação.

Referências

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs*: a Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

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

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. *Os sons de uma nação imaginada*: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

ASSUMPÇÃO, Maurício Torres. *A História do Brasil nas ruas de Paris*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

BÉHAGUE, Gerard. *Villa-Lobos, the search of Brazilian soul*. Austin: University of Texas at Austin, 1994.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Editions, 1987.

DEUNÍZIO, Edmar. *O Martírio dos Insetos (1917-1925) de Heitor Villa-Lobos:* Análise e Fases Criativas do Compositor. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2016.

D´INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. 2º livro, 2ª parte. Paris: Durand, 1909.

DIONIZIO, Edmar. Características das fases criativas de Heitor Villa-Lobos. In.: *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Pelotas, 2019

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote*, de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 70-98, jun. 2010.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: aspectos da diferença na música do séc. XX. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense*: convertendo-se em um músico brasileiro. In.: *Mana* 9(1):81-108, 2003.

KLEIN, Michael Leslie. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. *Toward a new poetics of musical influence*. British Journal-Music Analysis, Cambrigde, p. 3-72, 1991.

LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Trad. para o Espanhol: Alfredo Brotons Muñoz, Antonio Gómez Schneekloth. Ediciones AKAL, 2005.

LISBOA, A. C. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: Música, nacionalismo e ideal civilizador.* 2005. Dissertação (mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

MENDES, Gilberto. A música. In ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 127-38, 1975.

MORAES, Eduardo Jardim. *A Brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos*: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2010

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos*: um estudo sobre os Choros. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: UGE, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse*: Towards a Semiology of Music, trans. by C. Abbate. Princeton University Press, cap. I ("A theory of semiology"), p. 3-37, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. *Debates*, Rio de Janeiro, n.6, p. 7-39, 2002.

NÓBREGA, Adhemar Alves da. A transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. 6º volume. MEC – Museu Villa-Lobos, 1971.

PARKS, Richard. *The Music of Claude Debussy*. Composer of the Twentieth Century. Edition, illustrated. Publisher, Yale University Press, 1990.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Villa-Lobos* e a *Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito. Rio de. Janeiro: Eletrobraz, 2004.*

PEPPERCORN, Lisa. *The Fifteen Year Periods in Villa-Lobos's Life*. Ibero-Amerikanisches Archiv 5/2, p. 179 – 197, 1979.

PEPPERCORN, Lisa Mary. *Villa-Lobos*: Collected Studies. Brookfield: Ashgate Pub., 1992.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*: Creative aspects and Practice. New York: Norton, 1961.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. In: *Publicação do Simpósio de Pesquisa em Música* – DEARTES/UFPR, 2007.

ROSEN, Charles. *Plagiarism and Inspiration*. 19th Century Music. Berkeley. v. IV/2, p. 87-100, 1980.

RIEVERS, Henrique. *O nacionalismo brasileiro e o Estudo seresteiro de Carlos Alberto Pinto Fonseca.* Belo Horizonte: Modus, v. 09, n. 15, p. 81-102, nov. 2014.

RISSET, Jean-Claude e WESSEL, David L. Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis. In: D. Deutsch (Ed.). *Psychology of Music*. San Diego, California: Academic Press, p. 25-58, 1999.

RUWET, Nicolas. Notes sur la duplication dans l'Ouvre de Claude Debussy. In.: *Language, Musique, Poésie*. Paris: Editions du Seuil, p. 70-99, 1972.

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

SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Olivier Messiaen Music and Color*: Conversations with Claude Samuel. Portland: Amadeus Press, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Edusp, 1996 [1967].

SILVA, José Ivo da. *Fantasia em três movimentos em forma de choros de Heitor Villa-Lobos*: Análise e contextualização de seu último período. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2008.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos e Strawinsky in *Revista do Brasil.* (Ano 4, nº 1/88). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rio Arte/Fundação Rio, p. 100-107, 1988.

TARASTI, Eero. *Signs of music:* guide to musical semiotics. Berlin; New York: Mouton de Gruuyter, 2002.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático* – estudo folclórico musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1941.

PARTITURA

VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

Heitor Villa-Lobos: uma análise do ciclo de sonatas para violino e piano que atravesse a partitura

Ayran Nicodemo Oliveira
ayranviolino@yahoo.com.br | UFMG

Carlo Aleixo dos Reis
UFMG

Paulo Bosisio
UNIRIO

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar a pesquisa, ainda inicial, de análise do ciclo das 3 sonatas para violino e piano de H. Villa-Lobos, a partir de uma perspectiva que identifique seus materiais constituintes e a relação destes com a realidade do compositor. Uma abordagem que nos apresente de forma clara o contexto no qual as obras foram compostas, quais relações elas guardam com as referências musicais e culturais (Teoria das Tópicas - PIEDADE 2009) do compositor naqueles anos e como, entre 1912 e 1919, se dá o desenvolvimento da escrita de Villa-Lobos dentro deste ciclo. A partir das conclusões, elaborar uma edição brasileira comentada, com as referências encontradas e uma proposta cronológica de em qual momento possamos inserir cada uma das 3 sonatas no processo pedagógico do desenvolvimento dos alunos, com o objetivo de enriquecer o repertório tradicional do ensino do violino com obras brasileiras deste importante compositor.

Palavras-chave: Violino; Villa-Lobos; Ciclo de Sonatas para violino e piano; Tópicas Musicais em Villa-Lobos.

Heitor Villa-Lobos: an analysis of the cycle of sonatas for violin and piano that crosses the score:

Abstract: The aim of this article is to present the still initial research of analysis of the cycle of 3 sonatas for violin and piano by H. Villa-Lobos, from a perspective that identifies its constituent materials and their relationship with the composer's reality. An approach that presents us clearly the context in which the works were composed, what relations they keep with the musical and cultural references (Theory of Topics - PIETY 2009) of the composer in those years and how, between 1912 and 1919, the development of Villa-Lobos' writing within this cycle. Based on the conclusions, prepare a commented Brazilian edition, with the references found and a chronological proposal at which time we can insert each of the 3 sonatas into the pedagogical process of student development, with the aim of enriching the traditional repertoire of violin teaching with Brazilian works by this important composer.

Keywords: Violin; Villa-Lobos; Violin and Piano Sonata Cycle; Musical Topics in Villa-Lobos.

Apresentação

Villa-Lobos é um fenômeno histórico brasileiro e mundial. Sua capacidade em amalgamar aspectos musicais da cultura brasileira com a música de tradição europeia ecoa profundamente a partir de nossa sociedade e muitas vezes em nossa forma de fazer, pensar, e ensinar música no Brasil.

Em toda sua obra, as cordas friccionadas ganham um destaque especial. Além das mais de 20 obras de câmara para violoncelo e dos 17 quartetos, o violino tem relevante presença pois, além da obra 'Martírio dos Insetos' (para violino e orquestra), e dos 3 Duos (voz, violoncelo, viola), Villa-Lobos compôs 3 Sonatas para violino e piano:

- Sonata 1 (1912)
- Sonata 2 (1914)
- Sonata 3 (1920)

Do ponto de vista técnico este repertório é riquíssimo, uma vez que possui enorme variedade de materiais musicais ao longo das 3 Sonatas, além das combinações rítmicas e possibilidades de textura.

A 'narrativa' encontrada ao longo do ciclo tem seu início em 1912, na Sonata-Fantasia Desesperance que, como indicado no próprio título, tem uma forte marca da música francesa, tão em voga naquele Rio de Janeiro da recém fundada república brasileira.

Na segunda sonata (1914) Villa-Lobos já se debruça sobre um material que no mínimo não é francês, e que aponta a preocupação do compositor com o movimento nacionalista nas artes do início do século XX.

Finalmente, a 3ª Sonata, lançada após suas Fantasias Poemas Sinfônicos Floresta Amazonas (1917) e Uirapuru (1917), se caracteriza por ser uma obra que trata violino e piano como uma orquestra sinfônica, com uma escrita repleta de texturas, cores e movimentos que exigem um alto nível técnico e artístico dos intérpretes.

Todavia, esse repertório rico não encontra espaço nos recitais e concertos pelo Brasil. Identificamos que esse vácuo possa se dar por 3 motivos:

- necessidade de um trabalho totalmente voltado para a análise e síntese deste repertório, visando inseri-lo no repertório didático do violino;
- estéticas das obras, ainda distantes do comumente ensinado nas escolas de música;
- poucas referências gravadas.

Estes 3 problemas se retroalimentam, gerando um ciclo vicioso, no qual a literatura do violino e a cultura brasileira perdem muito. Importante fato que ilustra isso: um século após a composição das 3 Sonatas, existem apenas 3 gravações integrais feitas por músicos brasileiros (Oscar Borghet, Mariuccia Iacovino, Ricardo Amado).

Demonstrando a importância que estas obras podem galgar na literatura do violino e da música de câmara brasileira, segundo o renomado violinista e professor Dr. Paulo Bosisio, no texto do encarte do CD com a integral das sonatas, gravado por Ricardo Amado ao violino e Flávio Augusto ao piano:

> As três sonatas para violino e piano, escritas respectivamente em 1912, 1914 e 1920, constituem o conjunto mais expressivo e importante para duo de Violino e Piano escrito por compositor brasileiro. A grandeza do nosso maior mestre, espelhada nestas obras, reside na generosidade artística do criador, na ampla abrangência de climas que oscilam entre os elementos sonoros do abstrato ao efusivo, do singelo ao vigoroso. Uma inegável textura sinfônica se desprende da partitura, sobretudo nas sonatas nº 2 e 3. Constituem verdadeiras sinfonias para dois instrumentos (BOSISIO, 2019).

Isto demonstra a importância que estas obras têm na literatura do violino e da música de câmara brasileira. Ainda assim, do ponto de vista didático e de responsabilidade com a nossa cultura, não basta realizar apenas o trabalho de análise e síntese deste repertório para inserí-lo no repertório didático e performático do violino. Torna-se necessário ainda fazer uma inflexão profunda com o contexto histórico, as influências culturais brasileiras e as influências culturais e sociais de Villa-Lobos.

Um compositor da envergadura de Villa-Lobos merece isso. A cultura violinística brasileira, necessita disso. E o repertório didático do violino anseia por isso, uma vez que ainda poucas peças brasileiras são abordadas nos cursos de formação, já que a inserção como material didático não foi feita ainda com a maior parte da literatura nacional do violino, mesmo com significativos e importantes avanços nas últimas décadas.

Villa-Lobos foi um artista que não se contentava em ser enquadrado em rótulos musicais, e sua obra necessita de mais oxigênio para ter a realização que merece. Todo seu envolvimento com a música folclórica, com a música popular de sua época e o seu trabalho no ensino de música, exige de nós o esforço para honrar suas contribuições ao patrimônio cultural.

Ao mesmo tempo é extremamente importante ressaltar que existe já uma avançada discussão e pesquisa sobre versões, datas e histórias que orbitam a obra do compositor. Isso torna mais urgente ainda a existência de trabalhos que abordem através também da pesquisa um repertório ainda não contemplado. Que possamos olhar para as datas indicadas como a data de sua composição e identificar com facilidade onde de fato está localizada essa ou aquela obra.

A proposta deste trabalho se justifica por haver pouca bibliografia sobre este Ciclo de Sonatas, e pela contribuição que pode oferecer para a qualidade das atividades violinisticas (professores, alunos, intérpretes). Justifica-se também pela necessidade de

divulgação deste gênero - música de câmara brasileira - principalmente de obras tão ricas e tão pouco executadas como este Ciclo de Sonatas.

Uma proposta que também seja pedagógica

Esta pesquisa que se inicia, tem como objetivo elaborar um trabalho que aumente a inserção do rico repertório de câmara para violino de Villa-Lobos nos processos pedagógicos e, consequentemente, aumentar a recorrência deste repertório nas salas de concerto.

Ao longo de 'A arte de tocar violino' Carl Flesch demonstra que o processo pedagógico conduzido pelo professor, deve ter como meta tornar o aluno mais que um tocador de violino, deve lhe fornecer os subsídios para se tornar um artista, tanto na capacidade de execução da técnica e das ideias musicais, quanto na sua capacidade de interpretar e dialogar com a realidade cultural, social e histórica que envolvem cada obra e período.

Neste sentido, seria um desperdício realizar um trabalho estritamente técnico de levantamento de dados, uma vez que, para uma realização musical artística, além do domínio técnico, deve-se desenvolver a capacidade analítica e os diversos níveis de consciência do contexto da obra, com o intuito de sensibilizar o aluno e o músico profissional para a interpretação da obra.

As metas a serem alcançadas ao fim da pesquisa são divididas em 3 partes:

- análise musical das obras, e levantamento das técnicas utilizadas, para propor em qual fase do ensino do instrumento cada obra poderá ser utilizada;

- contextualização dessas obras na vida do compositor;

- identificar aspectos culturais brasileiros constitutivos ou que influenciaram cada uma das obras (Teoria das tópicas);

Processos de condução da pesquisa

As 3 metas exigem métodos diversos para alcançar seus objetivos.

Antenor Ferreira Corrêa define análise como: "Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo" (CORRÊA, 2006).

Para a análise do Ciclo, o primeiro a ser feito será realizar uma análise temática, formal e funcional de cada Sonata. Em seguida, ao identificar os materiais utilizados, através da Teoria das Tópicas em Música, identificar quais contribuições essa Teoria pode adicionar no entendimento do contexto de composição da obra, identificando aspectos de fricção e fusão cultural que existam dentro de cada obra, e assim compreender melhor a escrita do compositor, de forma a dar mais subsídios ao intérprete.

A Teoria das Tópicas em Música, inicialmente aplicada na análise da música brasileira por Acácio Piedade e Paulo de Tarso Salles, apresenta ricas possibilidades de entendimento da partitura para além da obra. Será uma das principais ferramentas deste projeto, já que a proposta é compreender a obra e seu contexto.

Ainda na lógica de uma análise que compreenda o contexto da composição de cada obra, será também levado em consideração outras obras compostas nas mesmas épocas, com o intuito compreender o próprio processo de Villa-Lobos incrementar suas obras a partir dele próprio. Como essas diversas obras dialogam com o Ciclo das sonatas pesquisado? Quais pontes e relações podem ser feitas com a própria obra de câmara e sinfônica do compositor?

Em seguida, será feita uma identificação do nível técnico violinístico, para localizar cada obra em momentos pedagógicos específicos no desenvolvimento do aluno (Fase Kreutzer, Fase Rode, Fase Dont op.35).

Para a reflexão histórica e musicológica deste período da música brasileira, especificamente em torno das obras de Villa-Lobos, utilizaremos inicialmente quatro importantes referências:

- Vasco Mariz (1946), Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro;
- Bruno Kiefer (1986), Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira;
- Paulo Renato Guérios (2009), Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação;
- Loque Arcanjo Júnior (2016), Heitor Villa-Lobos: Os sons de uma nação imaginada.

Para identificar aspectos culturais brasileiros que constituem as obras selecionadas, utilizaremos trabalhos como os de Mario de Andrade (Ensaio sobre a Música Brasileira, Evolução Social da Música no Brasil) e Guerra-Peixe (Maracatus do Recife) – ambos contemporâneos de Villa-Lobos e estudiosos da musica brasileira. Também será utilizado como referência abordagens recentes, como por exemplo o artigo "Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade" de Maurício De Bonis.

Conclusão

Existe a necessidade sempre urgente em estabelecer uma ponte entre a pesquisa e a prática da performance musical. É muito importante que cada vez mais a prática violinística venha acompanhada da reflexão, para fornecer maiores subsídios na escolha de como interpretar a obra musical de forma cada vez mais consciente e coerente com o contexto da obra.

Ao mesmo tempo, a reflexão sobre o repertório violinístico deve vir acompanhado da prática violinística, uma vez que, sem a prática, a reflexão se tornaria apenas palavras a descrever um texto musical, e na melhor das hipóteses, após dezenas de páginas, muito provavelmente não alcançaria sequer a mínima expressividade de uma frase musical de 8 compassos.

Não é um tarefa fácil realizar a práxis de prática e reflexão, mas na música de Villa-Lobos deve ser um dos principais objetivos do intérprete que anseia ir mais fundo no entendimento da obra desse compositor de facetas tão ricas e complexas, sem deixar-se ser encantado pelo 'canto da sereia' e seus folclores fantásticos utilizados tantas vezes para dar maior visibilidade à sua obra, principalmente pelo próprio compositor.

Adentrar uma abordagem da performance que dialogue com aspectos culturais, sociais e históricos é um grande desafio para quem vem estritamente da área da performance musical, mas talvez seja o momento de dar esse paço no que tange a existência do Ciclo de Sonatas para violino e piano de Villa-Lobos.

A proposta é de fato atravessar a partitura, abordar também em sentido transversal suas direções horizontais e verticais, para trazer à vida aspectos que talvez estejam ali apenas aguardando alguém despertá-los à luz do dia.

Que a cada geração consigamos trazer à tona essa maravilhosa obra de Villa-Lobos, e que isso comece dentro de sala de aula, ao ensinar para os alunos dentro das Universidades esse repertório que ainda está por ser realmente descoberto pelo público brasileiro! Se não formos nós a realizar e compreender, quem será?

Referências

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

ARCANJO Júnior, Loque. *Heitor Villa-Lobos*: os sons de uma nação imaginada. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.

BONIS, Maurício De. *Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade*. São Paulo: USP/ OuvirOUver, 2007.

BRANDÃO, Luigi. *Entrelinhas*: Alexandre Tansman e as Variations sur un thème de Scriabine. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, p. 292, 2020.

BRANDÃO, Luigi. Biografia musical e musicologia: revendo premissas e traçando caminhos - *6º Nas Nuvens... Congresso de Música*. http://musica.ufmg.br/nasnuvens.

CARL, Flesch. The Art of Violin Playing, livros 1 e 2. New York: Carl Fischer Music, 2008.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Opus*, n.12, 2006.

FERREIRA, Ernandes Gomes. Literatura, música erudita e popular no modernismo brasileiro. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi, 1955.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOPES SOBRINHO, Adriano. *Historietas de Villa-Lobos*: análise e interpretação. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte – UFMG, 2017.

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos*: Tradição e renovação na música brasileira. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1987.

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

MIGNONE, Francisco. Villa-Lobos na música sinfônica. In *Presença de Villa-Lobos*, v. 3, 1 ed., Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969, pp. 83-93.

PEKACZ, Jolanta. Memory, history and meaning: Musical biography and its discontents. *Journal of Musicological Research*, v. 23, n. 1, p. 39-80, 2004.

PIEDADE, Acácio. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo, USP, 2009.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, 23: 103-112. Belo Horizonte, 2011.

PIEDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, n. 1, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. *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.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sonata Fantasia n. 1* para violino e piano. Ed. Max Eschig. Paris – 1929.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sonata Fantasia n. 2* para violino e piano. Ed. Max Eschig. Paris – 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sonata n. 3* para violino e piano. Ed. Max Eschig. Paris – 1953.

Villa-Lobos e o projeto nacionalista: a canção de câmara de cunho étnico-folclórico

Pedro Razzante Vaccari
pedrovaccari@theatromunicipal.org.br | Unesp

Resumo: O trabalho reconstrói o universo do cancioneiro de Villa-Lobos, partindo da premissa de que muito de seu material composicional foi amparado em pesquisas étnico-folclóricas, ou seja, baseadas em investigações, ainda incipientes, de etnomusicologia e etnografia, como as Missões de Pesquisa Folclóricas promovidas por Mário de Andrade. O objetivo é mostrar como se deu essa pesquisa primária, de coleta e utilização de melodias populares tradicionais, infantis, indígenas e afrodescendentes para a composição do cancioneiro de Heitor Villa-Lobos, e como esse modo composicional estava inserido em um projeto maior, do Nacionalismo. Neste primeiro momento, analiso a canção "Nesta rua", cantiga de roda harmonizada por Villa-Lobos e impressa, para canto e piano, em 1943.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Nacionalismo. Canção de câmara. Étnico-folclórico.

Villa-Lobos and nationalist project: the chamber song ethnic-folkloric

Abstract: The work reconstructs the universe of Villa-Lobos's songbook, starting from the premise that much of his compositional material was sustained by ethnic-folkloric investigation, that is, based on still incipient research of ethnomusicology and ethnography, such as the Research Missions of Folk music promoted by Mário de Andrade. The objective is to prove how this primary research, the collection and use of traditional popular melodies, children, indigenous and Afro-descendants, took place in the composition of the songbook by Heitor Villa-Lobos, and how this compositional mode was inserted in a larger project, of Nationalism. In this first moment, I´ve analyzed "Nesta Rua" ("On this street"), a children's song harmonized by Villa-Lobos and printed, for voice and piano, in 1943.

Keywords: Villa-Lobos. Nacionalism. Chamber song. Ethnic-folkloric.

Apresentação

> *Nas viagens, Villa-Lobos teria "despertado o sentido de brasilidade que trazia no sangue" e assimilado todas as manifestações musicais do país, condensando-as em sua obra.*
>
> *(GUÉRIOS,* Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, 2003).*

A valorização do que seria nacional e, portanto, o resgate da cultura vernácula deu-se, na Europa ocidental, a partir da unificação tardia de duas nações europeias – Itália, em 1870, e Alemanha, em 1871 – e sua consequente busca por territórios para colonização e exploração. Essa conjunção extemporânea redundaria, a longo prazo, nas duas grandes guerras mundiais. Sentindo-se prejudicados na corrida por terras para colonizar, os dois países recém-unificados se lançariam às armas. A partir dessa conjuntura, cada Estado fortaleceu sua identidade, e a partir de então formou-se, paulatinamente, o discurso idiossincrático e a disposição de suas artes, a estética e os elementos fundamentais de sua cultura.

Como as tendências mundiais sempre repercutiram em âmbito nacional, no Brasil eclodiria, mais tarde, a Semana de Arte Moderna de 1922 que, num movimento que tentava reagir ao exagero acadêmico parnasiano do Século XIX, elevaria a um novo

paradigma as acepções artísticas pretéritas, como o Romantismo, ressignificando-o, dotando-o de novas possibilidades – acrescentando a ele o lúdico, o onírico, dos movimentos artísticos de vanguarda europeus e do advento da Psicanálise.

O Romantismo pode ser considerado como um dos principais modelos para a construção do pensamento modernista. Entretanto o interesse geral, particular do século XX, pelo resgate do nacional e do popular, segundo LOPEZ (1972), é diferente do nacionalismo romântico propagado pelo europeu do século XIX: agora, há uma preocupação crítica a respeito do que é o pátrio, do que é o telúrico. Essa questão pode ser muito bem evidenciada através da comparação entre duas obras da Literatura brasileira, *O Guarani* (1859), do escritor cearense José de Alencar (1829-1877), e a rapsódia *Macunaíma*, ápice do Modernismo brasileiro nas letras, de Mário de Andrade (1893-1945). Assumidamente inspirado em José de Alencar, o nativo de Mário de Andrade difere num ponto essencial do índio europeizado que é o Peri, criado pelo primeiro: Macunaíma é um anti-herói, e o escritor não privou de traçar, no seu caráter, as mais imorais características do homem tipicamente nacional, e não só aquelas herdadas diretamente da tradição romântica europeia de bravura, coragem e beleza física. O Romantismo e o Modernismo, dessa maneira, se assemelham enquanto concepções artísticas, embora o sentimentalismo do primeiro seja suprimido, conservando-se "[…] a sensibilidade do autor em relação à sua autoexpressão." (SALLES, 2005, p. 26).

A tendência, além disso, ao folclorismo e o regionalismo se deve a diversas vertentes então em voga no mundo do começo daquele século. Uma delas, a inspirada pelo crescente Marxismo, com certeza, advém das ideias propagadas, mundialmente, pelo emergente Socialismo, que foram responsáveis, em parte, por conduzir a Rússia feudal à Revolução em 1917. O próprio Mário de Andrade se declararia leitor das obras de Marx.

Outro personagem, relata LOPEZ (1972), que também marcaria intensamente a história da primeira metade do século XX, cujos temas Andrade aproveitou de forma muito recorrente, foi o psicanalista austríaco Sigmund Freud (1856-1939). Influenciados por ele, os teóricos do folclorismo se apoiavam na ideia de que, sendo o processo de criação da cultura popular espontâneo e natural, ela exprimiria, mais verdadeiramente, o conteúdo do inconsciente humano.

Desde então estruturou-se uma intensa e profunda demanda por fontes primárias musicais que, de certa forma, exprimissem o subconsciente de determinada cultura,

principalmente na música popular-tradicional. Tratarei, neste artigo, de análise de uma canção infantil tradicional harmonizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), "Nesta rua", e esboço, nesta apresentação, a amostragem incipiente de outras três canções, descritas abaixo, que serão desenvolvidas durante minha pesquisa de Pós-Doutorado junto à ECA-USP.

"Nesta rua", cantiga de roda, também arranjada por José Siqueira (1907-1985), melodia singela que traduz a essência da canção infantil brasileira (modo menor, uma oitava de extensão, letra triste e nostálgica). Provavelmente a cantiga de roda mais antiga e disseminada no Brasil, atravessou os séculos, incólume, aos ritmos e gêneros de moda, tornando-se peça fundamental no repertório das crianças brasileiras.

"Nozani-ná", canto dos indígenas Paresi, do Mato Grosso, recolhido pelo etnólogo e antropólogo Roquette-Pinto (1884-1954), por volta de 1919, que Heitor Villa-Lobos ouvira no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, segundo HOOPER (2017). Trata-se de um dos cantos indígenas do século XX mais conhecidos e difundidos no Brasil, notadamente nos circuitos de música coral e na educação musical – por sua simplicidade melódica pode servir de instrumento de inserção na cultura indígena, e de aprendizado incipiente de musicalização e introdução à música etnográfica. Foi amplamente investigada e documentada por Pedro Paulo SALLES (2017).

"Xangô", que na partitura Villa-Lobos sinaliza com "canto fetiche de Makumba" (VILLA-LOBOS, 1929, p. 1), é, também, um promulgado e festejado canto afro-brasileiro, expressão viva e sanguínea de africanidade, e consta, como "Nozani-ná", da obra **Rondônia**, extenso livro com material coletado por ROQUETTE-PINTO (1919).

"Tu passaste por este jardim", modinha carioca, melodia de Alfredo Dutra sobre versos de Catulo da Paixão Cearense. Sucesso na música popular da Era do Rádio, seria adaptada por Villa-Lobos com seu estilo harmônico cromático inconfundível, realçando a poesia e a melodia de forma sublime, dando destaque às metáforas poéticas, simbolizadas pelas dissonâncias altamente intrincadas.

A seguir, começo a elaboração e desenvolvimento da análise da primeira dessas quatro canções populares-tradicionais harmonizadas por Villa-Lobos, sempre partindo do ponto de vista da antropologia da música – tradição melódica empregada, influências poéticas populares, harmonia villalobiana derivada dos contornos melódicos e acentuação poético-musical. As outras três canções serão analisadas em artigo posterior.

"Nesta rua"

O poema.

> Nesta rua, nesta rua tem um bosque
> Que se chama, que se chama solidão
> Dentro dele, dentro dele mora um anjo
> Que roubou, que roubou meu coração
>
> Se eu roubei, se eu roubei teu coração
> Tu também, tu também roubaste o meu
> Se eu roubei, se eu roubei teu coração
> É porque, é porque te quero bem[1].

Poema de origem popular, em que um menino e uma menina se declaram, um ao outro, de forma romântica e ingênua. A versão mais conhecida inclui ainda uma primeira estrofe, que não foi utilizada por José Siqueira (1907-1985) nem por Villa-Lobos (1887-1959), que é a seguinte:

> Se esta rua, se esta rua fosse minha
> Eu mandava, eu mandava ladrilhar
> Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante
> Para o meu, para o meu amor passar.[2]

Sobre essa dolente composição tradicional, Maffioletti disserta ressaltando seu provável caráter lúdico original:

> A canção chama a atenção pela beleza da melodia. Seu andamento calmo sugere uma brincadeira muito tranquilizadora. A coreografia segue o padrão de muitas brincadeiras, cuja sequência é marcada pelo abraço que indica a criança que substituirá a que se encontra no centro da roda. [...] Cantiga de roda que pode também ser coreografada de acordo com a letra, funcionando o 2º verso como resposta ao 1º. (MAFFIOLETTI 1993, p. 76)

E da mesma maneira, de forma espontânea e natural, nos jogos e brincadeiras, parecem ter se originado grande parte dessa espécie de melodia infantil. Uma cantiga de roda que se assemelha, em parte, a esta, é "Noite tão bonita", também de procedência anônima. Na versão gravada por um grupo de mulheres da cidade de Matias Cardoso, em Minas Gerais, acompanhadas apenas por violão, os versos são os seguintes:

> Oh, que noite tão bonita
> Oh, que céu tão estrelado
> Quem me dera eu ver agora
> O meu lindo namorado
>
> Se eu soubesse de certeza
> Que voava e não caiaí

1 Poema copiado da partitura (SIQUEIRA, 1975).
2 Cantiga de roda infantil popular-tradicional.

Eu andava pelo mundo
Vendo o que meu bem fazia[3]

Embora a temática da noite remeta, de certa forma, à famosa modinha "Foi numa noite calmosa", harmonizada por Luciano Gallet (1893-1931), e depois também por José Siqueira, o poema em geral é aparentado de "Nesta rua", especialmente na terceira estrofe, ainda que ladrilhar a rua e varrer a estrada para o meu amor passar não sejam absolutamente a mesma coisa. A melodia, em modo menor, é de estilo modinheiro, lembrando, vagamente, a modinha de Mário de Andrade, "Viola quebrada", harmonizada por Villa-Lobos.

A temática que envolve a "rua" é recorrente nas cantigas de roda. Ela é, de fato, provavelmente o lugar de procedência de muitas delas; é onde as crianças da vizinhança se reuniam e cantavam em roda, de mãos dadas. JURADO (1985), em *Cantigas de roda: jogo, insinuação e escolha*, revela que, apesar de as cirandas terem sido incluídas no programa didático de várias escolas de Ensino Fundamental, foi fora dela que a cantiga desenvolveu seu lado mais espontâneo, criativo e independente do olhar do adulto.

Foi na rua que ela despontou e se firmou, pois sua

> [...] penetração nas moradias [...] ainda era muito pequena, e esse fato favorecia, pois, o lazer coletivo fora das casas, desempenhando, assim, as cantigas de roda, brincadeiras de rico-trico, salva-pega, amarelinha, piões e outras, importante papel na vida dos indivíduos, enquanto forma de lazer coletivo. (JURADO, 1985, p. 75)

Observa-se que todas essas brincadeiras descritas pelo autor eram realizadas na rua. Não por acaso, ela foi inspiração coletiva para o poema da mais famosa cantiga de roda brasileira. Essa mesma rua, no entanto, não foi apenas tema de declarações românticas infantis, mas também de seus dissabores amorosos. A amargura da rejeição pode ser encontrada na seguinte cantiga:

Por esta rua, dominó!
Passou meu bem, dominó!
Não foi por mim, dominó!
Foi por mais alguém, dominó!

(JURADO, 1985, p. 64)

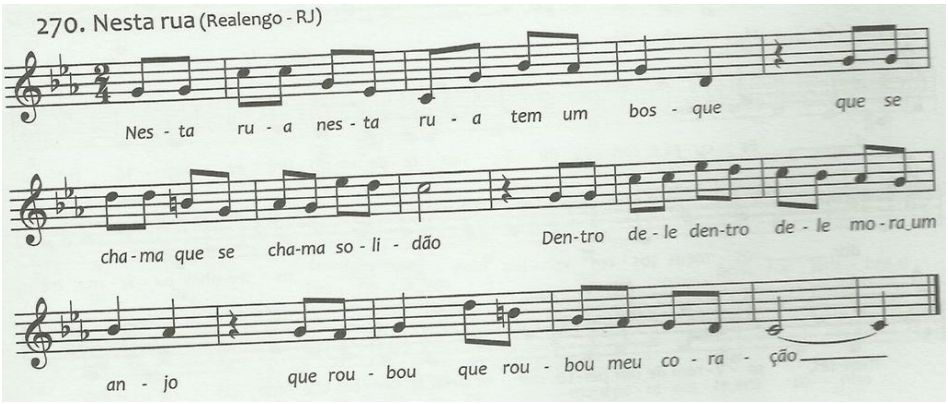
3 Noite tão bonita**.** In: *Roda e viola: Matias Cardoso – MG***.** [S.I.]: Associação Matiense de Arte e Cultura, sem data. 1 CD. Faixa 2 (3min 21s).

Por fim, "Nesta rua" é provavelmente uma das cantigas mais conhecidas e disseminadas pelo Brasil, presente nas rodas de ciranda e no imaginário popular desde o princípio do Século XX, e que passou por gerações mantendo a sua popularidade. Vive, ainda, no ouvido do povo e no coração de quem, um dia, se apaixonou na infância – quem não?

A música

Como "Tu passaste por este jardim", esta é uma canção de origem carioca, do Realengo (PAZ, 2010). A tonalidade coletada e sugerida por esta autora é de Dó Menor:

Figura 1

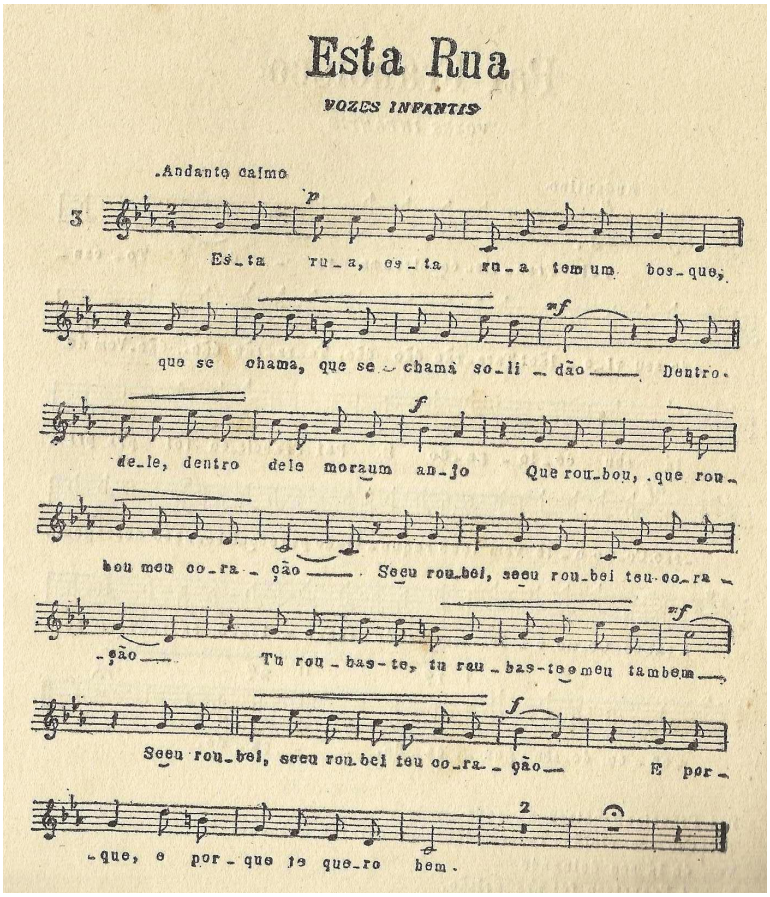


PAZ (2010), p. 105.

Idêntica a esta é uma versão de José Siqueira, que aparece no seu livro *Música para juventude*, acrescida das intenções de dinâmica sugeridas pelo autor[4]:

4 A tonalidade de Dó menor é mais central, mais adequada para as vozes infantis. Um tom acima, que foi utilizada por Villa-Lobos, Ré menor, permite que as vozes agudas – de soprano e tenor – exibam sua região mais confortável, natural e brilhante.

Figura 2



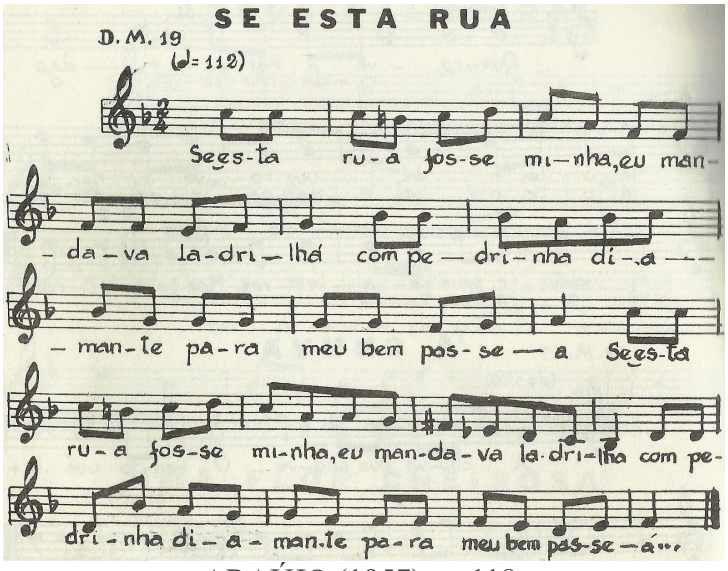
SIQUEIRA (1953), p. 252.

A melodia encontrada nas *Oito Canções Populares Brasileiras*, também de José Siqueira (1975), ao contrário destas, é escrita em colcheias na palavra "nesta" e semínima na palavra "rua", embora na de Villa-Lobos esteja como na de PAZ (2010). A tonalidade de ambos os compositores é a de Ré Menor. Esta tonalidade favorece as vozes agudas (soprano e tenor), pois está situada mais na região médio-aguda. Ambos optam pela *fermata* no Lá Agudo, mais um motivo pelo qual é uma escrita para as vozes mais altas.

A versão de Siqueira parece ter sido a primeira, no campo da música de concerto. Apesar de algumas mudanças de ritmo e de melodia, a de Villa-Lobos, publicada em 1943, talvez tenha sido inspirada na de José Siqueira. Villa-Lobos modifica mais a melodia original, introduzindo cromatismos, dotando-a de um caráter mais operístico.

Este caráter, no entanto, não destoa da modinha então em voga, a modinha das cortes do Século XIX, altamente influenciada pelo *bel-canto* italiano. ARAÚJO (1957) em sua obra *Cem melodias folclóricas* apresenta a mesma letra da cantiga com uma melodia diversa – em Fá Maior.

Figura 3



ARAÚJO (1957), p. 118.

Nota-se que há uma variação na letra, que coloca “com pedrinha diamante para meu bem passeá”, quando o mais tradicional é “com pedrinhas de brilhante para o meu amor passar”. (MAFFIOLETTI, 1993).

A melodia, ao contrário da empregada por Siqueira e Villa-Lobos, está em Modo Maior, e não apresenta qualquer semelhança com a outra, exceto pelo ritmo repleto de colcheias, e uma ou outra passagem melódica. A utilização do Modo Menor ocorre, sutilmente, no compasso 11, com uma passagem pela escala Harmônica de Sol Menor, porém logo em seguida é retomada a tonalidade de Fá Maior. É sugerido um andamento rápido para uma cantiga (semínima = 119). As iniciais D.M. 19, no alto da partitura, querem dizer apenas “Documento Musical 19” do livro de ARAÚJO. Esta melodia, na verdade, não é mais do que o frevo *Vassourinhas*, do Carnaval do Recife – PE, em uma variação que emprega a letra da antiga cantiga de roda.

“Nesta rua”, por fim, constitui herança imaterial cultural de muitas gerações brasileiras. Com uma rica invenção melódica, fez parte das brincadeiras infantis, quando ainda se era permitido e seguro o jogo lúdico nas praças, calçadas e nas próprias ruas de que trata a canção. Infelizmente, no entanto, está fadada a morrer nas páginas dos livros; não existem mais rodas de ciranda nas ruas. A violência e a tragédia urbana cotidiana tomaram conta das vielas, onde antes as crianças se reuniam para jogar, brincar, e criar melodias como essa. As músicas de hoje para o público infantil não diferem muito daquelas destinadas aos adultos; impera o comercial, o descartável, o de fácil

memorização. As melodias se limitam, em geral, à extensão da fala, e as letras são, muitas vezes, de cunho ambíguo, referências diretas ou indiretas ao erótico, ao sensual. Quando não possuem essas características, são dotadas de um estrangeirismo exacerbado, derivadas do gosto da música pop norte-americana, com fórmulas estereotipadas de produção em massa.

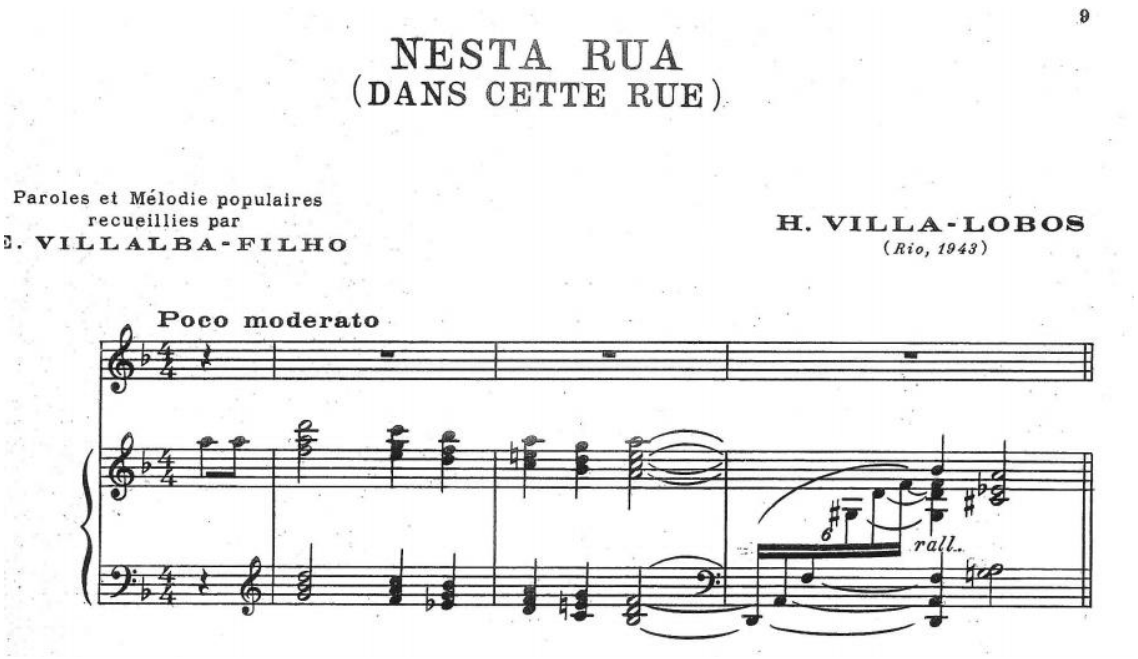
> Tratando-se de música, as canções infantís (sic) que hoje fazem sucesso, com raríssimas exceções, são feitas com poucas notas, numa extensão vocal que menospreza a competência das crianças, além de serem pobres em características nacionais. Basta observar a linha melódica da cantiga de roda "Nesta rua tem um bosque", para comprovarmos que o folclore infantil prioriza a beleza e estimula uma extensão vocal que não encontra par entre as canções comerciais que ora nos obrigamos a ouvir. (MAFFIOLETTI, 1993, p. 15)

"Nesta rua" harmonizada por Villa-Lobos

Villa-Lobos construiu uma obra com alto grau de recorrência de temas – comumente, ele utiliza recursos similares para compor e estruturar suas peças, ao longo de sua extensa obra. Dois desses temas são, segundo LAGO (2003), o *Indianismo* e o *Cancioneiro infantil.* "Nesta rua" aparece, nesse artigo, como a ciranda número 11, de 1926, para piano. A versão de que trato, para voz e piano, viria em 1943. Essa recorrência denota uma unidade na obra do compositor, em que a chamada brasilidade – reunião de elementos tipicamente nacionais, tema caro ao Modernismo – pela primeira vez ganhou medidas até então impensadas na música de concerto brasileira. Como argumenta Nahim Marun: "A coerência na música de Villa-Lobos é fundamentada em uma filosofia fortemente calcada em valores da cultura brasileira. Sua coesão artística é atingida pela existência de células, motivos e temas reconhecíveis [...]" (MARUN, 2010, p. 27).

Logo ao princípio da peça reconhecemos a apresentação de um desses temas – o piano faz uma breve introdução em que, logo no primeiro acorde, sobrepõe os acordes de Ré menor (tonalidade da canção) e Sol menor (Figura 4). Em seguida ocorre uma sucessão de sobreposições de acordes: Fá maior com Dó maior, Mi bemol maior com Si bemol maior, Ré menor com Lá menor, Dó maior com Sol menor, e Si bemol maior com Lá menor. Na sequência um breve arpejo em Ré menor com uma passagem por Sol♯ - sensível da tonalidade vizinha, Lá menor – leva ao acorde de Lá maior com a 5ª diminuta e a 7ª menor no baixo.

Figura 4

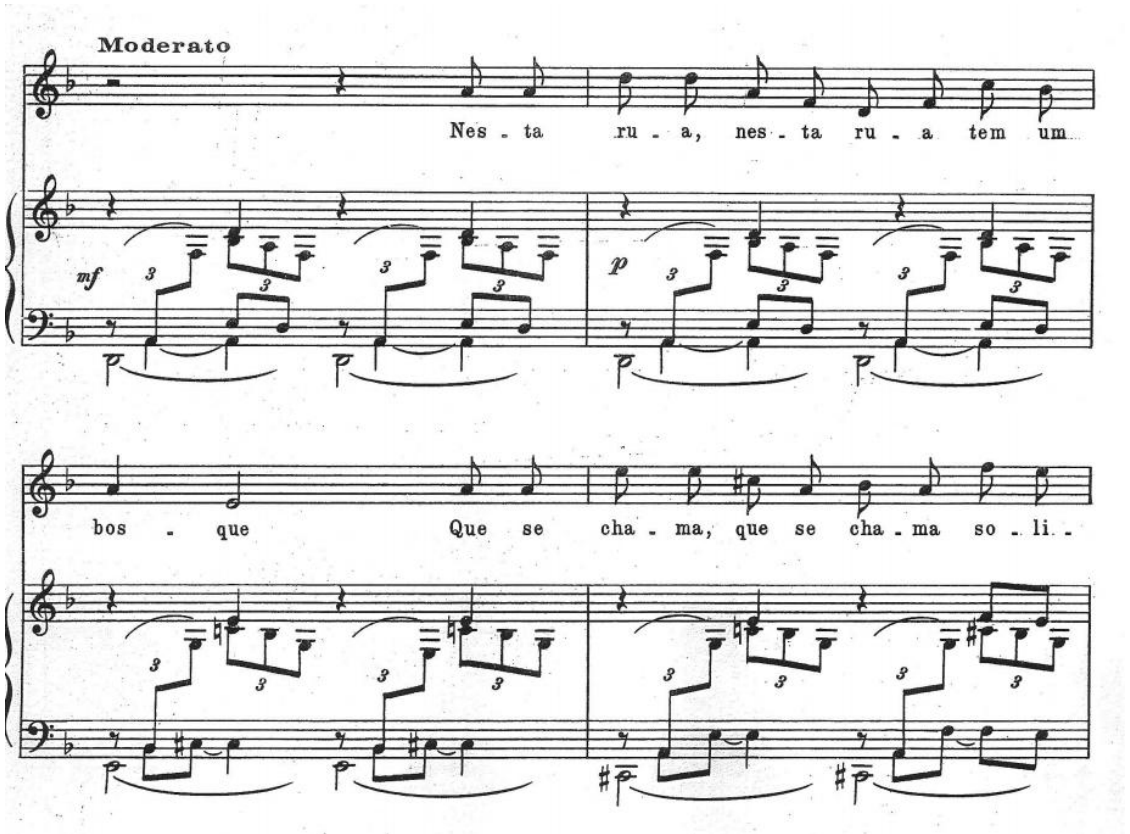


VILLA-LOBOS, 1964, p. 9.

Esse desenho harmônico, tão logo se inicia a peça, sugere um prenúncio trágico: percebe-se que a tensão começa no primeiro compasso e se intensifica, culminando no dissonante acorde final. Parece que a aparentemente ingênua poesia infantil suscitou essa inspiração extremamente pungente no compositor – desenvolve-se, a partir daí, uma construção que começa branda, como acompanhamento, e aos poucos vai se insinuando arrojada.

Após a apresentação do tema da cantiga na voz, sem nenhuma alteração no piano, dá-se o desfecho da frase que encerra em "bosque" (Figura 5): um choque de Dó♯ no baixo e Dó natural nas mãos esquerda e direita, respectivamente. Um clima de suspense para um verso que nada tem de mais – ele apenas mostra o cenário em que se descortinará a poesia propriamente dita. Ou seja, aqui Villa-Lobos antecipa o sentimento de frustração que virá a seguir.

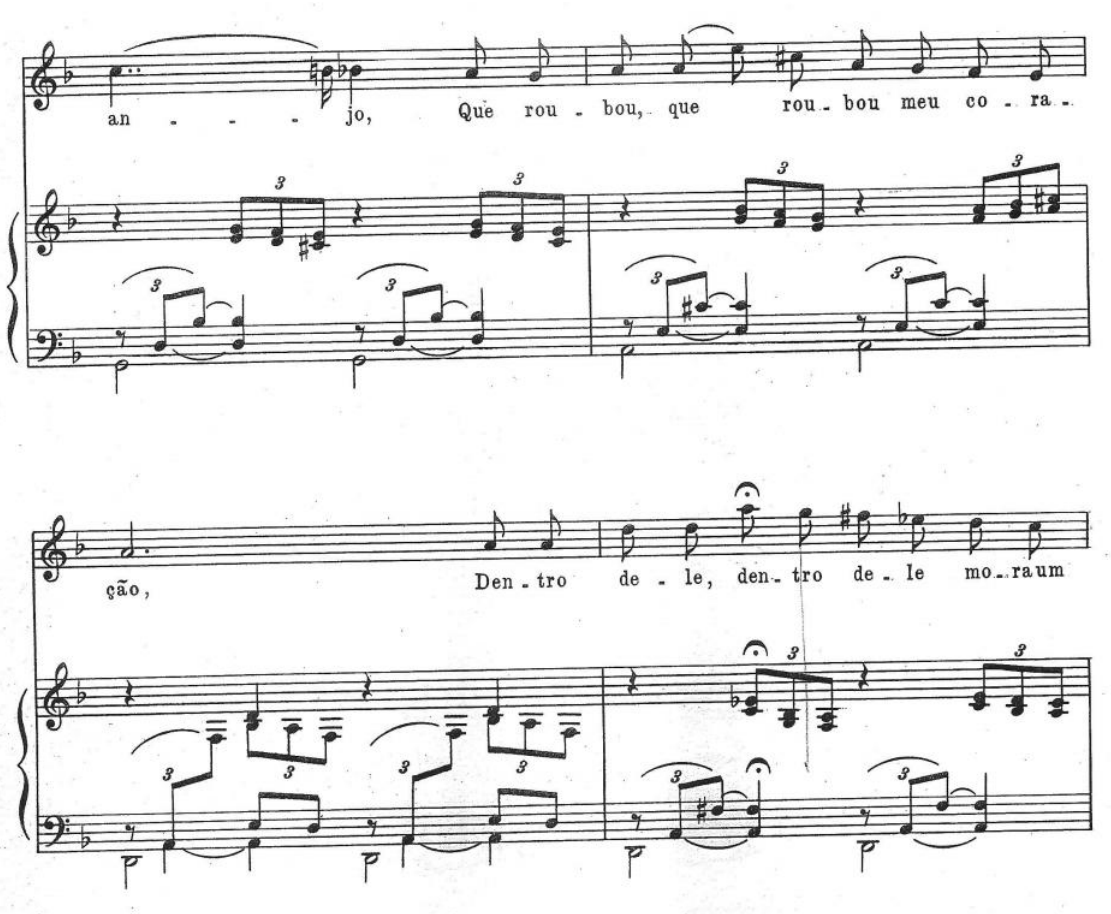
Figura 5



VILLA-LOBOS, 1964, p. 9.

A mesma sobreposição de Do♯ e Do natural se repete até o compasso 7 –nas palavras "que se chama, que se chama...", onde o Do♯ transforma-se em 5º grau aumentado de Fá maior (Figura 5, último compasso). Esse intervalo aparece sem preparação por grau conjunto, aumentando a dissonância, justamente ao aproximar-se do clímax da frase poética e musical – a palavra "solidão". Nos compassos seguintes permanece a melodia acompanhada em Ré menor, alternando entre tônica, subdominante e dominante, destacando-se a figura cromática descendente na palavra "anjo" – retoricamente poderia ser a semicolcheia em na nota Si menor da linha vocal um símbolo de asinha de anjo? (1º compasso da Figura 6).

Figura 6



VILLA-LOBOS, 1964, p. 10.

A tensão é incrementada até o ponto culminante – da frase e da peça: o acorde de Ré maior que se transmuda em Ré maior com 7ª menor e 9ª menor, na fermata na sílaba "den".

O mesmo desenho harmônico é delimitado pela segunda estrofe, que finda com uma progressão de acordes quase idêntica à de abertura da peça, fechando assim o ciclo estrutural em Ré menor.

O que se pode inferir, por esta análise, é que a obra permeia a tonalidade de Ré menor, alternando subdominante e dominante, e acrescentando acordes sofisticados nos maiores momentos de dramaticidade do texto. Essa forma de compor remete, ainda que ligeiramente, à técnica herdada desde a Renascença europeia que convencionou-se nomear de *Word Painting* – as palavras do poema são "pintadas" por coloridos expressivos da música.

O tratamento que Villa-Lobos dá ao material folclórico ressalta seu poder poético, em que o discurso harmônico acompanha a retórica musical – o aumento do drama corresponde ao aumento da tensão vertical. Embora o acompanhamento sempre orbite em torno da tônica, e sempre em forma de acompanhamento – com pouco ou quase nada de imitação –, os auges poéticos das frases "coincidem" com os momentos em que a harmonia se torna bastante rebuscada. Conhecendo o repertório do compositor e suas principais influências, arrisca-se a afirmar que tais intenções não foram meramente coincidências, porém fruto de uma reflexão dramática sobre o texto.

Conclusão

As canções populares-tradicionais arranjadas e harmonizadas por Villa-Lobos, muitas delas coletadas por Roquette-Pinto, outras, como "Nesta rua", provenientes do exato fluxo coloquial e espontâneo da subjetividade cultural brasileira, procuraram preservar, como tentei provar neste artigo, a sua estrutura fundamental – melodia, ritmo, poema e disposição poético-musical. A harmonia desenvolvida pelo compositor, que se vale sobremaneira do método *Word painting* – em que as dissonâncias são tratadas de forma a exaltar ou simbolizar mensagens poético-retóricas do texto na música – obedece a uma prática comum e consolidada de Villa-Lobos.

Conforme salientei em meu artigo anterior no V Simpósio Villa-Lobos (VACCARI, 2019), a efetiva transformação do material dito folclórico, popular urbano ou rural por Villa-Lobos, parecia buscar, como o ideal andradiano propagara, a difusão da musicalidade popular na música de concerto. Levando as dezenas – senão centenas – de manifestações musicais e seus desdobramentos em gêneros específicos de canções, aboios, emboladas, cocos e desafios, modinhas, lundus, cantigas de roda, indígenas e de candomblé e umbanda, objetivava senão a disseminação das particularidades e idiossincrasias culturais brasileiras que, como Mário de Andrade pontuara, só se encontraria investigando a música popular. E dela, nasceria o nacional, o vernáculo, o telúrico.

Referências

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cem melodias folclóricas.* São Paulo: Ricordi, 1957.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos:* o caminho sinuoso da predestinação. Goiânia: FGV, 2003.

HOOPER, Glenn. *Perspectives on travel writing.* Abindgon: Routledge, 2017.

JURADO, Lourenço Chacon Filho. *Cantigas de roda: Jogo, insinuação e escolha.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Departamento de Linguística, orientadora: Eni de Lordes Pulcinelli Orlandi, 1985.

LAGO, Manoel Corrêa do. "Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: cancioneiro infantil". *Cadernos do Colóquio,* v. 1, n. 1, p. 107-124, 2003.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade:* ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MAFFIOLETTI, Leda. *Cantigas de roda.* Porto Alegre: Magister, 1993.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *500 canções brasileiras.* Brasília: Musimed, 2010.

MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig.* São Paulo: Unesp, 2010.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Rondônia.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses:* o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: Unesp, 2005.

SALLES, Pedro Paulo. "A sociedade secreta dos Iyamaka, as "flautas" Paresi Haliti". *Debates,* v. 1, n. 19, p. 208-235, 2017.

SIQUEIRA, José. *Oito canções populares brasileiras.* Moscou: "Musika" Moskova, 1975.

SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude.* Rio de Janeiro: Companhia Americana, 1953.

VACCARI, Pedro Razzante. "A modinha em Villa-Lobos: uma análise etnomusicológica de três modinhas do compositor". *Simpósio Villa-Lobos,* v. 1, n. 5, p. 66-91, 2019.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Xangô.* Paris: Max Eschig, 1929.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Nesta rua.* Paris: Max Eschig, 1964 [1943].

A estreia da canção “Pinga-Ponga” (Poema realista) de Heitor Villa-Lobos por Magdalena Lébeis: a visão da intérprete

Emerson Adriano Gomes Vasconcelos
adrianovasconcelos@usp.br | USP
Susana Cecília Igayara-Souza
susanaiga@usp.br | USP

Resumo: Este artigo insere-se em pesquisa de Doutorado em andamento na Universidade de São Paulo, voltada para a análise de textos produzidos por Magdalena Lébeis a propósito de suas interpretações. O presente trabalho pretende apresentar recursos interpretativos, relatados por escrito por Lébeis, durante seu estudo para a interpretação da estreia da canção “Pinga-Ponga” (Poema realista), para voz e piano, com texto e música de Heitor Villa-Lobos. Serão utilizadas fontes primárias produzidas por Lébeis, tais como anotações em partitura, textos de aulas públicas que lecionou, anotações em cadernos de aulas, cópia da partitura manuscrita por Villa-Lobos, fontes jornalísticas e programas de concertos. Do ponto de vista teórico-metodológico o trabalho busca explorar a ideia de performance a partir do conceito de *cenografia* de Dominique Maingueneau.

Palavras-chave: Magdalena Lébeis. *Cenografia*. Villa-Lobos. Vera Janacópulos. Canção de câmara brasileira.

The premiere of “Pinga-Ponga” (Realistic poem) by Heitor Villa-Lobos by Magdalena Lébeis: the interpreter’s view.

Abstract: This article is part of doctoral project in progress at the Universidade de São Paulo, focused on the analysis of texts produced by Magdalena Lébeis regarding her performances. The present work intends to present interpretative resources, reported by Lébeis in written documents, during her study for the interpretation of the debut of the song “Pinga-Ponga” (Realistic poem) by Heitor Villa-Lobos. Primary sources produced by Lébeis will be used, such as personal notes on score, texts from public classes given by her, notes on class notebooks, copy of the score handwritten by Villa-Lobos, journalistic sources and concert programs. From a theoretical-methodological point of view, the work seeks to explore the idea of performance from the concept of *scenography* by Dominique Maingueneau.

Keywords: Magdalena Lébeis. Scenography. Villa-Lobos. Vera Janacópulos. Brazilian chamber song.

Apresentação

> *Os textos, para nós, não são documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem múltiplas possibilidades de leituras.*
>
> *(ORLANDI, Análise de discurso, 2020).*

A estreia da canção “Pinga-Ponga” (Poema realista) para canto e piano de Heitor Villa-Lobos feita por Magdalena Lébeis é o tema deste estudo e se insere em pesquisa de doutorado em andamento no Departamento de Música da ECA-USP. A visão dessa intérprete a respeito do preparo de suas interpretações ao longo de seus estudos é o principal interesse desse trabalhado que está sendo desenvolvido e, também do presente artigo que, além das considerações de Lébeis sobre a canção referida, engloba nas análises propostas, concepções mais amplas sobre o preparo da performance segundo essa artista. A questão central que se impõe ao estudo se refere ao interesse sobre aspectos interpretativos relatados por artistas de alta performance. A busca pelo entendimento do

processo de estudo, das estratégias e métodos dos artistas no preparo de suas performances a partir de decisões conscientes ou inconscientes tem sido cada vez mais problematizada em trabalhos científicos da área da performance musical e é nesta esteira que esse artigo se insere. Uma dificuldade que se impõe normalmente a esse tipo de pesquisa é a escassez de relatos de artistas sobre os seus processos de estudo, vejamos o que diz a pesquisadora Zélia Chueke a esse respeito:

> Os pesquisadores que se aventuram no campo da performance percebem, desde os primeiros passos, que os grandes instrumentistas não costumam verbalizar, - seja oralmente, e muito menos por escrito – suas experiências em torno do repertório com o qual trabalham (certamente por estarem ocupados preparando seus concertos). No entanto quanto poderíamos lucrar com tais testemunhos (CHUEKE, 1991).

Considerando as observações de Chueke, percebe-se que a extensa documentação deixada por Lébeis, se constitui uma exceção e é bastante rara, dentro do panorama dos estudos em performance no Brasil. Como veremos no decorrer deste texto, o relato de Lébeis é deveras generoso, seja em quantidade ou na densidade dos seus escritos que versam sobre diferentes assuntos que se relacionam ao estudo o canto, ao canto de câmara e de concerto, ao preparo técnico e interpretativo, ao desenvolvimento de uma carreira artística e naturalmente a toda a esfera social, ao contexto histórico e sócio musical no qual está inserido. Cabe, portanto, apenas delimitar o problema a ser explorado.

Diante da fertilidade da escrita de Lébeis, a delimitação de um problema apresenta dois aspectos antagônicos entre si, ou seja, ao mesmo tempo em que existem fontes generosas e ricas, suscitando tantos possíveis trabalhos, há também a difícil tarefa de delimitar um problema e não se perder diante da mata densa e diversa de um relato tão extenso e – por que não dizer – sedutor.

A possibilidade de escrever sobre a visão dessa intérprete para o VI Simpósio Villa-Lobos nos auxilia em muito a encontrar esse caminho objetivo e imprescindível ao artigo científico, uma vez que já delimita um tema, um compositor, sua obra e tudo aquilo que possa se relacionar com esse artista. Como veremos mais tarde, a relação artística de Lébeis com Villa-Lobos foi bastante importante para a carreira da cantora e uma de suas atuações, a estreia da canção “Pinga-Ponga” de Villa-Lobos, pareceu muito apropriada para um ponto de partida. Quais seriam as considerações dessa artista a propósito dessa obra? A propósito do seu preparo dessa obra para a performance pública?

Destacar as ideias de Lébeis através de seus textos sobre o preparo de “Pinga-Ponga” (Poema realista) é o objetivo a ser seguido. Localizar tais informações, coletar

dados, procurar discutir as concepções da artista, interpretar os procedimentos e com isso extrair possíveis respostas que possam complementar e apontar deduções que venham de encontro das expectativas geradas pelo problema.

A visão da intérprete Magdalena Lébeis suscita grande interesse devido a suas atuações na divulgação do canto de câmara e de concerto no Brasil. A presença protagonista de obras de compositores brasileiros em seus programas e de um repertório amplo no que diz respeito à diversidade de estilos e também ao valor atribuído às obras contemporâneas a ela, divulgando em estreias mundiais compositores com Guarnieri e Villa-Lobos, além de compositores estrangeiros, certamente são argumentos suficientes para despertar interesse científico sobre as ideias e concepções dessa artista. No entanto, Lébeis foi muito além das suas performances no palco como cantora, atuando também como professora e cultivando o hábito da escrita durante décadas, relatando seus processos de aprendizado e ensino em centenas de páginas manuscritas, que, além de motivarem, e muito, viabilizam a pesquisa sobre o preparo de suas interpretações.

As fontes de Lébeis têm se mostrado bastante permeáveis à pluralidade de possibilidades analíticas da análise do discurso. Neste trabalho as teorias de Dominique Maingueneau a respeito da *cena de enunciação* e, mais especificamente sobre o conceito de *cenografia* serão as referências teóricas para esse estudo. Identificar o gênero ou os gêneros discursivos dos textos que serão usados para análise, através do conceito de cena genérica, o tipo de discurso contido nos textos, a partir do conceito de cena englobante e, especialmente a singularidade do discurso através do conceito de cenografia constitui o procedimento metodológico que será adotado.

A escolha das fontes a serem analisadas partiu de uma investigação prévia sobre as atuações de Magdalena Lébeis em obras de Villa-Lobos nos documentos que compõem a Coleção Magdalena Lébeis (CML). Serão usados neste trabalho programas de concerto, críticas musicais, partituras, anotações em partituras, autógrafos, cartas e registros de aulas que Lébeis produziu sobre a arte do canto em cadernos de aulas manuscritos. Um tanto para contextualizar a estreia de "Pinga-Ponga" (Poema realista), mas, principalmente para a análise específica sobre a visão dessa intérprete a propósito do seu preparo para a interpretação dessa obra.

Magdalena Lébeis – formação e atividades artísticas e pedagógicas

Figura 1

Magdalena Lébeis. Foto copiada de programa de concerto feito por Lébeis e Fritz Jank no Auditório da Liga das Senhoras Católicas, em São Paulo, no dia 6 de novembro de 1961. O programa original está colado à página de número 208 do *sexto Caderno de Aulas de Canto*

Magdalena Lébeis (1912-1984), cantora paulista, teve o privilégio artístico de nascer em uma família que valorizava e cultivava diferentes manifestações artísticas em sua residência, o Solar dos Lébeis. Aliás, a atividade cultural desse salão paulistano mereceria um estudo à parte. Olavo Bilac, Mário de Andrade, Vicente de Carvalho, que escrevera uma peça teatral para ser encenada no solar, Guiomar Novaes, esta, vizinha do solar, Guilherme de Almeida, Assis Chateaubriand, Ernani Braga, Francisco Mignone, Cleomenes Campos, Catulo da Paixão Cearense são alguns dos frequentadores dos serões literários que ocorriam na casa dos Lébeis. Estes serões foram liderados pela cantora Cecília Lébeis e pelo escritor Carlos Lébeis, irmãos de Magdalena, e depois por ela própria. O poeta Paulo Bonfim, sobrinho de Lébeis, referiu-se à casa dos avós como um "verdadeiro centro cultural" no qual Mário de Andrade estava em todos os encontros[1].

Lébeis estudou piano com Marieta Lion, harmonia com Furio Franceschini, e tomou aulas de canto com Mlle Bouron antes de conhecer a cantora e professora de canto Vera Janacópulos (1892[2] -1955), com quem manteve uma rotina de aulas em São Paulo, de 1936 a 1955. Lébeis seguiu os passos de Janacópulos na interpretação do repertório vocal de câmara como solista renomada, cujo repertório abrange desde obras barrocas até

[1] Ver (Vasconcelos, 2012 p. 16-17)
[2] Na página de número 37 do sexto caderno de aulas de Lébeis consta uma foto original de Janacópulos e as datas de nascimento e morte escritas de próprio punho por Lébeis, sendo a de nascimento 1893, ou seja, diferente de outras fontes consultadas. (Lébeis, 1955, p. 37)

a música de seu tempo. Fez em primeiras audições obras de Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos, apresentou-se sob regência destes, foi indicada por Villa-Lobos como membro intérprete da Academia Brasileira de Música e reverenciada por suas atuações artísticas com vários prêmios e títulos, tais como o de melhor cantora pela Associação Paulista dos Críticos de Artes, Lébeis atuou também como professora de canto, como professora de dicção na Escola de Arte Dramática, atividade iniciada por Janacópulos na EAD, e como crítica no Jornal A Gazeta. Na sua atividade como professora proferiu aulas públicas em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Recife e manteve uma rotina pedagógica formando alunos regulares em São Paulo, dentre eles destaca-se especialmente a meio-soprano Lenice Prioli, cuja carreira de cantora e professora permaneceu alimentado o elo imantado do canto de câmara e do canto brasileiro de câmara, repertório essencial tanto nas atuações e aulas de Janacópulos quanto de Lébeis e Prioli.

As atividades dessa artista se estenderam também para o registro sistemático de suas atividades como aluna e como profissional, escrevendo de próprio punho, sobre as 1006 aulas de canto que fez com Vera Janacópulos, detalhando suas estratégias de estudo técnico e interpretativo. Com isso gerou um documento monumental que compreende seis *cadernos de aulas de canto*, cujos textos são minuciosamente datados, em páginas numeradas uma a uma, contendo uma vastíssima gama de informações de diferentes gêneros discursivos, mas cujo o tema é a música. A medida em que a discípula de Janacópulos dava os primeiros passos na carreira de cantora, também foi compilando a crítica de jornais sobre seus recitais, os programas das apresentações públicas, cartas, fotos, prêmios, entre outros documentos, tanto nos cadernos de aulas como em outros meios, tais como fichários e pastas. Esse registro também se constata em anotações em partituras.

A coleção histórica de partituras de Janacópulos (LAGO, 1999), trazida da Europa ao Brasil e, hoje pertencente ao acervo da UNIRIO, esteve sob os cuidados de Lébeis em sua residência[3] em São Paulo, sendo que dela, Lébeis pode tirar várias cópias do repertório contemporâneo da época, realizado por Janacópulos na Europa e nos Estados Unidos.

Com esse feito, Lébeis compôs assim, também uma coleção rara com cerca de mil partituras publicadas e manuscritas que, juntamente com os documentos citados acima

[3] Ver (Vasconcelos, 2012, p. 48,49)

fazem parte de sua coleção (CML – Coleção Magdalena Lébeis), doada ao Centro Cultural São Paulo pela família de Lébeis quatro anos após seu falecimento. Cabe lembrar a relevância de Janacópulos como intérprete de Stravinski, Poulenc, Prokofiev, Falla, Villa-Lobos, entre vários outros compositores cujas obras divulgou e apresentou em primeiras audições.

O compositor e a intérprete - Atuações de Magdalena Lébeis em obras de Villa-Lobos e o contato com o compositor

A relação de Lébeis com a obra de Villa-Lobos aparece documentada logo no início de sua carreira, tanto na descrição de aulas com Janacópulos, contidas no quarto *Caderno de aulas de canto*[4], quanto em programa de concerto do seu primeiro recital ocorrido em 23 de novembro de 1493, este feito para 530º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, no qual Lébeis cantou, acompanhada por Fritz Jank, "Abril"[5], uma das canções que fazem parte das "Serestas".

Em 25 de fevereiro de 1946, no 572º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, novamente Lébeis se apresenta[6]. Desta vez apenas com repertório brasileiro e, canta de Mário de Andrade "Viola quebrada", cuja harmonização é de Villa-Lobos. Este programa ocorreu com a participação de Manuel Bandeira que, na primeira parte, fez uma conferência sobre Mário de Andrade. O evento teve como motivação o primeiro aniversário de falecimento do escritor. No mês seguinte, no 574º Sarau, Lébeis canta "Xangô"[7]. Do ponto de vista analítico, não apenas os textos literários produzidos por Lébeis são discursos, mas também documentos como, por exemplo, os programas dessas apresentações, portanto, discursos passíveis de análise.

Tais discursos trazem muitos elementos do contexto sócio musical no qual Lébeis estava inserida, Mário de Andrade era frequentador assíduo dos Saraus dos Lébeis, como vimos acima. A Sociedade de Cultura Artística tem como uma de suas idealizadoras Esther Mesquita, cuja família era amiga da família de Lébeis há gerações e, também foi a pessoa que apresentou Lébeis a Janacópulos. Os diferentes discursos existentes no legado de Lébeis, sejam eles programas de concerto, fotos, ou propriamente textos escritos estão repletos de informações carregadas de significado e, certamente, vão muito

[4] Há anotações de Lébeis a propósito de "Abril" nas páginas 1, 12 e 45 do *quarto caderno de aulas* e na página de número 6 consta o programa original do Primeiro Recital no qual conta a canção referida.
[5] O programa original está no quarto *caderno de aulas de canto*, p. 6.
[6] O programa original está no quarto *caderno de aulas de canto*, p. 277.
[7] O programa original está no quarto *caderno de aulas de canto*, p. 285.

além de sua aparente transparência, nos revelando toda uma esfera social na qual os discursos são significados.

O contato pessoal de Lébeis com Villa-Lobos pode ser constatado a partir do próximo evento musical do qual trataremos, porém é possível supor que estes dois artistas tivessem estado juntos pessoalmente anteriormente, por exemplo, através da estreita relação que Villa-Lobos possuía com Vera Janacópulos, professora de Lébeis. Parece-nos um tanto estranho Lébeis que, registrou tão detalhadamente a sua formação e sua carreira, não se refira a esse primeiro encontro com um compositor que, segundo as próprias palavras de Lébeis era por ela considerado um gênio. "Coitados d'aqueles que não têm alma de artista à altura de compreender a grandiosidade do gênio de Villa-Lobos! " (LÉBEIS, 1950).

A citação de Lébeis nos provoca também para outra seara – "alma de artista" – teriam os artistas uma alma, teriam os artistas uma alma especial, importaria saber essa resposta? Para o nosso propósito não, mas essa afirmação diz muito sobre as crenças de Lébeis e como elas estão carregadas de significado dentro de uma esfera social, de um tempo e espaço. Disso trataremos mais adiante.

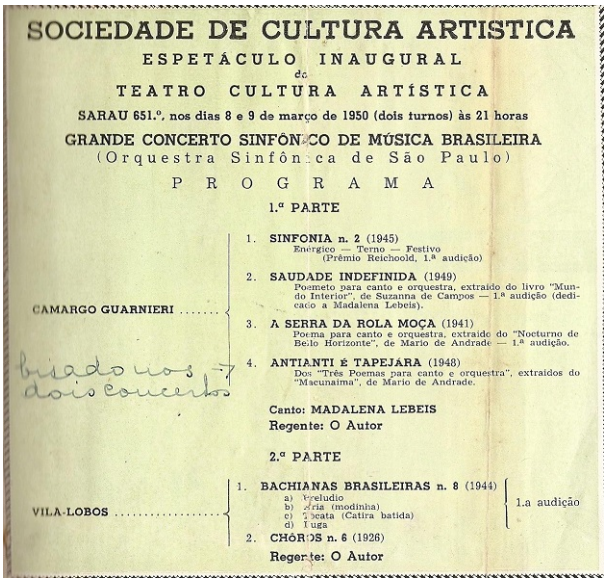
Não seria espantoso também, perceber futuramente que Lébeis tenha registrado um encontro anterior ao que trataremos a seguir. Até mesmo em um dos seis *cadernos de aulas canto* ou em algum dos seus outros textos. Afinal, por mais que já tenham sido lidos e relidos esses cadernos desde o início dos anos noventa, e também submetidos a uma pesquisa de mestrado e atualmente de doutorado, a quantidade de informações contida apenas nos cadernos é gigantesca e cobre um período muito extenso, desde os anos 1930 aos 1960. A partir dessa afirmação e da descrição sucinta da Coleção Magdalena Lébeis, se percebe facilmente o quanto é fértil o seu legado.

Voltemos agora ao encontro pessoal de Lébeis com Villa-Lobos ou, pelo menos, ao primeiro encontro documentado nos *cadernos de aulas de canto*. Em 1950, a Sociedade de Cultura Artística inaugura o prédio de seu teatro e para esse evento Esther Mesquita idealiza um programa composto apenas por obras de compositores brasileiros, contando com a participação da Orquestra Sinfônica de São Paulo, dos compositores Camargo Guarnieri e Villa-Lobos e da cantora Magdalena Lébeis.

Neste concerto Villa-Lobos rege o "Choros n 6" e, em primeira audição, a "Bachaianas Brasileiras n. 8". Lébeis canta sob regência de Guarnieri, em primeira

audição, “Saudade indefinida” (dedicada à Lébeis) e “A serra do rola moça”, com texto de Mário de Andrade.

Figura 2



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

ESPETÁCULO INAUGURAL

do

TEATRO CULTURA ARTÍSTICA

SARAU 651.º, nos dias 8 e 9 de março de 1950 (dois turnos) às 21 horas

GRANDE CONCERTO SINFÔNICO DE MÚSICA BRASILEIRA

(Orquestra Sinfônica de São Paulo)

P R O G R A M A

1.ª PARTE

CAMARGO GUARNIERI .....

1. SINFONIA n. 2 (1945)
Enérgico — Terno — Festivo
(Prêmio Reichhoold, 1.ª audição)

2. SAUDADE INDEFINIDA (1949)
Poemeto para canto e orquestra, extraído do livro "Mundo Interior", de Suzanna de Campos — 1.ª audição (dedicado a Madalena Lebeis).

3. A SERRA DA ROLA MOÇA (1941)
Poema para canto e orquestra, extraído do "Nocturno de Belo Horizonte", de Mario de Andrade — 1.ª audição.

4. ANTIANTI E TAPEJARA (1948)
Dos "Três Poemas para canto e orquestra", extraídos do "Macunaima", de Mario de Andrade.

Canto: MADALENA LEBEIS
Regente: O Autor

2.ª PARTE

VILA-LOBOS .....

1. BACHIANAS BRASILEIRAS n. 8 (1944) — 1.a audição
a) Preludio
b) Aria (modinha)
c) Toccata (Catira batida)
d) Fuga

2. CHÔROS n. 6 (1926)

Regente: O Autor

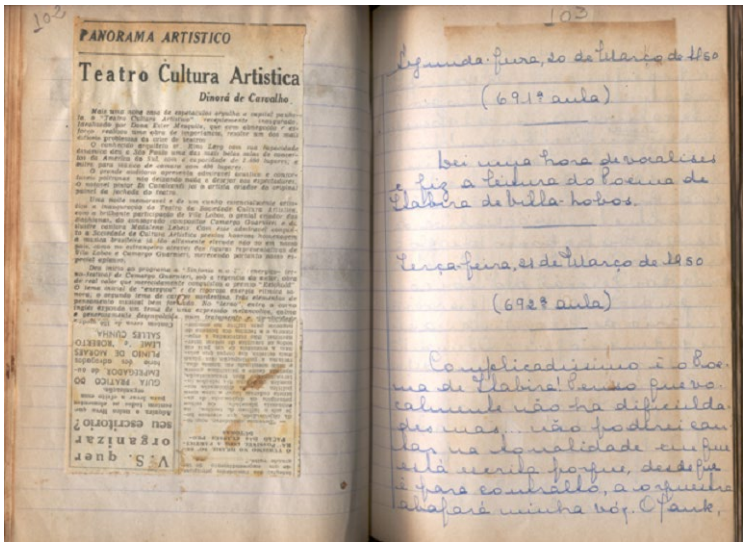
Programa original compilado por Lébeis no *quinto caderno de aulas de canto*, p. 93.

Em relação a “Serra do rola moça” há muito o que se observar sobre o desenvolvimento da carreira de Lébeis e a aproximação com a obra de Villa-Lobos. O concerto de inauguração do Teatro Cultura Artística acontece nos dias 8 e 9 de março de 1950 e poucos dias depois, em 20 do mesmo mês e ano, Lébeis registra no *quinto caderno de aulas de canto*, começando na 691ª aula, aproximadamente uma dezena de aulas com Janacópulos, nas quais relata o preparo do “Poema de Itabira” de Villa-Lobos. Destaca-se que tanto a “Serra do rola moça” de Guarnieri, que Villa-Lobos teve a oportunidade de ouvir no palco cantada por Lébeis, quanto o “Poema de Itabira” possuem dimensões muito parecidas, ou seja, ambas com aproximadamente quinze minutos e, além dessa semelhança, as duas obras são para uma única voz e orquestra, com texto de dois contemporâneos célebres da literatura brasileira – Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

Confrontando os dois documentos – o programa de concerto de inauguração do Teatro Cultura Artística e as anotações de Lébeis, fortalece-se a suposição que havia a intenção de que Lébeis cantasse o “Poema de Itabira”, tanto por parte de Lébeis como de Villa-Lobos. Mais à frente falaremos mais sobre essa suposição.

O relato do preparo do "Poema de Itabira" é bastante intenso e, certamente, constitui material mais que suficiente para um artigo dedicado apenas à visão da intérprete sobre essa obra que, tanto quanto a "Serra do rola moça", foi pouquíssimas vezes executada ao longo de várias décadas e até os dias atuais.

Figura 3



Aula de Lébeis que trata da leitura do "Poema de Itabira". *Quinto caderno de aulas de canto*, p. 103.

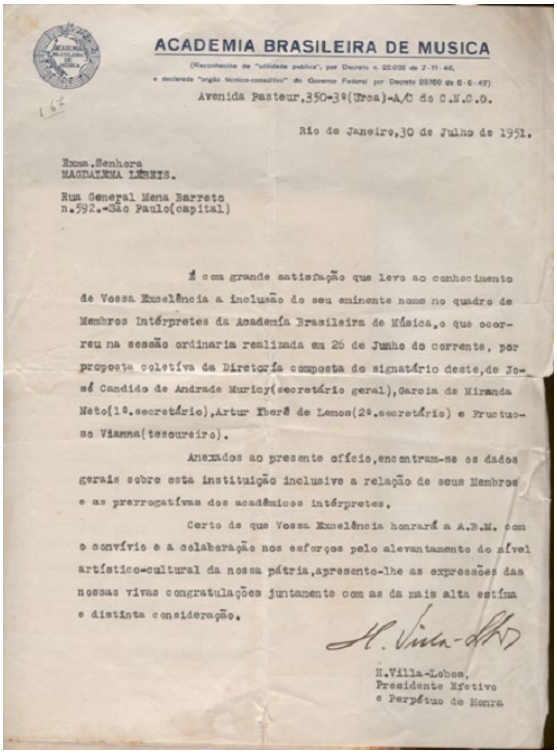
É também durante o relato do estudo do "Poema de Itabira" que ocorre algo inédito nos cadernos de aulas de canto de Lébeis. Depois da 709ª aula, onde deveria vir a 710ª, Lébeis registra a 800ª e seguindo essa numeração daí para frente, ou seja, saltando noventa aulas. Nesse ponto a análise do discurso mais uma vez promove tantas possíveis leituras. Chama a nossa atenção para a ruptura, a descontinuidade, o erro. Uma simples falta de atenção? Ou Lébeis sentia o tempo passar de maneira tão subjetiva nesse momento de sua carreira, no qual se apresenta pela primeira vez no mesmo evento com o mais celebrado compositor brasileiro, com a possibilidade vislumbrada de cantar brevemente sob a regência de Villa-Lobos? (como veremos mais à frente). Uma mera numeração poderia expressar, de fato, como é que o tempo passa e os eventos se sucedem? Este também é assunto para ser desenvolvido de maneira mais aprofundada ao longo da pesquisa na qual este artigo se insere.

O próximo acontecimento que liga Lébeis a Villa-Lobos é a eleição da cantora como membro intérprete para a Academia Brasileira de Música, presidida por Villa-

Lobos. O jornal A Gazeta publica em 22 de junho de 1951 no "Noticiário Feminino"[8] nota sobre a inclusão de Lébeis na Academia e ressalta o fato de ela ter sido indicada por Villa-Lobos.

Abaixo veremos o ofício em papel timbrado da Academia Brasileira de Música assinado por Villa-Lobos, que comunica oficialmente a Lébeis a inclusão de seu nome na Academia Brasileira de Música como membro intérprete.

Figura 4



ACADEMIA BRASILEIRA DE MUSICA

(Reconhecida de "utilidade publica", por Decreto n. 22.032 de 7-11-46, e declarada "orgão tecnico-consultivo" do Governo Federal por Decreto 23.160 de 8-6-47)

Avenida Pasteur,350-3º(Urca)-A/C do C.N.C.O.

Rio de Janeiro,30 de Julho de 1951.

Exma.Senhora
MAGDALENA LÉBEIS.

Rua General Mena Barreto
n.592.-São Paulo(capital)

É com grande satisfação que levo ao conhecimento de Vossa Excelência a inclusão do seu eminente nome no quadro de Membros Intérpretes da Academia Brasileira de Música,o que ocorreu na sessão ordinaria realizada em 26 de Junho do corrente, por proposta coletiva da Diretoria composta do signatário deste,de José Candido de Andrade Muricy(secretário geral),Garcia de Miranda Neto(1º.secretário),Artur Iberê de Lemos(2º.secretário) e Fructuoso Vianna(tesoureiro).

Anexados ao presente ofício,encontram-se os dados gerais sobre esta instituição inclusive a relação de seus Membros e as prerrogativas dos acadêmicos intérpretes.

Certo de que Vossa Excelência honrará a A.B.M. com o convívio e a colaboração nos esforços pelo alevantamento do nível artístico-cultural da nossa pátria,apresento-lhe as expressões das nossas vivas congratulações juntamente com as da mais alta estima e distinta consideração.

H.Villa-Lobos.
Presidente Efetivo
e Perpétuo de Honra

Documento original assinado por Villa-Lobos. *Quinto caderno de aulas de canto*, p. 167

Quanto à indicação ter sido feita ou não por Villa-Lobos, até o momento não se podia realmente afirmar apenas com o recorte do jornal A Gazeta, porém outro documento compilado por Lébeis, uma carta não oficial de Villa-Lobos endereçada à própria Lébeis, respondeu a essa questão e também a outra levantada anteriormente que, tratava do "Poema de Itabira".

> Prezada amiga Magdalena: Só hoje venho responder suas amáveis cartas de 4 e 24 corrente, devido a inúmeros resfriados, tosses, etc., e, graças à Deus, quase liquidados. Você não terá que agradecer-me a indicação de seu nome para a Academia, mas sim a você mesma, pela sua arte, sua voz, seu valor artístico. Como você não ignora, para mim não há bondade em arte – há sim – valor.

[8] Recorte original do Jornal A Gazeta compilado por Lébeis no quinto caderno de aulas de canto, p. 165.

> Não tivesse Você o valor que julgo ter, e, por bondade, você não teria o meu apoio artístico. [...] Até hoje, de nada sei sobre os concertos em São Paulo. Souza Lima, há dias de passagem pelo Rio, declarou-me que vai verificar o que há de definitivo, para, então, podermos concretizar a execução de Itabira. (Carta de Villa-Lobos a Magdalena Lébeis. CML Doc. 1-B, 31 de julho de 1951)

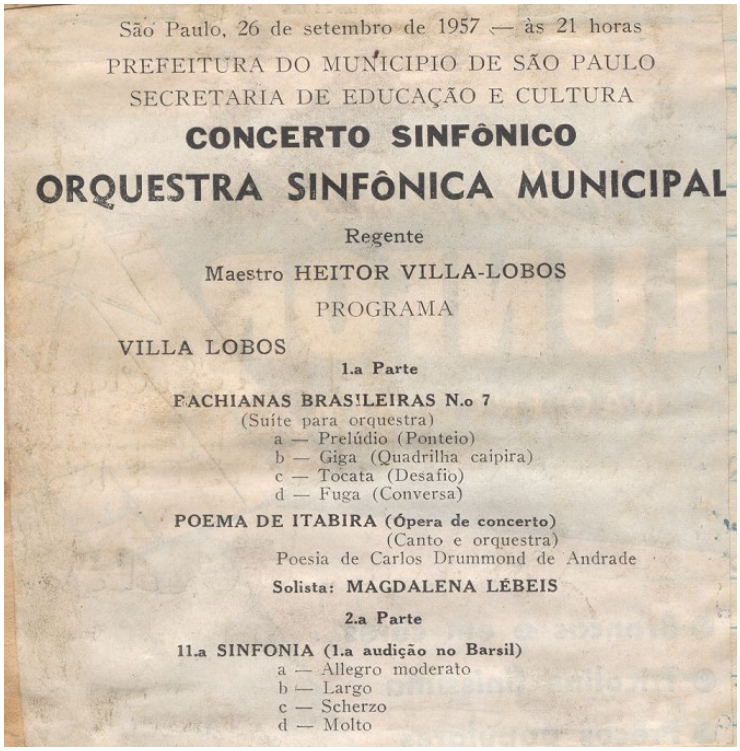
Como podemos constatar pelas palavras do próprio Villa-Lobos, havia mesmo a intenção por parte dele e dela de se apresentarem com o "Poema de Itabira". E também fica claro que a indicação de Lébeis para a Academia Brasileira de Música teria vindo de Villa-Lobos.

Figura 5

Villa-Lobos e Magdalena Lébeis no dia do concerto do "Poema de Itabira" em Santos. Foto pertence à Coleção Magdalena Lébeis (CML)

No mesmo ano do concerto inaugural do prédio do Teatro Cultura Artística, consta na partitura do "Poema de Itabira" um autógrafo de Marian Anderson, cantora para a qual Villa-Lobos dedicou essa obra e que estava no Brasil naquele ano. No autógrafo Anderson elogia o "bonito canto" de Lébeis. Há também uma dedicatória de Villa-Lobos na partitura, porém esta, já de 1957.

Figura 6



São Paulo, 26 de setembro de 1957 — às 21 horas
PREFEITURA DO MUNICIPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
CONCERTO SINFÔNICO
ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL
Regente
Maestro HEITOR VILLA-LOBOS
PROGRAMA
VILLA LOBOS
1.a Parte
FACHIANAS BRASILEIRAS N.o 7
(Suíte para orquestra)
a — Prelúdio (Ponteio)
b — Giga (Quadrilha caipira)
c — Tocata (Desafio)
d — Fuga (Conversa)
POEMA DE ITABIRA (Ópera de concerto)
(Canto e orquestra)
Poesia de Carlos Drummond de Andrade
Solista: MAGDALENA LÉBEIS
2.a Parte
11.a SINFONIA (1.a audição no Barsil)
a — Allegro moderato
b — Largo
c — Scherzo
d — Molto

Programa original do concerto no qual Lébeis canta o "poema de Itabira. Compilado por Lébeis no *sexto caderno de aulas de canto*, p. 72.

Diferentemente do que pretendiam em 1951, tanto Lébeis quanto Villa-Lobos precisaram esperar ainda mais seis anos para concretizarem o concerto que ambos desejavam fazer executando o "Poema de Itabira" que, enfim, foi apresentado por Lébeis em 26 de setembro de 1957 no Theatro Municipal de São Paulo e no dia 1º de outubro do mesmo ano no Teatro Coliseu em Santos[9], ambos os concertos sob regência do compositor. Antes desse concerto, a última atuação de Lébeis em obra de Villa-Lobos foi a estreia de "Pinga-Ponga" (Poema realista) em 1955.

Em 1960 Lébeis grava pela RGE um *long play,* acompanhada ao piano por Fritz Jank. O repertório é de canções de câmara, dentre as quais está "Abril". Nossa análise mostra que essa foi a primeira canção de Villa-Lobos registrada nos cadernos como estudada e apresentada profissionalmente. A gravação de 1960, portanto, é uma volta a uma obra trabalhada anteriormente, que agora é registrada em fase final da carreira.

A *cenografia* da exposição oral de abertura para o "3º Curso de interpretação do canto" escrita por Magdalena Lébeis

[9] Programa original compilado no sexto caderno de aulas de canto, p. 94

A transcrição parcial do texto da exposição oral feita por Lébeis na abertura do "3º Curso de interpretação do canto" ministrado pela artista no Conservatório Brasileiro de música[10] segue abaixo. Parcial porque depois do texto de Lébeis, ela escreve, também para ser lida na mesma ocasião, a *Oração da Mestra* de Gabriela Mistral (1889-1957). O texto de Mistral se relaciona com a fala inicial de Lébeis, faz parte de sua performance discursiva. Quando ela opta por proferi-lo comunga de suas crenças, influências, valores e ideologia. Certamente, caberia transcrevê-lo aqui também para ser analisado, porém isso será feito na continuidade que será dada a esta análise no desenvolvimento da pesquisa na qual ela está inserida, como foi relatado no início deste artigo.

> "Não usarei de protocolos de Conferencistas e Oradores, que se prendem sempre à obrigatoriedade de iniciar suas palestras, com um ritual de títulos: Excias, Snras, Senhores...
>
> xxx
>
> Meus Amigos: duas palavras por mim escolhidas, por considerá-las de grande importância, sendo eu sensível e emotiva. – Nesta aula de hoje, sinto-me realmente comovida de reaproximar-me do público da Guanabara; público que sempre me acolheu nos meus concertos aqui realizados, com calor, simpatia e entusiasmo. Ser-me-ia dificultoso dirigir a vocês de improviso pois, (repito-me) não sou Conferencista, minha missão é transmitir as mensagens do amor que trago em mim, através de minha alma e de meu Canto. Como vêm, caros Amigos, não se encontram nesta mesa blocos de folhas de papel almaço, muito elaboradas, bem datilografadas, mas - - - quase sempre crivadas de bajulações ... – Neste caderno, apenas algumas frases ditadas por um coração.
>
> xxx
>
> Assim, iniciarei meu "Curso Público de Interpretação do Canto", sendo este, o 3º realizado por mim na Guanabara. Sobejamente conhecida como sou no Brasil, (pois sempre me fiz respeitar na minha longa trajetória artística,) vejo-me desta vez lembrada pelo Conservatório Brasileiro de Música, através de sua Diretora, de quem recebi, com prazer, o honroso convite para ministrar "Dez Aulas" de interpretação. Minha vida, sempre dividida entre carreira e pedagogia, tem me feito encontrar muita recompensa aos meus longos anos de trabalho assíduo, e ao incomensurável amor que dedico à Arte do Canto. Agradeço sinceramente à Cecília Caudas, criatura inteligente e de larga visão, a quem devemos o alto nível cultural desta casa de ensino, pois, a cultura é ponto primordial à civilização de um povo.
>
> xxx
>
> Nós, os artistas, fazemos parte desse povo. Meus Amigos: vocês sabem que o Artista é sensível por natureza. O Artista sofre de olhos baixos; sente, mais que todos, as mais imperceptíveis demonstrações de carinho e, sabe retribuir. O Artista sofre com amargura calada, (guardando no âmago,) todas as vicissitudes, as incompreensões. O Artista sabe, mais que todos, dar o devido valor à beleza da vida; sente todas as sutilezas que realmente encantam; inebria-se com o desabrochar de uma rosa em botão; aspira com enlevo o seu aroma; entende a sugestiva melancolia dos crepúsculos; compartilha da oração cantada pelos pássaros nas alvoradas, agradecendo o nascer de um novo dia; - extasia-se com as estrelas, entendendo a sua linguagem de luz, compreende o luar, as lágrimas leves e acariciantes da garoa; sabe agradecer à frescura do orvalho que mitiga a sede das relvas verdes; respeita o gemido do vento; a dor

[10] Ainda que haja algumas datas em documentos que se relacionam com esse evento, as datas exatas em que foram preferidas as exposições orais das aulas públicas carecem de aprofundamento na pesquisa, pode-se adiantar pelo menos que há textos da década de 1960 e também da década posterior.

de uma folha caída pelo desprezo do Outono; o lamento revoltante das marolas; o rastro espontâneo e luminoso de uma estrela cadente que rasga o céu; tudo! Tudo o Artista respeita e compreende. A leveza buliçosa das asas das borboletas multicolores cumprimentando a chegada da Primavera; a ânsia amorosa dos colibris à procura do mel das corolas em festa; o murmúrio manso e repousante das águas dos rios - - - que deslizam felizes e despreocupadas - - - a linguagem do olhar do Ser Amado; o significado de um sorriso, de um silêncio, de um sonho! - - - Tudo isso eu sinto e, mesmo com tanta vida interior, - alguns ainda julgam – que sofro de solidão! Guilherme de Almeida definiu bem esse estado d'alma. "Só! Palavra fingida! pois quem tem saudade nunca está sozinho - - - e a gente tem saudade de tudo nesta vida - - - de uma lágrima até! " Ter saudade, é ter do que recordar - - - Perdi amor, carinho, mas - - - hoje os reencontro neste Conservatório, onde tudo é Poesia, Arte e Beleza!

Deus lhes pague, meus Amigos!

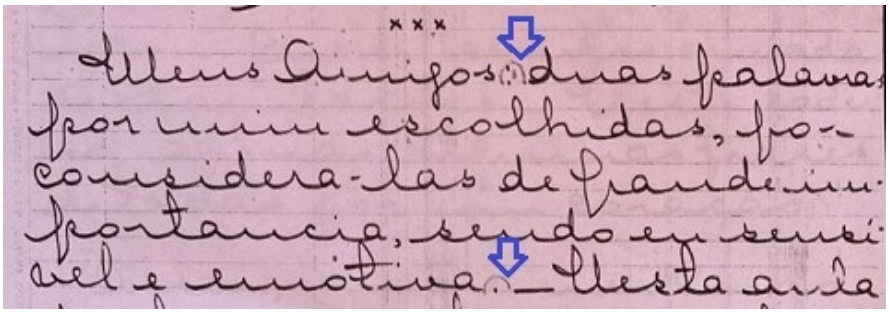
xxx

Antes de ouvir a 1ª cantora inscrita neste Curso, direi a vocês a "Oração da Mestra" de Gabriela Mistral. "

xxx

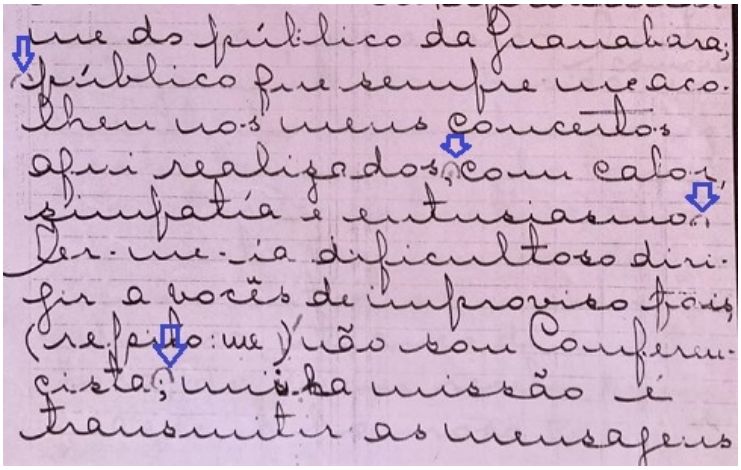
Entende-se como necessária a observação dessa fonte original manuscrita, ainda que em cópia digitalizada, por se constatar algo de bastante original na escrita da cantora e professora de canto Magdalena Lébeis.

Figura 7



Trecho da exposição oral escrita por Magdalena Lébeis para o "3º Curso de Interpretação do canto" proferido no Conservatório Brasileiro de Música (CML).

Figura 8



Trecho da exposição oral escrita por Lébeis para o "3º Curso de Interpretação do canto" proferido no Conservatório Brasileiro de Música (CML).

A autora usa um símbolo da grafia musical misturado à escrita do português. O símbolo de fermata em cima de alguns pontos finais, vírgulas, ponto e vírgula e também sobre dois pontos, sugerindo com isso pausas maiores para sua fala em determinados momentos que ela julgou necessárias. Com isso, cria uma maneira híbrida de grafar o texto, acrescentando ao "seu" português escrito um novo símbolo diacrítico e demonstrando o quanto essas diferentes linguagens, ou seja, um texto escrito e a notação musical podem se misturar em suas representações e significações. Vejamos abaixo um pouco da teoria de Maingueneau que, será a referência teórica de leitura dos textos de Lébeis para a análise.

Maingueneau aborda o gênero discursivo em termos de "cena de enunciação", usa essa terminologia e não *"situação de enunciação"* ou *"situação de comunicação"* por entender essas definições como estritamente linguística no primeiro caso e puramente sociológica no segundo. O autor alerta para o fato de que um gênero discursivo não é um bloco compacto, pois nele interagem três cenas (Maingueneau, 1993, 1998), ou seja, as cenas *englobante*, *genérica* e a *cenografia.*

A *cena englobante* se refere ao tipo de discurso, político, religioso ou publicitário, por exemplo. A cena *genérica* ao gênero propriamente dito, por exemplo, uma carta, um romance, uma dissertação, etc. Implica em uma ou mais finalidades, papéis para os parceiros, direitos e deveres, um lugar, um meio de suporte, a inscrição na temporalidade, uma composição, uso específico de recursos linguísticos. Enquanto a *cenografia*, conceito que parece iluminar em muito a compreensão de um discurso proporcionando aprofundamento analítico, trata da singularidade de um texto. A enunciação de um romance pode ser feita, por exemplo, através de um relato de viagem, de um diário íntimo, estes exemplos do próprio autor.

> As normas constitutivas da cena genérica não bastam, entretanto, para dar conta da singularidade de um texto. Enunciar não é apenas ativar as normas de uma instituição de fala prévia; é construir sobre essa base uma encenação singular da enunciação: uma cenografia (Maingueneau, 2015).

Observando o texto de Lébeis, podemos concluir a partir desse conceito que a cena englobante é do tipo pedagógica, cujo gênero é uma exposição oral da palestrante, professora e artista, porém a cenografia que Lébeis institui ao seu texto, se mostra muito mais próxima a de uma conversa entre amigos do que de uma exposição de palestrante, elaborada para ser dita no Conservatório Brasileiro de Música por uma concertista renomada, cuja formalidade naturalmente se imporia diante das características do evento,

da época, do local, de quem está falando e para quem se fala. Na coleção Magdalena Lébeis constam fotos de aulas públicas ministradas por ela, algumas provavelmente tiradas no dia desse discurso tratado aqui (cabe ainda averiguar as datas nas fotos originais na tentativa de saber exatamente a data do evento). Nessas fotos se pode notar a formalidade do ambiente, cujos homens presentes estão todos engravatados e usando paletós, as mulheres ricamente vestidas, portando colares de pérolas, o espaço decorado com flores.

Logo no primeiro parágrafo, uma espécie de preâmbulo, Lébeis rejeita a formalidade imposta pelo gênero dizendo que não usará tratamentos como "Excia, Snras, Senhores..." Abre o segundo parágrafo com "Meus Amigos", aliás, usando letra maiúscula na palavra amigos e, em tom confessional, se diz emotiva, sensível, "realmente comovida", acolhida com calor e simpatia e não conferencista. Com isso segue aproximando ainda mais de si os seus ouvintes através da cenografia imposta por ela, seja por suas afirmações, quanto por sua rejeição a condição de conferencista, ainda que na prática ela a esteja exercendo.

Lébeis atribui à sua atuação como artista e professora a designação de "missão", palavra cara ao discurso religioso. Nesse ponto a análise do discurso permite identificar o quanto os textos, não apenas os de Lébeis, são compostos por um caráter *intertextual*, como sofrem *influências* de um senso comum sobre a atividade pedagógica (Beard e Gload, 1016) que, através dessa afirmação reproduz uma voz corrente, eco de tantas outras que compreenderam e ainda compreendem as atividades artísticas ou pedagógicas como uma missão.

Na sequência, novamente Lébeis se refere aos ouvintes, desta vez como "caros Amigos" e insiste que o conteúdo daquilo que diz não é elaborado como para uma palestra, para uma conferência, tal como textos bem datilografados em folhas organizadas, mas sim, apenas palavras ditadas por seu coração. Nada mais apropriado para a cenografia imposta por Lébeis a esse discurso, para a aproximação entre quem fala e quem ouve, para dar uma característica de cordialidade, espontaneidade, de aparente horizontalidade na relação entre os *papéis* dos *parceiros* desta cena.

No quarto parágrafo, Lébeis novamente se aproxima dos seus ouvintes ao escrever "Nós, os artistas", se incluindo e, consequentemente, os fazendo participar de uma mesma categoria que a dela através desse pronome. Fazendo referência ao parágrafo anterior, também se inclui junto a seu público como partícipes do povo brasileiro, como

responsáveis por elevar a cultura, fator primordial, segundo ela, à civilização de um povo. Nesse trecho em especial revela um tanto sobre sua ideologia patriótica e política. Todo o restante do texto mantém um tom confessional e íntimo, se referindo aos seus ouvintes não só como "Amigos", mas também como "vocês", caracterizando muitíssimo bem a *cenografia* estabelecida desde o início.

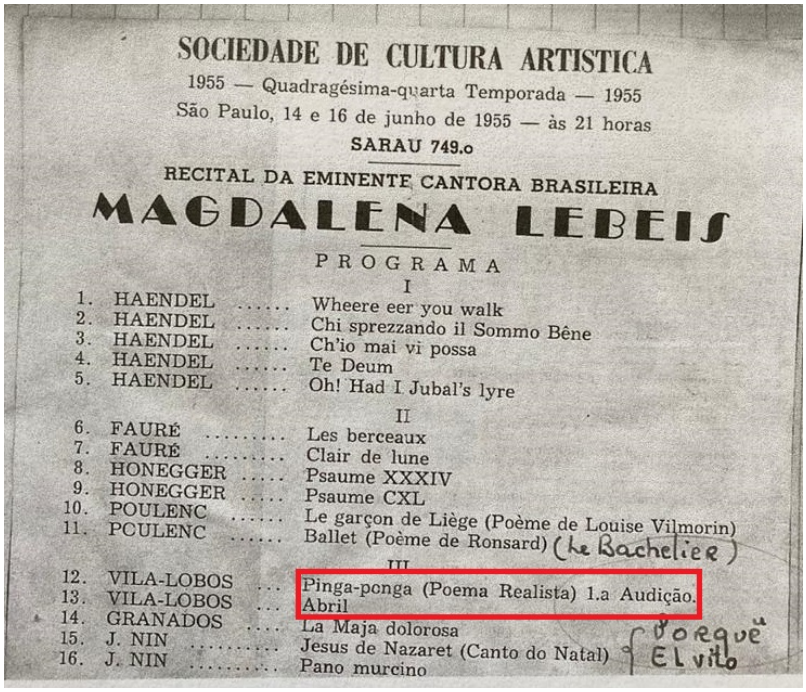
Na continuidade do mesmo parágrafo, o penúltimo do texto, ainda que Lébeis não use a palavra talento ou dom, esse conceito fica implícito em sua fala ao descrever, de maneira intensa e poética, vários predicados que um artista deve possuir. "vocês sabem que o Artista é sensível por natureza.", "sente, mais que todos". A ideia de nascer com um talento, com um dom inato, fica aqui bastante óbvia em "por natureza" e parece ser considerada por Lébeis imprescindível. De modo subliminar a autora não deixa de ser categórica, já ensinando, mas também exigindo essas características natas de seus pretensos alunos e alunas. A tese de Ana Paz (2014) traz uma visão panorâmica a respeito do que já se pensou sobre o conceito de "gênio".

Paz destaca a tensão entre essas crenças e os caminhos da pedagogia musical moderna. No trabalho de Paz parece claro não haver uma preocupação em confirmar ou negar a existência do gênio, do talento inato, ou da aptidão. Nesta análise sobre o texto de Lébeis para a abertura de seu curso de interpretação e também na análise das demais fontes que serão utilizados ao longo desse trabalho, tampouco há essa intenção.

"Pinga-Ponga" (poema realista) – a visão da intérprete

Em Barcelona, na casa da cantora espanhola Conchita Badia, em 10 de maio de 1949, Villa-Lobos escreveu e dedicou a Badia a canção para canto e piano "Pinga-Ponga" (poema realista). Uma cópia desse manuscrito está na Coleção Magdalena Lébeis e foi a partir dessa cópia que tivemos contato com essa obra, cuja estreia foi feita por Lébeis em São Paulo no dia 14 de junho de 1955, como podemos constatar em diversas fontes como, por exemplo, o programa do recital no qual ocorreu a estreia e também em textos publicados em jornais e compilados por Lébeis no *sexto caderno de aulas de canto*.

Figura 9



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

1955 — Quadragésima-quarta Temporada — 1955

São Paulo, 14 e 16 de junho de 1955 — às 21 horas

SARAU 749.o

RECITAL DA EMINENTE CANTORA BRASILEIRA

MAGDALENA LEBEIS

PROGRAMA

I

1. HAENDEL ..... Wheere eer you walk
2. HAENDEL ..... Chi sprezzando il Sommo Bêne
3. HAENDEL ..... Ch'io mai vi possa
4. HAENDEL ..... Te Deum
5. HAENDEL ..... Oh! Had I Jubal's lyre

II

6. FAURÉ ..... Les berceaux
7. FAURÉ ..... Clair de lune
8. HONEGGER ..... Psaume XXXIV
9. HONEGGER ..... Psaume CXL
10. POULENC ..... Le garçon de Liège (Poème de Louise Vilmorin)
11. POULENC ..... Ballet (Poème de Ronsard) (le Bachelier)

III

12. VILA-LOBOS ... Pinga-ponga (Poema Realista) 1.a Audição.
13. VILA-LOBOS ... Abril
14. GRANADOS .... La Maja dolorosa
15. J. NIN ..... Jesus de Nazaret (Canto do Natal) (Porque El vilo)
16. J. NIN ..... Pano murcino

Programa de concerto da estreia de "Pinga-Ponga (Poema realista) compilado por Lébeis no *sexto caderno de aulas de canto*, p. 31.

A princípio chegamos a pensar que seria uma obra não editada porque houve certa dificuldade para localizá-la no catálogo de obras do compositor produzido pelo Museu Villa-Lobos. A dificuldade inicial consistiu no fato de que a canção foi publicada com outro título, em 1952, pela Southern Music Publishing Company, como "Dinga-Donga" (*Realistc poem*) e não "Pinga-Ponga" (Poema realista). Essa mudança pode parecer pouco importante, mas sugere algumas possíveis leituras, entre elas, por exemplo, o fato de que "pinga", no contexto cultural espanhol, pudesse sugerir um significado muito diferente do almejado por Villa-Lobos, na sua pretensão de ilustrar o cair das lágrimas sobre um rosto, pois "pinga-ponga" é onomatopeia metafórica do cair das lágrimas. A edição americana, além do texto original (com título modificado), recebeu versão em inglês de Julian De Gray e também foi publicada no Brasil em 1955, ano da estreia feita por Lébeis, pela Irmãos Vitale Editores.

Através do texto escrito por Eurico Nogueira França e também pela catalogação da obra feita pelo Museu Villa-Lobos, se pode constatar a autoria não só da música, mas também do texto da canção sendo do próprio compositor. No manuscrito de Villa-Lobos não há referência sobre a autoria do texto. Abaixo veremos com as palavras do próprio Eurico Nogueira França as informações sobre a ocasião da composição e também sobre a autoria do texto do "poema realista".

Figura 10

2.º Caderno — CORREIO DA MANHÃ, Domingo, 14 de Julho de 1963

Música CONCHITA BADIA E O CANTO ESPANHOL DE CÂMARA

A cantora Blanca Bouças, por cuja via de prestígio social e sensibilidade de artista se beneficiam nossos movimentos musicais, aos quais ela empresta ativo patrocínio, hospeda em sua casa da Av. Rui Barbosa a famosa cantora espanhola Conchita Badia. E mais do que hospedar, abriga, carinhosamente, e usufrui a presença da intérprete de tradição gloriosa. Cultiva a hóspede, no que ela tem de tesouros de ensinamentos e de recordações, mas o faz sem nenhum egoísmo, cuidando antes de promover uma série de aulas de música vocal espanhola, de Conchita Badia, que nosso público já festejou, há muitos anos, e agora irá reencontrar na plena posse de uma voz cristalina e de uma técnica sem jaça, transmitindo normas interpretativas dos principais compositores da sua pátria. A Mesbla ofereceu-se prontamente para enquadrar essas apresentações, que assim terão o mais adequado "décor" ao cunho de que se revestem.

Conchita Badia, com outros mestres eminentes — o guitarrista Andrés Segóvia, o violoncelista Cassadó, o compositor Mompou, os pianistas Alicia Larrocha e Antônio Iglesias, a violinista A. Brossa — vem ministrando, nos últimos tempos, o Curso de Interpretação de Música Espanhola de Santiago de Compostela, onde ainda ultimamente tivemos, como representante brasileira, uma cantora do Rio Grande do Sul. Do Brasil, guarda Conchita Badia a recordação das suas "tournées". Mas, principalmente, lhe avulta na memória a figura de Villa-Lobos que, não raro, com Arminda Villa-Lobos, ia a Barcelona. E certa vez, em casa de Conchita, Villa-Lobos lhe disse, na sala de música: "Deixe-me a sós, deixe-me sòzinho, aqui". Lá ficou, ao piano. E compôs, quase de improviso, a canção "Pinga-ponga" (texto do próprio maestro), dedicada à cantora que, por sua vez, era intérprete habitual de uma de suas belas "Serestas" — "O Anjo da Guarda", sôbre os versos do nosso grande Manuel Bandeira. Também se refere à admirável camarista à música brasileira de Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, que faz parte do seu repertório.

Jovens cantores de todo o mundo vão a Santiago de Compostela. Sublinha Conchita Badia os méritos de uma japonêsa, Akemi Karaki, que participará do próximo Festival do Rio de Janeiro. E suas evocações desfilam, compondo uma biografia ilustre.

Ela foi, desde a infância, aluna de Granados — aluna de piano — que, em simples exercícios de solfejo, divisou-lhe o futuro de cantora. Conchita tornou-se então intérprete titular de Granados e, mesmo, de certo modo, sua colaboradora. O mestre experimentava, nela, suas criações vocais, e compunha em intenção a ela. Por intermédio de Granados conheceu Pablo Casals, de quem, anos mais tarde, também se tornou intérprete predileta, e solista insubstituível da sua orquestra.

E' a Granados que ela credencia a sua inteira formação artística e foi como intérprete do mestre de "La Maja y el Ruiseñor" que adquiriu renome universal. Pianista, além de cantora, basta a si própria, quando canta Granados.

Depois da morte de Granados, prosseguiu Conchita Badia, com Pablo Casals, o estudo da interpretação de canções clássicas e românticas, erguendo um amplo repertório que vai desde os primitivos aos contemporâneos, com assinalada preferência pelos clássicos italianos e os primitivos espanhóis.

Colaborou constantemente com a Orquestra "Pau Casals", de Barcelona, interpretando grandes obras corais-sinfônicas, de Beethoven, Mozart, Schubert. Por ocasião de um dos aniversários da morte de Granados cantou "Maria del Carmen", no "Gran Teatro del Liceo", de Barcelona. E atuou por tôda a Europa, merecendo encômios de mestres como Cortot e Schönberg.

Em etapa ulterior da sua vida artística, veio Conchita Badia morar na Argentina. Lá se encontrava Manuel de Falla, onde veio a morrer. E Conchita se refere ao mestre insigne de *El Amor Brujo* com veneração entusiasta. Êle era o grande artista, mas também o homem de uma nobreza e simplicidade únicas. Com Falla, Conchita Badia trabalhou intensamente, recebendo, mais uma vez, a tradição interpretativa direta de um grande compositor espanhol. Na dedicatória de um retrato de Falla, se encontram estas palavras:

"A Conchita Badia, pensando en su canto admirable al que tanto debo. Su amigo de verdad, Manuel de Falla".

Joaquin Nin, e outros mestres espanhóis, reviveram, por sua vez, no canto de Conchita Badia. Ela é sem dúvida o que se pode chamar de intérprete autêntica e relevante da música vocal espanhola. Bebeu-a na fonte, sob direção dos próprios criadores e o humano instrumento que ela representa terá contribuído para que essa música, de tão cálida fascinação em todo o mundo, pudesse nascer. E' música viva na voz de Conchita, a cuja reprodução ela preside quando a transmite, nas suas peculiaridades mais íntimas, a suas disciplinas. E' o que fará entre nós, na série de audições que se está promovendo.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Texto de Eurico Nogueira França escrito para o Correio da Manhã em 14 de julho de 1963. (Ver referências ao final do trabalho em FRANÇA).

Segundo França, como podemos ler na ilustração acima, a canção teria sido composta quase que de improviso, fato que leva a supor que Villa-Lobos já possuía esquemas formais e de materiais rítmicos e melódicos muito estabelecidos, quase que como fórmulas para compor dessa maneira. É claro que essa é apenas uma possibilidade de leitura desse episódio descrito por França, que não esgota certamente tantas outras leituras possíveis. Uma delas, por exemplo, seria uma leitura influenciada pela valorização ou crença no gênio musical. Como nos ensina a análise do discurso: "uma vez analisado, o objeto permanece para novas e novas abordagens, ele não se esgota em uma descrição" (ORLANDI, 2020 [1999], p. 62).

A canção se organiza de maneira simétrica dividindo-se em partes muito bem estabelecidas e delimitadas. Trata-se de uma forma A B A' com quarenta compassos, sendo que a parte A traz oito compassos vocalizados, oito com texto articulado e novamente oito compassos vocalizados. A parte B constitui-se de apenas oito compasso com texto articulado e características de recitativo que são suficientemente claras para demonstrar a diferença entre ela e a parte A, tanto pelos materiais melódicos muito sugestivos da fala, repetido a mesma nota, quanto pelos materiais rítmicos e harmônicos do piano que, claramente acompanham com acordes, um canto quase falado. Há também

um *glissando* feito pela voz, muito expressivo e semelhante, por natureza da sua produção, às interjeições da oralidade. A parte final, um A', retoma parte dos materiais do canto, tanto em relação ao texto, como em relação à música do canto e também à escrita do piano, contidos na parte A.

Outras características da composição da canção que estabelecem diferenças marcantes entre as partes da obra, se referem ao uso do modo frígio nos trechos vocalizados, nos primeiros oito compassos (com exceção do gesto introdutório – uma sequência de quartas descendentes – que faz referência ao violão), e depois, dos compassos 17 a 24, quando o modo frígio aparece transposto, desta vez, em fá. O material modal dos primeiros oito compassos que estrutura melodicamente o vocalise é bastante reforçado por uma nota pedal em ré evidenciando o modo. Tanto o uso do modo frígio, quanto o gesto introdutório inicial que faz referência ao vilão remetem à cultura espanhola e consequentemente à cantora Conchita Badia para quem Villa-Lobos escreveu e dedicou a canção.

A partir dessa mínima contextualização histórica e estética da obra, e de algumas de suas características principais analisadas, seguiremos agora às ideias de Lébeis e para a visão da intérprete sobre essa canção. Para esse feito contaremos com as anotações que Lébeis fez na cópia do manuscrito, com os registros de aulas nas quais ela relatou o processo de estudo da canção, com suas ideias e concepções já descritas acima na exposição oral para o "3º Curso de Interpretação do canto" e com a referência direta que Lébeis fez ao "poema realista" em um de seus textos escritos para ser proferido em aula pública que ministrou no Recife. Esse último intitulado – "Efeitos da Dicção Expressiva".

Logo no início da canção Lébeis faz uma alteração no fonema do vocalise. Villa-Lobos escreveu o vocalise para ser cantado em "An", com a indicação "p e triste". Lébeis, por sua vez, sem cerimônia, escreve na cópia do manuscrito um "h" em cima do "n". Nesse momento já começamos a entrar numa camada mais profunda de entendimento da visão dessa artista. O som de "an" sugerido por Villa-Lobos na primeira e terceira partes da parte A, é naturalmente anasalado, enquanto o de "ah" escolhido por Lébeis, é um som oral, ou seja, que alcança maior projeção vocal, pois o nasal, além de ser um abafador acústico, imprime um som fechado a vogal aberta [a]. Na superficialidade do texto vimos isso claramente, porém se buscamos uma maior profundidade na leitura, podemos observar outras questões relacionadas a essa mudança timbrística. Lébeis rejeitaria esse som nasal por abafar o seu canto, como numa primeira leitura poderíamos supor? Não é

o que parece se observarmos o compasso 21, onde Lébeis anota desta vez "an" abaixo do sí bemol, portanto, ao contrário de rejeitar o som nasal ela o incorpora, mas ao optar pelo som oral no primeiro vocalize e também no início do segundo, gera muito mais riqueza para obra, acrescentando uma novidade em relação ao timbre, por serem diferentes, ou seja, um oral e outro anasalado, mas ocorrerem em partes musicais muito semelhantes. No compasso 23 Lébeis ainda acrescenta a indicação "meio fechado", (que neste caso parece um tanto enigmática, uma vez que ela já tinha optado por um timbre fechado ao se referir ao nasal) e, ao final do vocalise escreve sobre as últimas notas "echo", gerando mais um contraste, desta vez com o uso da mudança de dinâmica, ao vocalise. Percebemos o quanto a visão dessa intérprete enriqueceu a interpretação do vocalise e trouxe novos elementos de contrastes para se somarem aos contrates já estabelecidos por Villa-Lobos através do uso de dinâmicas. Cabe aqui ressaltar que no compasso 17 Lébeis também acrescenta um meio forte que vai gerar uma nova informação contrastante com o *pp* escrito por Villa-Lobos.

Ainda sobre o vocalise inicial Lébeis escreve algo que não está completamente legível, além de "gemido" (pelo menos na cópia da cópia do manuscrito que possuímos – devido a pandemia não pudemos consultar antes da escrita deste artigo a cópia que está na CML). Com essa indicação vemos muito do preparo dessa intérprete, de sua visão, dos seus métodos. Com essa indicação, ela nos revela subliminarmente em seu texto, quando se refere ao gemido, que os afetos são explorados conscientemente (dentro de toda sua subjetividade) para "compor" a sua interpretação, são disponibilizados à sua performance, como diferentes cores de tintas presentes na paleta de um pintor. Além dos diferentes tons vocálicos (aqui a referência é para as cores e não para as alturas dos sons), poderíamos pensar em tonalidades de afetos, cores de afetos? Quanto a essa digressão terminológica, ou o desejo aparente em criar um conceito, por hora paramos aqui, mas em relação a visão de Lébeis, esse elemento afetivo parece ser uma coluna mestra nas suas "composições" interpretativas, especialmente se somarmos essas informações acrescentadas na partitura por Lébeis ao texto anteriormente analisado do 3º Curso de interpretação do canto" e, também as próximas fontes das quais trataremos.

A partir do compasso 9 inicia-se a segunda seção da parte A, esta com texto articulado e não apenas vocalizado com o das duas seções que o emolduram. A linha vocal é descendente, contrastando com as mãos direita e esquerda do piano que estão em direção ascendente. Lébeis faz a anotação "claro" para "pinga-ponga...." e, acrescenta um

diminuendo no compasso onze na palavra "olhos" e também outro *diminuendo* em coração do compasso 16. Na última página da parte A', onde ocorre a retomada aos materiais composicionais da parte A, a cantora escreve um novo diminuendo no compasso 35 na última sílaba de "lagrimar" e propõe um novo contraste de timbre entre os compassos 33 e 37, sugerindo "claro" ao 33 e depois "escuro" ao 37. Ainda no compasso 37 sugere um *rallentando* nos dois últimos tempos. No penúltimo compasso acrescenta um "a tempo" e por fim, no último compasso em "cala meu coração" escreve: "voz destimbrada".

Passemos agora as anotações de Lébeis na 1002ª aula de canto com Vera Janacópulos que consta do sexto *caderno de aulas de canto*, cujas páginas são as de números 12 e 13. "As vocalises muito mais gemidas, chorosas em portamentos", com essa determinação Lébeis associa o recurso musical "portamento" ao choro. Uma possível leitura dessa associação seria que além de associar esse recurso ao choro o associa a uma inflexão descendente natural desse afeto que, parece, a princípio subir melodicamente e logo depois descer, quando ocorre espontaneamente em nossos corpos, na nossa voz, sensibilizados por algo triste.

A busca dessa intérprete pela comunicação da sua concepção artística mais uma vez se revela ancorada nos afetos, em todo um mundo interior de riqueza e espontaneidade das respostas do corpo, da alma e da voz a determinadas emoções. Não buscamos a verdade desses textos, mas o real em sua materialidade, como nos ensina a análise do discurso.

"Pinga-ponga, etc. – Começar mais lento e acelerar como as lágrimas que caem numa hora de angústia" (LÉBEIS, "s.d."). Nesse momento, Lébeis associa o andamento musical (velocidade) ao movimento das lágrimas que caem e que, para ela, parecem cair vertiginosamente.

"Na última vocalize fazer com a boca fechada somente os dois últimos compassos". Essa concepção a propósito do timbre e, consequentemente, ao contraste de timbres que ela imprimiu aos dois vocalises, também estava anotada na cópia do manuscrito no compasso 24, como vimos anteriormente.

Abaixo segue a transcrição de um trecho do texto "Efeitos da Dicção Expressiva" do qual falou-se anteriormente.

> Dicção expressiva, não é apenas dizer somente dicção clara e sim, fazer com que, cada palavra, cada sílaba, cada vogal, não passe despercebida aos ouvidos,

> mesmo d'aqueles que se encontram na última fileira do teatro, afim de não faze-los ignorar, nem por um instante o sentido do texto. Para isso necessitamos de articulação perfeita. A qualidade da voz não é tudo si ela não for expressa por palavras nítidas, claras, articuladas, pouco adiantará. O cantor deve reunir o conjunto: timbre, dicção, boa escola, cultura geral e grande personalidade, aí, ele se tornará o intérprete. Muitas vezes é mais agradável ouvir-se voz menor de um cantor que saiba dizer com inteligência e nitidez. Dicção expressiva, é tirar o maior partido da maneira do falar de se expressar levando a alma ao coração do ouvinte. (LÉBEIS – "s.d.").

Dicção expressiva – apenas essas duas palavras escritas uma após a outra por Lébeis, seriam suficientes para uma análise sobre a visão dessa intérprete a respeito da performance musical da área em que atuou – o canto de câmara e de concerto. Afinal, trazem tanta complexidade e suscitam tantas questões. O que é expressividade para um cantor? O que é a alma de um cantor? O que é alma? Falaria Lébeis de alma num sentido metafísico, metafórico? E o coração?...

Na clareza de seu texto podemos facilmente compreender o quanto Lébeis prezava por uma "articulação perfeita" de cada palavra, de cada sílaba, de cada vogal para que não passassem despercebidas pelos seus ouvintes, mas a citação acima transcrita nos mostra um propósito muito mais pretensioso dessa artista, um objetivo que vai muito além de uma simples compreensão proporcionada pela inteligibilidade de canto bem articulado.

Lébeis fala em "sentido do texto", em fazer com que seu público não possa "nem por um instante" ignorar esse sentido. Estaria ela falando apenas de questões semânticas? Ainda que também fale disso, certamente não fala apenas disso, mas da produção de sentidos que um cantor possa gerar. O que vemos aqui é uma artista que compreende que a voz é apenas um meio de expressão e não significa o maior valor de um performer, ainda que este seja um cantor. Quando Lébeis diz ser mais agradável ouvir uma voz que possa não ter tantos predicados, tais como a potência sonora, mas sim a qualidade de saber "dizer com inteligência e nitidez", deixa para a nossa interpretação várias ideias sugestivas. O culto à voz, tão próprio ao meio musical do canto, não seria algo para que nós questionássemos? Um cantor que possua excelente voz, mas que tenha pouca vivência interior, poderia ser um intérprete?

A voz, o corpo, mesmo que essenciais ao ato de cantar, objetos de infinita elaboração técnica na performance da música clássica vocal, são tratados por Lébeis como meios e não como fins em si mesmos. Quanto mais adentramos nos textos de Lébeis, seja pela leitura que avança na sua vasta produção, ou nos distanciando de uma

primeira leitura mais óbvia e superficial e seguimos, não na busca da clareza, mas na busca da profundidade opaca que trazem os discursos, mais percebemos que a pretensão dessa artista era grande, muito maior do que cantar apenas, mas levar a "alma ao coração do ouvinte".

O texto "Efeitos da Dicção Expressiva", assim como os demais textos de Lébeis, sejam os mais extensos, como é o caso desse e do texto sobre o qual apresentou-se aqui a análise da *cenografia*, as anotações em partituras, ou ainda o seu relato de aulas, esse último muito extenso, afinal trata-se do relato periódico de décadas de aulas, são fontes muito generosas para músicos, artistas de diversas áreas e, especialmente para área do canto de câmara e de concerto.

Vejamos mais um trecho do texto "Efeitos da Dicção Expressiva":

> Exemplo está na variedade com a qual podemos dizer a exclamação AH! Em várias músicas conseguiremos demonstração de que, com a paleta vocal nos serão permitidos os melhores efeitos sonoros e interpretativos, desde que saibamos dar à vogal, coloridos bem opostos. [...] O AH do "Poema Realista" de Villa-Lobos é mais um gemido, um lamento, no qual devemos sentir, mentalmente o cair das lágrimas sobre o rosto. Esse AH, deve ser amargurado e doentio. (LÉBEIS, "s.d.").

Neste trecho Lébeis se refere especificamente à canção "Pinga-Ponga" que a cantora nomeia apenas pelo seu subtítulo "Poema realista" escrito entre parênteses logo abaixo do título pelo próprio Villa-Lobos. Este "ah" do vocalise que, aliás, foi escrito por Lébeis na cópia do manuscrito, uma vez que Villa-Lobos escreveu "an", como vimos anteriormente, é um dos exemplos que Lébeis traz ao longo do texto, no qual cita também obras de compositores como Gluck, Haendel, Honegger, entre outros autores, que também possuem em seus textos interjeições semelhantes.

A cantora e professora de canto trata da diversidade de intenções que se pode imprimir a um mesmo fonema através dos coloridos da paleta vocal. Refere-se a vários afetos que devem ser acessados pelo cantor para que consiga os mais variados efeitos interpretativos. Podendo fazer um mesmo "ah" de maneira jocosa, enfastiada, em tom de reza, perfumado de incenso, desesperado, exaltado, doce, numa atmosfera de amor ou envolvido em doçura. Quanto ao "ah" de "Pinga-Ponga", os afetos sugeridos são o amargor e o sofrimento doentio.

As nuances às quais a artista se refere parecem ancoradas tanto em ajustes do seu trato vocal, imprimindo "cores" diferentes, opostas a um mesmo fonema, quanto a

nuances extraídas a partir de manifestações corpóreas que surgem em nossos seres motivadas pelos afetos.

Conclusão

A análise dos textos de Lébeis tratados aqui, sejam eles diretamente relacionados ou não com a canção para canto e piano "Pinga-Ponga (Poema realista)" de Heitor Villa-Lobos, , trazem a descrição de recursos técnicos vocais, que envolvem o uso de dinâmicas, de articulações do texto e do fraseado musical, de "coloridos" dos diferentes fonemas, de coloridos diferentes de um mesmo fonema, da associação desses elementos ao sentido poético e à semântica dos textos e de uma diversidade de afetos carregados de sentidos e de significados que estão inseridos em uma esfera social e musical repleta de ideologia, crenças e subjetividade expressas por um corpo e por uma voz.

Referências

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. "Analisando o discurso". Disponível em: https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/Analisando-o-discurso.pdf. Acesso em: 23 out. 2021.

BREGAN, Antonieta de; STORMS, Yves. *Heitor Villa-Lobos*. Pavane Records 1991.

BOURDIER, Pierre. "A ilusão biográfica". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.) *Usos e abusos da história oral,* p. 183-191, 2006 [1996].

CHARAUDEAU, Patrick; DOMINIQUE, Maingueneau. "Cena de enunciação" "Cenografia" "Ethos". *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução de Fabiana Comesu. 3ª ed. São Paulo: Contexto, p. 95-97, 220-221, 2020 [2002]

CHUEKE, Zélia. Leitura, escuta e interpretação. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

COSTA, Sérgio Roberto. "Exposição oral" *Dicionário de gêneros textuais*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 120-121, 2014 [2008].

FRANÇA, Eurico Nogueira. Conchita Badia e o canto espanhol de câmara. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1963. 2º Caderno, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=41650&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 23 out. 2021.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Memórias de Vera Janacópulos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação, 1959.

GLOAD, Kenneth; BEARD, David. Musicology: The key concepts. 2. ed. New York: Rutledge, 2016 [2005].

LAGO, Manuel Correa do. "A música do séc. XX no acervo Vera Janacópulos/Unirio". In: *Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro, v.2, p. 2-17, 1999.

LÉBEIS, Magdalena. Caderno de aulas de canto. (manuscrito não publicado) 4, 5 e 6 v.

LÉBEIS, Magdalena. Exposição oral (manuscrito não publicado) – Texto escrito para ser proferido oralmente em aula pública no Recife, data a pesquisar.

LÉBEIS, Magdalena. Exposição oral (manuscrito não publicado) – Texto escrito para ser proferido oralmente em aula pública no Rio de Janeiro, "s.d.".

LÉBEIS, Magdalena. Anotações manuscritas por Lébeis na cópia de manuscrito da partitura de Pinga-Ponga (Poema realista), para canto e piano de Heitor Villa-Lobos.

MAINGUENEAU, Dominique. "A cena de enunciação" "O ethos". *Análise de texto de comunicação*. Tradução de Maria Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6ª ed. São Paulo: Editora Cortez, p. 85-103, 2004 [1998].

MAINGUENEAU, Dominique. "Gênero de discurso e cena de enunciação". *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, p. 117-126, 2015.

ORLANDI, Eni P. "Dispositivos de análise". Análise do discurso. 13ª ed. Campinas: Pontes Editoras, 2020 [1999].

PAZ, Ana Luísa Fernandes. *Ensino da música em Portugal (1868-1930): Uma história de pedagogia e do imaginário musical.* Universidade de Lisboa/Instituto de educação, 2014.

TONNA, Anna; LIFCHITZ, Max. *Dinga-Donga* (Poema realista) Gravação. Disponível em: https://soundcloud.com/anna-tonna/dinga-donga-poema-realista-by. Acesso em: 24 out. 2021.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: análises iniciais.* São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, 2012.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Pinga-Ponga* (Poema realista). Para canto e piano. Barcelona. 1949. Cópia de manuscrito de Villa-Lobos contendo quatro páginas, pertencente a Coleção Magdalena Lébeis, com anotações.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Pinga-Ponga* (Poema realista). Para canto e piano. New York: Southern Music Publishing Company. 1952.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Pinga-Ponga* (Poema realista). Para canto e piano. São Paulo: Irmãos Vitale Editores. 1955.

“Toccata/O trenzinho do caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*: uma reinterpretação da linguagem bachiana na sonoridade da música brasileira do século XX

Regina Rocha
refelice3@yahoo.com.br | USP

O “retorno a Bach” foi uma tendência marcante nas obras neoclássicas do século XX. Quanto a esse assunto, o musicólogo americano Taruskin (1945-) comenta que houve um “esperanto musical” em detrimento do caráter nacional nas obras dos compositores que viviam no âmbito de Paris (Taruskin, 1996). No entanto, apesar de Villa-Lobos também viver em Paris na década de 1920, sua conduta composicional foi exatamente oposta à descrição de Taruskin. Dado que, a série *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), possui como essência o entrelaçamento da “obra grandiosa de Bach” com as “modalidades da música popular no Brasil”. Sendo assim, pesquisa visa apresentar uma análise de como Villa-Lobos conjuga a linguagem de Bach com a música brasileira na “Tocata/O trenzinho do caipira” da *Bachianas Brasileiras n. 2*.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Bachianas Brasileiras n.2, Modernismo, “Retorno a Bach”.

“Toccata/O trenzinho do caipira” by Bachianas Brasileiras n. 2: a reinterpretation of the bachiana language in the sonority of 20th century Brazilian music.

The “Return to Bach” was a marked trend in 20th-century neoclassical works. On this subject, the American musicologist Taruskin (1945-) comments that there was a “musical Esperanto” to the detriment of the national character in the works of composers who lived within Paris (Taruskin, 1996). However, although Villa-Lobos also lived in Paris in the 1920s, his compositional conduct was the exact opposite of Taruskin's description. The *Bachianas Brasileiras* series (1930-1945), has as its essence a dialogue between the “grand works of Bach” and the “modalities of popular music in Brazil”. Thus, this research aims to present an analysis of how Villa-Lobos combines the language of Bach with Brazilian music in “Tocata/O trenzinho do caipira” from *Bachianas Brasileiras n. 2*.

Keywords*:* Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n.2, Modernism*, *“Return to Bach”.*

Apresentação

A linguagem bachiana inspirou obras neoclássicas de compositores canônicos do século XX[1]. O musicólogo americano Richard Taruskin (1945-) declara que o “retorno a Bach” seria absolutamente “*l’ordre du jour”* para os músicos na órbita parisiense[2] . Ao comentar sobre algumas obras neoclássicas de Stravinsky, Taruskin[3] (1996, p. 1607), observa a renúncia do caráter nacional em prol de um “esperanto musical” fortemente ligado a alusões autoconsciente a Bach. Entretanto, Villa-Lobos, que também transitou

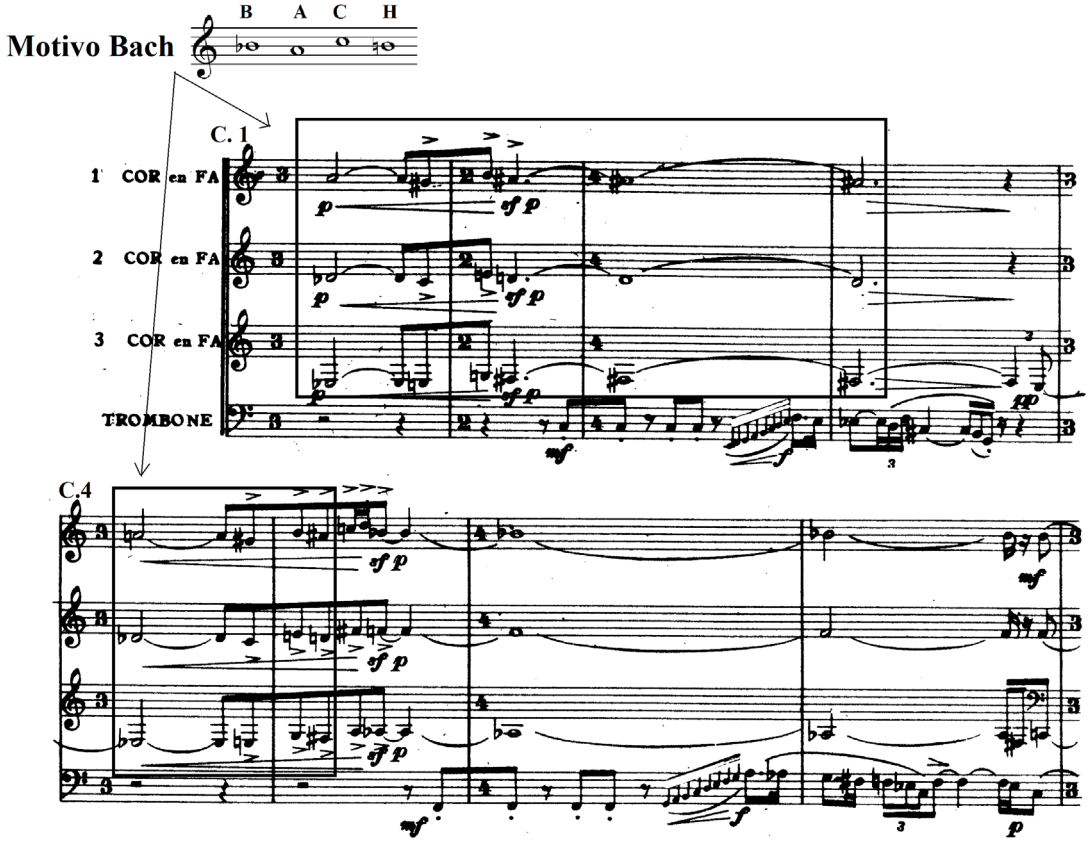
[1] Dentre muitos exemplos que poderiam ser citados, listamos algumas obras: *Sinfonia Clássica* (1916-17) de Prokofiev, *Sonata 1924*, *Octeto para Instrumentos de Sopro* (1923), *Pulcinella* (1924) de Igor Stravinsky (1882-1971); *Fuga Ricercata a 6 voci* (1935) de Anton Webern (1883-1945); *Fantasia Contrapontística* (1912) de Ferruccio Busoni (1866-1924); *Die Frau ohne Schatten* (1917) de Richard Strauss (1864-1949); *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith (1895-1963); III movimento da *Sonatina n. 3* (1937) de Camargo Guarnieri (1907-1993); *24 Prelúdios e Fugas opus 87* (1950-1951) de Dmitri Shostakovitch (1906-1975).

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 léxicon heavily laced with self-conscious allusions to Bach, the perceived fountain-head of universal values”. (TARUSKIN, 1996, p. 1607).

por Paris na década de 1920[4], apresenta uma postura totalmente oposta. A título de exemplo, vamos abordar a constatação realizada por Salles (2009, p. 153), ao informar que, em 1926, Villa-Lobos inicia o *Choros n. 4* expressando o "motivo Bach" (transposto) logo no primeiro compasso e em seguida o repete no compasso 4 (Figura 1).

Figura 1



Choros n.4 (1926) de Villa-Lobos. "Motivo Bach" (c.1 e c.4).

Visto que, a série *Choros* é uma das expressões mais emblemáticas de Villa-Lobos, no que tange à representação da música brasileira. Compreendemos este fato, como uma evidência de que o ambiente parisiense não mudou o ímpeto nacionalista de Villa-Lobos. Aliás, logo depois que Villa-Lobos retornou de sua primeira viagem a Paris, ou seja, em 1924, dois anos antes da criação do *Choros n. 4*, o poeta brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), fez a seguinte declaração:

> Quem chega de Paris, espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto, Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. [...] A maioria dos artistas estrangeiros que vão a Paris estudar ou trabalhar, quase nada logram fazer nos

4 Na década de 1920, Villa-Lobos fez duas viagens à Paris. A primeira foi em 1923 onde permaneceu até 1925. E a segunda viagem ocorreu em 1926 cuja estadia durou até 1930.

> primeiros tempos, se é verdadeiro o depoimento de muitos deles. Fica-lhes a sensibilidade como que desnorteada pelo tumulto de todo um mundo novo de sensações. A sensibilidade de Villa-Lobos, porém, resistiu ao choque traumático de Paris. Lá ele é o mesmo Villa-Lobos que seria se vivesse toda a sua vida em Cascadura. Cascadura ou Paris, tudo serve (BANDEIRA, 2008, p. 39).

No entanto, a partir de 1930, por meio da série *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), Villa-Lobos torna evidente o seu projeto de sinergia entre a música brasileira e a música europeia (representada por J. S. Bach). Contudo, nos 29 movimentos que formam os nove números da série, não existe uma medida exata entre a conjugação da linguagem de Bach com referências da música brasileira. Inclusive, o próprio Villa-Lobos cita que, a "Fantasia" da *Bachianas Brasileiras n.6,* "é talvez mais bachiano do que brasileiro[5]". Outra questão a ser considerada é que, esta "homenagem a Bach" da série *Bachianas Brasileiras*, ocorre no século XX. E como citou o compositor francês Claude Debussy (1862-1918): "O século do avião merece a sua própria música"

> não será nosso dever, perguntava, encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece a sua própria música" (Debussy *apud* Griffiths, 2011 p. 97).

Outro comentário significativo sobre a influência do ambiente no pensamento criativo dos compositores, é a menção do musicólogo canadense Murray Schafer (1933-2021)

> O desenvolvimento do baixo de Alberti, no século XVIII, a partir do galope de cavalo é outro exemplo da influência do ambiente sobre a arte. Considerem-se, por exemplo, dois compositores, um vivendo naquele século e o outro no nosso. O primeiro viaja para toda parte de carruagem. Não pode tirar de sua mente o som dos cascos dos cavalos e todas as suas canções vão trotando para o estúdio de ópera. O segundo viaja para toda parte em seu carro esporte. Sua música é notável por seus *drones*, *clusters* e zunidos (SCHAFER, 2001, p.163).

No caso da "Tocata/O trenzinho do caipira" que é o último movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2,* Villa-Lobos faz uma transfiguração da linguagem de Bach para a sonoridade do século XX[6], por meio da representação de uma viagem de trem. Entre o final do século XIX e início do século XX, a temática do trem esteve presente em

[5] VILLA-LOBOS (1972, p. 192).
[6] É interessante notar a liberdade que Villa-Lobos exprimiu ao interpretar a obra de Bach. Em 1930, em São Paulo, na ocasião em que ele regeu o *Concerto de Brandemburgo n. 1* BWV 1046, Villa-Lobos substituiu o violino *piccolo* por um violinofone, que é uma invenção do século XX. Este fato nos estimula a interpretar que, desde o início da série *Bachianas Brasileiras* (1930), Villa-Lobos concebia a ideia de uma transplantação da linguagem bachiana para uma sonoridade moderna.

variadas expressões artísticas. Nas artes plásticas podemos citar o pintor inglês William Turner (1775-1851), que em 1844 criou uma pintura a óleo denominada: *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway* (*Chuva, Vapor e Velocidade - O Grande Caminho de Ferro do Oeste*). Em 1877, o pintor francês Claude Monet (1840-1926) cria a série *La Gare Saint-Lazare* (*A estação de Saint-Lazare*). Na música, em 1869, o compositor mexicano Melesio Morales (1838-1908), compôs a *Sinfonía Vapor*. Em 1923, o compositor suíço Arthur Honegger (1892-1955) compôs o *Pacific 231*[7]. O compositor brasileiro Waldemar Henrique (1905-1995) compôs o *Trem de Alagoas,* obra que descreve uma viagem de trem pelo interior nordestino (Pernambuco-Alagoas)[8]. Em 1933, o compositor americano Duke Ellington (1899-1974), também compôs uma obra que ilustra o movimento de um trem. Trata-se do *Daybreak Express*[9].

Diante desses exemplos, consideramos que a figura do trem pairava no pensamento criativo dos artistas do início do século XX. Portanto, essa conduta pode ser interpretada como o anseio de manifestar por meio da arte o ambiente da época. Isto é, a "era do progresso", da "velocidade", a "era da máquina".

No caso da "Toccata/O Trenzinho do Caipira", a manipulação do andamento alusivo ao acelerar e desacelerar de um trem, somado aos harmônicos e aos ruídos que ilustram o apito do trem[10], são alguns dos elementos que inserem esta peça dentro do movimento futurista. Isto significa entre outras questões, a exaltação da velocidade e o ruído como o novo conceito de beleza estética.

---

[7] Palmas e Jr. (1971, p. 42), entre outros pesquisadores, mencionam que o "Trenzinho do caipira" de Villa-Lobos é "uma espirituosa réplica" do *Pacific 231* de Arthur Honegger (1892-1955). De fato, Villa-Lobos conhecia esta peça, pois Andrade (1934, p. 184) menciona o Pacific 231 no programa de concerto em que Villa-Lobos regeu a Orquestra da Sociedade Sinfônica de São Paulo, em julho de 1930. No nosso entender, a maior semelhança reside na ideia da aceleração e desaceleração do trem, tendo como um dos recursos musicais o *ostinato*.

8 No decorrer desse artigo citaremos outras obras em torno da temática do trem no início do século XX.

9 *Daybreak Express* (1933) foi a trilha sonora do curta metragem homônimo *Daybreak Express* (1953), dirigido pelo fotógrafo Donn Alan Pennebaker (1925-2019). Esta produção retrata a cidade de Nova Iorque vista por meio da janela de um trem. <https://www.youtube.com/watch?v=9fZ0-T80YD8&t=164s >. Acesso em: 18/07/2021.

Presumimos que, na ocasião da composição do Daybreak Express, Duke Ellington não tivesse tido contato com o "Trenzinho de Villa-Lobos", pois de acordo com as informações do Catálogo de obras de Villa-Lobos, a "Toccata/O Trenzinho do Caipira" foi estreada nos Estados Unidos somente em 1939 (VILLA-LOBOS, 2018, p. 6).

10 Vale ressaltar que desde a infância o treinamento auditivo de Villa-Lobos incluía a percepção do ruído, das máquinas e da natureza, como podemos atestar nas palavras do próprio Villa-Lobos:

"Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras, como a declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal etc. Pobre de mim quando não acertava [...]" (MARIZ, 1989, p.22).

A seguir, vamos observar essa relação entre a música e a máquina, por meio de um trecho do Manifesto Futurista *L'arte dei rumori* (1913) do pintor e compositor italiano Luigi Russolo (1885-1947),

> A arte musical primeiro buscou e obteve a pureza e doçura do som, depois mesclou diferentes sons, cuidando de acariciar o ouvido com doces harmonias. Hoje, a arte da música, cada vez mais complicada, busca o amálgama de sons mais dissonantes, estranhos e ásperos para o ouvido. Assim nos aproximamos cada vez mais do som-ruído.**Essa evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas**, que colaboram com o homem em todos os lugares. Não só nos ambientes ruidosos das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem eram normalmente silenciosos, a máquina hoje criou tantas variedades e concomitâncias de ruídos, que o som puro, na sua pequenez e monotonia, já não desperta emoção[11] (RUSSOLO, 1916, p.10, grifo do autor, tradução nossa).

Em outro trecho, Russolo faz citações concernentes ao trem (trilhos, ferrovias), inseridos no universo sonoro do século XX

> Atravessamos uma grande capital moderna, com ouvidos mais atentos que olhos, e teremos prazer em distinguir o desperdício de água, ar ou escavação como nos canos de metal, o zumbido dos motores que respiram e pulsam com uma animalidade indiscutível, o latejar das válvulas, as idas e vindas dos pistões, o guincho das serras mecânicas, os saltos do **bonde nos trilhos**, o estalar dos chicotes, o esvoaçar das cortinas e bandeiras. Vamos nos divertir idealmente orquestrando juntos o barulho das venezianas das lojas, as portas batendo, o zumbido e o tamborilar das multidões, o **barulho diferente das estações**, as ferragens, as fiações, as impressoras, as usinas e as **ferrovias** subterrâneas[12] (RUSSOLO, 1916, p. 12, tradução nossa).

Isto posto, entendemos que a "Toccata/O Trenzinho do Caipira" é uma demonstração de que Villa-Lobos estava em consonância com a realidade do seu tempo.

---

11 *"L'arte musicale ricercò ed ottene dapprima la pureza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversim preoccupandosi però di accarezzare l'orecchio com soavi armonie. Oggi l'arte musicale complicando-se sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonante, più strani e più aspri per l'orecchio. Chi avviciniamo così sempre più al suono-rumore.*
***Questa evoluzione dela musica è paralela al moltiplicarsi dele macchine**, che collaborano dovunque coll'uomo. Non soltanto nelle atmosfere fragorose dele grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina há oggi creato tante varietà e concorzenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione"*
(RUSSOLO, 1916, p. 10, grifo do autor).

12 *"Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orrechie più atente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risuechi d'acqua, d'aria o dig as nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare dele valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori dele seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar dele fruste, il garrire dele tende e dele bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore dele saracinesche dei negozim le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio dele folle, i diversi frastuoni dele stazioni, dele ferriere, dele filande, dele tipografie, dele centrali elettriche e dele ferrovie sotterranee"* (RUSSOLO, 1916. p. 12)

Observemos o que o sociólogo brasileiro Antonio Candido (1918-2017) comenta sobre o impacto dessa estética vanguardista no Brasil[13]

> [...] Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística europeia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional (CANDIDO, 2006, p.127).

O literato e ensaísta brasileiro José Wisnik (1948-) também faz comentários sobre esse assunto:

> À primeira vista, as manifestações do início do século tomadas nas suas aparências mais evidentes, são invadidas por alusões ao mundo industrial: as buzinas e locomotivas, os "bruitismos" futuristas de Russolo (que prenunciam a música concreta da década de 50), as timbrações de Varèse (que antecipam a futura música eletrônica), a utilização de motivos jazzísticos, tudo testemunha de modo geral a tendência febril de parte do modernismo a absorver na linguagem os elementos do mundo técnico e humano emergente (WISNIK, 1983, p. 130).

No entanto, por meio da apreciação de Candido (2006, p. 126), percebemos que, além do "espírito futurista", a "Tocata/O Trenzinho do Caipira" apresenta uma importante característica significativa da época no Brasil. Vejamos:

> Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino,* de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (processo tanto mais fácil quanto desde o século XVIII os nossos centros intelectuais não o conheciam mais diretamente); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada. No período 1900-1920, vimos que o caboclo passou por um processo de idealização; no plano sociológico, Oliveira Viana elabora a partir de 1917 a sua ridícula teoria das *elites* rurais, arianas e fidalgas, como foco de energia nacional. O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências,* supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades.* A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. **O mulato**

[13] Como exemplo dessa afirmação de Candido, podemos citar algumas obras nas artes plásticas e na poesia. Em 1924, Tarsila do Amaral (1886-1973) pinta a *Estrada de ferro Central do Brasil*. Em 1925 ela pinta *A Gare* (que significa estação de trem ou metro) e *Cidade com bondinho*. Na literatura, Manuel Bandeira escreve o *Trem de Ferro* (1936), utilizando as palavras com recursos muito similares aos elementos musicais que retratam um trem. A título de exemplo, citamos a repetição de palavras "Café com pão, café com pão, café com pão [...] Muita força, muita força, muita força [...]".

> **e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura**. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CANDIDO, 2006, p. 126, grifo nosso).

Portanto, ao citar que o "trenzinho" é do "caipira", Villa-Lobos protagoniza uma parcela da sociedade brasileira até então marginalizada. Desse modo, o progresso, a modernidade e a velocidade, associam-se à figura do homem simples do campo. No nosso entender, esse fato traduz o "desrecalque localista", que foi uma expressão utilizada por Antonio Candido, para descrever o estado de liberdade promovido no Modernismo brasileiro, que passa a descrever sem depreciação a multiplicidade cultural que forma a sociedade brasileira, incluindo o mulato, o índio, o negro, o caboclo, entre outros.

No entanto, uma vez que, um dos pilares da *Série Bachianas Brasileiras* é a referência à linguagem de Bach, também inferimos uma segunda interpretação ao título e subtítulo da obra[14]. No caso, o uso do termo "toccata" alude ao universo da tradição musical europeia, presente desde Frescobaldi e muito apreciada por Bach[15]. Em contrapartida, "o trenzinho do caipira" sugere tanto a sonoridade moderna associada aos elementos sonoros figurativos do trem, como elementos alusivos à cultura brasileira interpretados pelo termo "caipira". Deste modo, o título e subtítulo adquirem um atributo retórico. Portanto, visto que, a retórica foi um aspecto intrínseco na linguagem do "cantor de Leipzig[16], presumimos que Villa-Lobos reporta-se ao metiê de Bach previamente pelo título e subtítulo da obra. No caso em questão, codificamos como uma referência ao *inventio*[17], termo retórico que atribuía o conteúdo principal do discurso a ser exposto.

Posto isto, a seguir faremos uma análise de como Villa-Lobos reinterpreta a linguagem de Bach no contexto sonoro do século XX ao longo da peça.

---

[14] Todos os movimentos da série *Bachianas Brasileiras*, possuem um título e um subtítulo. Um que denota a tradição europeia, tal como "Giga", "Toccata", entre outros. E um subtítulo que denota o universo cultural brasileiro, tal como "Quadrilha caipira", "Miudinho", entre outros. As únicas exceções são: "Prelúdio e Fuga" das *Bachianas Brasileiras n.8* e *n.9* e a "Fantasia" da *Bachianas Brasileiras n.6*.

15 Bach possui 7 Toccatas para instrumento de teclado (BWV 910 a 916). No entanto, *a Toccata e Fuga em Ré Menor BWV 565* foi a que mais recebeu arranjos de diversos compositores e formações musicais.

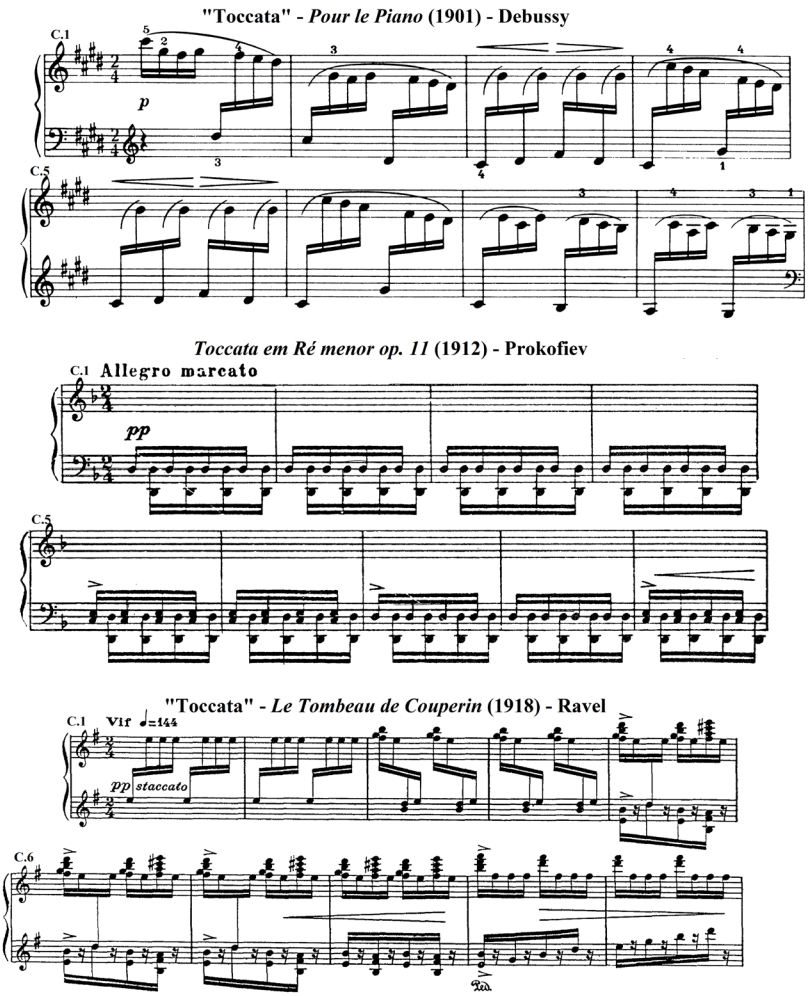
16 De acordo com o musicólogo americano Laurence Dreyfys (1952-), a retórica foi um paradigma por excelência dentro do discurso luterano pelo qual Bach foi encarregado de transformar suas cantatas em sermão musical (ou cantado – sermão tem o propósito de ser falado). Mesmo em obras instrumentais, o discurso retórico se fez presente, como é o caso das Invenções Dreyfus (2004, p. 4).

17 *"[...] 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 rethoric used colloquially to designate the essential thematic idea underlying a musical composition"* (DREYFUS, 2004, p.1).

Análise de alguns aspectos musicais da "Toccata/O Trenzinho do Caipira"

O musicólogo inglês John Caldwell (1938-) declara que "a característica fundamental da tocata moderna[18]" é a presença predominante e contínua das semicolcheias. Alguns exemplos citados por ele são: a "Toccata" de *Le Pour Piano* (1901) de Debussy, *Toccata em Ré menor op. 11* (1912) de Prokofiev e "Toccata" *de Le Tombeau de Couperin* (1918) de Ravel. Ao observarmos as três peças citadas, podemos confirmar a constância das semicolcheias criando um movimento contínuo (Figura 2).

Figura 2

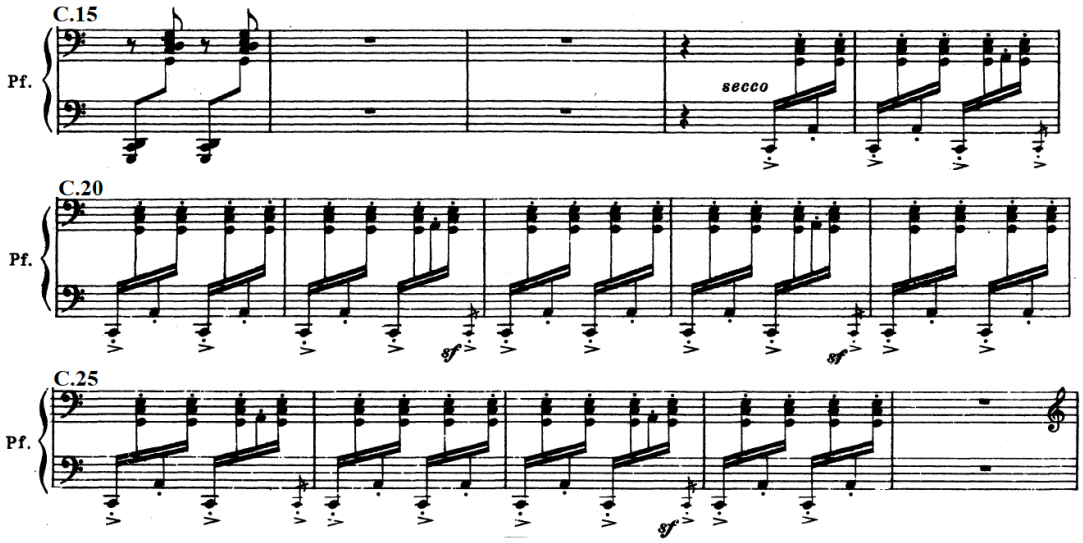


"Toccata" de *Pour le Piano* (1901) de Debussy. *Toccata em Ré menor op.11* (1912) de Prokofiev. "Toccata" de *Le Toumbeau de Couperin* (1918) de Ravel. Semicolcheia em movimento contínuo.

18 *"The justification for the title here is the largely continuous semiquaver movement, by means of which the tension is built up; this was to become a cardinal feature of the modern toccata, the rhapsodic and fugal elements being almost entirely abandoned"* (Grove music on line, 2021).

O mesmo procedimento ocorre na parte do piano na "Toccata/O Trenzinho do Caipira" (Figura 3).

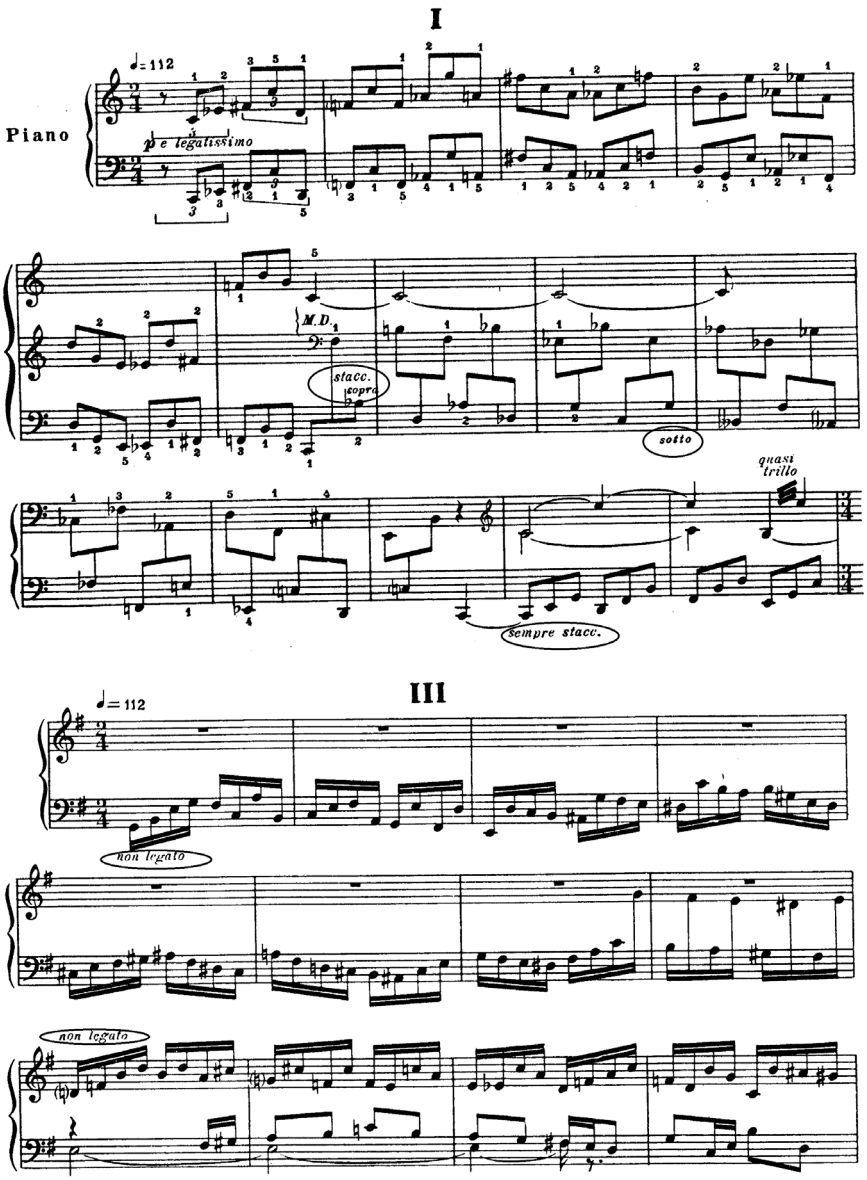
Figura 3



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n.2*. Somente a parte do piano. Semicolcheias em movimento contínuo.

É certo que existem inúmeras outras obras do século XX, que apesar de não fazerem alusão a Tocata, apresentam o piano com um fluxo motor acompanhado de uma articulação com expressões como: *secco*, sempre *staccato*, *sotto*, *non legato,* entre outros. Interpretamos que esse procedimento indica o cuidado de anular qualquer reminiscência da escrita pianística do período romântico. Dentre várias possibilidades, citamos a *Sonata Piano* (1924) de Stravinsky (Figura 4).

Figura 4



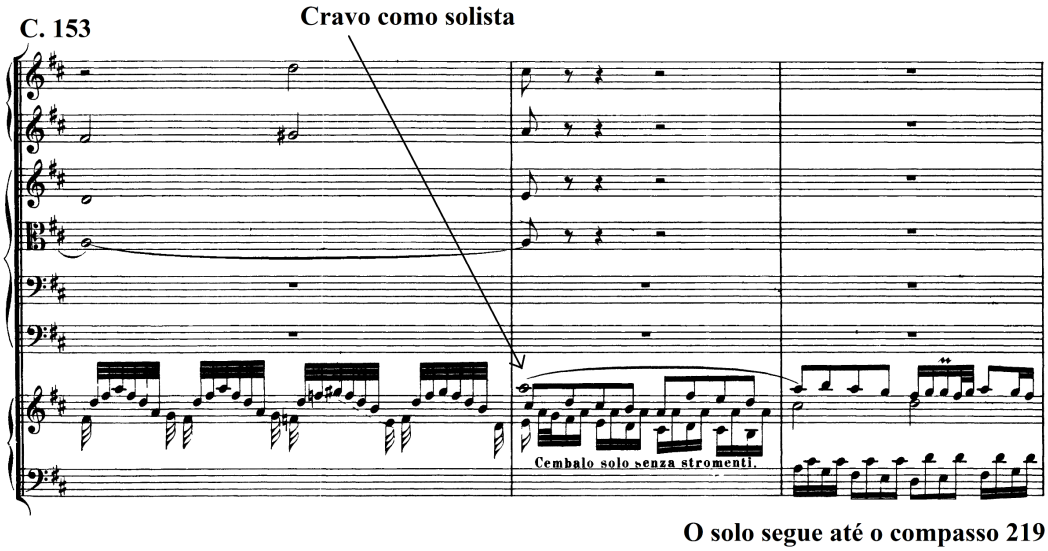
Sonata 1924 de Stravinsky. I e III Movimento.

No entanto, por se tratar de uma obra em homenagem à Bach, presumimos que o perfil designado ao piano na "Toccata/O Trenzinho do Caipira", possui uma conotação de duplo sentido. A primeira, já citada, uma insinuação ao fluxo propulsor tradicional da do período barroco e da Tocata. E a segunda, uma tentativa de conversão do piano para a função do cravo no período Barroco até meados de 1724.Vamos aos fatos.

Segundo Harnoncourt (1993, p. 187), Bach foi o criador do primeiro concerto para cravo da História da Música (Figura 5), pois antes do advento do *Concerto de Brandenburgo n. 5* BWV 1050, o cravo se limitava a ser apenas "um elemento rítmico estrutural". E esta "audácia criativa" de Bach, conferiu 65 compassos de solo ao cravo,

incluindo uma virtuosa e longa cadência, da qual consideramos como uma antecipação do virtuosismo das cadências do piano nos séculos seguintes[19]. Portanto, o emprego do piano na "Toccata/O Trenzinho do caipira", torna-se uma transplantação do piano para a tradição do cravo no período Barroco, antes da criação do *Concerto de Brandemburgo n. 5*, em meados e 1724 (Figura 5).

Figura 5



Concerto de Brandemburgo n. 5 BWV 1050. I Movimento (Allegro). Primeiro registro do cravo como instrumento solista (c.153).

Na "Toccata/O Trenzinho do Caipira", outra questão interessante relacionada ao piano é a presença do *ostinato*, que tanto é um aspecto inerente à linguagem bachiana, como também é um componente contumaz na música do século XX[20].

A seguir, vamos observar o tratamento dado à percussão nessa peça. Ao abordar a obras de Villa-Lobos em geral, o percussionista brasileiro D'Anunciação, menciona

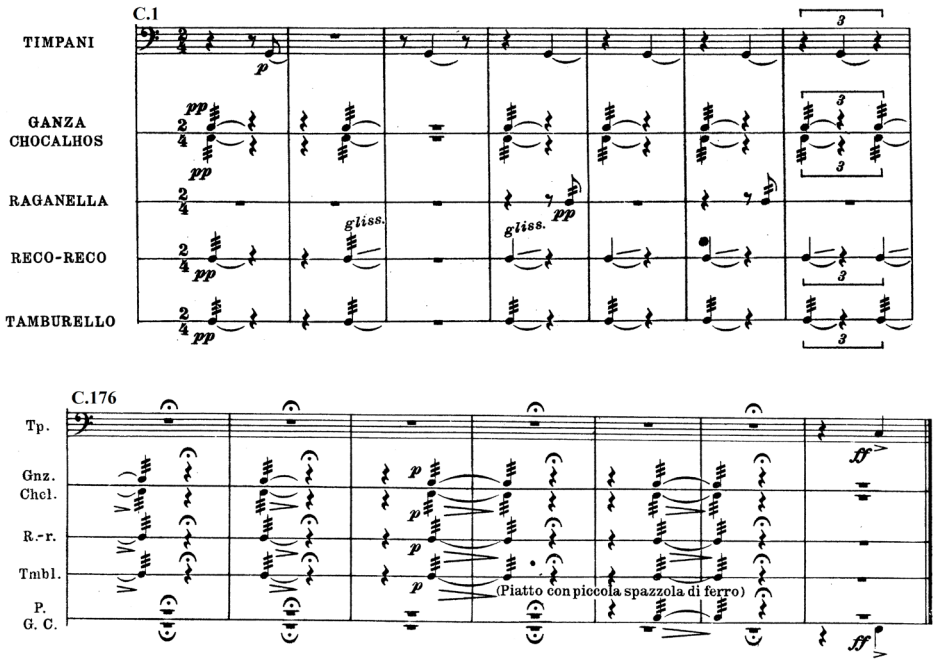
[19] Bach também foi o responsável pelo nascimento da trompa natural como instrumento solista. De acordo com Harnoncourt (1993, p. 181), isto ocorre no *Concerto de Brandenburgo n. 1 BWV 1046*.
20 Alguns exemplos de *ostinato* no século XX são: "Botafogo" (c.1-10) da Suíte *Saudades do Brasil* (1921) de Milhaud; *Bolero* (1928) de Maurice Ravel (1875-1937); *Iron Foundry op. 19* (1927) de Alexander Mossolov (1900-1973); *Ballet Mecanique* (1924) de George Antheil (1900-1959). *Le Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky. Aliás, ao ser indagado sobre a recorrência do ostinato em sua obra, Stravinsky relatou que é uma questão de estaticidade, um antidesenvolvimento. E completou: "tomou-se [o ostinato] um recurso viciante que foi, em certa época, aplicado em excesso por muitos de nós (STRAVINSKY & CRAFT, p. 20, 2004). Por outro, o ostinato também foi um recurso recorrente em Bach. Dentre inúmeros possíveis exemplos, citaremos uma colocação feita por Harnoncourt (2013, p. 184), "Bach utiliza a igualdade do ostinato como contrapeso a intensa expressividade das três vozes superiores", no II movimento (Andante) do *Concerto de Brandenburgo n. 2* BWV 1047. É evidente que ele estava se referindo ao *ostinato* em relação ao movimento contínuo das colcheias e não em relação às alturas.

que: "Villa-Lobos sabia o que e como queria a percussão" (D'ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 49 e 101). Um dos exemplos citado por D'Anunciação, é a descrição da aplicação da percussão no *Choros n. 8* (1925)

> Iniciar uma composição da importância do *Choros n.8*, com uma frase rítmica solo, na execução do instrumento percussivo caracaxá, mostra além de uma ousadia criativa em 1925, uma habilidade no tratamento tímbrico da cor sonora na percussão (D'ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 49).

Na "Toccata/O Trenzinho do Caipira", a percussão tem um papel preponderante do início ao fim. Ela oferece o impulso do movimento inicial, assim como, está presente na representação da frenagem do trem (Figura 6).

Figura 6



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n.2*.Naipe da percussão. Obs.: *Raganella* (matraca), *tamburello* (pandeiro).

Nessa peça, os instrumentos que participam do naipe de percussão são: pandeiro, reco-reco, matraca, ganzá e tímpanos[21].

De acordo com o percussionista brasileiro Eduardo Gianesella, o pandeiro é o instrumento mais emblemático no âmbito da percussão brasileira[22] "é o símbolo do

[21] Na figura 6 os instrumentos estão escritos de acordo com a língua italiana. A tradução é: *timpani* (tímpanos), *ganza* (ganzá), *raganella* (matraca), reco-reco (reco-reco), *tamburello* (pandeiro).
22 "[...] é o símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro. Dentro do universo da percussão típica brasileira é o instrumento que tem maior popularidade e também o que mais evoluiu tecnicamente, devido

instrumento de percussão típico brasileiro e "é o instrumento que tem maior popularidade, dentro do universo da percussão típica brasileira[23] (GIANESELLA, 2012).

Ao falar sobre o pandeiro, o percussionista brasileiro Mário Frungillo faz a seguinte citação:

> São instrumentos característicos em inúmeras danças populares e no Brasil seu uso tem sido destacado na música popular, dando origem a uma técnica de execução única, notadamente no "samba" e no "choro", uma mistura entre a tradição ibérica e o ritmo trazido pelo escravo africano (FRUNGILLO, 2003, p.244).

É interessante observar o relato do sambista João da Baiana (1887-1974), em relação ao pandeiro: "era proibido porque a gente ia para a Penha, e na hora que a gente ia com o pandeiro e o violão, a polícia cercava e tomava o pandeiro" (SANCHES & OLIVEIRA, 2014). Posto isto, percebemos que na "Toccata/O trenzinho do caipira", Villa-Lobos utiliza um instrumento que foi marginalizado (pandeiro), numa obra que contempla citações do representante mais ilustre da música europeia ocidental. Interpretamos esse fato como uma asseveração do quanto Villa-Lobos valorizava a cultura brasileira, seja ela oriunda da música popular ou não.

Outro instrumento utilizado foi o reco-reco, que de acordo com o percussionista brasileiro Carlos Stasi, esse instrumento expressa uma alusão ao primitivismo

> A ideia da percussão como algo primário baseia-se no fato de que ela nos remete aos sons naturais e cotidianos. Um exemplo disto é a relação entre o reco-reco e os chamados raspadores de pedra na Idade da Pedra. Eles fazem referência a determinados movimentos, formas e objetos que podem ter resultado das ações dos primeiros hominídeos. É desta forma que o reco-reco é associado aos estados mais primitivos da humanidade [...] (STASI, 2011, p. 96).

É interessante notar que, em 1897 o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) inseriu o reco-reco no final de "Batuque" da *Suíte Brasileira.* No entanto, segundo d'Anunciação, foi Villa-Lobos o criador de uma nova técnica para o reco-reco (Figura 7)

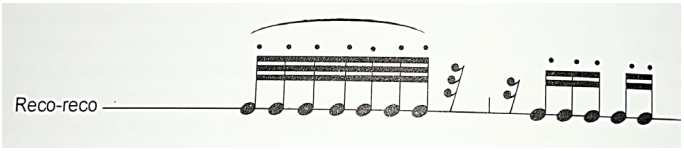
> Villa-Lobos, ao inserir o reco-reco no poema sinfônico *Uirapuru,* contribuiu com procedimentos de execução inovadores e de grande importância técnica e

a sua versatilidade e aplicabilidade em vários ritmos. [..]. Apesar de poder ser utilizado em praticamente todos os ritmos brasileiros, como maxixe, o frevo, o baião, o maracatu e a marchinha carnavalesca, entre outros, é certamente no samba e no choro que esse instrumento encontra sua maior identificação" (GIANESELLA, 2012, p. 152, 153, 154).

23 É interessante que o ano de 1930 também marca o primeiro registro fonográfico da percussão (batucada), ao acompanhar o "samba dos morros" Na Pavuna do grupo Tangarás. Mais detalhes ver: https://dicionariompb.com.br/almirante/dados-artisticos. Acesso em 02/07/2021.

> didática para o processo de articulação do instrumento, introduzindo o *portato* e o *staccato* percutido. O estilo staccato percutido do reco-reco também foi inserido na instrumentação da *Fantasia para piano e orquestra Momoprecoce*, promovendo uma mistura tímbrica ao combinar toque friccionados e percutidos (sexto compasso do número 79 de ensaio, até um compasso antes do número 81 de ensaio) (D'ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 92-93 e 117).

Figura 7



Portato e staccato percutido no reco-reco no Poema Sinfônico *Uirapuru* (1917). Fonte: (D'ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 92)

Ao descrever a *Sodade do cordão*, Villa-Lobos inclui o reco-reco como instrumento típico dessa modalidade musical carnavalesca

> Seguiam-se dez metros atrás o Grupo dos Cordões de Velhos, Palhaços, Rei, Rainha e Príncipe dos Diabos, Velhos, Velhas, Velhinhas, Cabaça Grande, Diabinhos, Morcegos, Carreiras, animais, Sargentos, Mestre de Canto, Bateria com os executantes (Bateria e côro). **Os instrumentos eram também típicos**, camisões, surdos, tamborins, pratos de louça**, reco-recos** (de bambu e ferro), chocalho de cabaça, cornetas de chifre (semelhante às usadas pelos índios) (PAZ, 2000, p. 41).

Em relação a matraca, embora ela não seja um instrumento que representa a percussão brasileira[24], ela foi utilizada em contextos distintos no Brasil. Esse instrumento era utilizado nas festividades da Igreja Católica na Semana Santa. No âmbito político-social, também marcou um evento importante em São Paulo

> No Brasil, Estado de São Paulo, durante a Revolução constitucionalista de 1932, foram utilizadas grandes 'matracas' nas trincheiras para simular tiros de metralhadora contra os inimigos" (FRUNGILLO, p. 2003. p. 206).

O Ganzá, de acordo com Frungillo (2003), é um instrumento fundamental nas escolas de samba, ou seja, um representante da cultura popular brasileira

> "Chocalho" [Ganzá] de recipiente feito com tubo de metal ou madeira contendo areia e conhecido pela variante 'canza'[...] Conhecido na Bahia (Brasil) como 'amelê' e 'querequexê', é usado em diversas manifestações musicais, sendo popularmente feito com qualquer tipo de recipiente de lata pequeno (de comida ou bebida industrializada). [...] Sua utilização mais preponderante é encontrada nos conjuntos e orquestras na apresentação do 'samba', sendo componente indispensável na 'bateria' das 'escolas de samba' (FRUNGILLO, 2003, p. 134).

[24] "É um instrumento de sinalização em razão de sua forte sonoridade" Haydn utilizou a matraca na Toy Symphony (FRUNGILLO, p. 2003. p. 206).

Na "Toccata/O trenzinho do caipira", do naipe da percussão, o tímpano é o instrumento mais tradicional da orquestra sinfônica convencional. No entanto, Gianesella (2013) aponta uma particularidade do uso do tímpano na obra de Villa-Lobos

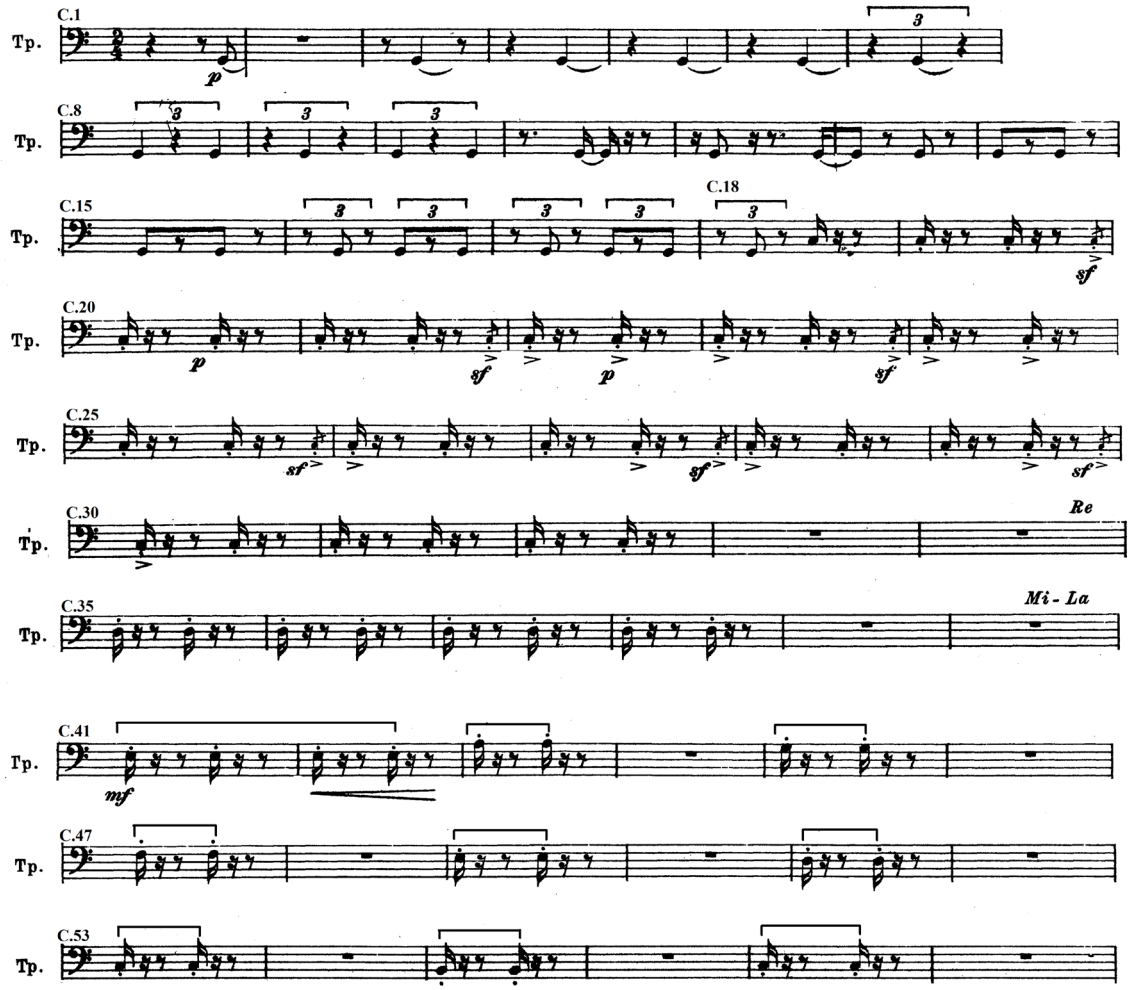
> Ainda no campo da percussão, as partes de tímpanos de suas obras são em geral bastante complexas, com inúmeras mudanças de afinação, pois muitas vezes ele utiliza os tímpanos de forma melódica, mais do que como mero suporte rítmico ou pedal de apoio harmônico. Nesse quesito, ele foi, [Villa-Lobos] em nossa opinião, juntamente com Bartók, Stravinsky e Strauss, um dos compositores da primeira metade do século XX que mais ousaram na escrita desse instrumento (GIANESELLA, 2013, p. 110).

E de fato, Hashimoto (2003, p. 60-61) ao comentar sobre o uso dos tímpanos na "Toccata/O Trenzinho do caipira", faz a seguinte observação: "A parte de tímpanos é um exemplo clássico de Villa-Lobos: o uso intenso do pedal de afinação, muitas vezes vemos no repertório de Villa-Lobos passagens longas repletas de mudanças de afinação[25]".

Ao observarmos a partitura, confirmamos que entre os compassos 1 e 18 há um pedal sobre a nota sol. A partir do terceiro tempo do compasso 18 até o compasso 32, há um pedal sobre a nota Dó. Entre os compassos 35 e 38 um pequeno pedal sobre a nota ré. Porém, entre os compassos 41 a 57, há várias mudanças de afinação[26] (Figura 8).

[25] Gianesella, 2013, p. 115) menciona que Villa-Lobos escreve a linha do tímpano de forma melódica no *Uirapuru* (1917).
[26] Nesse trecho, os tímpanos dobram os contrabaixos.

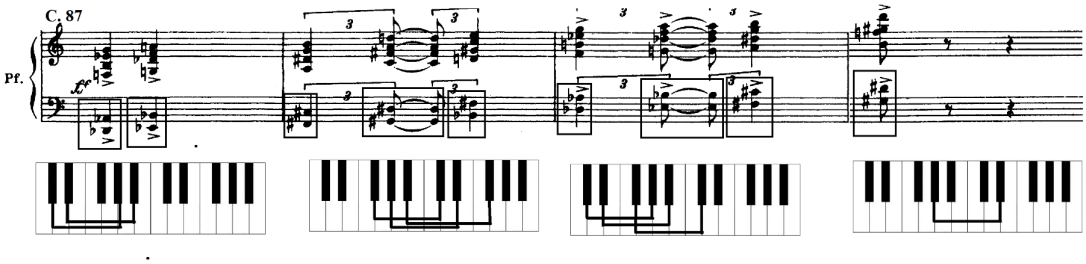
Figura 8



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n.2*. Tímpanos. Mudança de afinação entre os c. 41 e 57.

Outro aspecto que nos chama a atenção ocorre a partir do compasso 87. Nesse trecho, observamos um procedimento típico de Villa-Lobos relacionado a topografia do instrumento. Na mão esquerda vemos um paralelismo de quintas somente nas teclas pretas do piano. Como se a forma da mão ficasse "congelada", há apenas um deslocamento horizontal da mão (Figura 9).

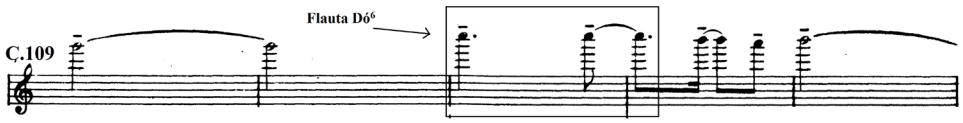
Figura 9



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Paralelismo de 5as somente nas teclas pretas do piano (mão esquerda).

No compasso 111 Villa-Lobos utiliza o limite máximo da tessitura da flauta, à semelhança de Bach que fazia o mesmo procedimento com os instrumentos de sopros em suas cantatas[27] (Figura 10).

Figura 10

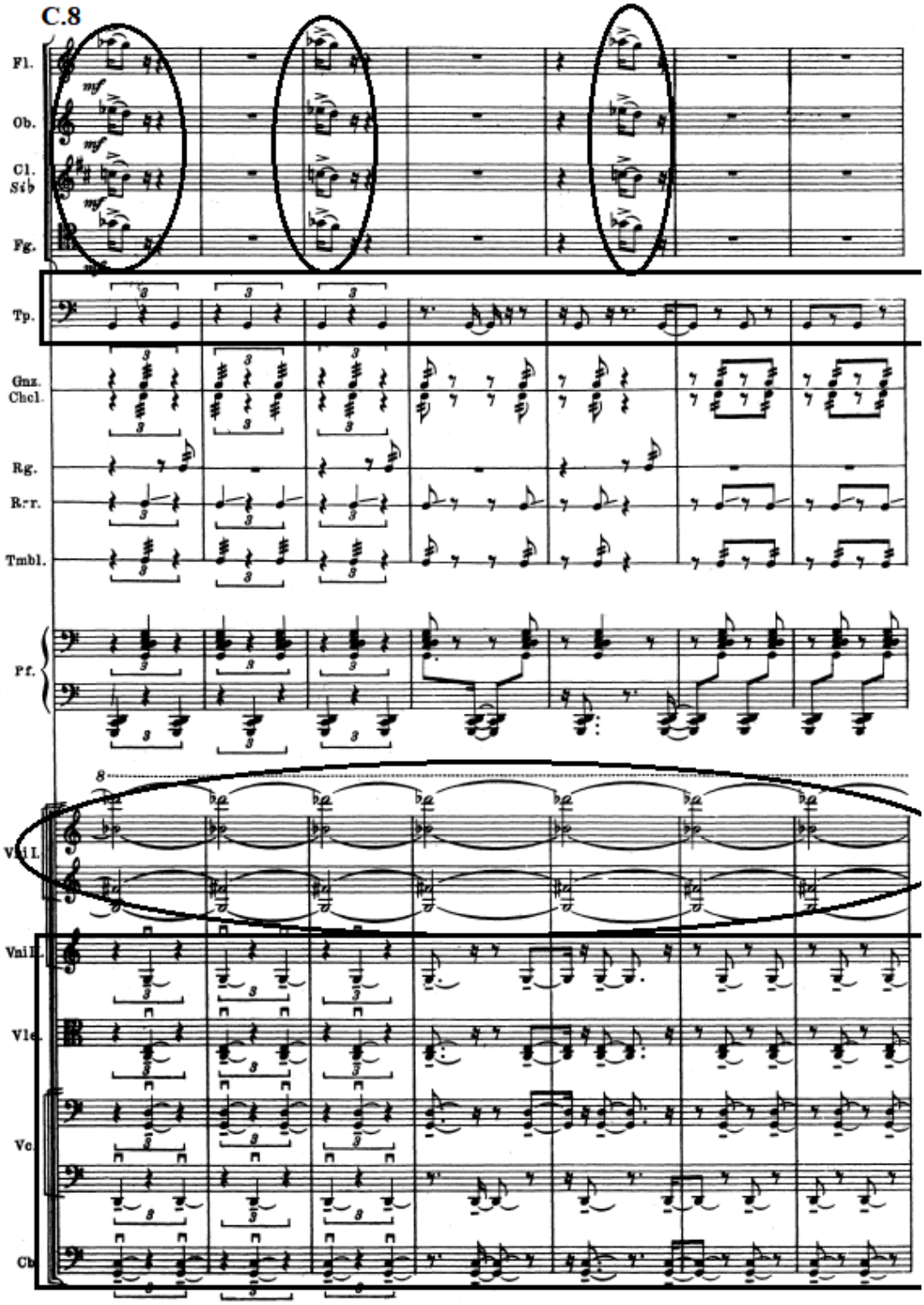


"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Flauta no limite da tessitura aguda.

Algo que também nos chama a atenção, é a alternância entre momentos diatônicos e cromáticos ao longo da peça. Num primeiro momento há uma relação de diatonismo e cromatismo entre os instrumentos. Por exemplo, as violas, violoncelos e contrabaixos seguem diatônicos (c. 1-29), em oposição ao cromatismo da flauta, oboé, clarinete, fagote e violinos I e II (Figura 11).

[27] Ao discutir sobre o uso dos instrumentos de sopros nas Cantatas de Bach, Harnoncourt faz a seguinte menção: "Ocasionalmente Bach requer as *flauti,* que são sempre flautas doces em fá (extensão fa3-lá5). Como faz com todos os instrumentos de sopro, ele as emprega nos limites da extensão em que podiam ser tocadas na época". Outro exemplo é o *Concerto de Brandemburgo n. 1* BWV 1046, onde Bach explora a extremidade máxima das trompas naturais (HARNONCOURT, 1993, p. 67, 181).

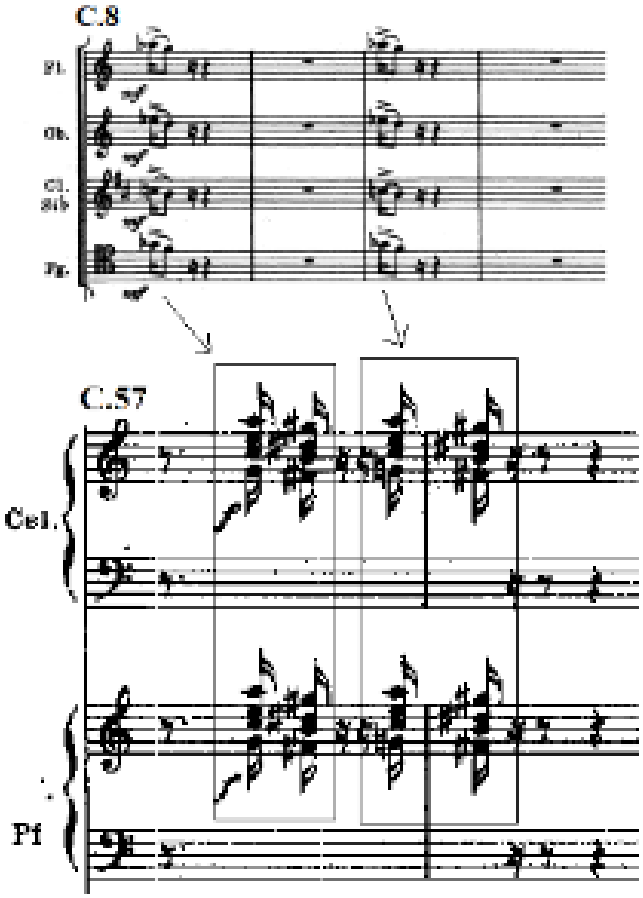
Figura 11



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Concomitância entre diatonismo (violas, violoncelos e contrabaixos) e cromatismo (Flauta, oboé, clarinete e fagote)

O piano que era diatônico entre os compassos 1 e 28, torna-se cromático a partir do compasso 57, onde ocorre uma imitação em diminuição das segundas menores descendentes realizadas pelos sopros no compasso 8 a 12 (Figura 12).

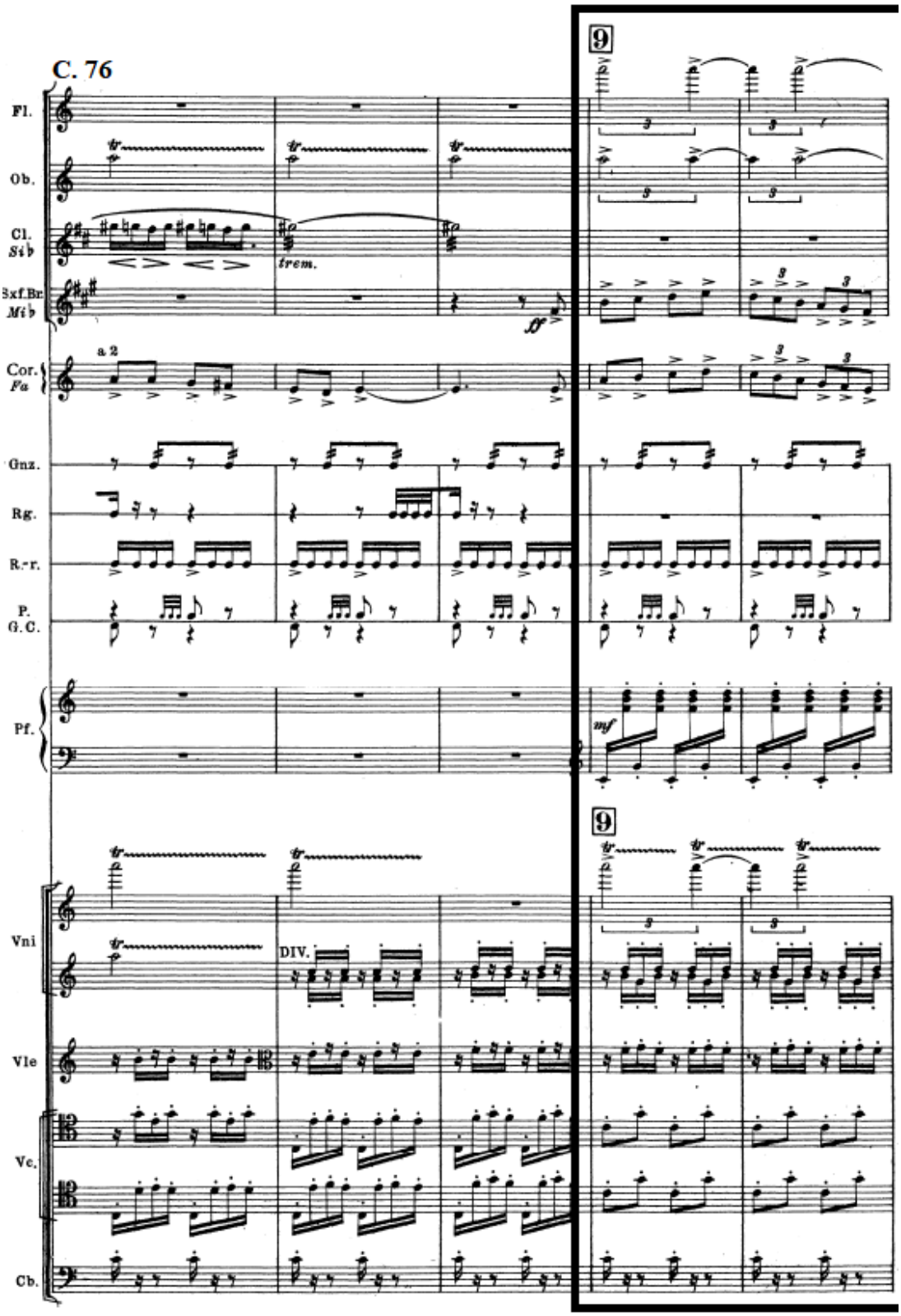
Figura 12



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da Bachianas Brasileiras n. 2. Entrada da celesta e inserção do cromatismo no piano (c, 57) em imitação e diminuição dos sopros (c. 8 e 10).

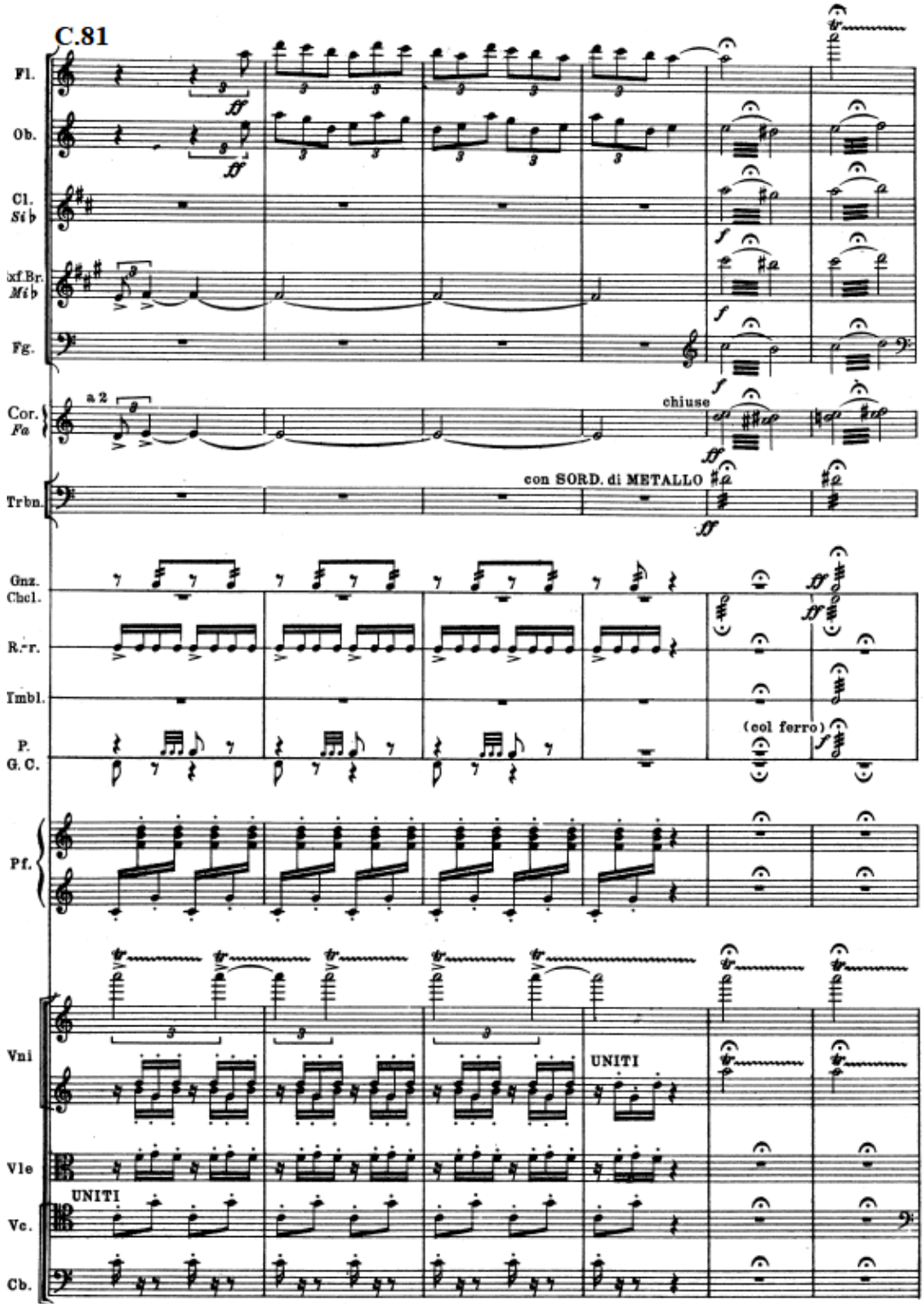
A peça segue fazendo esta oposição sincrônica entre camadas diatônicas e cromáticas. No entanto, entre os compassos 79 a 86, ocorre pela primeira vez a totalidade sonora em ambiente diatônico. terminando uma seção e desembocando na primeira fermata (Figura 13 e 14).

Figura 13



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Total diatônico (a partir do c.79).

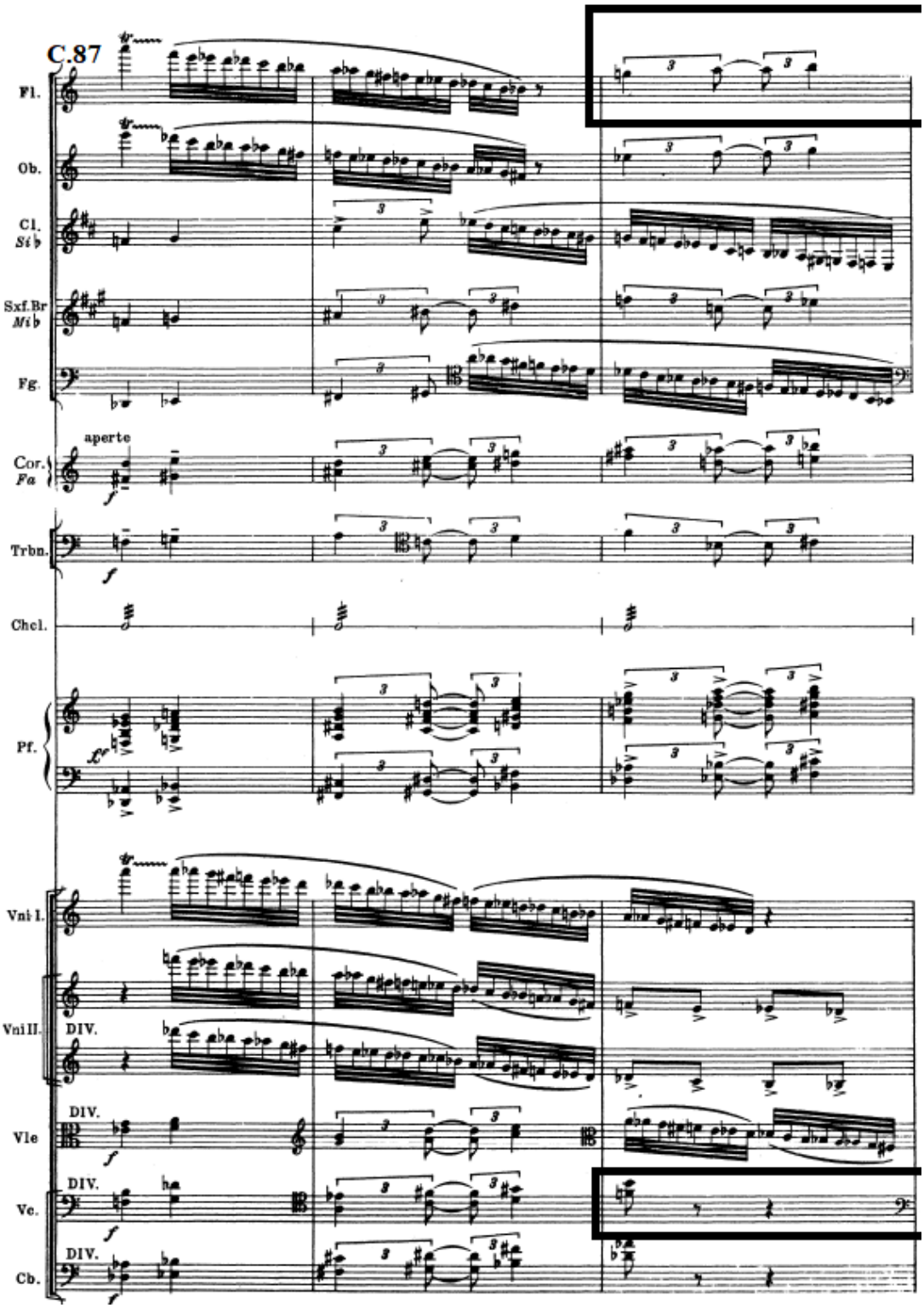
Figura 14



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2.* Total diatônico (c. 81-86).

Em seguida, entre os compassos 87 e 88, ocorre o contraste, em relação aos compassos anteriores, e surge o cromatismo total. No entanto, essa totalidade cromática é interrompida no compasso 89 por meio da flauta e do violoncelo (Figura 15).

Figura 15

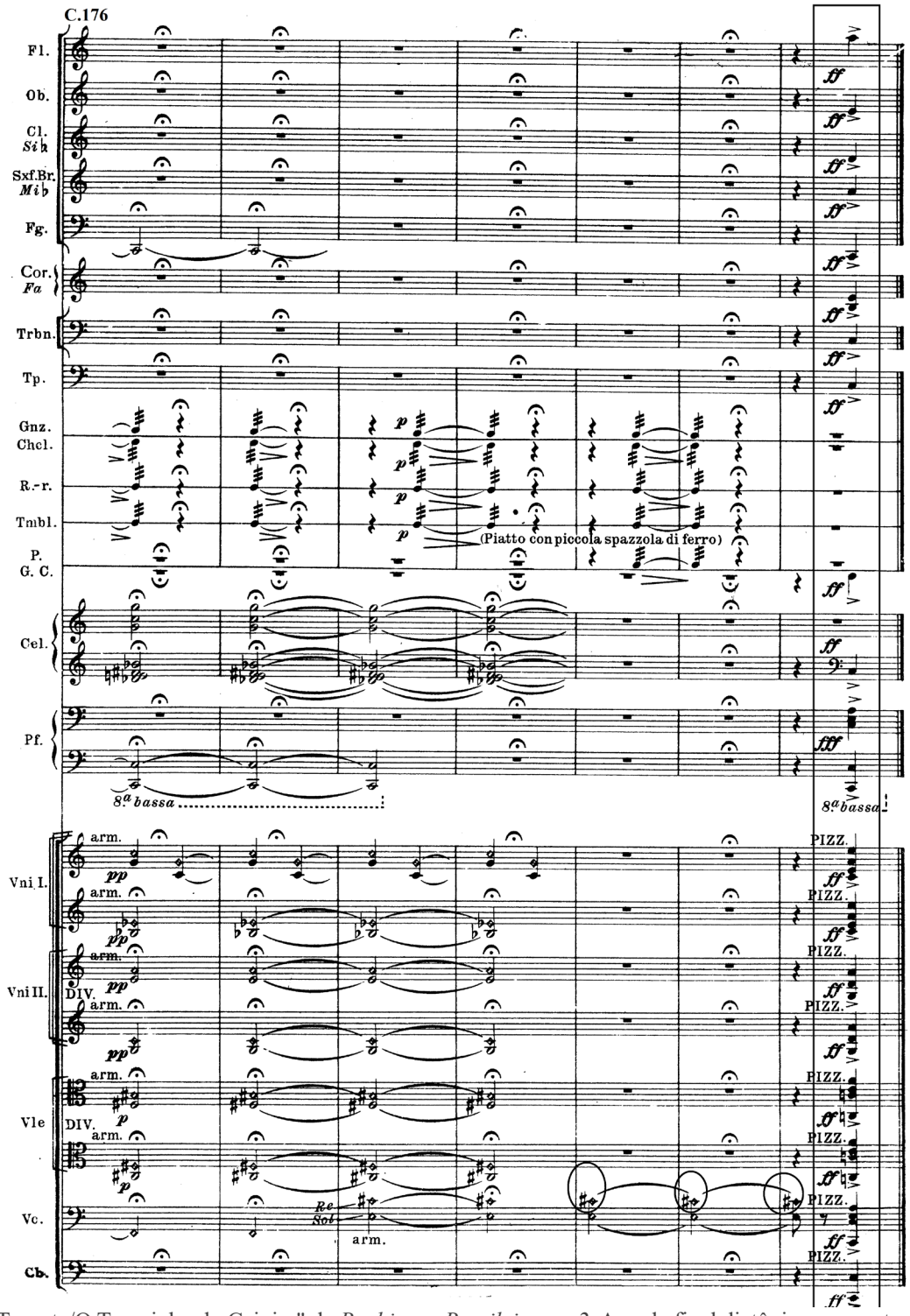


"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Quebra do total cromático por meio da flauta e o violoncelo (c. 89).

Interpretamos esse contraste entre diatonismo e cromatismo, como uma referência à antítese barroca claro-escuro (*chiaroscuro*). Essa oposição se estende até o final da peça

onde o acorde final (diatônico) contrasta com a sonoridade anterior que vai se dissipando até manter somente o violoncelo (Figura 16).

Figura 16



"Toccata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Acorde final diatônico em contraste com o som harmônico cromático do violoncelo (c. 181-182).

Considerações finais

Na "Toccata/O trenzinho do caipira", como referência à música de Bach, consideramos o uso da retórica, uma vez que, o teor a ser abordado na peça está implícito no título da obra. Outra relação bachiana é a alternância entre sonoridades diatônicas e cromáticas, que são análogas ao contraste entre "claro e escuro" do período barroco. A utilização da tessitura no extremo agudo na flauta, é similar ao que Bach fazia em suas cantatas no naipe dos sopros. A técnica de diminuição que ocorre no piano (c. 57) em relação às madeiras (c. 8 a 12), também é uma alusão à gramática musical recorrente em Bach. Ao mesmo tempo em que o piano expressa a principal característica da tocata no século XX, por meio das semicolcheias em movimento rápido e ininterrupto, ele também alude ao uso do cravo como instrumento estrutural no período barroco, antes de Bach inaugurá-lo como instrumento solista no *Concerto de Brandemburgo n. 5*.

Quanto às referências da cultura brasileira, ao expressar que, o trem é do "caipira", Villa-Lobos demonstra uma faceta do modernismo brasileiro, por meio do "desrecalque localista" – termo empregado por Antonio Candido. Outra referência são os instrumentos típicos da percussão brasileira utilizada na música popular. A título de exemplo, temos o ganzá e o reco-reco, que são utilizados em baterias de escolas de samba. Já a matraca traz um memorial de cerimonial religioso realizado na Semana Santa. E o pandeiro, que é um dos instrumentos mais emblemáticos do Choro e do Samba. Sendo assim, Villa-Lobos fez sua homenagem ao compositor a quem ele declarou ser "o maior músico do mundo para mim", inserindo instrumentos da cultura musical popular brasileira.

No entanto, existem algumas peculiaridades da linguagem villalobiana presentes nessa peça. Por exemplo, o uso do tímpano realizando mudanças de afinação (c. 41-57). E a topografia do piano entre os compassos 87 a 90, momento em que ocorre um paralelismo de quintas somente nas teclas pretas do piano (mão esquerda).

Uma vez que, na "Toccata/O trenzinho do caipira" existem representações da cultura musical brasileira em diálogo com a gramática bachiana, podemos atestar que, mesmo Villa-Lobos tendo convivido no ambiente parisiense na década de 1920, ele adotou uma postura totalmente oposta aos compositores que aderiram "ao retorno a Bach" na esfera de Paris. Esta constatação reforça a ideia de Manuel Bandeira ao afirmar que "A sensibilidade de Villa-Lobos, porém, resistiu ao choque traumático de Paris. Lá ele é o mesmo Villa-Lobos que seria se vivesse toda a sua vida em Cascadura. Cascadura ou Paris, tudo serve (BANDEIRA, 2008, p. 39).

Por meio desta breve reflexão, esperamos contribuir para mais uma parcela da compreensão de uma das páginas mais significativas da obra de Villa-Lobos e da música brasileira.

Referências

ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música.* São Paulo: L. G. Miranda, 1934.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas Inéditas I (1920-1931)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica:* Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

GROVE MUSIC ONLINE Toccata. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035?rskey=mYtA1B. Acesso em 12/08/2021.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

DREYFUS, Laurence. *Bach and The Patterns of Invention*. Cambridge: University Press: 2004.

FRUNGILLO, Mário. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GIANESELLA, Eduardo. *Percussão orquestral brasileira:* problemas editoriais e interpretativos. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri*: primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2003. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284868>. Acesso em: 14/06/2021.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PAZ, Ermelinda A. *Sôdade do cordão*. Rio de Janeiro: Fundação Universitária José Bonifácio, 2000.

RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916.

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

SANCHES, A.; OLIVEIRA, T. *Breve História do Samba*. [Documentário]. Produção de Andrey Sanches e Thais Oliveira. São Paulo. Curso de Comunicação Social da UNESP de Bauru-SP, 2014. Vídeo, 7:24 min color. son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWEhKsOgdEE>. Acesso em: 22/09/2021.

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

STASI, Carlos. *O instrumento do "Diabo":* música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TARASTI, Eero. In: *Presença de Villa-Lobos*, v. 12, 1981.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Tradition*: A Biography of the Works Through Mavra, v. 2. Berkeley: University of California Press, 1996.

VILLA-LOBOS, sua obra. 2 ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, Programa de Ação Cultural,1972.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. Versão 1.1. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2018.

WISNIK, José. *O coro dos contrários*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Do *Tédio de Alvorada* ao *Uirapuru*: anotações à partitura comentada

Manuel Correa do Lago
mano@valorcafe.com.br | ABM
Guilherme Bernstein
guilherme.seixas@unirio.br | UNIRIO

Resumo: O bailado *Uirapuru* – 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 das temáticas indígena e da floresta tropical, quanto pela magia de sua orquestração. Entretanto, é interessante notar que o texto musical do *Uirapuru* consiste da transformação de uma obra anterior, datada de 1916/17: o poema sinfônico *Tédio de Alvorada*. Essa obra, estreada no Rio de Janeiro, em 1918, seria, nos anos seguintes, reapresentada com sucesso em concertos sinfônicos nos Teatros Municipais de Rio e São Paulo, para desaparecer a partir de 1925. Brevemente os autores publicarão uma edição comentada da partitura do *Uirapuru* indicando, por meio de cores, as seções anteriormente presentes na obra anterior, assim como acréscimos e detalhes; da edição constam também a partitura do próprio *Tédio de Alvorada* e textos analíticos. Este artigo adianta algumas observações.

Palavras-Chave: Uirapurú, Villa-Lobos, obras orquestrais.

From Tédio de Alvorada to Uirapuru: appointments to the commented score

Abstract: Premiered in 1935 in Buenos Aires' Teatro Colon under the baton of the composer, the ballet *Uirapuru* established itself as one of the most distinguished of Villa-Lobo's works, by its evocation of the tropical forest and its indigenous inhabitants and by the glare of its orchestration. And yet, *Uirapuru* is a reworking of a previous orchestral work, *Tédio de Alvorada*, composed in 1916/17, premiered in Rio in 1918 and performed successfully in Rio and São Paulo up to 1925, when it desapeares from programs. The authors will soon publish a study-score of the ballet where, by means of different colors, the original text from *Tédio de Alvorada*, its reworkings, new material etc will become immediately clear, together with analytical texts and the score of the first work. This article anticipates some of tis observations.

Keywords: Uirapuru, Villa-Lobos, orchestral works.

Apresentação

O bailado *Uirapuru* – 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 das temáticas indígena e da floresta tropical, quanto pela magia de sua orquestração. Entretanto, é interessante notar que o texto musical do *Uirapuru*, conforme notado por autores como Luiz Fernando Vallim Lopes [2002], Paulo Renato Guérios [2003], Paulo de Tarso Salles [2005 e 2009], Maria Alice Volpe [2011] e Manoel Corrêa do Lago [2012 e 2016], consiste da transformação de uma obra anterior, datada de 1916/17: o poema sinfônico *Tédio de Alvorada*. Essa obra, estreada no Rio de Janeiro, em 1918, seria, nos anos seguintes, reapresentada com sucesso em concertos sinfônicos nos Teatros Municipais de Rio e São Paulo, para desaparecer a partir de 1925.

Tendo como propósito colocar em destaque as principais inserções e acréscimos introduzidos por Villa-Lobos ao transformar o *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru,* em 1934, os autores do presente artigo produziram uma partitura de estudo do balé, a ser em breve

publicada, em que se utiliza camadas de diferentes cores na partitura para indicar o conteúdo da obra original, modificações e alterações deste conteúdo, e material temático próprio do *Uirapuru.* Como texto-base do *Tédio de Alvorada* foi utilizado o manuscrito autógrafo que se encontra no Museu Villa-Lobos (MVL 1990.21.0172), que para esse propósito foi digitalizado e é publicado no mesmo volume. Este mesmo manuscrito deixa clara a operação de "bearbeitung" que o próprio autor deixou explicita ao assinar o manuscrito com os dizeres: "Rio 1917 reformado em 1934 - processo aliás frequente ao longo da obra de Villa-Lobos. A partitura de estudo é ainda acompanhada de textos analíticos que acompanham a gênese da primeira obra e aspectos técnicos e estilísticos de sua transmutação posterior.

Entre a última apresentação pública do *Tédio de Alvorada* em 1925, - ano de sua dedicatória a Ernest Ansermet -, e a estréia mundial do *Uirapurú* em 1935, podemos identificar uma sequência de acontecimentos que, plausivelmente, terão operado como "gatilhos" na decisão do compositor de "revisitar" o seu poema sinfônico de 1916/17, dos quais apresentamos abaixo uma cronologia em ordem reversa:

1934 - (Outubro): tendo finalizado a partitura do *Uirapurú*, Villa-Lobos a dedica a Serge Lifar.

1934 - (Setembro): Lifar realiza no Rio de Janeiro a estréia mundial de *Jurupari*, sua coreografia sobre a música do Choros no10 de Villa-lobos, inspirada na mitologia amazonica.

1934 - (Agosto): chegada no Brasil de Lifar e sua companhia de dança, para uma temporada de várias semanas. Pesquisas de Lifar, no Museu Nacional, para fundamentar a coreografia do *Jurupari*.

1933 - Villa-Lobos rege no Rio de Janeiro, em 1a audição brasileira, o *Chant du Rossignol* ("Canto do Rouxinol") de Stravinsky, cuja cena do "Canto do pássaro mecânico" apresenta soluções texturais próximas às que foram adotadas, em 1934, por Villa-Lobos ao compôr uma das duas novas seções para o balé. Não se pode, entretanto, afirmar em que momento Villa-Lobos passou a vislumbrar a oportunidade de aproveitamento musical do canto do uirapuru, tal como registrado no livro de Spruce, e tampouco quando passou a se interessar por uma narrativa ambientada na floresta amazônica, e na qual o personagem principal seria... um pássaro.

1930 - publicação do livro de Gastão Cruls: "A Amazônia que eu vi" o qual, ao citar trechos do livro de Richard Spruce, reproduz a sua notação musical do canto do uirapurú.

1930 - regendo em São Paulo o *Concerto de Brandenburgo nº1* de Bach, Villa-Lobos faz a experiência, em sala de concerto, de utilização do violinofone (em substituição ao "Violino Piccolo") como instrumento solista, e de sua fusão tímbrica com outros instrumentos da orquestra (experiência considerada bem sucedida por Mário de Andrade).

1929-32 - sucedem-se, nesses anos, exemplos significativos de "recomposição" de obras anteriores (bearbeitung): em 1932, o balé infantil *Caixinha de Boas Festas* (transcrições para orquestra de peças de coleções para piano dos ano 10: Petizada, Brinquedos de roda e Carnaval das crianças); em 1931, o 5o Quarteto de cordas (Ciran-dinhas); em 1929, *Momoprecoce* para piano e orquestra (Carnaval das crianças), e so-bretudo *Amazonas*, a partir do poema sinfônico *Myremis*, contemporâneo do *Tédio de Alvorada* (e, como este, ambientado na Grécia antiga e programado em concertos sinfônicos entre 1918 e 1925).

1929 - estréia conjunta, em Paris, de *Amazonas* e *Ameriques* de Edgard Varèse.

1925 - (Julho): Villa-Lobos, em Buenos Aires, doa o material completo (grade e partes instrumentais) do *Tédio de Alvorada* ao maestro Ernest Ansermet, dedicando-lhe a obra.

1925 - (Abril): última apresentação pública, no mesmo concerto, do *Tédio de Alvorada* e de *Myremis*.

Pode-se considerar o caso *Myremis/Amazonas* como o mais importante precedente do *Uirapurú,* seja pela operação de *bearbeitung* (inclusive a inclusão do violino-fone como alternativa à citara d'arco), seja pela reorientação conceitual de poema sinfônico a balé, e pela mudança (no argumento) em favor de uma temática indí- gena. Tendo presenciado tanto uma apresentação anterior de *Myremis* quanto, em 1930, a de *Amazona*s em São Paulo, Mário de Andrade deixou esse comentário sobre o processo de transformação de uma em outra que parece igualmente aplicável ao caso da metamorfose do *Tédio de Alvorada*:

> [...] a história do Amazonas é bastante complexa [....] Se trata de um poema [sinfônico] antigo que o compositor remodelou da cabeça aos pés [...] Se não me engano esse poema, que era sobre um texto de inspiração grega, já foi executado aqui, mas estava entre as obras medíocres do compositor [...] A remodelação e a inspiração no texto de localização ameríndia deu vida nova para ele, e me agrada especialmente esta sem-cerimônia com que Villa lobos atribui à mesma música a possibilidade de expressar a Grécia e o selvagem de Marajó, da mesma forma como Haendel que, de arias de amor fez depois arias a Cristo no Messias [...] (ANDRADE, [1930], 1963 :154-155).

Na comparação entre as obras, chama imediatamente a atenção a pouca relação entre os argumentos que as embasam: enquanto o do *Tédio de Alvorada*, de caráter contemplativo (com o subtítulo "Sobre uma paisagem") é ambientado na Antiguidade clássica e descreve os primeiros momentos de um amanhecer no Peloponeso, o enredo do *Uirapurú* é ambientado na floresta amazônica e se apresenta como uma sucessão de peripécias na qual se alternam diversos personagens. E no entanto, apesar disto, o cotejo entre os textos musicais das duas versões permite constatar que o material do *Tédio de Alvorada* permanece integralmente preservado (com variantes e algum remanejamento) no corpo da partitura do *Uirapurú*, sendo portanto possível reconstituir seu ordenamento sequencial e demonstrar as correspondências musicais entre as versões de 1916/17 e de 1934.

O texto musical do *Tédio de Alvorada* era, até pouquíssimo tempo, preservado em apenas um manuscrito da grade orquestral, sem partes cavadas, pertencente ao Museu Villa-Lobos (MVL P.38.1.2), da qual existe cópia no Departamento de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, obra de copista profissional, como atestam a caligrafia e o belo acabamento, sob cujo título foi acrescido entre parênteses "sobre uma paisagem". Apenas em janeiro de 2020 um conjunto de grade orquestral e jogo de partes cavadas foi localizados pelo pesquisador Disuke Shibata nos arquivos do maestro Ernest Ansermet (1883-1969) na Biblioteca Municipal de Genebra, Suíça, também de lavra de copista profissional experimentado. Além da disponibilidade, por si só determinante, outros fatores, como se verá adiante, nos levaram a adotar o manuscrito do Museu Villa-Lobos como base de nosso entendimento da obra e de nosso trabalho.

Várias características do manuscrito MVL P.38.1.2 sugerem ser mais do que improvável que este tenha servido como partitura do regente-compositor quando das execuções públicas da obra, ocorridas em Rio e São Paulo entre 1918 e 1925. Entre elas, vale destacar:

1. A falta de preocupação com a exata definição da orquestração. Os dois pentagramas dedicados às flautas nos fariam supor a presença de duas; ao virarmos a página, porém, vemos que o segundo pentagrama, em notação já abreviada, é dedicado às flautas 2 e 3, o que demonstra que o naipe é triplo, não duplo. Pequenas inconsistências semelhantes acontecem em vários naipes, como oboés, trompetes etc., muitos dos quais apenas se sabe a quantidade do instrumental ao longo da obra.

2. A ausência das anotações típicas de regente frente à orquestra, como lembretes de entradas, correções de erros etc.

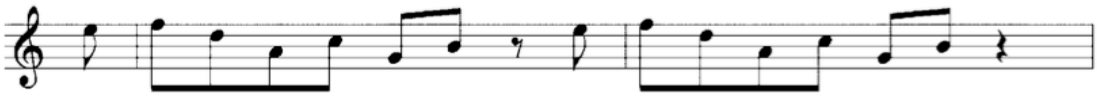
3. A presença de duas páginas, 8 e 9, quase que completamente em branco, apenas preenchidas com alguns "garranchos", o que, na prática, impossibilita sua utilização frente à orquestra.

Por outro lado, encontramos ao longo da partitura uma série de anotações realizadas em traço fino, por outra caneta-tinteiro que não a do copista (os "garranchos" acima mencionados), muitas vezes ajustando notas e acidentes, outras modificando alturas, alterando a orquestração ou mesmo acrescentando frases inteiras ao texto original. Tal característica nos indica ter servido essa partitura de "cópia de trabalho" no processo de transformação do *Tédio de Alvorada* em *Uirapurú*. A descoberta da grade orquestral e jogo de partes do *Tédio* em Genebra nos confirmou esta impressão. Desta última não só estão ausentes os problemas de ordem prática para sua utilização em ensaios e concertos mas, claro, estão também ausentes as anotações em traço fino - que podemos agora afirmar serem do punho do próprio Villa-Lobos.

Por todas essas características, e portanto também pela possibilidade de acompanhar o processo de transformação do *Tédio* em *Uirapurú,* o manuscrito do Museu Villa-Lobos foi digitalizado e será publicado no mesmo volume da partitura de estudo do balé.

Já no que se refere a conteúdo novo, observa-se que as importantes adições incrustadas no *Tédio de Alvorada* derivam todas de um mesmo "motivo gerador" de 7 notas, o "Canto do Uirapurú", tal como notado pelo botânico inglês Richard Spruce (1817-1893), numa excursão de Óbidos ao rio Trombetas, de 19 de Novembro de 1849 a 6 de Janeiro de 1850, e publicado em seu livro *Notes of a Botanist,* publicado em 1908, que se vê na figura 1.

Figura 1



Spruce, Richard: *Notes of a Botanist* (1908 p.102)

É a incorporação desse novo motivo, interagindo com o material pré-existente da versão de 1916/17, que dará origem às principais diferenças entre o *Uirapurú* e o *Tédio de Alvorada*:

- Na "Introdução", seu aparecimento no registro agudo, em contraponto ao tema principal do *Tédio de Alvorada* (este apresentado no registro grave);

- Nas duas seções inteiramente novas (números de ensaio 5 a 8) correspondendo, no balé, às cenas "Canto do Uirapurú" e as "Índias Dançam".

Recompostos do verdadeiro feito composicional representado pelo sobreposição de um motivo dado (o "Canto do Uirapurú") a texto musical anteriormente composto (o *Tédio*, propriamente dito) funcionar musicalmente de forma tão sublime, nos concentramos em destacar textualmente alguns poucos exemplos dos processos utilizados por Villa-Lobos para transformar, modernizar, a obra - a partitura colorida sendo, claro, a verdadeira guia deste estudo.

- Nos dois últimos compassos da página 2 aparecem correções feitas à mão nas violas e ameaçadas nos fagotes tornando naturais o SOL e o FÁ do *ostinato*, ao invés de sustenidos. Outro adendo feito à mão, nos tímpanos, e na mesma caligrafia das correções anteriores, reforça essa nova ideia. Vê-se aqui a mente e a mão do compositor a trabalhar, de forma clara como em talvez nenhuma outra ocasião. A ideia original é a apresentação do *ostinato* em 4 compassos - tal como ocorre da forma mais natural com padrões de acompanhamento em composições de todos os estilos, compositores e épocas - e assim é grafado pelo copista. No processo de transformar o *Tédio* em *Uirapurú*, o compositor decide sofisticar a apresentação do *ostinato* ao rascunhar sobre a partitura breve diversão (no sentido de mudança de direção) antes de retornar à forma original sobre a qual se introduzirá o tema. É assim que se apresenta a passagem correspondente no *Uirapuru,* agora com a inflexão reforçada pelos segundos violinos.

- No *ostinato* do "Tempo in Marcia" (*Tédio* a partir da página 2) / "Tempo di Marcia" (*Uirapurú* a partir do n.e. 3), através da inserção de um simples acento rítmico, ainda que magnificado por grandiosa orquestração, o compositor transforma por completo o trecho, de uma dança exótica *belle-époque* (seria o "tropel dos fantasmas"? - Figura 2) para uma poderosa celebração primitivista ("Entram as índias" - Figura 3; em preto, o texto original do *Tédio;* em vermelho, as modificações que o transformam em *Uirapurú*).

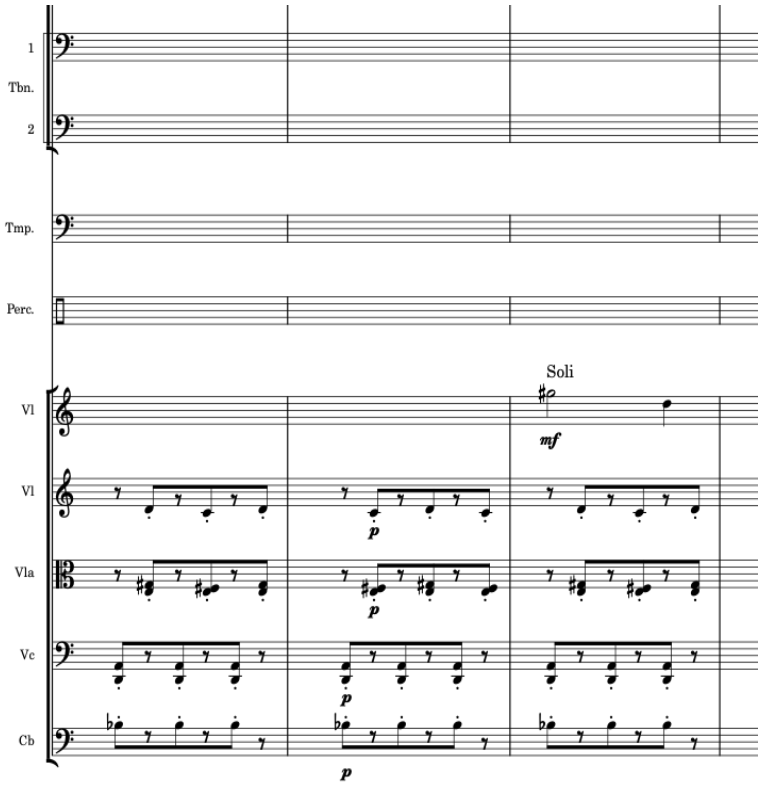


Figura 2
Villa-Lobos, *Tédio de Alvorada*, cinco compassos após o "Tempo in Marcia".

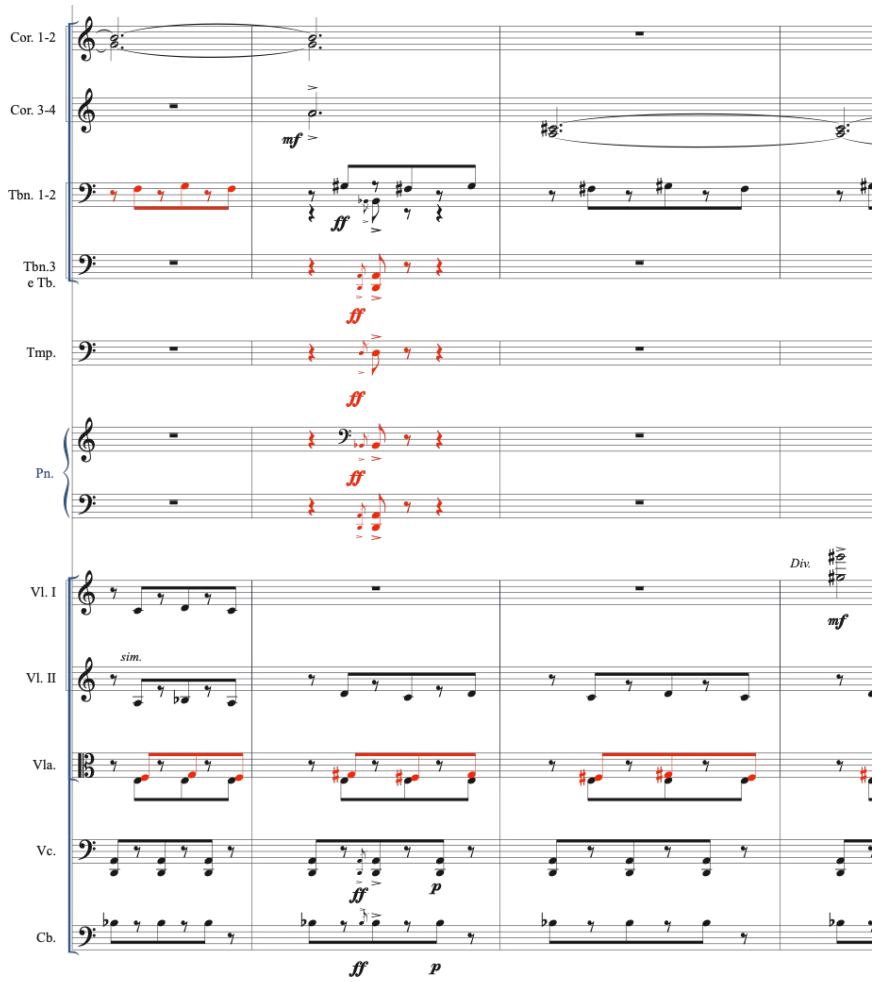


Figura 3
Villa-Lobos, *Uirapurú*, os mesmos cinco compassos após o "Tempo in Marcia".

- As 3 últimas notas de violoncelos e harpa (mão esquerda) na penúltima página foram escritas originalmente como MI, FÁ♯ e SOL, tendo este último um sinal confirmatório de bequadro, porém foram corrigidas para MI♭, FÁ♯ e LÁ♭. Há toda uma serie de correções que não conseguimos decifrar; a segunda nota de violoncelos, claramente um DÓ♯ originalmente, possui uma anotação que pode ser um RÉ ou um FÁ, e assim por diante. Quaisquer que sejam as anotações, estas são as marcas da transformação do trecho em seu corresponde no *Uirapurú* ("Desolação das índias", n.e.25), e de como Villa-Lobos torna o contexto harmônico mais complexo e rico.

Porém, talvez os mais reveladores momentos de *bearbaitung* da obra sejam aqueles em que não há mudanças estruturalmente significativas: o solo de flauta que inicia as duas peças e o solo de violino (no *Tédio*) / violinofone (no *Uirapurú*) que será a "Aparição do Índio feio" são praticamente idênticos em ambas as obras, salvo repetições e pequenas inflexões melódicas.

Conclusão

O intervalo de dezessete anos que separa a "mutação" do *Tédio de Alvorada* no *Uirapurú* associa dois momentos muito distintos da atividade criadora de Villa-Lobos:

- Em 1917, sua produção, já exuberante e muito pessoal, se encontrava numa fase de "caldeamento" das influências de Puccini e Richard Strauss, das escolas russa (principalmente Rimski-Korsakov) e francesa (especialmente D'Indy e Debussy), resultando numa linguagem incorporando ora um acentuado cromatismo (tributário de Wagner, Cesar Franck e Strauss) com abundante uso de acordes alterados e de harmonias no limite do diatonismo (acordes de 9ª, 11ª e 13ª); ora enveredando por experimentos modais (notadamente pentatonismo e tons inteiros), paralelismo de acordes e encadeamentos não funcionais, tributários de Puccini mas sobretudo da escola francesa (Debussy, Dukas). É interessante observar, na produção desse período, o destaque dado por Villa-Lobos a um conjunto de 3 poemas sinfônicos, cujos títulos remetem a um imaginário situado na Grécia clássica, e que - entre 1918 e 1925 - são frequente- mente programados juntos, como se formassem um tríptico: o *Tédio de Alvorada* (futuro *Uirapurú*), *Myremis* (futuro *Amazonas*) e *Naufrágio de Kleonikos*. Desse conjunto de poemas sinfônicos, dois seriam "recompostos" - *Myremis/ Amazonas* em 1929 e *Tédio de Alvorada* / *Uirapurú* em 1934 - apenas o *Naufrágio de Kleonikos* permanecendo com a linguagem e estética originais dos anos 1910

- Em 1934, ao "reformar" o seu poema sinfônico de 1916/17, Villa-Lobos o faz pelo prisma de quem já havia incorporado à sua bagagem obras como o *Noneto*, *Amazonas*, *Rudepoema*, a *Prole do Bebê nº2* e, sobretudo, a série dos *Choros*. Conforme sintetizado por Paulo Guerios (2009, p. 293):

> [Villa-Lobos] transforma totalmente uma obra do início de sua carreira em uma obra que possui várias características de sua maturidade musical, emprestando lhe ousadias estéticas e elementos temáticos que começaria a utilizar apenas anos mais tarde.

É portanto a partir dessa dupla perspectiva - por um lado a do "compositor dos Choros" revisitando uma de suas obras de juventude, e por outro a de um indianismo reformulado pelo "paisagismo modernista" - que deve ser entendida a ressignificação do poema sinfônico *Tédio de Alvorada* no balé *Uirapurú*.

Referências

CORRÊA DO LAGO, Manoel. *Apontamentos sobre transcrições e works in progress de Villa-Lobos nos anos 30 e 40*, in *Anais do 2o simpósio Villa-Lobos perspectivas analíticas para a Musica de Villa-Lobos* (org. Paulo de Tarso Salles), ECA/USP, São Paulo, Novembro 2012. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/348935131/Anais-do-II-Simposio-Villa-Lobos-2012-pdf.

CORRÊA DO LAGO, Manoel. *Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e work in progress,* in *RBM*, vol 28 n.1, Jan-Junho 2015, pgs. 87-107. file:///C:/Users/Manoel%20Corrêa/Documents/RBM%20Bachianas.pdf

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação*, 2 ed. Parabolé, Curitiba, 2009.

LOPES, Luiz Fernando Vallim. The transformations of an enchanted bird: Villa-Lobos' Uirapuru and issues of sources, style and reception. Trabalho apresentado no "*I Congresso Internacional Villa-Lobos*". Paris: Institut Finlandais, 10 a 13 de abril, 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), n. 20, p. 2-9, maio 2005.

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

VOLPE, Maria Alice: Villa-Lobos e o imaginário edênico do Uirapurú. *Brasiliana* n.29, Agosto 2009.

As obras para violoncelo e piano de Villa-Lobos sob a perspectiva da pianista

Lúcia Silva Barrenechea
lucia.barrenechea@unirio.br | UNIRIO

Resumo: A escrita para piano de Heitor Villa-Lobos é merecidamente exaltada e celebrada por intérpretes, pedagogos e pesquisadores. Suas obras para piano solo têm lugar consolidado no repertório tradicional atual e o instrumento é explorado em diversas formações camerísticas por Villa-Lobos. Ao aceitar o convite do violoncelista Hugo Pilger para o projeto de gravação da integral da obra de Villa-Lobos para violoncelo e piano (*Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano* em dois volumes, em 2013 e 2017), tive a oportunidade de percorrer, como intérprete, o caminho trilhado pelo compositor na construção da relação sonora entre os dois instrumentos. Também foi possível observar e comparar as ocorrências idiomáticas entre o piano camerístico e o piano solo. O que se percebe é um claro domínio e entendimento do equilíbrio entre violoncelo e piano, numa escrita repleta de complexidade rítmica, harmônica e técnica, mas que, acima de tudo, resulta numa sonoridade rica e bastante peculiar.

Palavras-chave: Villa-Lobos; música para violoncelo e piano; escrita pianística.

Villa-Lobos's works for cello and piano from the pianist's perspective

Abstract: Heitor Villa-Lobos's writing for piano is deservedly praised and celebrated by interpreters, pedagogues and researchers. His works for solo piano have a consolidated place in the current traditional repertoire and the instrument is explored in various chamber formations by Villa-Lobos. By accepting the invitation of cellist Hugo Pilger to record the complete work of Villa-Lobos for cello and piano (*Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano* in two volumes, in 2013 and 2017), I had the opportunity to experience, as an interpreter, the path taken by the composer in the construction of the chamber music relationship between the two instruments. It was also possible to observe and compare the idiomatic occurrences between chamber piano and solo piano. What can be seen is a clear mastery and understanding of the balance between cello and piano, in a writing full of rhythmic, harmonic and technical complexity, but which, above all, results in a rich and quite peculiar sound.

Keywords: Villa-Lobos; music for cello and piano; piano writing

Apresentação

> *Quando me lembro que Villa-Lobos é brasileiro, sinto vontade de dar vivas: Viva o Brasil! Viva Villa!*
>
> *When I remember that Villa-Lobos is Brazilian, I feel like cheering: Long live Brazil! Long live Villa!*
>
> *(GILBERTO FREYRE, Correio da Manhã, 1938).*

Heitor Villa-Lobos ocupa um lugar de destaque no panteão de compositores que escreveram para o piano. Sua escrita para esse instrumento é repleta de exuberância: suas melodias invocam o canto da voz humana; os ritmos são complexos e convincentes; as diferentes camadas de som resultam em texturas e cores exuberantes; todos esses elementos fazem essas composições de Villa-Lobos soarem únicas e inovadoras. Com um olhar de pianista, farei um relato sobre minha experiência de ter gravado a integral das obras para violoncelo e piano de Villa-Lobos, em parceria com Hugo Pilger, autor desse projeto belíssimo. Hugo Pilger é colega na UNIRIO há vários

anos e eu tive o prazer de ser sua orientadora no mestrado e no doutorado, nos quais ele desenvolveu seu trabalho de pesquisa sobre Villa-Lobos e o violoncelo.

A ideia original não era gravar a integral dessas obras. Hugo Pilger estava pesquisando o Villa-Lobos violoncelista, então o foco era abordar o repertório que o compositor tocava nesse instrumento. Portanto, a escolha do primeiro volume foi pautada por esse recorte. O desejo de gravar o restante das obras veio naturalmente, ainda procurando escolher obras de outros compositores que tivessem minimamente uma relação com o legado de Villa-Lobos para essa formação.

Portanto, no primeiro volume, um álbum duplo lançado em 2013, selecionamos composições das quais se tem registros documentais - programas de concerto, matérias em jornais, depoimentos – de que Villa-Lobos tocou ao violoncelo (ver Figura 1)

Figura 1

Repertório de *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano*, Volume I Hugo Pilger, violoncelo / Lúcia Barrenechea, piano
CD 1 Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Pequena Suíte* Arthur Napoleão (1843-1925), *Romance, Opus 71* Heitor Villa-Lobos, *Capricho* Homero de Sá Barreto (1884-1924), *Berceuse* Francisco Braga (1868-1945), *Romance* Heitor Villa-Lobos, *Sonhar* Bach/Villa-Lobos, *Prelúdio nº 8; Fuga nº 10; Prelúdio nº 14* Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 5: Ária - Cantilena* Homero Dornellas (1901-1990), *Estudo Seresteiro nº 2 para violoncelo solo*
CD 2 Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 4 para piano solo* Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 2* Heitor Villa-Lobos, *Divagação* Francisco Mignone (1897-1986), *Aquela Modinha que o Villa não escreveu* (violoncelo solo - original para fagote solo) Edino Krieger (n. 1928), *Seresta – Homenagem a Villa-Lobos* Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra* (versão para piano e violoncelo do autor)

Repertório do álbum duplo *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano*, Volume I, 2013 (https://url.gratis/AobHET).

Além dessas composições que faziam parte do repertório de Villa-Lobos como instrumentista, também incluímos: duas homenagens a ele, escritas por Edino Krieger e Francisco Mignone; a versão para piano e violoncelo de sua *Fantasia para violoncelo e*

orquestra; a *Bachianas Brasileiras n° 4* para piano solo; uma peça para violoncelo solo de Homero Dornellas e uma transcrição da *Ária* das *Bachianas Brasileiras n° 5*.

Em 2017 retomamos o projeto para gravar o restante das composições de Villa-Lobos. Para completar o projeto, selecionamos obras brasileiras consideradas canônicas para essa formação instrumental, dos compositores Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe, José Vieira Brandão e Alceo Bocchino (ver Figura 2).

Figura 2

Repertório de *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano*, Volume II Hugo Pilger, violoncelo / Lúcia Barrenechea, piano
CD 1 Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Mazurka* Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Prelúdio n° 2 Opus 20* Francisco Mignone (1897-1986), *Lenda Sertaneja n° 4 / Modinha* Camargo Guarnieri (1907-1993), *Ponteio e Dança* Heitor Villa-Lobos, *Berceuse Op. 50* Radamés Gnattali (1906-1988), *Modinha e Baião* Heitor Villa-Lobos, *Elegie Op. 87* César Guerra-Peixe (1914-1993), *Três Peças* Heitor Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro*
CD 2 José Vieira Brandão (1911-2002), *Sonata para Violoncelo e Piano* Heitor Villa-Lobos, *Sonata n° 2 Opus 66* Alceo Bocchino (1918-1913), *Suíte Brasileira*

Repertório do álbum duplo *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano*, Volume II, 2017 (https://url.gratis/eHhJk8).

Para falar sobre o piano nas obras para violoncelo e piano de Villa-Lobos, é necessário, primeiramente, mencionar alguns fatos importantes sobre sua relação com este instrumento de teclas. Villa-Lobos nunca estudou piano formalmente, seu primeiro instrumento foi o violoncelo. Também tinha bom domínio do violão e da clarineta. Mesmo assim, desde o início de sua produção criativa sempre escreveu para o piano, de maneira prolífica, tendo escrito mais de 200 composições para o instrumento. Foi um dos compositores brasileiros que mais escreveu para o piano ao lado de compositores pianistas como Ernesto Nazareth (1863-1934), Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Almeida Prado (1943-2010), Amaral Vieira (n. 1952), dentre outros.

A maior parte de sua produção para piano consiste em peças curtas e seccionadas, ou obras curtas reunidas em ciclos e suítes. Uma parte significativa dessas peças têm títulos descritivos, a maioria sugerindo temas infantis, músicas da cultura popular brasileira e a natureza brasileira, como paisagens e florestas. É importante mencionar que o universo infantil presente na música para piano de Villa-Lobos não significa que ela seja dedicada a jovens pianistas iniciantes. Sua escrita é bem elaborada e exige considerável domínio técnico-interpretativo. A escolha por esse tipo de composição reflete traços de influência de compositores europeus do século XIX, como Robert Schumann (1810-1856), Franz Schubert (1797-1828), Frederic Chopin (1810-1849), Felix Mendelssohn (1809-1847), Piotr Tchaikovsky (1840-1893), dentre outros, que também escreveram uma parte considerável de suas obras para piano em forma de peças curtas organizadas em ciclos, suítes e coleções[1].

Alguns pesquisadores defendem que o casamento de Villa-Lobos com Lucília Guimarães em 1913, pianista e professora do instrumento, contribuiu muito para o seu interesse pela escrita para piano, mas essa visão não é consensual. Fato é que o ambiente doméstico era também o espaço onde Lucília recebia seus alunos e praticava seu repertório, que consistia de obras canônicas dos compositores do século XVIII e XIX e composições do próprio Villa-Lobos, que ela conhecia em primeira mão.

Desde suas primeiras peças para piano, Villa-Lobos demonstrou intimidade com o idiomatismo do instrumento, dedicando-se a escrever desde obras de cunho didático - como, por exemplo, os ciclos *Brinquedo de Roda* (1912), *Petizada* (1912), *Histórias da Carochinha* (1919), *Cirandinhas* (1925), *Francette e Piá* (1929), - até peças de caráter virtuosístico, como *Valsa-Scherzo* (1913), as *Proles do Bebê n° 1* e *n° 2* (1918 e 1921) e *Rudepoema* (1921-1926), dentre outras. A respeito do pianismo de Villa-Lobos, o pianista Souza Lima, grande divulgador de sua obra e que também conviveu por muitos anos com o compositor, afirma que:

> O fato de não ser um especialista do piano, surpreende-nos quando constatamos que sua produção pianística manifesta, desde os primeiros compassos de seus primeiros trabalhos, uma maneira tão particular de tratar o instrumento, contradizendo aquela impressão e parecendo-nos tratar-se, realmente, de um pianista militante, conhecedor de todas as minúcias e segredos da técnica e, o que é ainda mais extraordinário, revelando processos

[1] Schumann escreveu, dentre diversos ciclos de peças, *Álbum para a Juventude*, *Cenas Infantis*; Schubert escreveu inúmeras valsas, e outras coleções de danças; Chopin escreveu prelúdios, noturnos, valsas, mazurcas; Mendelssohn escreveu as *Canções Sem Palavras* e outras pequenas peças; Tchaikovsky escreveu também um *Álbum para a Juventude* e as *Estações*.

> novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos, de finalidade expressiva, testemunhando a sua extraordinária sensibilidade de autêntico artista (SOUZA LIMA, 1968, p. 6).

A visão de Souza Lima sobre o pianismo de Villa-Lobos é compartilhada por outros artistas e pesquisadores, que vêem na sua escrita para piano uma capacidade ímpar de criar sonoridades e ambiências inovadoras e desafiadoras para o intérprete. Em relação à interpretação de sua escrita para piano, Anna Stella Schic, que teve várias oportunidades de tocar para o compositor, fornece uma lista de elementos-chave a serem seguidos:

> O Maestro gostava das suas melodias bem cantadas, como se fosse uma voz humana, clara e potente; os acentos rítmicos bem marcantes, sobretudo quando estiverem em oposição com o tempo; as cores, em geral expostas sem timidez, empregando-se uma dinâmica bem diversificada, segundo os planos da construção; brilho mas ao mesmo tempo clareza, ousar atacar as notas, empregar bastante pedal, mas com muito cuidado para não embaralhar, [Villa-Lobos] dizia: "cacofonia", mas tudo bem exposto" (SCHIC, 1989, p. 114).

A descrição de como abordar a escrita do piano de Villa-Lobos feita por Schic pode ser transportada para a maneira como ele manipula a interação entre o violoncelo e o piano. O fato de o compositor ser violoncelista por formação traz uma luz especial para essa combinação de instrumentos tão significativos para ele.

Villa-Lobos escreveu grande parte de suas obras para violoncelo e piano na juventude, entre 1912 e 1917, quando ainda atuava intensamente como violoncelista. A maioria das peças dessa fase possuem características da música europeia do século XIX e início do século XX, como, por exemplo, linguagem harmônica carregada de dissonâncias e cromatismos até o uso de formas e gêneros explorados nesse período. É dessa época as composições que levam os títulos de elegia, berceuse, prelúdio, sonata e suíte.

Depois de 1917, Villa-Lobos só volta a escrever para essa formação em 1930, as *Bachianas Brasileiras nº 2*, que também apresenta a versão orquestral[2]. Sua última obra para violoncelo e piano é *Divagação*, escrita em 1946. Ainda fez transcrições de dois prelúdios e uma fuga de J. S. Bach (1685-1750) e a redução da *Fantasia para violoncelo e orquestra*.

[2] Para mais informações sobre possíveis incongruências de datas da versão orquestral e versão camerística das *Bachianas Brasileiras n° 2*, ver PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo.* Curitiba: Editora CVR, 2013.

A Figura 3 detalha os títulos das obras de Villa-Lobos para violoncelo e piano, com suas respectivas datas de publicação, além das transcrições de peças de J. S. Bach e a redução da *Fantasia para violoncelo e orquestra*:

Figura 3

Título	Ano de publicação
Prelúdio n. 2 Opus 20	1913
Pequena Suíte *I. Romancette: Molto lento* *II. Legendaria: Allegretto* *III. Harmonias soltas: Moderato* *IV. Fugato (all'antica): Allegro (leggiero)* *V. Melodia: Andantino* *VI. Gavotte-Scherzo: Tempo de gavotte-più mosso-Allegro vivace*	1913-1914
Sonhar Opus 14	1914
Berceuse Opus 50	1915
Capricho Op. 49	1915
Élégie Opus 87	1916
Sonata n. 2 Opus 66	1916
O Canto do Cisne Negro	1917
Bachianas Brasileiras n. 2 *I. Prelúdio (O Canto do Capadócio)* *II. Ária (O Canto da Nossa Terra)* *III. Dança (Lembrança do Sertão) – piano solo* *IV. Tocata (O Trenzinho do Caipira)*	1930-1931
Divagação	1946

Transcrições de Bach	Ano de publicação
Preludio n.8	1930
Preludio n.14	1931
Fuga n.10	1931

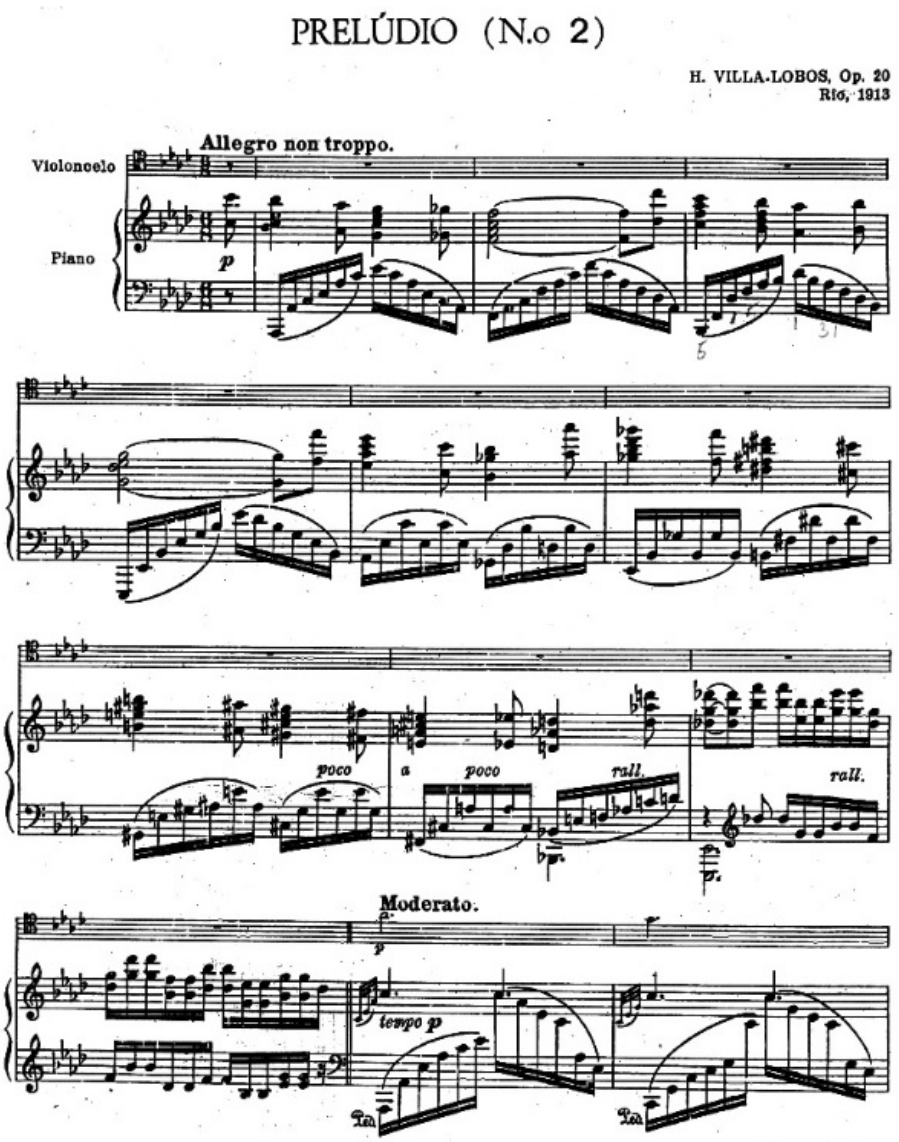
Redução	
Fantasia para violoncelo e orquestra	1945

Lista de obras para violoncelo e piano de Villa-Lobos. Fonte: PILGER, 2013.

Ao se debruçar sobre as obras de Villa-Lobos para violoncelo e piano, é possível estabelecer algumas características que chamam a atenção. Em todas as obras, o piano raramente assume papel secundário o tempo todo, de mero acompanhador ou de apoio harmônico para o violoncelo. Mesmo em trechos com essas características, há interferências melódicas que provocam um diálogo entre os dois instrumentos. Portanto, o piano tem caráter de coprotagonista com o violoncelo, sendo tratado por Villa-Lobos como o veículo de condução das mudanças de ambientes e planos sonoros e mudanças de caráter. Com exceção da *Gavotte-Scherzo* (da *Pequena Suíte*) e do 4º movimento da *Sonata nº 2*, todas as outras peças se iniciam com o piano, desde somente o soar de uma

oitava no baixo - caso da *Romancette* da *Pequena Suíte* -, até uma longa introdução com 'vida própria', que pode ser exemplificado pelo *Prelúdio nº 2* (Figura 4) e pelo 1º movimento da *Sonata nº 2* (Figura 5).

Figura 4

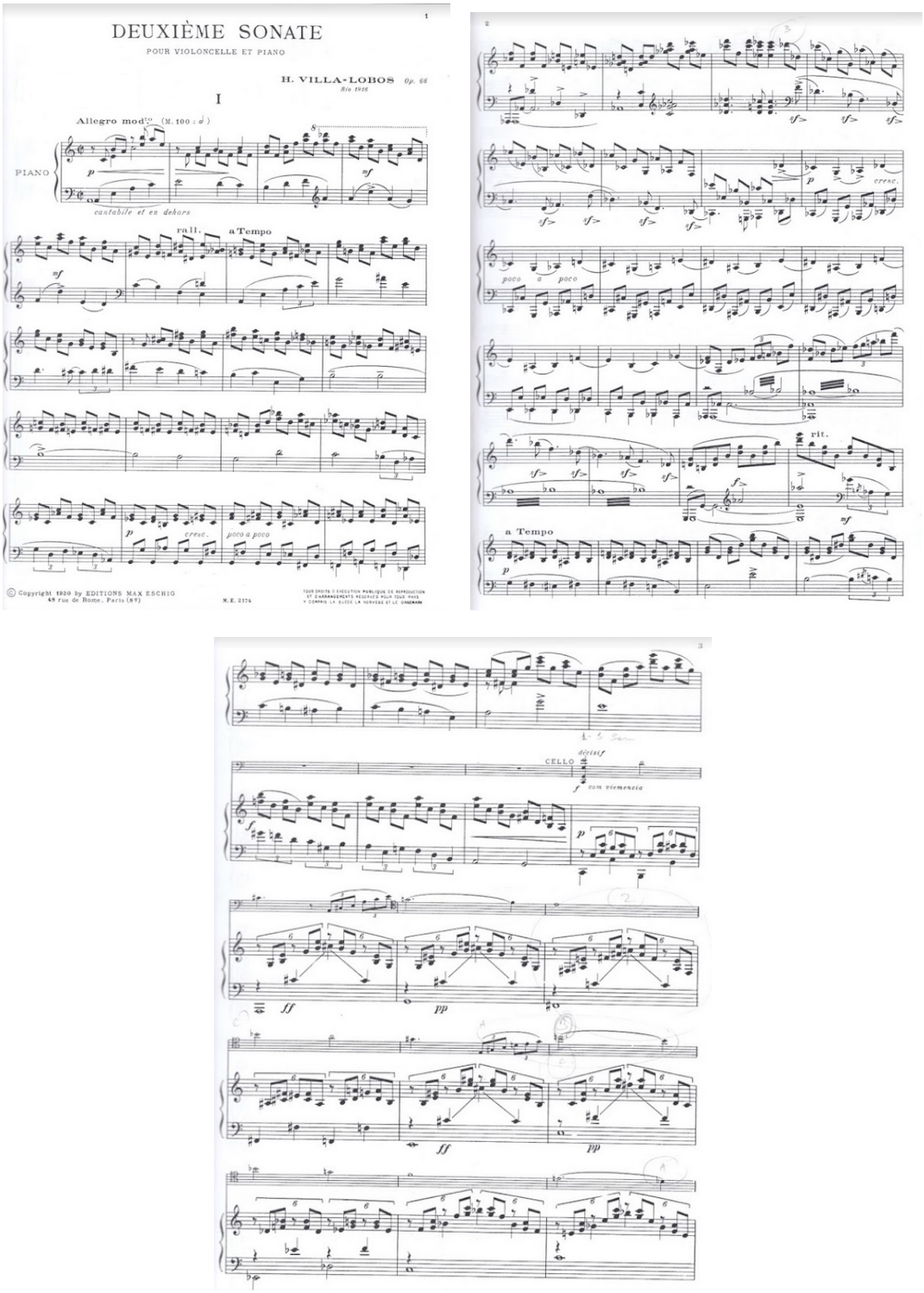


Introdução do *Prelúdio n° 2* para violoncelo e piano de Villa-Lobos. Fonte: Arthur Napoleão, 1963.

A introdução do *Prelúdio nº 2* (Figura 4) é de escrita exuberante, com o material melódico apresentado em textura densa de oitavas e acordes cheios, tendo como acompanhamento um desenho de arpejos que percorrem as regiões grave e média do teclado. Já a escrita do início da *Sonata nº 2* (Figura 5) traz a exposição do tema que posteriormente é apresentado pelo violoncelo. Em seguida há uma espécie de

desenvolvimento que se prolonga por mais de 1 minuto e meio, ou 51 compassos, até que o violoncelo comece sua exposição do primeiro tema.

Figura 5



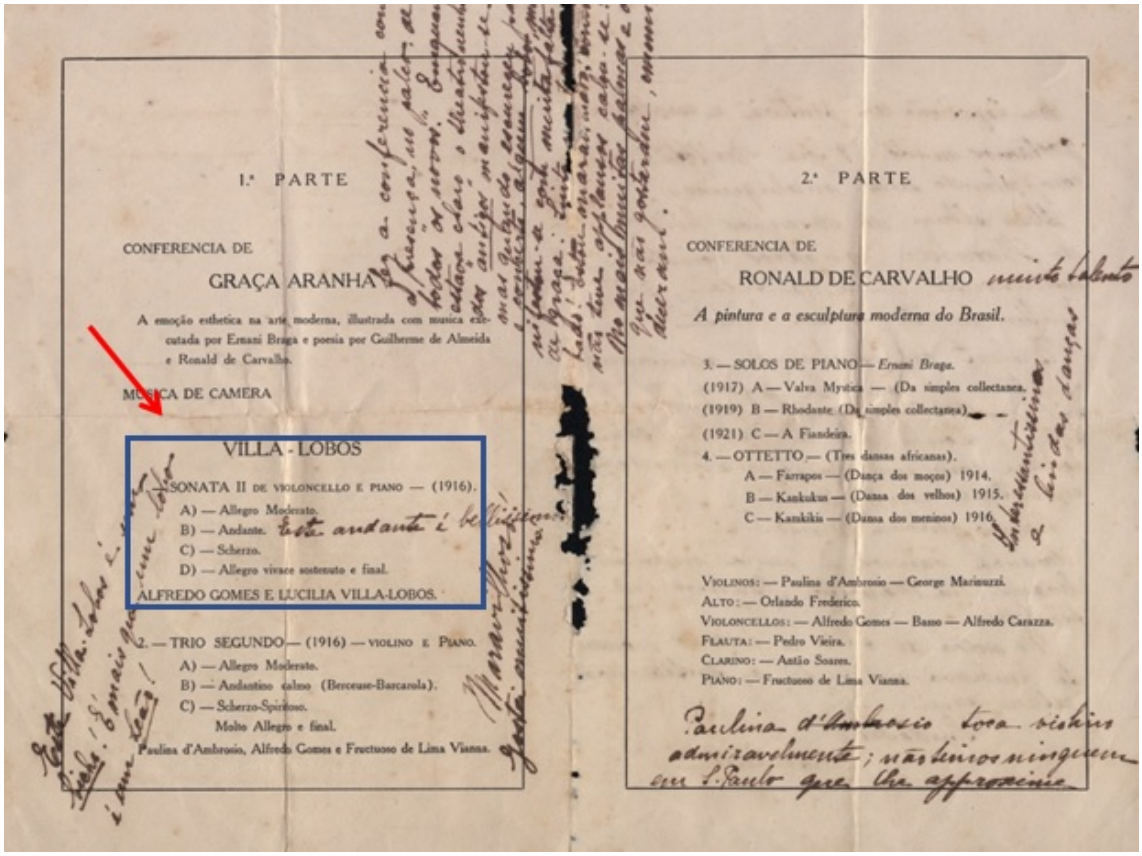
Introdução da *Sonata n° 2* para violoncelo e piano de Villa-Lobos. Fonte: Max Eschig, 1930.

A título de ilustrar um pouco melhor a maneira como Villa-Lobos desenvolveu sua escrita para a formação violoncelo e piano, falarei brevemente sobre o piano em uma obra escrita no início de sua produção composicional, a *Sonata nº 2* (1916) e na última obra escrita para esses instrumentos, *Divagação* (1946).

O piano na *Sonata nº 2*

A *Sonata nº 2* foi escrita em 1916 e teve sua estreia em 1917, no Rio de Janeiro, tendo como intérpretes o violoncelista Gustavo Hess e Lucília Villa-Lobos ao piano (PILGER, 2013, p.98). Também foi apresentada em um dos concertos da programação da Semana de Arte Moderna de 1922, tendo Lucília Villa-Lobos e Alfredo Gomes como intérpretes (ver Figura 6).

Figura 6


1.ª PARTE

CONFERENCIA DE

GRAÇA ARANHA

A emoção esthetica na arte moderna, illustrada com musica executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

MUSICA DE CAMERA

VILLA-LOBOS

1. — SONATA II DE VIOLONCELLO E PIANO — (1916).
A) — Allegro Moderato.
B) — Andante.
C) — Scherzo.
D) — Allegro vivace sostenuto e final.

ALFREDO GOMES E LUCILIA VILLA-LOBOS.

2. — TRIO SEGUNDO — (1916) — VIOLINO E PIANO.
A) — Allegro Moderato.
B) — Andantino quasi (Berceuse-Barcarola).
C) — Scherzo-Spiritoso.
Molto Allegro e final.

Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna.

2.ª PARTE

CONFERENCIA DE

RONALD DE CARVALHO

A pintura e a esculptura moderna do Brasil.

3. — SOLOS DE PIANO — *Ernani Braga.*
(1917) A — Valsa Mystica — (Da simples collectanea.
(1919) B — Rhodante (Da simples collectanea).
(1921) C — A Fiandeira.
4. — OTTETTO — (Tres dansas africanas).
A — Farrapos — (Dança dos moços) 1914.
B — Kankukus — (Dansa dos velhos) 1915.
C — Kankikis — (Dansa dos meninos) 1916.

VIOLINOS: — Paulina d'Ambrosio — George Marinuzzi.
ALTO: — Orlando Frederico.
VIOLONCELLOS: — Alfredo Gomes — Basso — Alfredo Carazza.
FLAUTA: — Pedro Vieira.
CLARINO: — Astlio Soares.
PIANO: — Fructuoso de Lima Vianna.

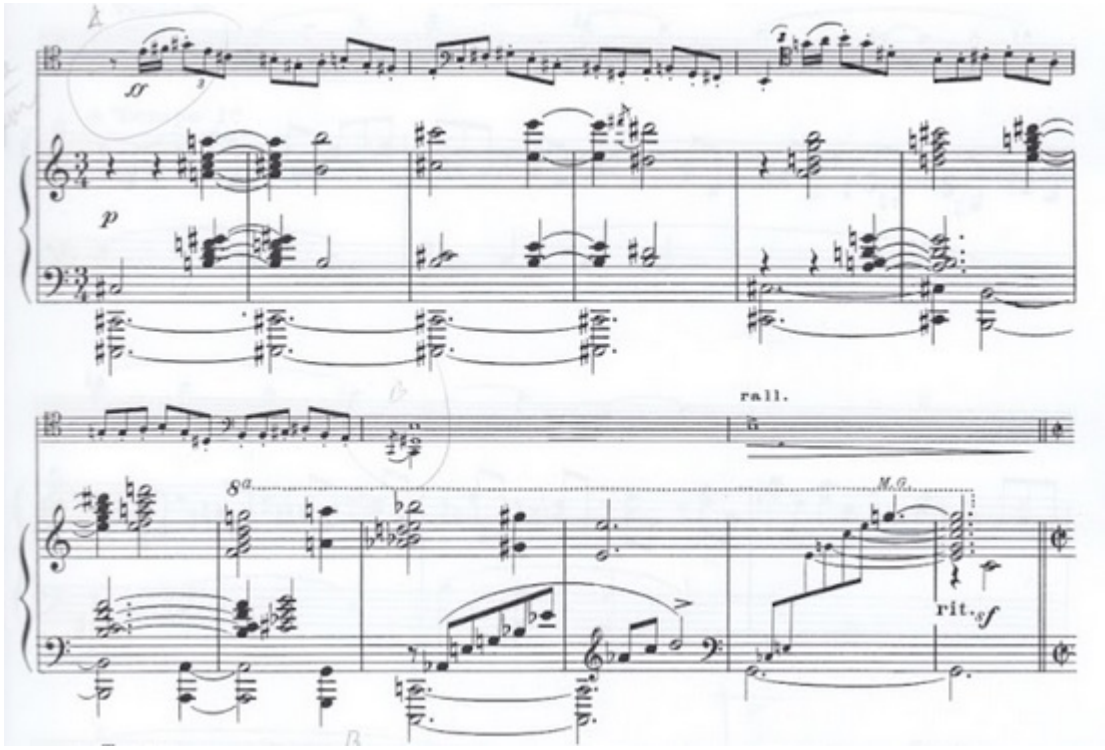
Programa do concerto do dia 13 de fevereiro de 1922, parte da programação da Semana de Arte Moderna, realizado no Teatro Municipal de São Paulo. Fonte: Instituto Hercule Florence, 2020.

A *Sonata* apresenta a escrita mais complexa e elaborada para piano dentre todas as obras para violoncelo e piano. Contêm padrões imaginativos de acompanhamento que resultam em uma grande variedade de efeitos de fundo, ampla gama de texturas,

grandes saltos em andamentos rápidos, passagens de acordes densos, padrões rítmicos de alta complexidade, polirritmia de fórmulas diversas, polirritmia com a parte do violoncelo, escalas, arpejos, sequências de notas duplas (terças, quartas, quintas) e oitavas em trechos de velocidade, toque polifônico, *glissandi*, jogo de teclas brancas e pretas (uso da topografia do teclado), acentuações deslocadas, notas pedais, além de melodias longas e exuberantes.

A Figura 7, que traz um pequeno trecho do 1º movimento, abarca algumas dessas ocorrências mencionadas acima:

Figura 7



Trecho do primeiro movimento da *Sonata n° 2* para violoncelo e piano de Villa-Lobos, c. 124-135. Fonte: Max Eschig, 1930.

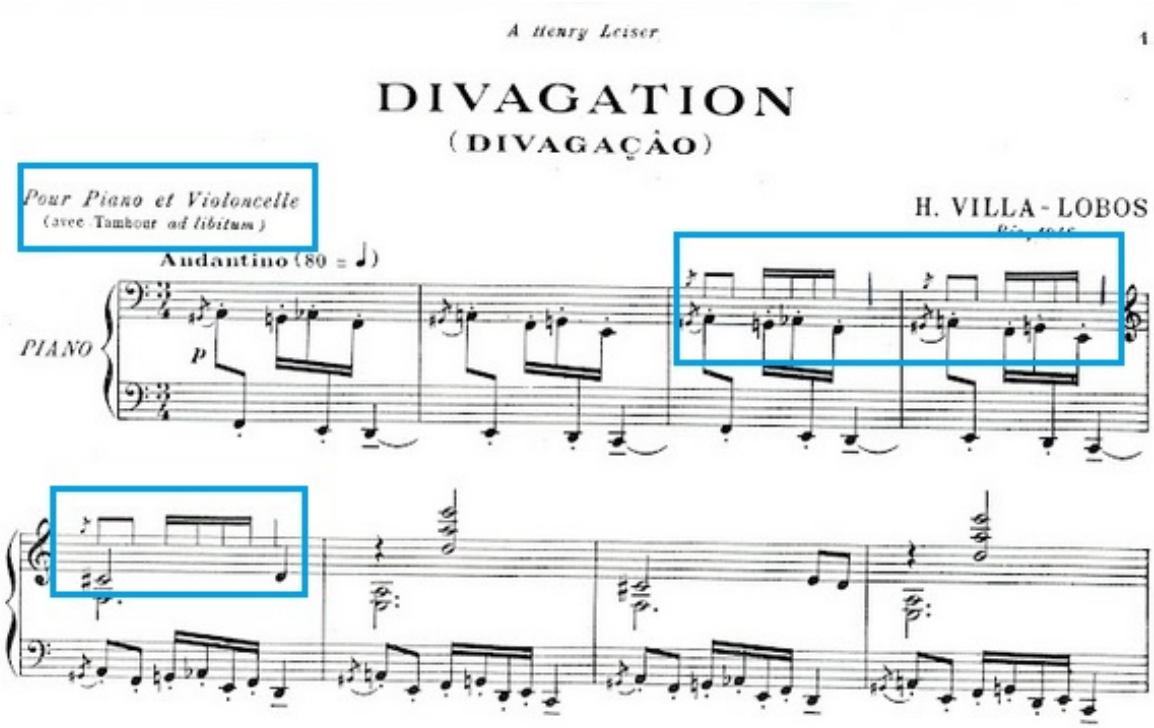
O trecho na Figura 7 apresenta uma complexa polirritmia entre violoncelo e piano causada pela escrita em diferentes fórmulas de compasso: o violoncelo em 2/2 e o piano em 3/4. Além de acordes densos que apresentam uma melodia ampla e grandiosa, há saltos na mão esquerda, arpejos, cruzamento de mãos, notas pedais, tudo isso em um andamento rápido, fazendo desse trecho um momento que exige muita atenção e estudo para que a interação entre os dois intérpretes ocorra de maneira orgânica.

O grau de complexidade da escrita para piano dessa obra é um prenúncio do que viria com *Rudepoema*, peça para piano solo escrita entre 1921 e 1926, um verdadeiro *tour de force* villalobiano. Atingir o equilíbrio entre piano e violoncelo é um desafio, pois ambas as partes carregam planos sonoros densos, e grande complexidade rítmica.

O piano em *Divagação*

Divagação foi escrita em 1946 e, de acordo com APPLEBY (1988, p. 104), sua estreia se deu no Rio de Janeiro em 1951, com o violoncelista Iberê Gomes Grosso e o pianista Alceu Bocchino. PILGER (2013, p.100) explica que a peça "traz uma parte *ad libitum* para tambor, que pode ser tocada pelo próprio violoncelista" no tampo do instrumento (Figura 8).

Figura 8



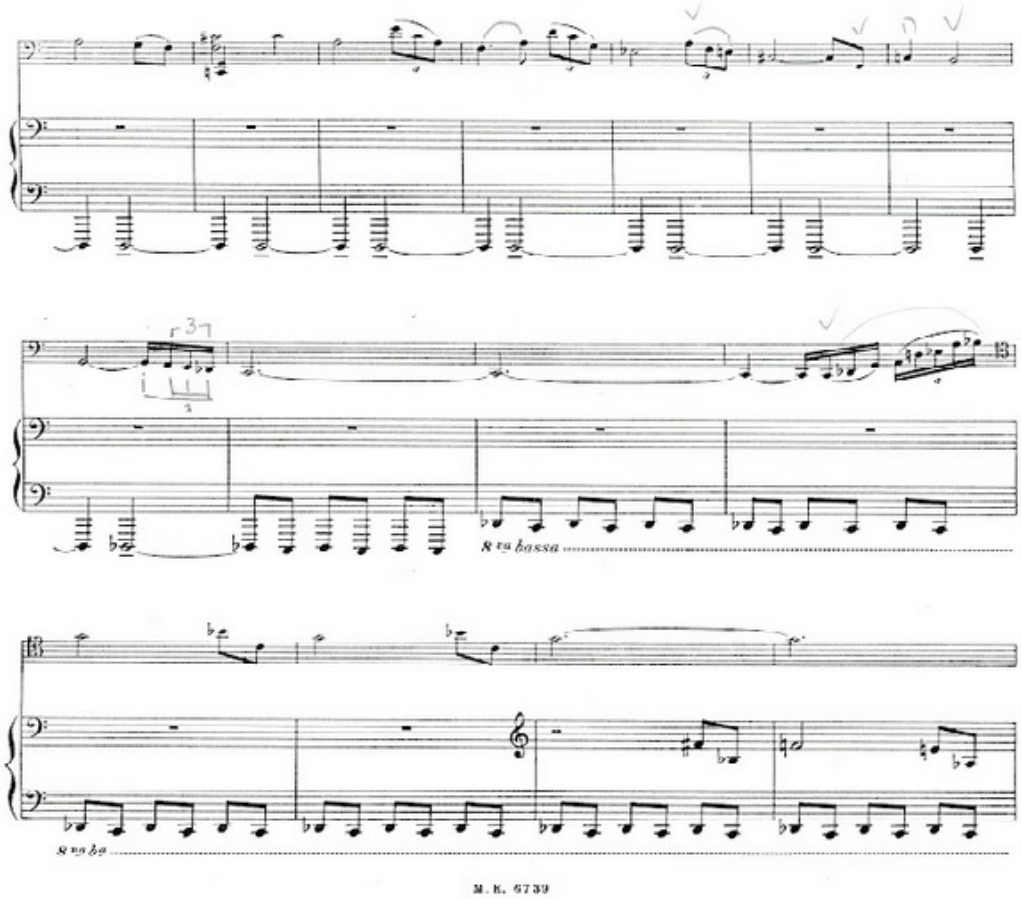
Indicação de tambor *ad libitum* em *Divagação* para violoncelo e piano de Villa-Lobos. C. 1-8. Fonte: Max Eschig, 1955.

Na Figura 8, é possível ver a indicação do compositor para o tambor *ad libitum* e a notação da parte do instrumento, logo acima da parte do piano, nos compassos 3 a 5. A parte do tambor também aparece anotada na parte cavada do violoncelo.

Em *Divagação*, Villa-Lobos explora uma escrita para o piano que difere de todas as outras obras escritas para essa formação, dando preferência a uma textura mais

rarefeita, econômica, evitando sonoridades densas. Há também uma ênfase nas regiões grave e média do piano e o uso de fórmulas de *ostinato* ao longo de toda a peça (Figura 9).

Figura 9

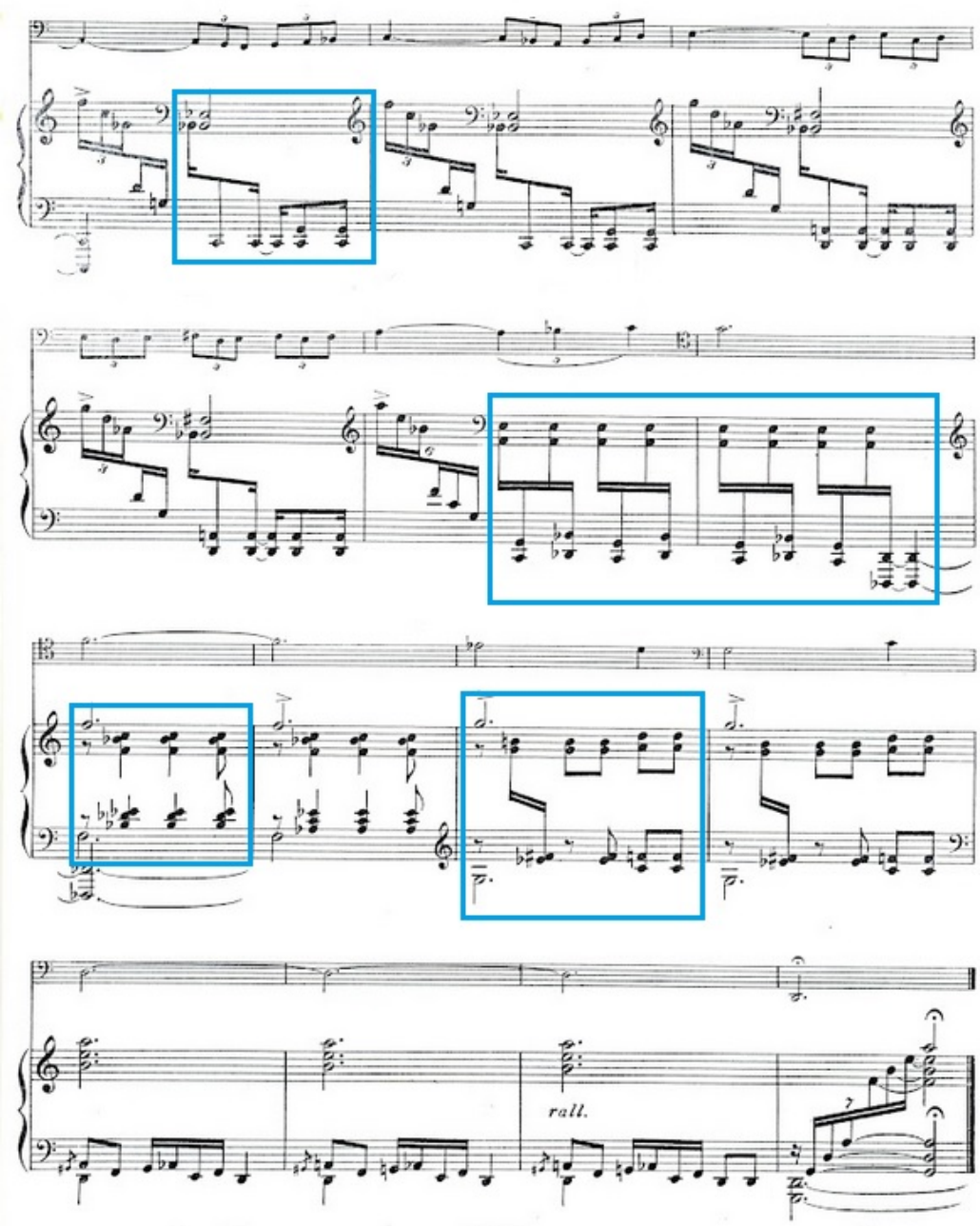


Textura rarefeita em *Divagação* para violoncelo e piano de Villa-Lobos, c. 28-42. Fonte: Max Eschig, 1955.

Na Figura 9, pode-se perceber, entre os compassos 28 e 35, o uso da região grave do piano numa nota simples, o Ré grave, seguido do Ré bemol, que pontua e cria uma ressonância robusta, porém numa textura esparsa, para a linha melódica apresentada pelo violoncelo. A partir do compasso 36 é estabelecido um *ostinato* formado por uma sequência de colcheias em movimentação de semitom, o que provoca um pequeno adensamento da textura, à medida que a linha melódica do violoncelo se movimenta para uma região mais aguda do instrumento.

O elemento rítmico é o foco do discurso musical e o piano se apresenta como um "instrumento de percussão" (Figura 10). Os planos sonoros são bem definidos, com espaços de diálogo claramente estabelecidos pela textura da composição.

Figura 10



Elementos percussivos na parte do piano em *Divagação* para violoncelo e piano de Villa-Lobos, c. 62-75.
Fonte: Max Eschig, 1955.

Os destaques na Figura 10 apontam células rítmicas apresentadas pelo piano e que sugerem uma sonoridade percussiva, de som de tambores. O ideal é que o pianista

privilegie uma sonoridade mais seca, com uso comedido de pedal, para poder evocar o timbre de instrumentos percussivos.

Conclusão

Ao aceitar o convite do violoncelista Hugo Pilger para o projeto de gravação da integral da obra de Villa-Lobos para violoncelo e piano, tive a oportunidade de percorrer, como intérprete, o caminho trilhado pelo compositor na construção da relação sonora entre os dois instrumentos, bastante presentes em sua produção composicional. Também foi possível observar e comparar as ocorrências idiomáticas entre o piano camerístico e o piano solo. O que se percebe é um claro domínio e entendimento do equilíbrio entre violoncelo e piano, numa escrita repleta de complexidade rítmica, harmônica e técnica, mas que, acima de tudo, resulta numa sonoridade rica e bastante peculiar. Acima de tudo, esse universo de composições oferece ao pianista a chance de observar a escrita do compositor para esse instrumento sob um diferente prisma sonoro, assim como a oportunidade de explorar um repertório camerístico repleto de desafios e substância musical.

Referências

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: a Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1988.

INSTITUTO HERCULE FLORENCE. Biblioteca Digital. *Programma do Primeiro Festival* [Semana de Arte Moderna de 1922]. São Paulo: IHF, 2020. Disponível em: http://13.82.108.85:8080/jspui/handle/1357/804?mode=simple

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CVR, 2013.

PILGER, Hugo; BARRENECHEA, Lucia. *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Piano e Violoncelo Vol. 1*. Rio de Janeiro: Visom Digital, 2013.

PILGER, Hugo; BARRENECHEA, Lucia. *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Piano e Violoncelo Vol. 2*. Rio de Janeiro: Visom Digital, 2017.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos, o Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SOUZA LIMA, João de. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Deuxième Sonate, Op. 66*. Paris: Max Eschig, 1930.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Divagação*. Paris: Max Eschig, 1955.

As sonatas para violino e piano de Villa-Lobos: considerações para uma revisão musicológica, edição e performance

Claudio Pereira Cruz
conductorclaudiocruz@gmail.com | UNESP
Nahim Marun
nahim.marun@unesp.br | UNESP

Resumo: Apresentamos neste artigo alguns resultados obtidos e pretendidos na revisão musicológica e na nova edição das três sonatas para violino e piano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), publicadas em 1912, 1914 e 1920, respectivamente. A metodologia para a revisão musicológica inclui o estudo prático-interpretativo das obras, ensaios, recitais públicos; levantamento e revisão bibliográficas; estudo analítico e comparativo das edições e de manuscritos; análise de performances históricas e atuais.
O repertório representa uma importante e pouco conhecida fase da vida criativa de Villa-Lobos, quando ele transitou entre o romantismo tardio, o modernismo e o nacionalismo nascente. O compositor escolheu a forma sonata, a estrutura mais sólida da música clássica europeia e brasileira até então. Complementam este artigo algumas críticas de periódicos latino-americanos publicadas entre 1930 e 1969 que referenciam recitais e festivais onde apresentou-se peças de câmara e especificamente as sonatas para violino e piano.

Palavras-chave: Villa-Lobos, sonatas para violino e piano, performance, revisão musicológica.

Villa-Lobos' violin sonatas: remarks for a critical review, new edition and performance.

Abstract: In this article we present some intended and achieved results in the musicological review and new edition of the three sonatas for violin and piano by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), published in 1912, 1914 and 1920 respectively. The methodology we follow includes the repertory practicing, essays, public recitals, bibliographical survey and review, analytical and comparative study of editions and manuscripts, analysis of historical and current performances. The repertoire represents an important and little-known period of Villa-Lobos creative life, when he moved between late romanticism, modernism, and rising nationalism. He chose the sonata form, the most solid structure of European and Brazilian classical music up to then. This article is complemented by some reviews from Latin American periodicals published between 1930 and 1969 that refer to recitals and festivals where chamber works and specifically the sonatas for violin and piano were performed.

Keywords: Villa-Lobos, violin and piano sonatas, performance, musicological review.

O ambiente musical do jovem Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

As atividades de concertos e recitais na cidade do Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX e primeira década do século XX eram intensas e traziam forte influência da música clássica europeia, especialmente da música francesa e da ópera italiana. Antes mesmo de Villa-Lobos nascer, tivemos visitas ilustres, como a dos pianistas Sigismund Thalberg (1812-1871) em 1855 e 1863 e Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) em 1869. Em 1886, recebemos o maestro Arturo Toscanini (1867-1957), em 1904 o compositor Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921), em 1903 o tenor Enrico Caruso (1873-1921). Pianistas célebres apresentavam maratonas de recitais no Rio de Janeiro, à exemplo de Mieczyslaw Horszowski (1892-1983), que apresentou seis recitais de piano em 1906, Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) que realizou cinco recitais em 1911, Vianna da Motta (1868-1948) que tocou quatro recitais em 1912 e Arthur Rubinstein que realizou doze recitais no mês de junho de 1918, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Os brasileiros e luso-brasileiros como Arthur Napoleão participavam ativamente desse movimento cultural e também se apresentavam assiduamente em

maratonas de recitais nos teatros cariocas. Entre eles, podemos citar Guiomar Novaes, Antonietta Rudge, Souza Lima, João Octaviano, Walter Burle-Marx, Barrozo Netto, Agostino Cantù, Ernani Braga, Francisco Mignone, entre muitos outros.[1]

No início do século XX, Henrique Oswald (1852-1931) também retornou da Europa, após 30 anos radicado na Itália, e passou a ser diretor do Instituto Nacional de Música, onde Villa-Lobos estudou nos seus anos de formação. Compositores brasileiros importantes como Leopoldo Miguez (1850-1902), Glauco Velásquez (1884-1914) e o próprio Oswald já haviam composto robustas sonatas para violino e piano, que se tornaram peças basilares do repertório camerístico.

Paralelamente, a música popular ganhava grande impulso e tomava as ruas e os palcos do Rio de Janeiro. As *mazurkas*, polcas e os *schottisches*, tradicionais da música popular europeia, se misturavam com a música dos negros escravizados, como o batuque e o lundu. Esse intercâmbio foi incorporado pelos Chorões cariocas e consequentemente por Villa-Lobos, que participava vivamente desse movimento sócio-musical.

Assim, o jovem compositor conviveu com personalidades como Anacleto de Medeiros (1866-1907), um dos primeiros a registrar arranjos dos chorões para conjuntos maiores, Ernesto Nazareth (1863-1934), que se apresentava para multidões no cine Odeon e com a pioneira regente e compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), mulher e mestiça, que lutou pelas liberdades civis, pelo movimento feminista e pelos direitos autorais para beneficiar artistas brasileiros.

Nesse ambiente fecundo Villa-Lobos criou suas três sonatas para violino e piano, calcadas na sofisticada tradição europeia, mas também prenhes da tradição popular e nacionalista. “[...] a paixão pelo choro, pela seresta e toda a sua irreverente juventude talharam a espontaneidade que marcou sua conduta, tanto social quanto musical.” (Jardim, p.56) Como bem sabemos, a reiteração histórica dos ritmos sincopados e dos fraseados amplos, expressivos e irregulares, presentes com muita frequência nessas sonatas, tornaram-se os maiores paradigmas do nacionalismo musical brasileiro.

[1] O Instituto do Piano Brasileiro disponibiliza online uma excelente linha do tempo, elencando recitais solos e camerísticos de 1808 aos nossos dias. http://institutopianobrasileiro.com.br/linha-do-tempo, acesso em 08/11/2021.

As sonatas e os documentos extraviados em Paris

Mariz afirmou que Villa-Lobos "escreveu sete sonatas, todas sem maior significação" (MARIZ, 1989, p. 162). O autor adotou provavelmente um critério de valor comparativo e subliminar entre as obras da primeira fase e o estilo maduro de Villa-Lobos, não percebendo a importância dessa fase inicial, *alma-mater* da sua música. Ademais, de acordo com o catálogo do MEC/Museu Villa-Lobos, a *Pequena Sonata* para violoncelo e piano, composta em 1913, estreada em 1915 pelo próprio Villa-Lobos e Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966),"extraviou-se em Paris, por ocasião do leilão de todos os pertences de seu apartamento". Segundo o mesmo catálogo, a quarta Sonata para violino e piano (1923), com 20 minutos e 4 movimentos, também se extraviou em Paris, na liquidação do apartamento da Place St. Michel pela editora Max-Eschig (Figura 1).

Figura 1

Em 27/1/2010 07:27, **Alia, Patricia < Patricia.Alia@umusic.com** escreveu:

Cher Monsieur,

Désolée de vous répondre si tard, mais j'ai dû interroger plusieurs personnes pour vous répondre correctement.
Effectivement, Eschig ne conserve dans ses archives que 4 des manuscrits des *Chansons typiques brésiliennes* de Villa Lobos:
1/ Mokocê cê maka
2/ Nozani na
4/ Xango
5/ Estrela e ua nova
Toutes traces des autres manuscrits de ces chansons semblent avoir été effacées par le temps.
Il est probable que les manuscrits recher chés des œuvres en question (*Chansons & Poèmes*) aient disparus quand Eschig, en charge de liquider en 1930 l'appartement de Villa Lobos Place Saint-Michel, a renvoyé au compositeur au Brésil des caisses pleines de ses documents, livres et manuscrits... dont certaines ne lui sont jamais parvenues.
Les œuvres correspondent tout à fait à cette époque.
Avec mes meilleurs sentiments.

Patricia

Patricia Alia
Promotion
& Assistante de Direction

Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Classical)
http://www.durand-salabert-eschig.com
16 rue des Fossés Saint-Jacques – 75005 Paris
tél. 01 44 41 50 20
De : Nahim Marun [mailto:nmarun@uol.com.br]
Envoyé : mercredi 20 janvier 2010 12:29
À : Alia, Patricia
Objet : info sur manuscrits

Resposta de Patricia Alià, assistente de direção das edições Durand-Salabert-Eschig, por ocasião da pergunta sobre o paradeiro das Canções Típicas Brasileiras, que eram parte da pesquisa de pós-doc de Marun na Université Paris-Sorbonne e Biblioteca Nacional da França, datada do dia 20 de janeiro de 2010.[2]

Assim sendo, as três sonatas para violino e piano e as duas sonatas para violoncelo e piano (1915), foram eclipsadas pelos ideais estéticos do movimento nacionalista, que

[2] Caro senhor, desculpe-me por responder tão tarde, mas precisei perguntar para algumas pessoas para lhe responder corretamente. Na verdade, Eschig conserva em seus arquivos somente 4 manuscritos das Canções Típicas Brasileiras de Villa-Lobos. Todos os outros manuscritos dessas canções parecem ter se apagado pelo tempo. É provável que os manuscritos das obras em questão desapareceram quando Eschig, incumbida de liquidar em 1930 o apartamento de Villa-Lobos na Place St. Michel, enviou ao compositor no Brasil caixas cheias de documentos, livros e manuscritos… alguns dos quais nunca o alcançaram. As obras correspondem totalmente a essa época. Com meus melhores sentimentos, Patricia Alia, promotora e assistente de direção Durand-Salabert-Eschig. (tradução nossa).

desprezava sistematicamente todo repertório que não fosse completamente consonante com seus princípios. Todavia, podemos perceber que a essência do idiomático musical de Villa-Lobos já estava nítido nessas sonatas da juventude. A rítmica sincopada, a extraordinária invenção melódica, a exuberância harmônica e a liberdade formal, emprestam uma evidente brasilidade ao severo estilo do romantismo tardio.

As três sonatas para violino e piano

A *Primeira Sonata Désespérance* para violino e piano foi composta em 1912 e teve sua estreia dia 03/02/1917, no Salão Nobre do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, com Judith Barcelos ao violino e Lucília Guimarães Villa-Lobos ao piano. A obra possui forma cíclica, estrutura sintética e duração aproximada de 10 minutos, contrastando com as precursoras sonatas brasileiras e aproximando-se da estética debussysta. Seus andamentos são *Andante cantabile - Allegro - Andante - Allegro con fuoco - Andante - Allegro Final.*

A *Segunda Sonata*, composta em 1914, teve sua estreia dia 13/11/1915 no salão nobre da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, com Humberto Milano ao violino e Lucília Villa-Lobos ao piano. A obra possui três movimentos independentes (*Allegro non troppo, Largo moderato e Rondo-Allegro final*), com estrutura formal, fraseológica e rítmica mais evidente e tradicional que seus pares. Foi uma das obras escolhidas para integrar a Semana de Arte Moderna de 1922 e é a mais conhecida das sonatas de Villa-Lobos atualmente.

A *Terceira Sonata* para violino e piano foi composta em 1920, em um momento muito prolífico da produção de Villa-Lobos. No catálogo do MEC/Museu Villa-Lobos não consta informação sobre sua estreia. É a sonata mais longa do grupo, possui três movimentos conectados, através da reincidência de texturas e estruturas unificadoras e um plano de andamentos incomum: *Adagio non troppo - Allegro vivace - Molto animato e finale scherzando.* O tratamento harmônico empregado por Villa-Lobos é bastante ousado, antecipando as técnicas empregadas por Olivier Messiaen (1908-1992), que por diversas vezes assinalou a sua admiração pelo mestre brasileiro.

Revisão musicológica

A metodologia para a revisão musicológica inclui o estudo prático-interpretativo das obras, com ensaios e concertos públicos, levantamento e revisão bibliográficas, estudo analítico e comparativo das edições e de manuscritos e análise das soluções coletadas em performances históricas e atuais.

Solicitamos ao Museu Villa-Lobos os manuscritos das três sonatas, cartas e artigos de jornais relacionados com este repertório para iniciarmos o trabalho de revisão musicológica. Os manuscritos disponíveis da segunda e da terceira sonatas são organizados e claros. Comprovamos mais uma vez que a maioria dos erros encontrados nas edições de música de câmara de Villa-Lobos aconteceram durante o processo editorial.

O manuscrito da *Primeira Sonata-Fantasia Désespérance* está perdido até o momento. Trabalhamos, portanto, com a partitura impressa pela Editora Max-Eschig. Por esse motivo, algumas das conclusões virão diretamente da nossa experiência como intérpretes dessas obras e como pesquisadores da *performance practice*[3] do período. Neste caso, a análise das soluções advindas dos intérpretes do passado e da atualidade serão de grande valia, para revisão dos nossos questionamentos e aferição dos resultados pretendidos.

A parte de piano da *Segunda Sonata-Fantasia* tem seu manuscrito-cópia assinado por Ivan Azevedo. Contém a parte referencial do violino acima da parte do piano, está bem legível e em bom estado, mas detectamos vários lapsos de ritmos, claves, imperfeições nas articulações e ausência de dinâmicas. Fazendo uma comparação com a partitura editada pela Editora Max-Eschig, inferimos que provavelmente esta foi a fonte primária referencial para a edição.

O manuscrito da *Terceira Sonata* (1920) é assinado pelo próprio Villa-Lobos, e nele também encontramos a parte do violino acima da parte do piano. Essa peça, a exemplo de vários outros manuscritos de Villa-Lobos está bem legível, porém com pouquíssimas anotações de dinâmicas e articulações. A exemplo das outras sonatas, Villa-Lobos também não adota uma grafia específica para indicar o uso dos pedais do piano.

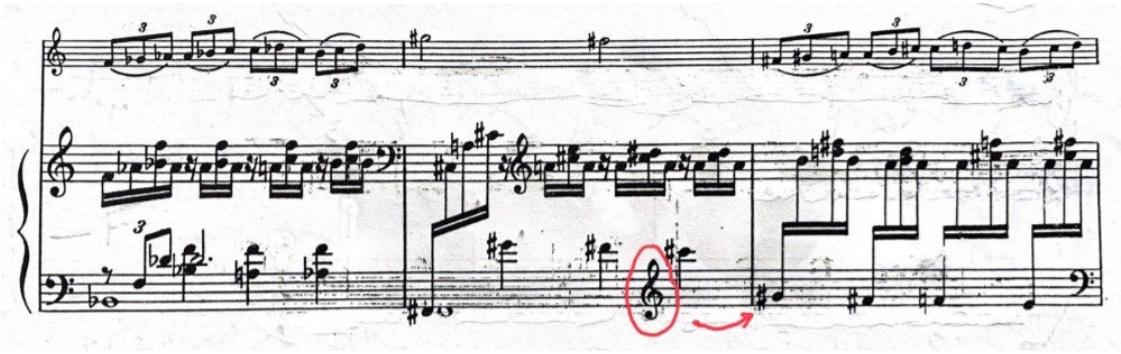
[3] *Performance practice* é um termo usado para se referir a técnicas que eram implícitas, não escritas ou notadas, empregadas em gêneros musicais de épocas específicas.

Sabemos que a utilização dos três pedais modifica o timbre do instrumento e pode adicionar uma expressividade particular à performance. Assim, na edição crítica pretendemos sugerir dinâmicas, marcações de pedal e articulações. Recentemente, tomamos contato com uma revisão musicológica dessa sonata na tese de doutorado de Rommel Fernandes, defendida na NorthWestern University, Evanston, Illinois, Estados Unidos, 2007. As observações apresentadas nessa tese serão referências importantes para a edição crítica.

Alguns lapsos editoriais na primeira e segunda sonatas

A seguir, vamos apresentar algumas questões que encontramos nas duas primeiras sonatas. A ausência do manuscrito nos confere maior responsabilidade ao assumir prováveis erros ou omissões da editora. O exemplo da Figura 2 mostra um erro evidente, dificilmente questionável, de posicionamento da clave de sol.

.Figura 2

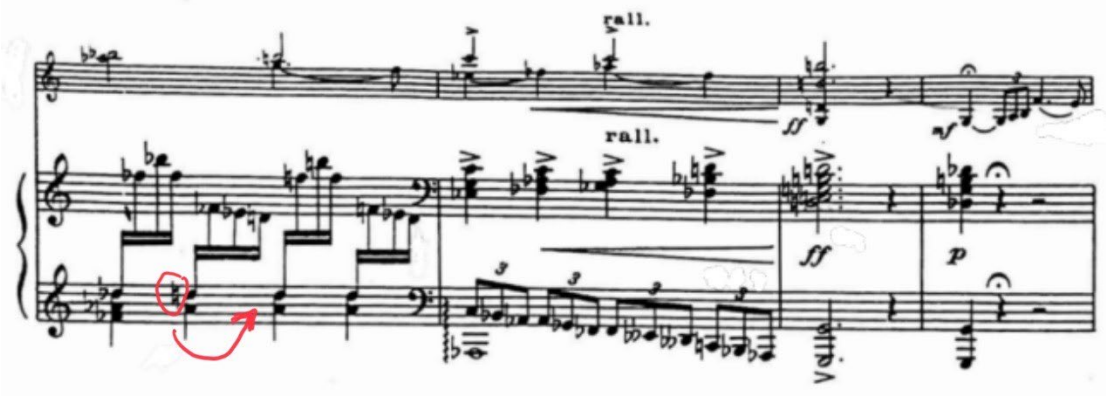


Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance.* c. 116-118. Éditions Max-Eschig.

Durante a pesquisa foi possível constatar que esse problema de deslocamento de símbolos gráficos é recorrente na equipe editorial da Max-Eschig, como aconteceu novamente no exemplo a seguir. Na Figura 3 o deslocamento ocorreu com um acidente musical, que por sua vez modificou a harmonia. Nossa proposta é que o ritmo harmônico deste compasso seja composto de duas mínimas; para tal o bequadro no segundo tempo da mão esquerda do pianista, deve ser deslocado para o terceiro tempo. A comprovação do pretendido ritmo harmônico de duas mínimas aparece no compasso 119, durante a "reexposição"[4]. (Figura 4). Pela complexidade harmônica dessa sonata, a consciência deste lapso chegou após anos de reflexão e performance dessa obra.

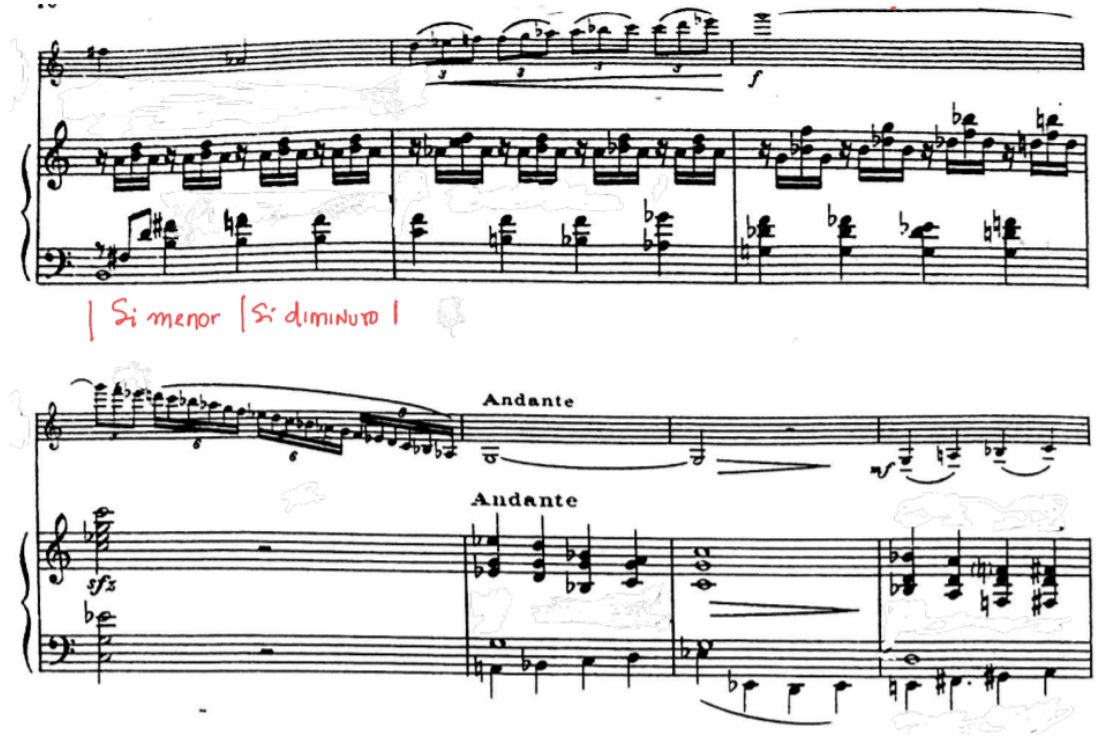
[4] As aspas foram usadas por se tratar de uma reexposição não estrita, com uma criativa troca temática entre os instrumentos solistas.

Figura 3



Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance.* c. 54. Éditions Max-Eschig..

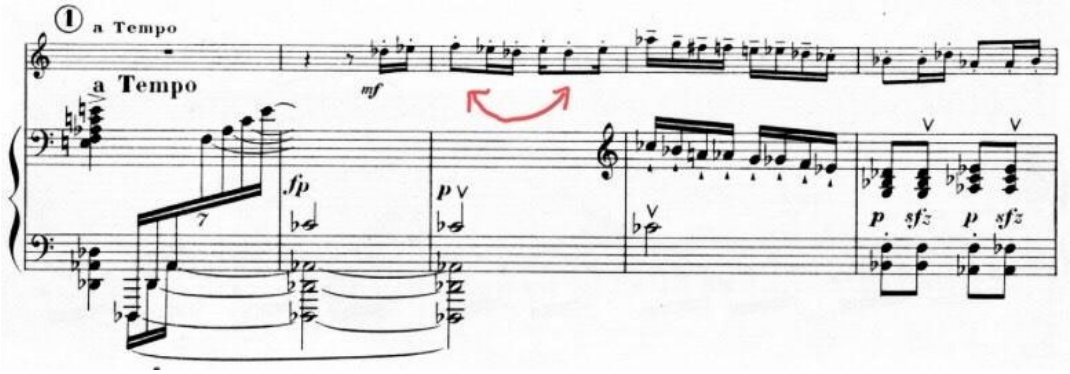
Figura 4



Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance.* c. 119-125. Éditions Max-Eschig.

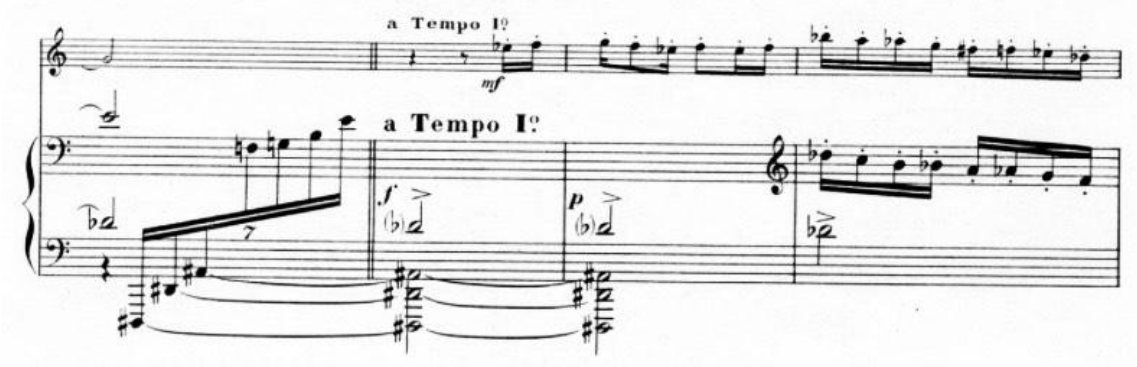
O próximo exemplo (Figura 5) que veremos se refere à notação rítmica. No compasso 49 notamos uma inversão rítmica entre o primeiro e o segundo tempos. A comprovação do erro aparece na Figura 6, no compasso 230 da reexposição da sonata. O registro realizado por Oscar Borgeth (1906-1992) ao violino, e Ilara Gomes Grosso ao piano foi uma referência comprobatória da nossa proposta de inversão da notação rítmica, pois sabemos que Borgeth trabalhou essa obra sob orientação estrita de Villa-Lobos.

Figura 5



Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.2. c.47-5. Éditions Max-Eschig.

Figura 6



Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.2. c.228-231. Éditions Max-Eschig.

Algumas referências e críticas em jornais colhidas do Museu Villa-Lobos

A seguir apresentamos algumas referências de jornais, que nos foram enviadas pelo Museu Villa-Lobos. Cobrem o período 1930-1957 e testemunham sua aproximação com seu país, com a América Latina e com os Estados Unidos, após os dois longos períodos passados na França. Esses documentos, além de testemunhar o sucesso e a aceitação das obras que pesquisamos, demonstram muito claramente as relações políticas e artísticas que Villa-Lobos estabeleceu dentro e fora do meio musical. As matérias também apresentam referências importantes sobre os intérpretes que se envolveram com sua música e indicam caminhos para pesquisar gravações históricas em arquivos públicos e privados.

Estamos na expectativa de encontrar matérias jornalísticas adicionais da época das estreias dessas sonatas, para investigar como foram as reações da crítica e público. Do período parisiense, quando as críticas e concertos com repertório de Villa-Lobos na

França se multiplicaram, temos notícia da performance da *Primeira Sonata Désespérance* em 05 de abril de 1930, no auditório da École Normale de Musique, com Célio Nogueira, violino e David Blitz, piano, com críticas no *Le Monde Musical* e no *La Semaine Musicale*.[5] A matéria mais antiga que recebemos do Museu Villa-Lobos foi a do *Diário da Noite*, 29 de novembro de 1930. Título: *Festivaes Villa-lobos*, por J. A. Ferreira Prestes. A matéria chama a atenção para a profícua obra de Villa-Lobos, sua variedade e complexidade. Descreve a diversidade de estilos entre as composições, assim como sua capacidade evolutiva, que o diferencia de outros compositores da época. Comenta especificamente duas obras interpretadas no festival: *Fantasia de Movimentos Mistos*, apresentada pela primeira vez e *Momoprecoce* para piano e orquestra. As peças executadas foram: *Suíte* para instrumentos de arco, *Segunda Sonata-Fantasia* para violino e piano, *Segundo Trio*, *Fantasia de Movimentos Mistos* para violino e orquestra e *Momoprecoce*, tendo como solistas: Guiomar Novaes (1894-1979), João de Souza Lima (1898-1982), Maurice Raskin (1906-1984) e Lucília Villa-Lobos (1866-1966).

Em outra matéria com o título: *Souza Lima e Maurice Raskin*, de autoria de J. A. Ferreira Prestes. No arquivo disponibilizado pelo Museu Villa-Lobos não consta o nome do jornal, todavia, ela é assinada pela mesma pessoa, tendo o mesmo ano, além de ter similaridades tipográficas, o que nos parece se tratar do mesmo jornal Diário da Noite (1930). A matéria descreve o recital do pianista Souza Lima e do violinista Maurice Raskin realizado para a *Sociedade da Cultura Artística*. No programa constam as seguintes obras: Beethoven (1770-1827) *Sonata n°5 Op. 24*, César Franck (1822-1890) *Sonata* e Villa-Lobos *Segunda Sonata-Fantasia*. Essa matéria também divulga outro concerto para a *Sociedade de Cultura Artística* que se realizaria no dia seguinte no Teatro Municipal, concerto intitulado: *Festival Villa-Lobos para os sócios da Cultura Artística*. Neste concerto, estiveram o próprio Villa-Lobos tocando a *Segunda Sonata* para violoncelo com sua esposa Lucília Villa-Lobos, Maurice Raskin, Annita Gonçalves (c.1910) e o maestro italiano Tabarin (c.1896/7-1992).

O Jornal *La Mañana* de Montevidéu (Uruguai), publicou a matéria *La Embajada Cultural Brasileña Presidida Por El Maestro Villa-Lobos* em 05 de outubro de 1940 sobre a visita da delegação artística brasileira presidida por Villa-Lobos e um concerto de

[5] Segundo Fléchet, a relação entre o número de concertos e críticas sobem exponencialmente na década de 1920, chegando a 50 por ano, quando nos aproximamos de 1930. (Fléchet, 2004, p.49)

música de câmara com participação de diversos músicos no *Teatro del Sodre*. Os intérpretes foram: Oscar Borgerth (1906-1992), violino e José Vieira Brandão, piano, Iberê Gomes Grosso (1905-1983), violoncelo e Ruth Valladares Correa (s/d), canto. Apresentou-se na primeira parte a *Segunda Sonata-Fantasia* para violino e piano (1914) e o *Primeiro Trio* para piano, violino e violoncelo (1911). Na segunda parte, algumas canções de compositores brasileiros: *Prez*, letra de Floriano Braga (s/d), música de Francisco Braga (1868-1945), *Tus manos* letra de Colombina, musica de Francisco Mignone (1897-1986), *Dor Suprema*, letra de Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), música de Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Abril n°. 9 de Serestas* 1925, letra de Ribeiro Couto (1898-1963), música de José Vieira Brandão (1911-2002), *Assombração*, letra de Subica, música de Francisco Mignone, *Uriara*, letra de Sylvio Moreaux (1908-1956), música de José Vieira Brandao. O Jornal uruguaio *El Pueblo* também noticiou esse mesmo concerto no dia 15 de outubro de 1940 com o título: *La Delegación Brasileña Presidida por El Maestro Héctor Villa-Lobos inicia Hoy su Actuación Musical*,

O *Jornal do Commercio,* que circulou no Rio de Janeiro entre 1827 e 2016, publicou no dia 10 de junho de 1944 a matéria *Música Viva,* sobre a terceira e quarta "irradiação" do Grupo Música Viva pela Rádio do Ministério da Educação em junho e sobre um concerto no auditório do Conservatório Brasileiro de Música em julho. Programas: Terceira irradiação (música de câmara), 10 de Junho de 1944, sábado: César Guerra-Peixe (1914-1993) *Sonatina* para flauta e clarinete (1944) Marion Bauer (1882-1955) *Duo* para oboé e clarinete op. 22 II (1935) Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) *Música 1941* para piano, Paul Hindemith (1895-1963) *Sonata* para violino e piano (1935), todas executadas em primeira audição. Quarta irradiação, 24 de junho de 1944 sábado: gravações da *Sexta Sinfonia* de Dmitri Shostakovich (1906-1975) e do *Noneto* de Villa-Lobos. O programa do concerto do auditório do CBM dia 3 de julho de 1944, segunda-feira foi: Cláudio Santoro (1919-1989) *Sonata* para violoncelo e piano (1943), Guerra-Peixe *Sonatina* para flauta e clarinete (1944) Villa-Lobos *Choro n°. 2* para flauta e clarinete, H. J. Koellreutter *Cinco Canções* (1942-1943) e Hindemith *Sonata* para violino e piano (1935). No mesmo mês de julho foi realizado um ciclo de conferências ilustradas sobre *A Música nas Américas*, ministradas pelo musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997), diretor do Instituto Interamericano de Musicologia de Montevidéu.

O *Jornal A Manhã*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1941 e 1953, publicou matéria dia 16 de janeiro de 1945 sobre o *Recital de Sonatas* na Associação Brasileira de Imprensa promovido pelo Instituto Brasil-Estados Unidos. Os intérpretes foram Edmundo Blois (s/d), violino e José Vieira Brandão, piano, com o programa: Villa-Lobos *Segunda Sonata-Fantasia* e William Quincy Porter (1897-1966) *Segunda Sonata*.

A mesma programação é descrita no *Jornal A Noite*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1911 e 1957, em 27 de janeiro de 1945, com a matéria intitulada: *Audição de Sonatas*. A publicação comenta que o Instituto Brasil-Estados Unidos organizou uma série de festivais no intuito de ampliar o conhecimento dos valores intelectuais entre os dois países.[6]

No mesmo ano, o jornal *O Estado de São Paulo* publica no dia 07 de setembro de 1945 a matéria ``*Música de Câmara das Américas", assinada* por Caldeira Filho, descrevendo um ciclo de concertos realizado pela *Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro*. Esse ciclo de concertos demonstra claramente a mencionada política cultural adotada pelos Estados Unidos para a América Latina. A comissão organizadora foi composta por William Rex Crawford (1898-1976), Francisco Curt Lange, Carleton Sprague Smith (1905-1994), Everett Helm (1913-1999) e Antônio Sá Pereira (1888-1966), novamente com a colaboração da embaixada dos Estados Unidos da América e do Instituto Interamericano de Musicologia. No primeiro concerto realizado no dia 21 de maio, foi apresentado o programa: *Quarteto em Sol menor* op. 19, do americano Daniel Gregory Mason (1873-1953); *Três peças* para violino e piano do chileno Domingo Santa Cruz (1899-1987), *Sonata* para oboé e piano, *op.32 n°3* do russo/argentino Jacobo Ficher (1896-1978), e o *Trio* para violino, violoncelo e piano do norte-americano Roy Harris (1898-1979).

No segundo concerto realizado no dia 18 de junho, foi apresentado o *Segundo Quarteto de Cordas* de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993); *Sonata Breve* para violino e piano do mexicano Manuel Ponce (1882-1948), a *Sonata* para flauta e piano do norte-americano Everett Helm (1913-1999) e o *Triptico* para soprano e quarteto de cordas, sobre texto do *Gitanjali* de Rabindrenath Tagore do norte-americano Arthur

[6] "Observemos que, em 1944, Villa-Lobos chegou a realizar uma turnê pelos Estados Unidos como parte da chamada "política de boa vizinhança", praticada pelo presidente Franklin Roosevelt no contexto da Segunda Guerra Mundial." (Jardim, p.19).

Shepherd (1880-1958). No terceiro concerto, realizado dia 30 de julho, foram apresentados o *Quarteto de Cordas n°3* de norte-americano Quincy Porter, a *Sonata* para violino e piano do também norte-americano Aaron Copland (1900-1990), a *Sonata a Três n°1* para clarineta, oboé e violoncelo do espanhol/cubano Jose Ardevol (1911-1981), e a *Suíte Infantil* do mexicano Daniel Ayala Perez (1906-1975). No quarto e último concerto, dia 17 de setembro, foi apresentado o *Trio* para sopros de Randall Thompson (1899-1984), o *Quarteto de Cordas* do uruguaio Tosar Errecart (1923-2002), as *Invenções Seresteiras* para flauta, oboé e fagote do brasileiro Lorenzo Fernandez (1897-1948), a *Bachiana n°6* para flauta e cordas de Villa-Lobos, além de peças do venezuelano Juan Bautista Plaza (1898-1965) e do argentino Alberto Ginastera (1916-1983), cujas obras não foram descritas na matéria.

O jornal *A Noite*, no dia 19 de novembro de 1945, publica a matéria *Cultura Artística* sobre o recital do violinista americano Albert Spalding (1888-1953) e do pianista Fritz Jank (1910-1960), evidenciando a boa técnica, a musicalidade, a elegância e a riqueza da sonoridade dos intérpretes. O programa do recital foi assim ordenado: Bach *Chaconne* da segunda *Partita* para violino solo, Chausson (1855-1899) *Poème*, Saint-Saens *Introdução e Rondó Caprichoso* e Villa-Lobos *Sonata-Fantasia*. Não foi informado na matéria se foi interpretada a primeira ou a segunda sonata.

O jornal *Correio Paulistano*, publicou dia 19 de novembro de 1950 crítica de I. Mello com o título: *Oscar Borgerth na Sociedade de Cultura Artística* a respeito do recital do violinista Oscar Borgerth (1906-1992), e do pianista Fritz Jank. A crítica menciona o longo período que Borgerth passou na Europa e seu retorno ao Brasil para assumir o cargo de professor da *Escola Nacional de Música* do Rio de Janeiro, além do belíssimo programa escolhido, o elevado plano estético, a forte personalidade artística, a sólida técnica, a intensa musicalidade e o domínio completo do instrumento. Enfatizou-se também o excelente trabalho do pianista, especialmente na Sonata de Brahms. O programa incluiu também a interpretação dos três movimentos de *O Martírio dos Insetos* de Villa-Lobos.

O jornal *Folha da Tarde* de Porto Alegre, publicou no dia 09 de agosto de 1951 a matéria: *Hoje, o segundo concerto do Festival de Música Brasileira*, ressaltando o concerto realizado no *Auditório do Instituto de Belas Artes* em Porto Alegre apresentando o violinista Oscar Borgerth, que dedicou parte do programa a Villa-Lobos, tocando a

Primeira Sonata-Fantasia e o *Martírio dos Insetos* na primeira parte e o *Concerto* de Oscar Lorenzo Fernandez na segunda parte.

O jornal *O Globo* publicou em 25 de abril de 1957 a matéria: *O Globo na Música - Ruben Varga*, assinada por Octávio Bevilacqua, destacando o recital do violinista Ruben Varga (1928) e do pianista Fritz Jank para a *Sociedade de Cultura Artística* do Rio de Janeiro. O autor descreve a maestria do violinista, sua excelente técnica, musicalidade e fraseado elegante no seguinte programa: Brahms *Sonata n°. 3* em Ré menor, op.108, Bach *Partita* n°3 em Mi maior, Villa-Lobos *Sonata-Fantasia* e Ravel *Tzigane*.

Considerações finais

Compartilhamos neste artigo a metodologia, alguns dos muitos problemas que encontramos e os resultados que pretendemos alcançar na revisão musicológica e na edição crítica das três sonatas para violino e piano de Villa-Lobos. O mencionado trabalho de ensaios musicais e concertos públicos sobre esse repertório já vem sendo realizado por nosso duo há mais de vinte anos, quando gravamos a primeira e a segunda sonatas em Gênova, no *CD Violin Music in Brazil* (2001), que é distribuído pelo selo italiano Dynamic e pelas plataformas digitais.

As matérias de jornais aqui apresentados indicam alguns dos intérpretes que se consagraram como especialistas villalobianos. Alguns deles realizaram registros fonográficos históricos que serão referências importantes para os resultados pretendidos na nossa pesquisa. As soluções por eles apresentadas serão estudadas e revisadas, considerando-se seu momento histórico e sua relação com a atualidade.

Sabemos que a maioria das editoras de música no Brasil fecharam suas portas e as editoras estrangeiras como a Max-Eschig - atualmente Universal - não têm mais interesse financeiro na obra de Villa-Lobos. O domínio público da obra do compositor está próximo e o material muito provavelmente será disponibilizado na internet, em sites como IMSLP e similares.

O acervo da música de concerto produzido em nosso país continua em grande parte em manuscritos, muitas vezes em estado lastimável de conservação. Na melhor das situações, as partituras foram editadas com muitos erros ou até mesmo, como comprovado em outras pesquisas que desenvolvemos, sofreram mudanças estruturais para agradarem ao consumidor da época e aos interesses financeiros de seus antigos

editores. Assim, acreditamos ser fundamental que os programas de pós-graduação das universidades públicas brasileiras reúnam esforços para obtenção de apoio institucional para uma revisão musicológica do enorme legado produzido pelos compositores brasileiros.

Referências

CRUZ, Cláudio; MARUN, Nahim. *Violin Music in Brazil.* Gênova: Dynamic, 2001.

BORGERTH, Oscar. *VILLA-LOBOS - Segunda Sonata Fantasia* I - Allegro non troppo. [1960]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AsLFtlNTOHg, acesso em 01/11/2021.

FERNANDES, Rommel. *Heitor Villa-Lobos: Third Sonata for Violin and Piano.* Evanston, Illinois: Northwestern University, Gerardo Ribeiro, 2007.

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

JARAMILLO GARCIA, Paola Andrea. *Primeira sonata-fantasia, Désespérance, para violino e piano de Heitor Villa-Lobos: estratégias de estudo para o violinista.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Fredi Vieira Gerling, 2015.

JARDIM. Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos.* São Paulo: ed. Philarmonia Brasileira, 2005.

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

MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos: publicadas pela Editora Max Eschig.* São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital - UNESP). Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/110760>.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972.

Notícias de jornais, por ordem cronológica de publicação:

PRESTES, J. A. Ferreira. Festivaes Villa-Lobos. *Diário da Noite*, São Paulo, 22 nov.1930. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

PRESTES, J. A. Ferreira. Souza Lima e Maurice Raskin. *Diário da Noite*, São Paulo, 22 nov.1930. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

LA embajada Cultural Brasileña Presidida por El Maestro Villa-Lobos. *Jornal La Mañana*. Montevidéu, 05 out.1940.

LA delegación Brasileña Presidida por El Maestro Hector Villa-Lobos inicia Hoy su Actuación Musical. *Jornal El Pueblo*. Montevidéu, 15 out.1940.

MÚSICA Viva. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, 10 jun.1944. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

RECITAL de Sonatas na A. B. I. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jan.1945. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

AUDIÇÃO de Sonatas. *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, ano 34, n.11.839, p.5, 27 jan.1945.

FILHO, Caldeira. Música de Câmara das Américas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 71, n.23.299, p. 03, 09 set.1945.

CULTURA Artística. *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, ano 35, n.12062, p. 7, 19 set.1945.

MELLO, I. Oscar Borgerth na Sociedade de Cultura Artística. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 97, n. 29024, p. 3, 19 nov.1950.

HOJE, o segundo concerto do Festival de Música Brasileira. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 09 ago.1951. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

BEVILACQUA, Octavio. O Globo na Música- Ruben Varga. O Globo, Rio de Janeiro, ano 33, n.9499, p. 4, 25 abr.1957.

Apontamentos sobre a última fase composicional de Villa-Lobos

Regina Rocha
refelice3@yahoo.com.br | ECA/USP

Resumo:

Neste trabalho apresentamos aspectos gerais dos últimos 11 anos da carreira de Villa-Lobos, tais como: suas atividades como regente, a estreia de algumas de suas obras, a outorga do título de doutor em música por universidades norte-americanas e a permanência do referencial da cultura brasileira em algumas de suas últimas obras.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Música brasileira, *Bachianas Brasileiras, Choros, Floresta do Amazonas.*

Notes about the last compositional phase of Villa-Lobos

In this article, we present aspects about the last 11 years of Villa-Lobos's career, such as: performance as a conductor, the debut of some works, the title of "doctor honoris causa" by American Universities and the permanence of the reference of Brazilian culture in some of his last works.

Abstract: *Villa-Lobos, Brazilian music, Bachianas Brasileiras, Choros, Floresta do Amazonas*.

Apresentação

A multiplicidade estilística de Villa-Lobos é um consenso entre seus pesquisadores. Desse modo, a categorização de sua obra, apesar de ser um grande desafio, é uma importante contribuição para o discernimento da produção villalobiana.

Na classificação realizada por Salles (2009), a obra de Villa-Lobos está dividida em quatro períodos[1] (Tabela 1).

Tabela 1

FASES CRIATIVAS DE VILLA-LOBOS SEGUNDO A CLASSIFICAÇÃO DE SALLES (2009)		
1a Fase	1900-1917	Adesão aos moldes franceses e wagnerianos
2a Fase	1918-1929	Libertação das convenções harmônicas e texturais da Escola romântica
3a Fase	1930-1948	Composição e Projeto musical para o Estado Novo
4a Fase	1948-1959	Encomendas de obras por Associações norte-americanas. Viagens internacionais: Brasil, Estados Unidos e Europa.

Divisão das fases criativas de Villa-Lobos, de acordo com a classificação de Salles (2009).

A partir dessa classificação, consideramos que o ano de 1948 marcou a última fase criativa de Villa-Lobos, com a estreia da ópera *Magdalena*[2] (1947) na *The Los Angeles Civic Light Opera* em Los Angeles.

[1] Outras classificações podem ser encontradas em: Peppercorn (1979), que também divide a produção de Villa-Lobos em quatro períodos. Béhague (1994), cuja divisão compreende três períodos.
2 Esta obra recebeu várias designações, tais como: musical, ópera e opereta.

No entanto, a música de Villa-Lobos foi surgindo nos Estados Unidos a partir do final da década de 1920. O primeiro registro de execução da sua obra em solo norte-americano, ocorreu pelas mãos do regente estadunidense Leopold Stokowiski (1882-1977). Nessa ocasião, Stokowiski levou ao palco do *Carnegie Hall* as *Danças Características Africanas*[3] (1916), em 27/11/1928[4]. Em 1930, o maestro inglês Hugh Ross (1898-1990) regeu o *Choros n.10* (1926) no *Carnegie Hall*, com a *Philharmonic-Symphony Orchestra.* Em 1939, o maestro brasileiro Walter Burle Marx (1902-1990) regeu a *Caixinha de Boas Festas* (1932), a "Ária/O Canto da Nossa Terra" e "Tocata/O Trenzinho do Caipira" da *Bachianas Brasileiras n.2* (1930), com a *New York Philharmonic.* Em 1940, o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) tocou o *Rudepoema* (1921-26) e *A Prole do Bebê n.1* (1918), no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). A seguir, vejamos o que o crítico musical americano Olin Downes (1886-1955) relatou, em 1943 no *The New York Times*[5], sobre a apresentação da suíte *Descobrimento do Brasil* (1917). Este concerto ocorreu no *Carnegie Hall*, sob a regência do maestro inglês John Barbirolli (1899-1970) com a *Philharmonic-Symphony Orchestra.*

> "[...] Villa-Lobos é um músico de dotes extraordinários, um dos mais incalculáveis dentre todos os compositores modernos. Ele tinha um senso harmônico e orquestral soberbo. Produziu páginas de um poder primitivo, acento e cor que poucos de seus contemporâneos podem combinar para essas qualidades [...]." (Olin Downes, Tradução André Cristi).

No ano seguinte, em 1944, Villa-Lobos conquistou o primeiro reconhecimento acadêmico de sua sapiência em música[6], ao receber o título de *Doutor Honoris Causa* pelo *Occidental College* em Los Angeles (Figura 1).

[3] De acordo com o Catálogo de Obras de Villa-Lobos, nesta ocasião, esta peça foi apresentada com o título de: *Danças Características de Índios Africanos* (VILLA-LOBOS, 2018, p. 73).
[4] Nesse trabalho, todas as datas relacionadas à obra de Villa-Lobos, estão baseadas no Catálogo de Obras do Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2018).
[5] Esta apresentação que ocorreu no dia 11/03/1943 não consta no Catálogo do Museu Villa-Lobos de 2018. A informação foi obtida por meio do jornal *The New York Times: No revolution was expressed or implied in the program that John Barbirolli, returning as guest conductor, presented last night with the Philharmonic-Symphony Orchestra in Carnegie Hall. Both the Americas were represented -- South America, in the instance of Brazil, with Villa-Lobos's suite, "Descobrimento do Brasil," and North America with Deems Taylor's Variations for Orchestra.* Disponível em: <https://www.nytimes.com/1943/02/12/archives/barbirolli-offers-villalobos-suite-descobrimento-do-brazil-is-heard.html>.
[6]De acordo com Guérios (2003, p.86), em 1904, Villa-Lobos foi matriculado no curso noturno de violoncelo do Instituto Nacional de Música (Rio de Janeiro). No entanto, este curso foi extinto, portanto, a formação acadêmica de Villa-Lobos foi interrompida.

Figura 1

Fotografia de Villa-Lobos recebendo o título de *Doutor Honoris Causa* pelo *Ocidental College of Los Angeles* (1944). “Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

Em 1954, ele também obteve o título de *Doutor Honoris Causa* pela *University of Miami* na Flórida (Figura 2).

Figura 2

Fotografia de Villa-Lobos recebendo o título de Doutor Honoris Causa pela Miamu University. “Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

Outro registro importante desse período, é a conclusão de dois importantes ciclos iniciados na década de 1910, e que foram concluídos em 1957. São eles: o *Quarteto de Cordas* e as *Sinfonias* (Tabela 2).

Tabela 2

QUARTETO DE CORDAS (1915-1957) E *SINFONIAS* (1916-1957)			
Quarteto de Cordas n.1	1915	*Sinfonia n. 1*	1916
Quarteto de Cordas n.2	1915	*Sinfonia n.2*	1917
Quarteto de Cordas n.3	1916	*Sinfonia n.3*	1919
Quarteto de Cordas n.4	1917/49	*Sinfonia n.4*	1919
Quarteto de Cordas n.5	1931	*Sinfonia n.5*	1920
Quarteto de Cordas n.6	1938	*Sinfonia n.6*	1944
Quarteto de Cordas n.7	1942	*Sinfonia n.7*	1945
Quarteto de Cordas n.8	1944	*Sinfonia n.8*	1950
Quarteto de Cordas n.9	1945	*Sinfonia n.9*	1950
Quarteto de Cordas n.10	1946	*Sinfonia n.10*	1952
Quarteto de Cordas n.11	1947	*Sinfonia n.11*	1955
Quarteto de Cordas n.12	1950	*Sinfonia n.12*	1957
Quarteto de Cordas n.13	1951		
Quarteto de Cordas n.14	1953		
Quarteto de Cordas n.15	1954		
Quarteto de Cordas n.16	1955		
Quarteto de Cordas n.17	1957		

Ano de composição dos Quartetos de Cordas (1915-1957) e das Sinfonias (1916-1957) de acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2018).

Outra marca da última fase de Villa-Lobos, é sua intensa atividade como regente à frente de importantes orquestras, tanto nas Américas como na Europa. Nessas ocasiões, Villa-Lobos teve a oportunidade de debutar várias de suas obras. Como é o caso, da *Sinfonia n.7* (1945), que foi estreada sob a regência de Villa-Lobos, com a renomada *London Symphony Orchestra*, em 26/03/1949. A *Sinfonia n.10* (1952) que, apesar de ser escrita para a comemoração do 400º aniversário da cidade de São Paulo, foi estreada em Paris, também com a regência de Villa-Lobos. Essa apresentação ocorreu com a *Orchestre Radio-Symphonique de Paris e Choeur de la Radiodiffusion-Television Française,* em 04/4/1957, no *Théâtre des Champs Elysées*.

A seguir veremos uma nota no Jornal *O Globo*, que demonstra a satisfação de Villa-Lobos com a estreia dessa obra

> A maior emoção desta viagem foi, porém, o concerto em Paris – acrescentou Villa-Lobos. - Mais do que o título de cidadão honorário de Nova York. É que ali executei a minha Décima Sinfonia. Há nela uns motivos genuína e gostosamente paulistas. Fiquei satisfeitíssimo, por ver a grande orquestra e os coros tocando com tal entusiasmo e exatidão que pareciam todos intérpretes paulistas (O Globo, 1957).

Outra renomada orquestra regida por Villa-Lobos foi a *Boston Symphony Orchestra,* no *Sanders Theatre* na Universidade de Harvard. Essa apresentação ocorreu em 21/02/1945. Por meio do Catálogo de Obras de Villa-Lobos, é possível listar algumas obras executadas na ocasião. São elas: a "Tocata/Desafio" e "Fuga/Conversa" da *Bachianas Brasileiras n. 7* (1942), o *Choros n. 12* (1925) e *Rudepoema* (1932). A seguir veremos um registro fotográfico de Villa-Lobos após reger esse concerto (Figura 3).

Figura 3

Fotografia de Arminda, Olga Namnoff Koussevitzky, esposa do compositor Serge Koussevitzky, e Villa-Lobos após reger concerto com a *Boston Symphony Orchestra,* em 21/02/1945.
"Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

Além de reger obras de seu último período, Villa-Lobos também estreou obras de fases anteriores. Um exemplo, é a *Bachianas Brasileiras n. 3* (1938), cuja estreia ocorreu em 19/02/1947, com a *Columbia Symphony Orchestra* em Nova Iorque, sob a regência de Villa-Lobos.

A propósito, percebemos uma intensa presença da série *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) e do *Choros* (1920-1929), dentre as obras regidas por Villa-Lobos na sua última fase criativa. Esse fato solidifica a menção do musicólogo finlandês Eero Tarasti (1948-) o qual afirma que, grande parte da reputação de Villa-Lobos ocorre por meio da

série *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) e o *Choros* (1920-1929)[7]. Vejamos a seguir, a lista de algumas apresentações em que Villa-Lobos regeu a *Bachianas Brasileiras* nesse período (Tabela 3).

Tabela 3

Villa-Lobos como regente: *Bachianas Brasileiras*		
Bachianas Brasileiras n.1	3/3/1951	Paris - Sala Gaveau. *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire*
	1954	Rio de Janeiro - Theatro Municipal; Marila Gremo, coreografia. Intitulada "A Seca"
	28/03/1957 e 29/03/1957	EUA - Carnegie Hall. *The Philharmonic-Symphony Society of New York*
	10/12/1958	Nova York - Town Hall. *The Violoncello Society*
	11/2/1959	México, DF - Sala de Espetáculos do Palácio de Belas Artes. Orquestra Sinfônica Nacional
Bachianas Brasileiras n.2	07/06/1953	Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Balé do Theatro Municipal; Madeleine Rosay, coreografia; Heitor Villa-Lobos, regente. Intitulada "Mancenilha (A Flor que Embriaga)".
	25/5/1955,	Viena - *Grosser Musikvereins-Saal*. Orquestra Sinfônica de Viena
Bachianas Brasileiras n.3	19/02/1947	Nova York. *Orquestra da CBS* José Vieira Brandão, solista
Bachianas Brasileiras n.4 versão orquestral (apenas o "Prelúdio/Introdução")	23/8/1958	Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira.
Bachianas Brasileiras n.5	18/5/1951	Helsinki. Helsingfors Stadsorkester; Lea Pitti, solista
	17/01/1956	New Orleans. *New Orleans Philharmonic-Symphony Orchestra*
	08/7/1957	Nova York - Lewisohn Stadium. Stadium Symphony Orchestra. Bidu Sayão, (solista)
Bachianas Brasileiras n.7	21/02/1945	Boston - Sanders Theatre (Universidade de Harvard). Orquestra Sinfônica de Boston
	26/10/1946	Buenos Aires. Orquestra do Teatro Colón
	28/07/1953	Viena - *Grosser Konzerthaussaal*. Orquestra Filarmônica de Viena
	29/11/1956	Cleveland - *Severance Hall*. Orquestra de Cleveland
	26/09/1957	São Paulo - Theatro Municipal. Semana Villa-Lobos (em homenagem ao 70º aniversário do compositor). Orquestra Sinfônica Municipal
	23/04/1959	Trieste - Teatro Comunale Giuseppe Verdi. "Prelúdio (Ponteio)", "Giga Quadrilha Caipira)" e "Fuga/ Conversa". Orquestra Filarmônica Triestina

[7] "*Altogether there are nine bachianas and, like the choros, They have been scored for varied mediums. It is on these two series that Villa-Lobo's international reputation is largely based"* (TARASTI, 1995, p.181).

Bachianas Brasileiras n.8	06/08/1947	Roma - Basílica de Massenzio. Orquestra da Academia de Santa Cecília de Roma
	14/08/1947	Portugal - Pavilhão dos Desportos. OSN
	18/05/1951	Helsinki. Helsingfors Stadsorkester
	30/08/1952	Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Festival Villa-Lobos. Orquestra Sinfônica Brasileira
	16/03/1953	Caracas. Orquestra Sinfônica da Venezuela,
	28/08/1953	Los Angeles - Hollywood Bowl. Orquestra Filarmônica de Los Angeles
	11/12/1953	Havana - Teatro Auditorium. Orquestra Filarmônica de Havana.
	30/01/1954	San Antonio (Texas). Orquestra Sinfônica de San Antonio
	14/1/1955	Nova York - Carnegie Hall. Orquestra da Filadélfia
	25/2/1958	Toronto - Massey Hall. Orquestra Sinfônica de Toronto

Lista de algumas apresentações em que Villa-Lobos regeu as Bachianas Brasileiras entre 1945 e 1958.

Quanto a série *Choros*, percebemos que o *Choros n.6* (1926) foi a obra que Villa-Lobos mais regeu, nesse período. Portanto, listamos 20 apresentações, desde 1947 até 1959, em que Villa-Lobos conduz o *Choros n.6,* com renomadas orquestras. Inclusive essa obra esteve presente no último concerto da vida de Villa-Lobos como regente. Vejamos a lista abaixo (Tabela 4).

Tabela 4

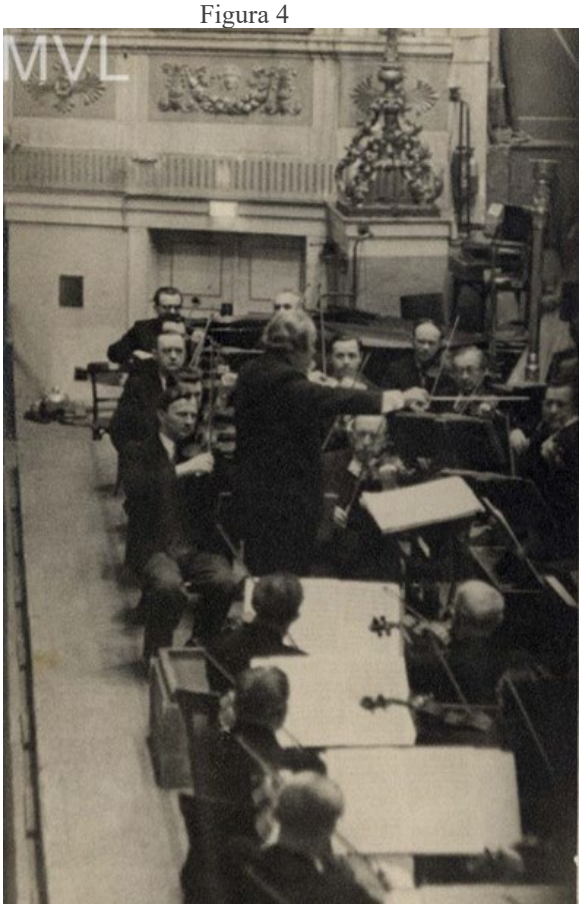
APRESENTAÇÕES EM VILLA LOBOS REGEU O *CHOROS N.6* A PARTIR DE 1947	
06/08/1947	Roma - Basílica de Massenzio. Orquestra da Academia de Santa Cecília de Roma
18/05/1951	Helsinki. Helsingfors Stadsorkester
18/06/1952	Israel. Orquestra Filarmônica de Israel
09/01/1953	Pittsburgh. Orquestra Sinfônica de Pittsburgh;
08/03/1953	Barcelona - Gran Teatro del Liceo. Festival de Música Sul-americana.
22/03/1953	Caracas. Orquestra Sinfônica da Venezuela
14/03/1923	Viena - Grosser Konzerthaussaal. Orquestra Filarmônica de Viena
11/12/1953	Havana - Teatro Auditorium. Orquestra Filarmônica de Havana
30/01/1954	San Antonio (Texas). Orquestra Sinfônica de San Antonio
14/01/1955	Nova York - Carnegie Hall. Orquestra da Filadélfia. Heitor Villa-Lobos
17/01/1956	New Orleans. New Orleans Philharmonic-Symphony Orchestra; Heitor Villa-Lobos
04/12/1956	Atlanta. Orquestra Sinfônica de Atlanta
04/04/1957	Paris - Théâtre des Champs-Elysées. Festival Heitor Villa-Lobos. Orchestre Radio-Symphonique de Paris
28 e 29/03/1957	EUA - Carnegie Hall. Schola Cantorum; coro feminino da High School of Music and Art
25/02/1958	Toronto - Massey Hall. Orquestra Sinfônica de Toronto
23/08/1958	Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira

22/09/1958	Bruxelas. Grand Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Nationale Belge
11/2/1959	México, DF - Sala de Espetáculos do Palácio de Belas Artes. Orquestra Sinfônica Nacional
23/04/1959	Trieste - Teatro Comunale Giuseppe Verdi. Orquestra Filarmônica Triestina
12/07/1959	Nova York - Harriman State Park (Bear Mountain). Empire State Music Festival. Symphony of the Air

Lista de apresentações em Villa-Lobos regeu o *Choros n.6* a partir de 1947.

A seguir veremos dois registros fotográficos de concertos onde o *Choros n. 6* fez parte do repertório[8] . Na figura 4, Villa-Lobos está regendo a *Wieneker Synfoniker*, em 14/03/1953 (Figura 4).

Figura 4



Fotografia de Villa-Lobos regendo a *Wieneker Synfoniker*, em 1953.
"Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

[8] Nesse artigo, toda a relação entre o repertório e os registros fotográficos, estão sendo baseadas no cruzamento das datas fornecidas no Acervo Fotográfico do Museu Villa-Lobos, com as datas exibidas no Catálogo de Obras de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2008).

A figura 5 registra Villa-Lobos dando autógrafo após o reger seu último concerto em 12/05/1959 (Figura 5).

Figura 5

Fotografia de Villa-Lobos dando autógrafo, após o último concerto em que ele regeu, em 12/07/1959. Também está presente a poeta e diplomata brasileira Dora Vasconcellos.
“Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

Na fotografia acima (Figura 5), percebemos a presença da poeta e diplomata brasileira Dora Vasconcellos (1910-1973). O fato é que, nesse último concerto, além do *Choros n.6*, o *Uirapuru* (1917), *O Papagaio do Moleque* (1932) e *Descobrimento do Brasil I* (1937), foi estreada a *Floresta do Amazonas* (1958). E essa obra contempla versos da Dora Vasconcellos nas “Quatro Canções da Floresta do Amazonas[9]”.

O maestro e compositor brasileiro Ricardo Tacuchian (1939-) faz um comentário muito interessante a respeito da encomenda da *Floresta do Amazonas* (1958) e da ópera *Magdalena* (1947- 48). De acordo com Tacuchian (1998), o mercado de trabalho da indústria cinematográfica estadunidense é um campo muito restrito, destinado a compositores norte-americanos, sendo possível haver uma exceção em relação à uma classe especial de compositores europeus. Sendo assim, essas duas encomendas

[9] A Floresta do Amazonas foi uma encomenda realizada pela companhia norte-americana de cinema MGM (Metro Goldwyn Mayer), para ser a trilha sonora do filme *Greens Mansions* (1958). No entanto, quando o filme foi estreado, Villa-Lobos ficou descontente ao perceber que sua obra foi modificada. A partir de então, ele mesmo alterou a Floresta do Amazonas e incluiu as “Quatro Canções” com a poesia de Dora Vasconcellos. Para maiores detalhes ver.: GANDELMAN (2006).

demonstram a expansão do respeito que Villa-Lobos alcançou, ao conquistar grande prestígio na América do Norte em setores de difícil acesso para um compositor latino. A seguir veremos dois registros fotográficos que estão relacionados com essas duas encomendas. A figura 6, é um registro de Villa-Lobos ao lado dos autores do texto da ópera *Magdalena* (Figura 6).

Figura 6

Fotografia de Villa-Lobos e autores do texto e adaptação da ópera *Magdalena.*
George Forrest (esquerda) e Robert Wright (direita).
"Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

A figura 7, registra Villa-Lobos ao lado da atriz Audrey Hepburn (1929-1993) e Mel Ferrer (1919-2008), que foi o diretor do Filme *Greens Mansions* (1959).

Figura 7

Fotografia de Villa-Lobos com Mel Ferrer (diretor do filme *Green Mansions*), e a atriz Audrey Hepburn. "Acervo Museu Villa-Lobos/Ibram".

É interessante notar que, mesmo em obras encomendadas por associações estrangeiras, Villa-Lobos mantem de alguma forma uma referência à cultura brasileira. Um exemplo é o poema sinfônico *Erosão*[10]. (1950), obra comissionada pela *Louisville Orchestra*, e que é baseado numa lenda ameríndia "A origem dos Solimões" de João Barbosa Rodrigues

> Há muitos anos, a lua era noiva do sol, que com ela queria se casar, mas, se isso acontecesse, se chegassem a se casar, destruir-se-ia o mundo. O amor ardente do sol queimaria o mundo e a lua com suas lágrimas inundaria toda a terra; por isso, não puderam se casar. A lua apagaria o fogo; o fogo evaporaria a água. Separaram-se, então, a lua para um lado e o sol para outro. Separaram-se. A lua chorou todo o dia e toda a noite, foi então que as lágrimas correram por cima da terra até o mar. O mar embraveceu e por isso não pôde a lua misturar as lágrimas com as águas do mar, que meio ano corre para cima, meio

10 Para um estudo aprofundando sobre o indianismo nos Poemas Sinfônicos de Villa-Lobos, aconselhamos a leitura da tese de doutorado de Daniel Zanella dos Santos (DZ Santos, 2020).

> ano, para baixo. Foram as lágrimas da lua que deram origem ao nosso rio Amazonas (RODRIGUES, 2021).

A própria *Floresta do Amazonas* (1958), também traz um importante referencial nacional, ao retratar uma das áreas geográficas mais consideradas do Brasil na ótica internacional. Somado a isso, o uso do pandeiro[11] e do violão, também são referenciais da música popular brasileira e que estão presentes nessa obra.

Em síntese, escolhemos uma outra obra comissionada por instituição estrangeira, da qual o próprio Villa-Lobos assume o referencial brasileiro na produção. Trata-se do poema sinfônico *Madona* (1945), que foi uma encomenda feita pela *Koussevitzky Music Foundation, in memoriam* de Nathalie Koussevitzky.

> E como não seria possível descrevê-la [Nathalie Koussevitzky] numa longa locução literária, objetiva, material ou convencional, faço-o com o mistério dos sons, através dos cantos dos pássaros, dos homens e **da natureza de minha terra**, onde minha imaginação musical se inspira, respeitando somente o bom senso da lógica da forma em favor da estética da Arte (VILLA-LOBOS, 1972, p. 218, grifo nosso).

Considerações finais

Uma das características do último período da fase criativa de Villa-Lobos, é a encomenda de obras feitas por associações estrangeiras. E isto inclui o convite da *Metro Goldwyn Mayer* (MGM). Logo, nota-se o prestígio que Villa-Lobos alcançou, ao ser incorporado num seleto grupo de compositores que atuam no âmbito da indústria cinematográfica norte-americana (Tacuchian, 1998).

Outro fato relevante desse período, é a intensa atividade de Villa-Lobos como regente. E esta agenda inclui célebres orquestras, tais como: a *Wieneker Synfoniker*, a *Boston Symphony Orchestra*, entre outras.

Outro aspecto significativo dessa fase, é a conclusão de dois importantes ciclos, que tiveram início na década de 1910, mas que só foram concluídos em 1957. São eles o *Quarteto de Cordas* (1915-1957) e as *Sinfonias* (1916-1957).

Além do título de cidadão novaiorquino (1957), o período final da carreira de Villa-Lobos foi marcado pelo reconhecimento da sua sapiência musical, por meio do Título de *Doutor*

11 De acordo com o percussionista brasileiro Eduardo Gianesella, o pandeiro "é o símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro" (GIANESELLA, 2012).

Honoris Causa, emitido por duas instituições americanas: pelo *Ocidental College of Los Angeles* (1944) e pela *Miami University* (1954). Nesse conjunto de realizações profissionais, destaca-se uma característica permanente na obra de Villa-Lobos. Mesmo em obras encomendadas por instituições estrangeiras, ele preserva algum referencial da cultura brasileira. Seja incluindo uma temática ameríndia, ou citando uma região geográfica emblemática do Brasil, ou por meio da inserção de instrumentos típicos da música popular brasileira, no repertório sinfônico. Posto isto, presumimos que até o final de sua carreira, Villa-Lobos de forma criativa mantêm o seu propósito de expressar a "alma brasileira" por meio de sua obra.

Referências

BÉHAGUE, G. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul.* Austin: University of Texas – Institute of Latin American Studies, 1994.

GANDELMAN, Henrique. Paralelo entre a música do filme Green Mansions e Floresta do Amazonas de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 2-8, jan. 2006.

GIANESELLA, Eduardo. *Percussão orquestral brasileira*: problemas editoriais e interpretativos. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*. 2003, vol.9, n.1, p. 81-108.

Villa-Lobos desconfiado com o título de cidadão novaiorquino. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de Julho de 1957. Matutina, Geral p. 4. <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=195019570720>. Acesso em: 27/08/2021.

DOWNES, Olin, "Ensaios: Villa-Lobos em 10 citações". Trad. André Cristi. Disponivel em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=67>. Acesso em: 07/09/2021.

PEPPERCORN, Lisa. "The Fifteen-Year-Periods in Villa-Lobos's Life." Ibero-Amerikanisches Archiv, vol. 5, no. 2, Iberoamericana Editorial Vervuert, 1979, p. 179–97. Disponível em:< http://www.jstor.org/stable/43392262>. Acesso em: 15/06/2021.

RODRIGUES, João Barbosa. 1890. *Poranduba amazonense*, ou kochiyma-uara porandub, 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos. Disponível em: <http://biblio.etnolinguistica.org/rodrigues_1890_poranduba>. Acesso em: 27/08/2021.

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

TACUCHIAN, M. F. G. *Panamericanismo, propaganda e música erudita*: Estados Unidos e Brasil (1939-1948). Tese de Doutorado do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

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

VILLA-LOBOS, sua obra. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, Programa de Ação Cultural,1972.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. Versão 1.1. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2018.

DZ, Santos. *O indianismo em cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).* Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música, Norton Eloy Dudeque, 2020.

Uma nova biografia de Villa-Lobos: questões, propostas e desafios

Camila Fresca
camilafresca@gmail.com | Revista Concerto

Resumo: Este texto, apresentado originalmente em forma de palestra, é um relato acerca dos processos envolvidos na criação de uma nova biografia sobre o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Após uma introdução que procura ilustrar a popularidade do biografado, é feita uma recapitulação de algumas das principais obras biográficas dedicadas a Villa-Lobos, desde a década de 1940 até os dias atuais. Em seguida, discute-se o por quê de se escrever uma nova biografia do compositor; o público ao qual a obra é destinada; o processo de pesquisa; e as fontes utilizadas. O texto traz ainda algumas considerações sobre o gênero biográfico e um exemplo de situações que ocorrem no meio do processo de pesquisa e escrita do livro.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; gênero biográfico; músicos brasileiros.

A new biography of Villa-Lobos: questions, proposals and challenges

Abstract: This text, originally presented as a lecture, is an account of the processes involved in the creation of a new biography of the composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959). After an introduction that seeks to illustrate the popularity of the subject, a recap of some of the main biographical works dedicated to Villa-Lobos, from the 1940s to the present day, is made. Then, the reason for writing a new biography of the composer is discussed; the audience to which the work is intended; the research process; and the primary fonts used. The text also brings some considerations about the biographical genre and an example of situations that occur in the middle of the research and writing process of the book.

Keywords: Hector Villa-Lobos; biographical genre; Brazilian musicians

Introdução

Um estudo realizado pelo MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts) e divulgado em 2019 apontou as dez personalidades nascidas no Brasil mais conhecidas no mundo[1]. Políticos e jogadores de futebol comparecem em maior número (3 cada), além de um escritor em atividade (Paulo Coelho), um arquiteto (Oscar Niemeyer) e um educador (Paulo Freire). Um único músico integrava o "top 10" – Heitor Villa-Lobos (1887-1959):

1. Pelé
2. Paulo Coelho
3. Garrincha
4. Luiz Inácio Lula da Silva
5. Oscar Niemeyer
6. Paulo Freire
7. Getúlio Vargas

[1] O resultado veio do estudo Pantheon – Mapping Historical Cultural Production. O período analisado pelo MIT foi de 4000 a.C. até 2010.

8. Dom Pedro II
9. Heitor Villa-Lobos
10. Zico

Villa-Lobos é, de longe, o músico brasileiro mais estudado em seu próprio país e também no exterior. É ainda o compositor brasileiro que mais mereceu livros do gênero biográfico. Desde 2019, dedico-me à ousada empreitada de produzir uma nova biografia sobre Villa-Lobos. Nesse texto, procuro refletir sobre a necessidade de tal obra e sobre as peculiaridades do percurso do trabalho. Trata-se, portanto, mais de um relato pessoal do que um resultado de pesquisa teórica.

Biografias de Villa-Lobos: uma recapitulação

Em 2017, o musicólogo e diplomata Vasco Mariz (1921-2017) estimou que existissem mais de 40 biografias sobre Heitor Villa-Lobos editadas pelo mundo. Mariz é justamente seu primeiro biógrafo. Entre 1946 e 47, realizou dezenas de entrevistas com o compositor e publicou, em 1949, *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Lançado em diversos países, o livro alcançou, em 2018, a 13ª edição brasileira.

Pioneira biografia sobre Villa-Lobos, o livro de Vasco Mariz foi publicado em várias línguas e pela primeira vez procurou organizar os dados biográficos do compositor em livro (uma vez que já existiam iniciativas como artigos de imprensa ou partes de publicações), documentando, por exemplo, a data correta de nascimento de Villa-Lobos ao localizar sua certidão de batismo.

Uma característica marcante da obra é seu alinhamento com o pensamento nacionalista da primeira metade do século XX. Tendo Mário de Andrade como autoridade máxima, Mariz considera Villa-Lobos o grande iniciador do nacionalismo musical brasileiro. No entanto, o autor conta no prefácio que Villa-Lobos não gostou do livro, embora nunca tenha lhe escrito elogiando-o ou censurando-o. Mariz foi modificando a obra a cada nova edição, corrigindo, por exemplo, informações acerca das viagens feitas por Villa-Lobos pelo Brasil entre 1905 e 1912, refazendo ou retirando avaliações etc. A obra trazia, originalmente, um catálogo de obras e discografia. No prefácio da última edição, Mariz repassa toda a trajetória da publicação desde a primeira edição, em 1949.

Pouco depois do livro de Mariz, em 1951, era publicado *O romance de Heitor Villa-Lobos*, biografia escrita por C. Paula Barros, amigo íntimo do compositor e que produziu uma obra altamente laudatória. Paula Barros traça uma imagem heroica de Villa-Lobos, de quem era também parceiro musical – foi autor da letra de "O canto do Pajé", uma das canções mais populares do projeto de Canto Orfeônico. O autor revela que escreveu seu estudo na casa do compositor, com Arminda Villa-Lobos revisando todo o material antes da publicação. Tal informação não deixa de reforçar a ideia de que de fato Villa-Lobos não gostara da obra de Mariz e tenha, talvez, "encomendado" ao amigo uma biografia a seu gosto. O livro de Paula Barros é talvez o mais próximo de uma "autobiografia" – que Villa-Lobos nunca chegou a escrever – ou de uma "biografia autorizada".

Em 1959, ano da morte de Villa-Lobos, era lançada a biografia de Arnaldo Magalhães de Giacomo, *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil*. Voltada ao público infanto-juvenil e com diversas ilustrações, o livro de Arnaldo Magalhães de Giacomo é uma interessante introdução ao universo de Villa-Lobos e se destaca pelas informações acerca da infância do compositor, provavelmente recolhidas com o próprio artista. A publicação conquistou o prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil de 1959.

A primeira biografia em língua internacional – *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil* – foi lançada por Marcel Beaufils em 1967, quase dez anos após a morte do compositor. Professor do Conservatório de Paris, Beaufils conheceu Villa-Lobos e na década de 1950 deu palestras sobre o compositor no Rio de Janeiro, onde colheu dados para sua biografia, publicada tanto na França como no Brasil. O autor dá destaque para a passagem de Villa-Lobos por Paris nos anos 1920 e os reflexos dessa vivência em sua produção musical. Inclui extensos comentários sobre algumas obras, como a série dos *Choros*.

A partir da década de 1970, saem em livro os estudos – incluindo uma biografia – de Lisa Peppercorn. Musicista alemã que viveu no Brasil e foi próxima de Villa-Lobos, Peppercorn publicou diversos livros e artigos dedicados ao compositor. Já na década de 1970, questionava a versão do próprio Villa-Lobos sobre a duração e extensão de suas viagens pelo Brasil na juventude. Esta biografia é parte de um estudo de 1972 em alemão (*Heitor Villa-Lobos: Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*) cuja outra parte foi publicada no livro *Villa-Lobos: The Music. An analysis of his style*.

As obras publicadas enquanto Villa-Lobos era vivo ou por autores que conviveram com ele possuem vantagens e desvantagens. A vantagem óbvia é ter o próprio compositor à disposição para dar entrevistas, fornecer documentos, informações etc. A desvantagem é a falta de distanciamento de seu objeto de estudo e os incômodos que uma proximidade desse tipo pode provocar – o autor pode achar que "deve" algo ao seu personagem por ter acesso a ele, dispor de seu tempo e atenção etc., o que pode inibir análises mais duras ou descrições de fatos pouco lisonjeiros. No caso de Villa-Lobos, creio que houve ainda desvantagens específicas, derivadas de sua personalidade: de um lado, ele parece ter sido uma pessoa sensível a críticas; de outro, estando o autor mais 'imerso' no personagem, é mais difícil escapar de incorreções ou histórias disseminadas pelo próprio compositor – às vezes mais por falta de preocupação com rigor do que por um desejo deliberado de falsear.

Biografias lançadas nas décadas de 1980 e 1990 abrem novos caminhos para a interpretação da vida e da obra de Villa-Lobos, ainda que, às vezes, acabem incorrendo em algumas inexatidões factuais herdadas dessa primeira geração de biógrafos. Temos, por exemplo, a obra de Luís Paulo Horta, lançada por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Villa-Lobos (1987). Em edição bilíngue, a biografia do jornalista e crítico musical é uma introdução interessante e acessível ao universo villalobiano, embora traga algumas informações hoje contestadas (como as datas de composição de *Amazonas* e *Uirapuru*). As informações biográficas se complementam com um catálogo de obras dividido por gênero.

Um importante estudo em inglês sobre Villa-Lobos é o de Gerard Béhague – *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. O autor está menos interessado em produzir uma biografia detalhada sobre a vida do compositor do que centrar sua atenção em fatos que considera significantes para a definição de seus caracteres artísticos. Após uma síntese biográfica, segue-se uma extensa parte analítica.

Outro estudo internacional, publicado também em inglês (embora originalmente escrito em finlandês), é o trabalho do professor Eero Tarasti. Misto de biografia e obra analítica, o livro é um estudo abrangente que se inicia com um histórico da música na América Latina. Traça a personalidade de Villa-Lobos, seu envolvimento com o modernismo na década de 1920 e com a educação musical em 1930. Ao mesmo tempo,

inclui análises de dezenas de obras, com destaque para os ciclos dos *Choros* e das *Bachianas brasileiras*.

Mais um importante estudo em inglês é o de Simon Wright. De forma concisa e eficiente, Wright introduz interessados e especialistas na vida e na obra de Heitor Villa-Lobos. A abordagem é cronológica, já que o autor acredita que os períodos estilísticos do compositor correspondem a circunstâncias externas de sua vida. Os exemplos musicais procuram ser um guia para as obras mais importantes ou originais, demonstrando as características principais do estilo de Villa-Lobos.

Outra biografia em inglês, lançada em 1988 e relançada em 2002, é a de David Appleby, que nasceu no Brasil e faz um trabalho interessante, baseado em entrevistas que ele fez na década de 1970, em pesquisas documentais e dando preferência para às palavras do próprio Villa-Lobos sobre sua obra e sua própria vida.

Em 2003, Paulo Renato Guérios lançou um livro que pode ser considerado uma espécie de biografia sobre Villa-Lobos: *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. A publicação deu um novo fôlego aos estudos sobre Villa-Lobos. O autor conduz sua narrativa a partir da ideia de "predestinação" que o compositor atribuía a si, e a obra é centrada nos anos de formação e na década de 1920. Ainda que estudos mais recentes tenham questionado algumas de suas afirmações, permanece um estudo incontornável sobre Villa-Lobos.

Finalmente, em 2009, houve os dois lançamentos mais recentes, de perfil biográfico, sobre o compositor. O de Manuel Negwer: *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*, e o de Fabio Zanon: *Villa-Lobos – Folha explica*. Negwer, alemão que trabalhou muitos anos no Brasil pelo Instituto Goethe, escreve um estudo de alguém se aprofundou no assunto mas que raramente consulta fontes primárias. É, portanto, um trabalho feito eminentemente a partir de outros livros e o autor fica preso aos recortes feitos por terceiros. O livro de Fábio Zanon, violonista e grande conhecedor de Villa-Lobos, segue as normas de uma coleção que se propõe apresentativa com relação à vida e à obra de um autor. A despeito de ser um livro bastante sintético, é igualmente eficiente.

Se de um lado pode-se questionar se todas essas obras podem ser classificadas, a rigor, no gênero biográfico, de outro há vários outros títulos eminentemente biográficos que não foram abordados aqui – seja por falta de espaço, seja por não termos a intenção de um levantamento totalizante. Procurou-se apresentar, antes, o que de mais significativo

se produziu sobre Villa-Lobos e que de alguma forma se aproxima do campo biográfico. Antes de encerrar esta seção, vale ainda lembrar que estudos mais recentes (posteriores a 2009) publicados em livro, ainda que tenham como foco a análise de segmentos obra do compositor – sobretudo estudos acadêmicos – têm também contribuído para a revisão de dados biográficos.

Por que uma nova biografia de Villa-Lobos?

Considerando a rarefação de biografias sobre grandes personalidades da música brasileira, Villa-Lobos está longe de ser dos menos estudados. Isso não significa, no entanto, que sua trajetória não possa ser revista, por diversos motivos, alguns dos quais enumero a seguir:

1. Apesar de contar com um grande número de biografias, não existe uma obra de grande circulação sobre o autor atualmente. Além de serem obras relativamente antigas, muitas delas são, na verdade, destinadas a um público especializado (a comunidade musical e acadêmica);
2. Diversas biografias de Villa-Lobos contam com incorreções ou lacunas, enquanto outras não se preocupam com a acuidade dos fatos e apresentam-se romanceadas, ainda que isto não seja revelado claramente ao leitor (optou-se por não elencar tais obras neste trabalho);
3. Existia uma concepção consagrada sobre as obras e o método composicional de Villa-Lobos (nunca revisava composições; era ingênuo; não dominava as grandes formas etc.) que já não é mais aceita nos meios especializados. Há uma nova geração de pesquisadores acadêmicos que, com suas investigações, joga luz sobre o processo composicional de Villa-Lobos, analisando de forma aprofundada sua obra, o que traz consequências para uma visão globalizante sobre o compositor;
4. Todas essas pesquisas, no entanto, circulam apenas no meio acadêmico e aparecem de forma setorizada. A soma dessas análises, por si só, muda de forma relevante a forma de encarar o "todo"; em outras palavras, a união de todos os estudos recentes já nos apresentaria uma nova imagem de Villa-Lobos, muito distante daquela, algo folclórica, que ficou cristalizada no imaginário geral;
5. Cada texto é um retrato de sua época, preocupa-se com questões que lhe são caras naquele momento. Uma biografia de Villa-Lobos feita hoje vai necessariamente

olhar para questões contemporâneas – para ficar apenas em um exemplo, atentemos para o papel das duas companheiras que o compositor teve. O quanto elas contribuíram para o desenvolvimento de sua carreira e como são tradicionalmente retratadas – ou mesmo apagadas. Uma obra biográfica pode ser lida pelo conteúdo que ela traz, mas também pode ser lida como um retrato do momento em que ela foi escrita;

6. Não há biografias definitivas – sempre é possível contar uma história de um jeito diferente.

A quem o livro se destina?

A figura de Villa-Lobos é bastante popular – o resultado da pesquisa do MIT não se deu à toa. É difícil que mesmo um leigo, no Brasil, nunca tenha ouvido falar dele, ou tenha se deparado com uma foto do compositor acompanhado do charuto. Villa-Lobos é nome de shopping, parque, museu e de escolas de música espalhadas pelo país. Foi tema, por duas vezes, de enredo de escolas de samba.

Na música, aliás, Villa-Lobos transcende o universo clássico: se de um lado ele se relacionou com os músicos populares e sua música está recheada de exemplos de uso da música popular (além de música folclórica e indígena), de outro ele também foi incorporado pelo repertório dos artistas populares. O "Trenzinho do caipira" (quarto movimento das *Bachianas brasileiras n.2*) recebeu letra de Ferreira Gullar e foi gravado por cantores como Maria Bethânia e Ney Matogrosso. Algumas de suas canções também caíram nas graças de artistas da MPB: "Melodia sentimental" (uma das canções da *Floresta do Amazonas*) recebeu versão de Zizi Possi, entre outros; o *Canto do pajé* foi gravado por Bethânia e Elizeth Cardoso, que gravou também a ária/cantilena das *Bachianas n.4* (com um curioso texto de David Nasser). Tom Jobim nunca deixou de demonstrar seu amor à música de Villa-Lobos, em declarações ou em suas próprias composições.

Tudo isso reflete um pouco da popularidade que o compositor desfrutou em vida e que ia muito além do ambiente musical, seja este clássico ou popular. Villa-Lobos era uma figura proeminente da nossa cultura, um pouco como são hoje um Caetano Veloso ou Chico Buarque. Mesmo quem não ouve a música desses artistas sabe quem são, e acha

normal que vez ou outra eles sejam chamados a dar palpite na imprensa sobre questões nacionais que nada tenham a ver com a sua música. Isso acontecia com Villa-Lobos.

Assim, essa nova biografia ambiciona revelar esse artista "popular" para novas gerações e se destina, idealmente, ao chamado "grande público", um público que vai além da comunidade musical. Eu gostaria que as pessoas fossem à livraria, ou à internet procurar um livro e, uma vez que se interessassem por biografias, pudessem escolher ler sobre a vida desse compositor brasileiro, da mesma forma que poderiam escolher a biografia de Carmem Miranda, Carlos Marighella, Jorge Amado ou Getúlio Vargas. No entanto, espero que o trabalho também seja relevante e traga uma contribuição para a área de estudos villalobianos, enriquecendo o conhecimento biográfico sobre o autor e servindo de fonte de consulta para outras pesquisas.

Algumas considerações sobre o gênero biográfico

A biografia em preparo não é um trabalho analítico sobre a obra musical de Villa-Lobos. Nesse sentido, o trabalho já se distancia dos de Simon Wright, Eero Tarasti e vários outros citados anteriormente. Mas o que justifica a escrita da biografia de um artista, a meu ver, é justamente a importância da obra que ele deixou. Como equilibrar, então, as informações biográficas e musicais? Evidente que não seria possível citar todas as obras que Villa-Lobos escreveu – nem mesmo a maioria. Antes de tratar sobre determinado período, procuro selecionar as obras essenciais escritas ou estreadas nele. Às vezes há obras que não teriam, a priori, importância tal na trajetória do autor que justificassem menção numa obra globalizante como a que me proponho. No entanto, obras "menores" podem desempenhar importância para um acontecimento determinado, um fato que será explorado, e nesse caso deve-se falar dela também.

Por outro lado, uma vez selecionadas as obras, como saber até que ponto falar delas? O quanto ficará uma descrição superficial ou o quanto se tornará um comentário enfadonho para um público não especializado? Não existe uma resposta pronta, mas essa é uma pergunta sempre presente no processo de escrita.

Outro fator que não pode ser desprezado é a biografia enquanto gênero literário. Por mais que contenha análises, trata-se de um gênero narrativo, que procura contar uma história e envolver o seu leitor nela. O leitor tem de ser capaz de imaginar o personagem

vivendo: movimentando-se, falando, andando pela rua. Saber a forma como se vestia, como reagia a diferentes situações etc.

É claro que há tipos diferentes de biografias. Há as mais ensaísticas, acadêmicas, na qual o foco é analisar e interpretar uma vida. Há também o que se conhece por "biografia jornalística", que está mais preocupada em relatar o encadeamento de fatos, contar o que o protagonista disse, pensou, sentiu. Alguns jornalistas (e há muitos que se ocupam desse gênero de escrita), descrevem a biografia como uma "grande reportagem", ou ainda "um enorme perfil".

Há ainda outros autores – em geral jornalistas ou historiadores que escrevem para o grande público – que aproximam (de forma um tanto perigosa) a biografia da ficção, ao se utilizar de recursos, válidos a *priori*, mas que não encontram lastros em nenhuma documentação. Por exemplo: introduzir diálogos "prováveis", dar informações cuja fonte não é creditada e que não se pode rastrear (às vezes pode ser simplesmente uma informação incorreta). Outros autores tendem a ser mais descuidados com relação ao crédito das fontes (bibliografia e, principalmente, a referência pontual em notas de rodapé ou de fim). Outros ainda, mesmo que sejam muito cuidadosos com a indicação das fontes, priorizam uma narrativa minuciosa na qual os fatos se sucedem, mas abrem mão de dar sentido a eles, de interpretá-los.

Acredito que é necessário encontrar um equilíbrio entre todos esses elementos. Ou seja: no caso de Villa-Lobos, um equilíbrio entre as informações biográficas e musicais; um equilíbrio entre um texto narrativo, que envolva o leitor, mas que ao mesmo tempo não abra mão do rigor das fontes – há que saber usá-las de forma diferente do que se faz num trabalho acadêmico; e finalmente o equilíbrio entre os dados factuais e a interpretação dos mesmos. É necessário dar sentido a alguns acontecimentos e informações, sem no entanto dirigir o leitor todo o tempo, ou fazer juízos de valor.

O Brasil possui um bom público de leitores para o gênero biográfico, ainda que nossos números gerais de leitura sejam baixos. Desde mais ou menos a década de 1980, o gênero biográfico perdeu a pecha pejorativa e passou a ser valorizado pelas ciências sociais. A partir da década de 1990, houve um *boom* de biografias no Brasil – para ficar em apenas dois nomes, vale lembrar de Ruy Castro e Fernando Morais e de trabalhos notáveis como as biografias de Carmen Miranda e de Assis Chateaubriand, o Chatô.

O processo de pesquisa

Passei a encarar mais seriamente a ideia de fazer uma biografia de Villa-Lobos entre 2016 e 2017, momento em que fui reunindo bibliografia. Em 2018, parti para conversas com editoras sobre o projeto, chegando a desistir da ideia ao saber que já estava em curso uma nova biografia de Villa-Lobos pela Companhia das Letras. Em 2019, já pensando num outro projeto biográfico, a editora Todavia me propôs retomar a ideia de escrever sobre Villa-Lobos.

Acertado o contrato em setembro de 2019, foram necessários alguns meses para reorganização da rotina de trabalho. Em dezembro de 2019, comecei de fato a pesquisa, indo ao Rio de Janeiro para uma série de entrevistas e coleta de material. Uma nova visita a arquivos cariocas aconteceu em fevereiro de 2020 e, pouco tempo após o retorno a São Paulo, o país se fechava devido à epidemia de Covid-19. Felizmente, no entanto, a pesquisa seguiu sem grandes entraves, já que uma enorme quantidade de material coletado esperava ser processado: lido, anotado, transcrito etc.

Além disso, contei com a ajuda fundamental do Museu Villa-Lobos, que nunca deixou de me atender remotamente, com rapidez e gentileza. Outro fator fundamental para uma pesquisa na área de ciências humanas no Brasil hoje são os arquivos públicos digitalizados que podem ser consultados online.

Fontes utilizadas

Grosso modo, quatro tipos de fontes são utilizados para a realização dessa biografia:

1. Bibliografia
2. Depoimentos e entrevistas
3. Fontes primárias e arquivos
4. Gravações e partituras

<u>Bibliografia</u>

Há uma fortuna crítica imensa sobre Villa-Lobos, e as obras do gênero biográfico são apenas uma pequena parte do que se tem escrito sobre ele. Existem obras dedicadas à análise de composições específicas; obras sobre momentos pontuais de sua carreira (p. ex. os anos parisienses, o envolvimento com o governo Vargas e o desenvolvimento do Canto Orfeônico); e estudos mais recentes que a todo tempo são apresentados em forma

de artigos de revistas, comunicações de simpósios, teses e dissertações – só uma pequena parte desse material se transforma em livro.

Além disso, ao se escrever uma biografia, não se lê apenas sobre o seu objeto principal, já que é necessário abordar o assunto das mais variadas formas. Também estão em pauta a vida política, cultural, urbana e os personagens importantes que viveram na mesma época do biografado ou que com ele se relacionaram. As opções são infindas.

Depoimentos e entrevistas

Incluo aqui entrevistas feitas em primeira mão com personagens que conviveram com Villa-Lobos, mas também entrevistas ou depoimentos coletados por terceiros ou deixados por contemporâneos do compositor, que registraram suas impressões sobre ele, o convívio, algum fato pitoresco, alguma característica da personalidade do músico. Nesse sentido, a imprensa e os depoimentos contidos na coleção *Presença de Villa-Lobos*, do Museu Villa-Lobos, são valiosíssimos: ajudam a reconstituir cenas e dar vida aos acontecimentos.

Fontes primárias e arquivos

Essa esquematização sobre os tipos de fontes utilizadas não é rígida e muitas fontes se encaixam em mais de uma categoria (documentos e entrevistas, por exemplo, na maioria das vezes são fontes primárias). As fontes primárias, ou seja, documentos produzidos na época em que Villa-Lobos viveu, costumam trazer um olhar "quente" sobre os acontecimentos. Muitas dessas fontes repousam em arquivos, e os principais utilizados nesta pesquisa têm sido:

- Academia Brasileira de Música
- Arquivo Nacional
- Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ)
- Biblioteca Nacional (manuscritos)
- Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional
- Biblioteca Vera Janacopoulos (Unirio)
- Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)
- Instituto Piano Brasileiro
- MIS-SP
- MIS-RJ

- Museu Villa-Lobos

Gravações e partituras

Como já explicado, pela própria natureza do trabalho e do tipo de biografia proposta, utilizo-me desse tipo de documentação de forma pontual – às vezes para conferir informações extramusicais, noutras para conferir informações propriamente musicais. Além disso, muitas obras estão exaustivamente exploradas em estudos específicos, e em muitos casos utilizo-me deles.

Surpresas do caminho: um exemplo

Infelizmente é muito difícil usufruir de uma situação ideal, na qual primeiro passa-se muito tempo apenas lendo e pesquisando; depois numa segunda etapa de processamento do material; e, finalmente, mais tempo ainda escrevendo. As coisas acontecem concomitantemente e, ainda que haja um planejamento geral e também por partes, muitas questões surgem apenas no momento final de escrita.

Às vezes está-se escrevendo sobre determinado acontecimento quando, de repente, um elemento foge à expectativa. O melhor é parar para checar a situação. Não é incomum que algo marginal, pesquisado para dar uma informação complementar, vire uma história que tem mais a ver com o seu personagem do que você imaginava, ou ainda vire uma história saborosa, curiosa. A seguir, um exemplo.

Ao escrever sobre a primeira vinda de Arthur Rubinstein ao Rio de Janeiro, senti necessidade de explicar como se dava a viabilização das turnês de artistas estrangeiros. Considerando a quantidade de bailarinos e companhias de balé que passavam pela cidade nos anos 1910/20, passei também a abordá-los, em princípio apenas para enriquecer a descrição que fazia do panorama cultural da cidade. Até que um nome passou a se destacar: o da bailarina russa que se apresentou no Rio em 1917, Norka Rouskaya. Aos 18 anos, era considerada "excêntrica" e uma representante da dança moderna. Chegava ao Brasil nos últimos dias de março, fazendo duas apresentações em São Paulo. Em 24 de abril, estreava no Municipal carioca acompanhada por uma orquestra de 32 músicos, regidos por Carlos Machiavelli, segundo o jornal *O Imparcial* noticiava naquele dia.

Em 16 de maio, após uma série de apresentações, Rouskaya subia ao palco do Municipal pela última vez, num espetáculo beneficente, dedicado ao Patronato de

Menores. Dividida em três partes, a apresentação tinha números orquestrais, uma conferência de Coelho Neto e coreografias dançadas por ela. Uma delas era a "ação mímica" *Naufrágio de Kleônicos*, "fantasia grega extraída da novela de carnaval 'Loulou Fantoche', de Leopoldo Teixeira Leite Filho", conforme explicara o *Correio da Manhã* na véspera. Na trama (publicada no jornal *A Época* dois dias antes), uma donzela observa, da praia, um barco e seus navegantes. O tempo vira de repente e um cisne negro – sinal de mau agouro – aparece no horizonte. Uma tempestade afunda o navio, enquanto o animal ataca o comandante. Na luta, ambos se ferem, e o cisne canta antes de morrer.

Embora o nome do autor do argumento é que aparecesse em destaque, a música dançada por Rouskaya era de Villa-Lobos. Trata-se do poema sinfônico de mesmo nome que o compositor havia escrito no ano anterior e que receberia sua estreia "oficial" apenas no ano seguinte, no mesmo Municipal, com o próprio Villa-Lobos regendo uma orquestra de 85 músicos. "Oficial", pois essa é a informação que consta no catálogo do autor, produzido pelo Museu Villa-Lobos. O próprio compositor, no entanto, ao redigir uma "biografia autêntica resumida" para o *Boletim Música Viva* de 1941, já informava que a obra havia sido executada em 1917, embora sem dar maiores detalhes.

Pouco depois de se apresentar no Rio, Rouskaya se envolveria numa polêmica no Peru. Despedindo-se de sua turnê sul-americana, ela dançou seminua a *Marcha fúnebre* de Chopin no meio da noite num cemitério em Lima. "A sociedade católica desta capital mostra-se indignada com a conduta sacrílega de certa dançarina que, juntamente com um grupo de rapazes da nossa elite social, após uma orgia, foi ao cemitério, dançando alta noite entre as sepulturas", narrava a nota enviada de Lima "Bailando, alta noite, entre sepulturas" publicada no *Correio da Manhã* do dia 07 de novembro de 1917. A matéria ainda esclarecia que "a bailarina que esteve à noite dançando no cemitério desta capital chama-se Delia Franciscus e no Rio de Janeiro é conhecida pelo nome de Norka Rouskaya". De fato, alguns jornais brasileiros já aventavam que ela fosse italiana (na verdade, era suíça), e que o nome artístico fosse uma forma de atrelar a si o prestígio de que desfrutava o balé russo.

A performance custou dois dias de prisão à artista e o episódio, que ficaria conhecido como "o escândalo do cemitério", teve entre seus organizadores o jornalista e militante marxista José Carlos Mariátegui (1894-1930), que também ganhou uns dias de

detenção. Como Norka Rouskaya, Delia Franciscus voltaria ao Brasil para apresentações na década de 1920, fazendo elogiadas temporadas no Rio e em São Paulo em 1927 e 28.

Esse é um exemplo de um personagem marginal que cresce durante a narrativa, e ao mesmo tempo um exemplo de uma pequena retificação na biografia de Villa-Lobos – a data de estreia de *Naufrágio de Kleônicos*. Ao longo da pesquisa e da escrita, outros exemplos têm se somado, como as circunstâncias do casamento entre os pais de Villa-Lobos; alguns percalços profissionais de Raul Villa-Lobos, pai do compositor; a relação de Villa-Lobos com parceiros artísticos de outras áreas, como o teatro e a literatura; seu processo de aprendizado e o início da atividade composicional; e o papel de sua primeira esposa, Lucília Guimarães Villa-Lobos, em sua vida profissional.

Conclusão

Villa-Lobos é um autor bastante biografado e cujas obras são muito estudadas. Mas se desde a década de 1940 existem livros que tentam dar conta de sua vida e obra, não existem publicações contemporâneas de grande circulação que retifiquem informações e que incorporem, de um lado, as novas descobertas de pesquisas acadêmicas e, de outro, discussões e preocupações próprias de nosso tempo.

A biografia que me proponho a fazer, portanto, é um estudo que ambiciona trazer novos dados e também algumas novas interpretações sobre a vida e a obra do compositor. Para isso, beneficio-me das pesquisas recentes sobre sua obra, bem como da facilidade de acessar fontes primárias via arquivos públicos digitalizados. Idealmente, será uma obra feita à luz de nosso tempo e de nossas próprias preocupações e questionamentos.

Um grande personagem nos ajuda a entender toda uma época. Por sua vez, cada época deve olhar para o passado com as questões que lhe são prementes. Finalmente, é só escrevendo sobre o passado que podemos apresentá-lo a novas gerações e assegurar que eles façam parte de nosso futuro.

Referências

APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos: a life*. Londres: The Scarecrow Press, 2002.

BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil.* Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1967.

BÉHAGUE, Gerard. Heitor *Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin: Institute of Latin American Studies—University of Texas at Austin, 1994.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil (biografia para a infância e juventude)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1959.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2a. edição. Curitiba: Parabolé, 2009.

HIDALGO, Cesar A. (sup.). *Pantheon – Mapping Historical Cultural Production*. Website: http://pantheon.media.mit.edu/treemap/country_exports/PK/all/-4000/2010/H15/pantheon (Consultado em agosto de 2019). Website atual: https://pantheon.world/

HORTA, Luís Paulo. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento—Livroarte Editora, 1986.

MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves—Academia Brasileira de Música, 2018 [1949].

MORAIS, Fernando. Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NETO, Lira. *Getúlio Vargas* (3 volumes). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PAULA BARROS, C. *O romance de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1951.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Londres: Omnibus Press, 1989.

PRESENÇA DE VILLA-LOBOS. Coleção organizada e publicada pelo Museu Villa-Lobos (12 volumes). Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965-1981.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson: McFarland Publishing, 1995. / UK: Mcfarland & Co Inc. Publishers, 1995.

[VILLA-LOBOS, Heitor.] "Casos e fatos importantes sobre Heitor Villa-Lobos – numa biografia autêntica resumida". In: *Boletim Viva Música*, p. 11-15, jan-fev de 1941.

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford Studies of Composers. New York: Oxford University Press, 1992.

ZANON, Fabio. *Villa-Lobos* (Coleção Folha Explica). São Paulo: Publifolha, 2009.

Villa-Lobos e sua “viagem maravilhosa” à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil

Loque Arcanjo Júnior
loque.arcanjo@uemg.br | UEMG

Resumo: Este artigo tem como objetivo contextualizar a viagem de Villa-Lobos às cidades de Belém e Manaus durante o ano de 1912. Suas narrativas autobiográficas sobre o norte do país já foram tratadas por biógrafos e por outros pesquisadores que destacam o caráter anedótico e fantasioso de sua trajetória na Amazônia. Pretende-se refutar a tendência reducionista que minimiza o impacto da presença de Villa-Lobos nas referidas cidades para suas composições posteriores. Os resultados do estudo crítico da documentação periódica produzida no contexto, dos programas de concertos realizados por Villa-Lobos em Belém e Manaus, bem como a articulação com outras pesquisas associadas ao estudo das estruturas de significação de sua música, reconfiguram e redimensionam o papel da presença de Villa-Lobos no norte e nordeste do país. Sua viagem não possuía caráter etnomusicológico ou científico. Porém, suas invenções musicais associadas à floresta amazônica apresentam referências musicais locais representadas, por exemplo, pelo uso de instrumentos típicos e de temáticas relacionadas às experiências pessoais naquele contexto. Por um lado, sua busca pela sonoridade tradutora da paisagem cultural amazônica está relacionada à natureza brasileira representada pelos sons da floresta e pela musicalidade com a qual estabeleceu contato naquele ano de 1912. Por outro lado, o imaginário sobre viagens e sobre as regiões norte e nordeste era resultado, também, da difusão de representações sociais por parte dos jornais cariocas referentes às expedições e pesquisas, da literatura carioca do contexto e dos livros de seu pai, Raul Villa-Lobos (1862-1899). Esses livros apresentam estudos sobre a fauna e a flora da região e teriam sido lidos pelo jovem compositor e impulsionado sua busca pelo material musical observado pela literatura especializada no estudo dos processos composicionais vilalobianos. A proposta articula a visão conceitual e historiográfica sobre “região”, “imaginário”, “mestiçagem cultural” e “regimes de historicidade”, na busca dos sentidos desta “cartografia sonora” de uma nação imaginada pela música de Villa-Lobos, procurando contribuir também com a interpretação dos significados musicais das obras do compositor relacionadas à temática em questão. Em um contexto no qual o debate sobre o desmatamento da maior floresta tropical do mundo é latente na opinião pública nacional e internacional, este texto pretende também destacar o papel original de Villa-Lobos para a construção de imagens sonoras e da própria região, difundindo artisticamente este manancial de vida para o planeta. A floresta contribui para a criação artística e para a construção de diversas imagens sonoras sobre o Brasil, tais como aquelas imaginadas por Villa-Lobos.
Palavras-chave: Villa-Lobos; Amazônia; Nacionalismo.

Villa-Lobos and his “wonderful trip” to the Amazon: a sound cartography of Brazil
Abstract: This article aims to contextualize Villa-Lobos's trip to the cities of Belém and Manaus during 1912. Biographers and other researchers who highlight the anecdotal and fanciful nature of his trajectory in the Amazon have already treated his autobiographical narratives about the north of the country. It is intended to refute a reductionist tendency that minimizes the impact of Villa-Lobos' presence in cities for his later compositions. The results of the critical study of the periodical in the context, the concert programs carried out by Villa-Lobos in Belém and Manaus, as well as the articulation with other research associated with the study of the structures of meaning in his music, reconfigure and resize the presence from Villa-Lobos in the north and northeast of the country. His trip had no ethnomusicological or scientific character. However, their musical contributions associated with the Amazon rainforest present local musical references represented, for example, using typical instruments and themes related to specific people in the context. On the other hand, the imagination about travel and the north and northeast regions was also the result of the dissemination of social representations by Rio newspapers referring to expeditions and research, Rio's literature in the context and the books of his father, Raul Villa-Lobos (1862-1899). These books present studies on the fauna and flora of the region and would have been read by the young composer and boosted his search for musical material observed in the literature specialized in the study of Villa Lobos’s compositional processes. The proposal articulates the conceptual and historiographical vision of "region", "imaginary", "cultural miscegenation" and "historicity regimes", in the search for the meanings of this "sound cartography" of a nation imagined by the music of Villa-Lobos, seeking to contribute also with the interpretation of the musical meanings of the composer's works related to the theme in question. In a context in which the texts about the deforestation of the largest tropical forest in the world is latent in national and international public opinion, this text also intends to highlight the original role of Villa-Lobos in the construction of sound images and of the region itself, artistically diffusing this fountain of life for the planet. The forest contributes to artistic creation and to the construction of several sound images about Brazil, such as those imagined by Villa-Lobos.
Keywords: Villa-Lobos; Amazon; Nacionalism.

1 - Do naufrágio ao tédio: entre as águas do atlântico norte e as águas do Amazonas

> *O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de "alguma coisa". Aquilo que denominamos "realidade" e "racionalidade" são seus produtos.*
> *(C. Castoriadis)*

Em 22 de maio de 1912, o *Jornal do Commercio* de Manaus anunciou a presença do violoncelista Heitor Villa-Lobos, recém-chegado à capital amazonense. O concerto que seria realizado naquela noite expressaria as habilidades do instrumentista e apresentaria um repertório associado à "modernidade" daquela cidade.[1] A música suscitada no programa fazia parte daquele imaginário de uma cidade construída em meio à floresta, expressão da ocidentalização, da modernidade e do sonho de integração ao mundo europeu. O caráter camerístico era diverso daquele representativo da tradição monumental das grandes companhias de óperas de tempos anteriores, fruto do cosmopolitismo resultante do auge da produção da borracha. Ao anunciar a presença do músico, o referido periódico afirmou: "Manáos hospeda hoje o talentoso violoncelista brasileiro Heitor Villa-Lobos". No dia anterior à reportagem, o músico havia visitado a sede da redação do jornal, seguramente interessado na propagação de seu trabalho no norte do país.[2]

A redação do jornal estava localizada na avenida Eduardo Ribeiro. A via recebera este nome em homenagem ao prefeito responsável pelo processo de modernização da cidade ocorrido no seu mandato iniciado em 1892. Ribeiro, engenheiro e militar, era maranhense de nascimento e representava a onda de imigração de maranhenses atraídos pela imagem do "eldorado" construído pelas promessas de progresso da região. Localizada no centro da capital amazonense, a avenida possuía a aparência de um igarapé. Nomeado de "Espírito Santo", este era um braço do rio Negro. Próximo ao teatro Amazonas, local do concerto de Villa-Lobos, o igarapé fora aterrado e canalizado para a modernização da cidade, como ocorrera com vários outros, tratados

[1] Sobre a trajetória musical de Villa-Lobos como violoncelista, ver: PILGER, Hugo Vargas. Heitor Villa-Lobos e o violoncelo. ANAIS DO II SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012.

[2] Jornal do Commercio, 22 de maio de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/13376 Acesso em: 09/04/2021.

como obstáculos à "civilização" no contexto "promissor", fruto da economia resultante da exportação a borracha.

No dia 7 de setembro, quatro meses após o primeiro concerto na capital amazonense (o segundo fora realizado no dia 23 de junho), a imprensa difundia as comemorações da Independência do Brasil na capital do Estado. A manchete intitulada "os festejos que haverá hoje em homenagem a sete de setembro" noticiava a série de eventos na capital para celebrar a efeméride. A predominância militar nas festividades especificava o caráter da jovem República recém-proclamada no Rio de janeiro, "ilustrada" por uma parada militar e sem a efetiva participação popular.[3] Além da salva de tiros e da apresentação das bandas da "força policial", da "regata" promovida pelo "tiro naval", uma pequena nota citava o concerto de Villa-Lobos como a última atividade daquele festivo dia: "finalizando as comemorações de hoje, à noite, o apreciado violoncelista Heitor Villa-Lobos fará sua festa artística no Theatro Manaus"[4].

No dia seguinte ao concerto, o mesmo jornal exibiu a seguinte nota elogiosa: "na nossa importante casa de espetáculos, o distinto violoncelista Villa-Lobo (sic) realizou perante uma assistência escolhida e seleta a sua anunciada festa artista".[5] O repertório traduzia uma produção musical voltada para compositores europeus apreciados pela cultura da *Belle Époque* local. Porém, estes não devem ser as referências exclusivas para a delimitação das experiências musicais de Villa-Lobos durante sua viagem à "Amazônia". É muito importante pensar nos impactos da presença do músico em Belém e Manaus para sua trajetória artística posterior.[6]

As experiências do compositor, tais como a convivência com naufrágios, os percursos pelos rios e o contato com musicalidades *locais* articuladas aos fluxos *globais* das duas cidades "cosmopolitas", devem ser valorizadas como referências para a elaboração de sua obra posterior. Essas experiências são construtoras de imagens sobre a Amazônia, fruto também das historicidades não captadas pela visão oferecida pelas fontes periódicas daquele ano. Essas historicidades são relativas às experiências temporais endógenas observáveis na produção musical do compositor nos anos seguintes à viagem. Este é o argumento fundamental deste texto.

[3] *Jornal do Commercio*, 07 de setembro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/170054_01/14204 Acesso em: 09/04/2021.
[4] Idem.
[5] *Jornal do Commercio*, 06 de setembro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/14846 Acesso em: 09/04/2021.
[6] Sobre a forma de abordar os jornais na perspectiva historiográfica, "devemos evitar o risco de ir buscar num periódico precisamente aquilo que queremos confirmar, o que em geral acontece quando desvinculamos uma palavra, uma linha ou um texto inteiro de uma realidade." (LUCA, 2008, p. 117).

No mês de setembro de 1912, a cidade de Manaus se encontrava impactada pelo "naufrágio desastroso de uma pequena embarcação nas águas do Amazonas". A cidade, há pouco, havia testemunhado, também, o naufrágio de outro navio de maior porte, ocorrido no dia 4 daquele mês. "O vapor Adriano foi a pique de tão velho que ele estava". Essa era a manchete da reportagem descrevendo o caso do Adriano, um barco de maior vulto que também naufragara nas águas do rio Solimões. "O naufrágio ocorreu às 8 horas da manhã, em frente às pedras que ficam abaixo da boca do igarapé de Sant'anna, no rio Solimões município de Manacapuru." Nos cinquenta minutos levados para o naufrágio total do navio, todos os passageiros e a tripulação foram salvos. Dos quarenta mil quilos de borracha, apenas "quatro mil poderam (sic) ser levados a seco".[7]

As narrativas de viagem elaboradas por Villa-Lobos ao longo de sua trajetória já foram abordadas por biógrafos e pesquisadores sobre a sua música. Episódios fantasiosos, frutos da imaginação do compositor associados à região[8] da Amazônia, incluindo o contato com indígenas, com os rios e com a floresta tropical, além de naufrágios desastrosos no rio Solimões, estabelecem relações com o contexto desta viagem e merecem ser analisados de modo mais detalhado. É notável, ao longo da trajetória de Villa-Lobos, particularmente após suas viagens a Paris na década seguinte, as narrativas trazendo à tona versões fantasiosas associadas à temática dos naufrágios e mais especificamente aqueles ocorridos no referido rio Solimões.

A temática do naufrágio já havia afetado de modo mais intenso a região amazônica após a notícia trágica de outro desastre ocorrido no Atlântico norte. No dia 15 de abril de 1912, um mês antes de sua chegada a Manaus, Villa-Lobos realizara seu concerto em Belém, no Teatro da Paz, promovido pelo "festejado pianista brasileiro Augusto dos Santos, e "com o concurso dos professores Santos Moreira, Ulysses Nobre e H. Villa-Lobos"[9]. Na madrugada daquele dia do referido concerto, uma notícia

[7] *Jornal do Commercio*, 07 de setembro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/170054_01/14204 Acesso em: 09/04/2021.

[8] Nesta noção de "região" aqui utilizada está implícita a perspectiva de que os significados deste conceito se modificam historicamente. Por isso, a necessidade da história identificar e compreender os processos nas diferentes épocas e lugares. A perspectiva de Ciro Cardoso "mostra que as concepções contemporâneas a respeito do espaço, do território ou da região estão relacionadas – mesmo se indiretamente – ao conceito de espaço tal como definido nas teorias atuais das ciências naturais, isto é, a noção da inexistência de um espaço absoluto, independentemente de conteúdos e processos. Discutem-se ainda noções antropológicas recentes acerca da espacialidade, bem como aquelas derivadas da ideia de uma economia global: de que maneiras tais tendências mudam a perspectiva do espaço que possa ter o historiador." Ver: CARDOSO, Ciro F. Repensando a construção do espaço. Revista de História Regional. Ponta Grossa, v. 3, n. 1, p. 7-23, 1998.

[9] Jornal *O Estado do Pará*. 15 de abril de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1485 Acesso em: 09/04/2021.

estarrecedora circulava nos jornais de Belém e conectava o mundo inteiro frente o impacto do ocorrido. No Atlântico Norte, quatro dias após o início de sua viagem inaugural, partindo de Southampton, Inglaterra, com destino à cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, o maior navio de passageiros construído até então, ícone do "sucesso" da Revolução Industrial inglesa, o *Titanic,* naufragava no Atlântico. Com 2208 pessoas a bordo, o imenso navio atingiu um iceberg por volta de 23:40 do domingo, 14 de abril de 1912. O naufrágio aconteceu duas horas e quarenta minutos depois, às 02:20 na segunda-feira, 15 de abril, resultando na morte de 1.496 pessoas, transformando-o no desastre marítimo mais mortal da história.

Desde 1910, do lado de cá do globo, dois anos antes de sua primeira e única viagem, a construção do Titanic embalava os sonhos das cidades de Belém e Manaus como representação da suposta materialização das promessas do capitalismo. Os jornais das duas cidades anunciavam a construção do famoso navio e detalhavam o projeto daquele que seria o maior transatlântico do mundo. De acordo com o jornal paraense *O Correio do Purús*, de 21 de abril daquele ano, "com um grande tanque de natação a bordo, com tais dimensões que permitem mergulhar, salão de refeições para 600 pessoas, rico e artisticamente mobiliado e decorado", o Titanic seria uma das maiores realizações da indústria naval.[10]

Os detalhes do desastre iam aos poucos surgindo nos jornais da região Amazônica. A manchete do *Jornal do Commercio* que circulava em Manaus, descrevia "o naufrágio do maior navio do mundo" trazendo o seguinte subtítulo: "Novos detalhes que encontramos nos telegramas dos jornais paraenses". As notícias que chegavam de Nova York e Washington exibiam minuciosamente os detalhes do desastre que circulavam pelo mundo e também pelas cidades de Belém e Manaus. Estas imagens assombravam as esperanças locais atados às falsas promessas de uma vida confortável proporcionadas pelo capitalismo industrial e tecnológico europeu que se globalizava e do qual faz parte o navio que expressava o suposto sucesso da economia burguesa.

Dentre os detalhes do naufrágio presentes nos periódicos à época, encontramos: o caso de uma senhora que preferira a morte a se separar de seu animal de estimação, a disputa para entrada nos escassos botes salva-vidas, o aviso do "aparecimento do banco de gelo quando já era impossível evitar o sinistro" e "a recusa da esposa a abandonar o

[10] Jornal *O Correio do Purús*. 21 de abril de 1910. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/214264/375 Acesso em: 09/04/2021.

marido".[11] Esses fatos passaram a fazer parte da memória sobre o trágico evento e tornaram-se parte de diversos roteiros de narrativas cinematográficas, sendo retratados em sua última produção fílmica em 1997.[12]

Neste mesmo ano de produção do referido filme, Serge Gruzinski expressou sua impressão após sua viagem ao Pará. Nas palavras do historiador francês,

> Belém, a capital da Amazônia Ocidental, uma mistura de cidade colonial construída no século XVIII por um arquiteto italiano, da *Belle Époque* de Paris e de modernidade caótica cercada de favelas. Os palacetes neoclássicos do bolonhês Landi, as casas em ruinas do início do século XX, as casas de classe média e os bairros de tábuas curvadas sobre os esgotos ao ar livre compõem um conjunto tão inclassificável quanto heterogêneo. (GRUZINSKI, 2001, p. 25).

As imagens do naufrágio podem ser interpretadas como metáforas das contradições sociais e da derrocada das promessas de desenvolvimento da cidade de Belém, hoje traduzidas pelo olhar antropológico de Serge Gruzinski. Esse cenário carregado de paradoxos irá impactar diretamente a produção de Villa-Lobos ao longo de sua trajetória artística das décadas subsequentes como demonstrado a seguir.

Em sua biografia pioneira, Mariz (1989) inaugura uma linha interpretativa sobre a temática, que permanece vigente ainda hoje, a qual reduz as experiências de Villa-Lobos na Amazônia aos concertos realizados em Belém e Manaus e na qual afirma que

> [...] biógrafos e jornalistas vêm especulando livremente e há quem tenha afirmado que o jovem Heitor fez parte da expedição de Luis Cruls à Amazônia, em 1905. Entretanto seu nome não figura na lista de seus integrantes (...) D. Bheatriz Roquette Pinto foi mais longe ao afirmar que Villa-Lobos nunca visitou a verdadeira selva amazônica, limitando-se a estudar no Rio de Janeiro os fonogramas com canções indígenas recolhidas pela Expedição Roquette Pinto, de 1911 (...) não há dúvidas que o compositor visitou Belém e Manaus, além das capitais do Nordeste[13], mas o mais provável, no meu entender, é que suas excursões se tenham limitado aos arredores próximos àquelas cidades, onde ele participava como violoncelista, de espetáculos de uma companhia de operetas. (MARIZ, 1989, p. 40).

---

[11] *Jornal do Commercio*, 04 de maio de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/13240 Acesso em: 09/04/2021.

[12] *Titanic* é um filme épico de romance e drama norte-americano de 1997, escrito, dirigido, coproduzido e coeditado por James Cameron. É uma história de ficção sobre o naufrágio do RMS *Titanic*, estrelado por Leonardo DiCaprio, como Jack Dawson, e Kate Winslet, como Rose DeWitt Bukater. A tragédia foi retratada por vários filmes, mas nenhum conquistou tanto uma geração como o Titanic (1997) de James Cameron, que bateu recordes em número de produção, bilheteria e Oscar (concorreu em 14 categorias e ganhou 11 deles). *TITANIC*, Direção: James Cameron. EUA: Twentieth Century Fox & Paramount Pictures, 1997. 1 filme (194min).

[13] É importante destacar, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Junior que a palavra *nordeste*, até os anos 1910, designava um espaço geográfico situado entre o leste e o norte do país e, portanto, não estava revestido do sentido de região como ocorreria posteriormente. ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes* São Paulo: Cortez, 1999.

De modo conclusivo, Mariz (1989) é assertivo ao afirmar que Villa-Lobos visitou Belém e Manaus, bem como as capitais do Nordeste. O compositor teria estado apenas nos arredores dessas cidades, nas quais atuou como violoncelista em apresentações de certas companhias de operetas. O autor acrescenta ao seu argumento as dificuldades de locomoção no interior como um fator que minimizaria o peso das experiências amazônicas de Villa-Lobos.

Dividido em duas partes, a primeira tratando da vida do músico e a segunda, da obra, o livro de Mariz separa suas experiências de vida da sua produção musical, tendência que perdurou até bem pouco tempo, tornando mais desafiadora a tarefa de articulação entre produção e contextos. Esta cisão é a tendência da qual a literatura mais recente sobre o compositor procura se afastar, buscando uma articulação entre sua trajetória, suas produções e os sistemas de significação destas últimas a partir da análise de seus processos composicionais associados a diversas historicidades.[14]

O musicólogo paraense Vicente Salles destaca a fecunda produção de Villa-Lobos enquanto este se encontrava na região norte do país. Dentre as peças produzidas em 1912, destacam-se, segundo o autor, o *Quinteto duplo de cordas*, *Ave Maria* (canto e órgão), *Suíte Brasileira para Orquestra*, *Suíte de Cordas, Sonata fantasia, Izaht, Brinquedo de roda, Petizada, Suíte Popular Brasileira* (SALLES, 1993, p. 35). Essa produção não apresenta os grandes painéis sonoros evocando a floresta do Amazonas, tampouco os rios e o imaginário resultantes de suas experiências. Porém, Salles (1993) destaca a "feliz interpretação" da obra de Villa-Lobos elaborada por Andrade Muricy no seu catálogo no qual o autor estabelece a divisão da produção de Villa-Lobos em duas partes: a primeira, com obras produzidas até 1911, e a segunda, as obras escritas após a viagem ao norte do Brasil, indicando a relevância desta para a obra do compositor.

Sobre a obra de Villa-Lobos do período posterior a viagem, Paulo Salles (2021) analisa as estratégias composicionais usadas por Villa-Lobos em sinfonias e quartetos compostos e estreados entre 1915 e 1919. O autor observa o processo de "afrancesamento" do compositor, de modo a abrir caminho como compositor sinfônico no meio musical carioca. Em diálogo com este processo destacado por Salles (2021), as experiências de Villa-Lobos pelo norte do país passam a ser traduzidas por sua poética musical e passam a expressar, também, diversos cruzamentos e historicidades, demarcados por elementos musicais, representações sonoras e temáticas associadas à

[14] Ver, por exemplo, os trabalhos publicados nos *Anais do Simpósio Villa-Lobos* que acontece regularmente na Universidade de São Paulo desde 2009.

biodiversidade da floresta representada por sons de pássaros, vegetação, rios e outros elementos. Suas experiências testemunhando os naufrágios locais, o contato com a fauna e flora local, as notícias sobre o grande transatlântico se partindo ao meio após o choque com um iceberg no atlântico norte, faziam parte de um imaginário que conectava o *local*[15] ao *global*, Belém e Manaus ao restante do mundo. A circulação dos jornais, a proximidade com as águas dos rios amazônicos, a proximidade com as comunidades ameríndias locais, bem como o imaginário em torno daquela natureza exuberante reverberará nas temáticas das narrativas musicais do compositor, em especial em seus poemas sinfônicos e em obras como as *Danças Características Africanas*, produzidas a partir daquela década, na qual o compositor buscava, também, afirmar-se como compositor "erudito".

Este é o caso de *O Naufrágio de Kleônicos*, para o qual Villa-Lobos utilizaria como programa a temática do naufrágio, cujo roteiro apresenta o seguinte trecho:

> Gritos lancinantes e a desordem a bordo, toda a desordem que gera o pavor geral e a inconsciência do medo. O sol, num horizonte de tarde, desfalece sobre a mancha de ouro velho do poente. Esvoaça de novo, sinistramente, sobre a galeria, o cisne preto; a nau se fende ao meio, como se um raio a atingira; os marinheiros sucumbem, nas ondas revoltadas.[16]

O poema sinfônico *O Naufrágio de Kleônicos,* escrito em 1916, estreou no dia 15 de agosto de 1918 no Teatro municipal do Rio de Janeiro, executado por uma orquestra formada por 85 professores e dirigida pelo próprio Villa-Lobos. O trecho referente ao naufrágio faz parte do argumento de Teixeira Leite Filho, retirado do livro *Loulou Fantoche (Fantasia de Carnaval)*. No Rio de Janeiro, o *Jornal do Commercio* do dia 16 de agosto de 1918 apresentou as impressões sobre o poema *O Naufrágio de Kleônicos*. Dentre as críticas, o periódico afirmou: "há uma parte descritiva muito interessante apesar de momentos confusos". Sobre os outros dois poemas executados naquela noite, "agradou bastante o *Tédio da Alvorada* e mais ainda o *Myremys*"[17].

P. T. Salles (2009) afirma que o *Tédio da Alvorada* (1916), com o argumento também escrito por Teixeira Leite Filho, serviu como base para a composição posterior de *Uirapuru*, que estreou mais de 18 anos mais tarde. *Amazonas*, também datado de

[15] "O conceito de 'local' não deve ser interpretado como contraposição, mas como um aspecto da globalização, sendo fundamental diferenciar a crescente interconexão entre culturas da homogeneização destas. Robertson concorda com a perspectiva giddensiana, vendo a globalização como compreensão do mundo, o que implica conexão, mas também invenção à Lá Hobsbawn." ALENTEJANO, Paulo Roberto R. *Espaço, território e região: uma tentativa de conceituação*. PPGG/UFF, 2000.

[16] Transcrição feita a partir de texto encontrado no catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª ed., 1972, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, p. 224-225.

[17] *Jornal do Commercio*, 16 de agosto de 1918. MVL 01.004.00.1.j.00.

1917, estreou em 1929, com alterações em sua estrutura composicional. Seguindo a tradição dos poemas sinfônicos, ambas procuram dar conotação sonora à produção literária. Para Salles, "a adaptação não deve ter apresentado grandes problemas, pois ambos fazem referência a *cantos de pássaros e ruídos da mata*" (Grifos nossos). Segundo o autor, "Os poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas* têm características em comum que os tornam obras especiais inseridas na imensa produção villalobiana", pois estas obras podem ser vistas como dois dentre seus maiores êxitos, incorporando-se ao repertório das principais orquestras. Ambos foram sugeridos como bailados (SALLES, 2009, p. 25).

Salles (2009) esclarece que ambas as composições podem ter sido reescritas em Paris, quando ganharam seus títulos definitivos. A linguagem apresenta uma articulação entre elementos wagnerianos e stravisnkyanos, caracterizando a obra na perspectiva romântica e moderna. De acordo com P. T. Salles (2005), o *Uirapurú,* "também apresentado ocasionalmente como um bailado, estreou somente em 1935, o que totalizaria uma espera de dezoito anos entre a composição e a execução efetiva da obra." Para o autor, "o principal argumento para refutar o ano de 1917 como data verdadeira da composição de *Uirapuru* é a existência do *Tédio de Alvorada*, que Villa-Lobos compôs em 1916 e estreou em 1918." (SALLES, 2005, p. 2).

> A alteração do programa literário desses poemas sinfônicos provavelmente ocorreu porque Villa-Lobos pressentiu a oportunidade de realizar algo que correspondesse à expectativa do público parisiense, servindo-se de imagens exóticas da terra brasileira com novas sonoridades que ele já era plenamente capaz de organizar, aliadas aos procedimentos que haviam sido assimilados em sua formação. (SALLES, 2009, p. 25).

O autor apresenta uma detalhada análise das partituras, demonstrando em *Uirapurú* a bricolagem de processos composicionais do Romantismo associados a técnicas do início do século XX, passando de Wagner, Franck e d'Indy a Stravinsky.

> Ao revisar *Tédio de Alvorada*, Villa-Lobos praticamente manteve intacto o material já escrito, preferindo ampliar a paleta orquestral, e enxertou novo material, elaborado de acordo com outros procedimentos composicionais. (SALLES, 2005, p. 9).

O *Uirapurú* é, portanto, uma ampliação e revisão do material apresentado em *Tédio de Alvorada* em 1916, reescrita ao longo dos anos 1920 e, por isso, apresentando técnicas de composição associadas aos processos composicionais utilizados por Villa-Lobos durante e após suas viagens a Paris.

Em 1930, Mário de Andrade, ao associar o *Amazonas* a outras obras, tais como o *Choros nº 7*, o *Choros nº 8* e o *Choros nº10*, afirmou que "a história de *Amazonas* é bastante complexa. Se trata dum poema antigo, que o compositor remodelou da cabeça aos pés, e tirou do fundo do mar para nossa felicidade." (ANDRADE, 1962, p. 154). Para o autor de *Macunaíma*, a obra se colocava entre as peças "medíocres" do compositor, mas "a remodelação e a inspiração do texto de localização ameríndia, deu nova vida para ela." (ANDRADE, 1962, p. 155). Ao examinar a "partitura nova", o musicólogo identifica a mistura de "duas fases" pelas quais passou a formação de Villa-Lobos, a europeia e a brasileira, esta última caracterizada por destacados "processos musicais ameríndios". Dentre os elementos identificados em sua escuta, Mário de Andrade destaca elementos sonoros, tais como "a ondulação das águas".

É necessário notar e valorizar o papel da ressignificação de sua viagem à Amazônia para a reelaboração de tais obras, após as transformações históricas ocorridas entre os anos de 1916 e 1929: a Semana de Arte Moderna (1922); as viagens a Paris (1923-1927); a produção de manifestos modernistas, como Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1928). Porém, é sintomático que Alejo Carpentier, em 1928, na Revista Gaceta Musical de Paris, tenha observado que

> Esse artista de trinta e oito anos só conhece a Europa há pouco tempo. Mas sua natureza intrépida e voluntariosa lhe havia permitido adivinhar, do Brasil, as saudáveis heresias sonoras que floresciam no Velho Continente. Algumas de suas obras, muito anteriores a 1920, resultam quase premonitórias. (CARPENTIER, 1991, p. 29).

Os "momentos confusos" referentes ao *Naufrágio de Kleônicos* citados pela crítica jornalística supracitada poderiam ser mais bem compreendidos a partir da contextualização das experiências de Villa-Lobos com as sonoridades inovadoras apreendidas em sua viagem ao Amazonas. Naquele momento inicial da escrita, no contexto da *Belle Époque*, é significativo identificar a presença da sensibilidade estética que Gilmar Rocha (2001) intitula de "imaginário da tristeza" (e do tédio) associado à construção da nacionalidade. Para o autor, ao lado deste imaginário, emerge o "sentimento de estrangeiridade" que irá impregnar intelectuais brasileiros neste momento. Como fruto desta historicidade, o exótico estaria associado à imagem do brasileiro como um homem exilado em sua própria terra em um contexto de modernização e urbanização.

No poema intitulado *Paisagem Amazônica,* publicado no jornal paraense no dia 15 de abril de 1912, data do concerto de Villa-Lobos no *Teatro da Paz*, a poética do

escritor paraense Alcibiades Neves[18] apresenta a perspectiva idílica e idealizada sobre Belém e sobre a paisagem local. Nesse texto, nota-se, também, a perspectiva apontada por Rocha (2001), traduzindo o sentimento paradoxal da vivência em uma cidade "moderna" "isolada" em meio à grande floresta tropical, uma imagem literária que dialoga com as paisagens sonoras[19] sobre a região propostas por Villa-Lobos em suas obras:

> vem despontando a luz ridente da alvorada/sob a rama gentil da seringueira em flor/e o brando chilrear da alegre passarada/rugem sinistramente os jacarés sedentos/O barco vai sulcando as águas inquietas/Por entre o cipoal da margem da floresta/voejam brandamente as garças matinais/e no séquito real da passarada em festa/por entre o cipoal da margem da floresta/zumbem dolentemente as auras virginais.[20]

Nota-se, ainda nos dias atuais, uma tendência de se minimizar a importância dessa viagem para a composição das obras de Villa-Lobos. Porém, em *O Naufrágio de Kleônicos*, no *Uirapurú* e em *Amazonas*, considerando aqui os processos de reelaboração das duas últimas, Villa-Lobos valorizou a linguagem musical europeia e propôs, também, inserções sonoras representativas de suas experiências relativas aos naufrágios e à natureza representada pelas águas amazônicas antes de sua viagem à capital francesa.

O crítico do *Jornal do Commercio*, quando da estreia da obra, valorizou a perspectiva descritiva e estrutural de sua música. Mas a construção sonora de Villa-Lobos, fruto de suas experiências pelos rios e articulada ao imaginário sobre a região norte, pareceu-lhe confusa. Essa versão, que perdura ainda hoje em diversas impressões sobre a obra do compositor, por vezes rotulada de caótica, advém, dentre outros motivos, da incompreensão das historicidades de suas criações, tal como esta na qual se assenta a temática do naufrágio, da natureza e das águas enquanto temáticas recorrentes em sua produção.

---

[18] Alcibiades Neves, poeta paraense, nasceu em Villa de Portel a 28 de fevereiro de 1866. Para outras obras do autor, tais como *Liberdade*, *Adeus* e *Manhã Amazônica*, Ver: AZEVEDO, J. Eustáquio. Anthologia Amazônica. Belém: Typografia da Casa Editora Pinto Barbosa, 1904. Além da perspectiva romântica presente na descrição das paisagens da região, esses autores "revelam que seus autores acreditavam que os valores essenciais da cultura e da sociabilidade urbana e burguesa da Paris *fin de siècle* haviam sido transpostos para as cidades brasileiras". Para esta perspectiva analítica, ver: COELHO, Geraldo Mártires. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares*. Escritos: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 5, n. 5, 2011, p. 142.

[19] Trataremos, mais a frente, sobre este conceito e as relações entre ele e as temáticas deste texto.

[20] Jornal *O Estado do Pará*, 15 de abril de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/800082/1485. Acesso em: 09/04/2021.

A temática do naufrágio na música de Villa-Lobos pode ser interpretada como metáfora desse aparente paradoxo. O *Naufrágio de Kleônicos* expressa, por um lado, a adequação de Villa-Lobos à música de concerto; por outro, a ressonância da sensibilidade associada ao cenário melancólico da *Belle Époque* brasileira. Sua trajetória na região da Amazônia fora certamente motivada pela pujança econômica e pelas possibilidades de trabalho, além, é claro, de seu "espírito aventureiro". Porém, se até 1910 a Amazônia possuía o monopólio da produção da borracha, esse cenário começou a se alterar a partir de 1908, devido à concorrência da produção asiática. A euforia resultante daquelas promessas de bem-estar e paz pretendidas e prometidas pela tecnologia foram mortalmente golpeadas pelo início da Primeira Guerra Mundial.

No mês seguinte à estreia de O *Naufrágio de Kleônicos* e do *Tédio da Alvorada* no Rio de Janeiro, mais precisamente no dia 8 de setembro de 1918, a Gripe Espanhola desembarcava em Recife e logo chegaria à Capital Federal e à região da Amazônia, espelhando de forma trágica o naufrágio daquele sonho de progresso prometido pela política republicana no Brasil. A guerra fora batizada de "Grande Guerra" devido à dimensão geopolítica de seu alcance, mas também devido às novidades tecnológicas advindas da *Belle Époque*. O entusiasmo e a valorização desse progresso naufragavam juntamente com os navios e submarinos atingidos pelos armamentos de alta precisão produzidos sob o signo da modernidade e de suas promessas de prosperidade.

2 - *Danças Características Africanas*: sons, sonoridades e misturas entre Belém e Barbados

O contexto das cidades de Manaus e Belém, associado ao imaginário cosmopolita da *Belle Époque*, era propício à circulação de notícias sobre as quatro partes do mundo e certamente impressionaram o jovem compositor. Porém, o cotidiano dos naufrágios nos rios amazônicos e as experiências relacionadas aos trajetos em meio à floresta tropical, foram trazidos para o roteiro utilizado em suas obras. Isso demonstra o fundamento histórico das experiências do compositor na perspectiva *local* articulada ao *global* e faz da presença dele, em Belém e em Manaus, um roteiro imaginário, fruto das vivências em cidades cercadas pelas águas e pela floresta do Amazonas. Como alerta François Hartog, as historicidades das "experiências" no tempo não são observáveis em registros de almanaques, nem tampouco ao se reproduzir as reportagens dos jornais de modo acrítico, pois não se trata de uma realidade dada, mas construída pela interpretação por parte do observador-historiador (HARTOG, 2012).

Até o início do século XX, Belém do Pará e a capital amazonense figuravam entre as cidades brasileiras mais "desenvolvidas". Manaus foi das cidades pioneiras nas obras urbanísticas modernas e a segunda a possuir energia elétrica. Além disso, as duas capitais possuíam água encanada, esgoto, amplas avenidas, por onde passavam bondes elétricos[21], além de possuírem imponentes e luxuosos edifícios (Teatro da Paz, Mercado de Peixe, Mercado de Ferro, palacetes residenciais, em Belém do Pará; Teatro Amazonas, Palácio do Governo, Mercado Municipal, prédio da Alfândega, em Manaus) (DEAN, 1989, p. 134).

Compondo o tecido urbano de Belém, encontrava-se o *Teatro da Paz*, cercado por "bulevares" e lojas com anúncios traduzindo as novidades tecnológicas do momento, como ventiladores elétricos e fogões a gás[22], alfaiataria, lojas de chapéus e pincenez,[23] reafirmando o cenário cosmopolita que fazia circular a invenção de uma "cultura moderna". "Os valores, os códigos e os rituais da *belle époque*, na condição de teatro da civilização, espalharam-se, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas."[24] O caráter *global* da economia de mercado se consolidara. Em uníssono com a invenção de uma burguesia e sua rede globalizada de projeção, o mercado conectava Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, e também Rio de Janeiro, Belém e Manaus; "cidades de topografias sociais e físicas distintas, integravam--se ao circuito de uma burguesia mundializada, na medida em que abrigavam elos da cadeia mundial do mercado."[25]

As propagandas divulgando apresentações de companhias de operetas, os anúncios de livrarias, de aulas de piano ofertadas por professores de música "formados na Europa"[26], de lojas de música especializadas em instrumentos de corda[27], de

[21] Sobre os bondes e os transportes de modo geral nas cidades de Belém e Manaus, ver: NASCIMENTO, Márcio Silveira. *Circulação e modernidades urbanas em Manaus e Belém da Belle Époque: a implantação dos bondes elétricos. Brazilian Journal of Development*, 2020, p. 7692.

[22] Jornal *O Estado do Pará*, 09 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1097. Acesso em: 28/04/2021.

[23] Jornal *O Estado do Pará*, 28 de abril de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/62. Acesso em: 28/04/2021.

[24] COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. Rio de Janeiro: *Revista da Fundação Casa Rui Barbosa*. Escritos, ano 5, número 5, 2011, p. 142.

[25] Sobre o desenvolvimento musical da região entre os anos da Belle Époque, ver: PÁSCOA, Márcio. A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910). Manaus: Imprensa Oficial do Estado/Funarte, 1997.

[26] Jornal *O Estado do Pará*, 16 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1126 Acesso em: 28/04/2021.

[27] Jornal *O Estado do Pará*, 1 de julho de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/343 Acesso em: 28/04/2021.

apresentações de bandas de música e de suas performances nos bailes de carnaval[28] se misturam a nota central anunciando a inauguração de um monumento em homenagem a Deodoro da Fonseca.[29] Dentre as referidas companhias de operetas, poderíamos encontrar o nome de Villa-Lobos, que chegou a Manaus atuando como violoncelista na Companhia de Operetas organizada pelo casal Luiz Moreira e Abigail Maia.[30]

Na cidade de Belém, notas anunciando os eventos musicais disputavam espaço nos periódicos com a loja *Au Petit Paris* e suas mercadorias, expressando os anseios daquela sociedade cercada pela Floresta do Amazonas, espelhando-se na *Belle Époque* parisiense e ditando o modelo a ser seguido.[31] Camisas bordadas francesas para senhoras, linhas para crochet, fitas, rendas, bordados e cretone francês expressavam a construção de um imaginário que associava o capital industrial ao desenvolvimento prometido pela proclamação da República e ao cosmopolitismo como expressão de uma cidade moderna em meio a uma articulação entre o local de o global.

Dentre os anúncios que traduziam a "última moda" em Paris e em outros países da Europa, como o "Gramophone sem funil, pequeno, móvel, portátil e muito cômodo" difundido nos jornais de Manaus, aparecem várias companhias de navegação[32] que prometiam uma viagem confortável e segura para a Europa, Barbados e Nova York, encurtando a distância e conectando a floresta do Amazonas a Paris, referências para a escrita musical de Villa-Lobos nas décadas seguintes.

Pouco se sabe sobre a trajetória de Villa-Lobos no norte do país. Vicente Salles afirmou que "Villa-Lobos viveu obscuramente todos os acertos e desacertos da temporada da Companhia Alves da Silva em Belém. Aqui chegou como profissional. Deve ter levado vida boêmia, como todos os músicos dos teatros mambembes" (SALLES, 1993, p. 30). V. Salles afirma que "a capital amazonense, mais que Belém, sofria com a crise da borracha, e por isto, a empresa Alves da Silva degringolou e Villa-Lobos teria ficado desempregado" (SALLES, 1993, p. 32). Durante os dois meses em que permaneceu no Pará com a Companhia Alves da Silva, o que ele teria feito?

[28] Jornal *O Estado do Pará*, 20 de fevereiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1263 Acesso em: 28/04/1912.
[29] Jornal *O Estado do Pará*, 13 de fevereiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1236 Acesso em: 28/04/2021.
[30] Jornal *O Estado do Pará*, 18 de abril de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/40 Acesso em: 09/04/2021.
[31] Jornal *O Estado do Pará*, 01 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1065 Acesso em: 28/04/2021.
[32] Jornal *O Estado do Pará*, 08 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1073 Acesso em: 28/04/2021.

Podemos acrescentar: o que teria feito entre os meses de abril e setembro em Manaus e após a dissolução da Companhia?[33]

Neste mesmo contexto, em 1912, de acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos, Villa-Lobos:

> [...] é contratado como violoncelista de uma companhia de operetas que se dissolve no Recife. A bordo de navios costeiros, passa por Salvador, Fortaleza, Belém e Manaus e, de acordo com suas narrativas, chega até a ilha de Barbados, onde teria começado a escrever as *Danças Características Africanas*. (MUSEU VILLA-LOBOS, 2020, p. 20).

Entre os anos de 1911 e 1912, era comum encontrar mensalmente nos jornais paraenses vários anúncios nas sessões comerciais com ofertas de viagens para ilha de Barbados. Este dado não atesta a presença de Villa-Lobos no referido país, mas torna a narrativa do compositor mais plausível. A recorrência destes anúncios nos periódicos locais vendendo viagens confortáveis e românticas para o caribe podem ter mobilizado o imaginário do compositor. Dentre as narrativas sobre sua presença na região amazônica, "não ficou faltando nem uma aventura amorosa que se corporificou na pessoa de uma rica americana, ou inglesa, que iria patrocinar as exibições do jovem talento nos palcos da Europa. O romance e o patrocínio terminam em Barbados, onde a dama se arruína no cassino local." (SILVA, 1999, p. 11)

Como exemplo de anúncio de viagem para Barbados, no jornal *O Estado do Pará* de 1º de maio 1911, na sessão "avisos marítimos", observa-se o seguinte trecho: "Deve aportar aqui no dia 6 do corrente o vapor nacional Rio de Janeiro que após a indispensável demora prosseguirá viagem para Barbados e Nova York."[34] O porto de Belém era destino de imigrantes barbadianos[35], mas também para grandes transatlânticos norte-americanos e europeus que embalavam os sonhos dos moradores da cidade e de viajantes como Villa-Lobos. Este é o caso do Blüecher, que aportou na

[33] As dificuldades financeiras enfrentadas por Villa-Lobos entre os anos 1910 e 1920 é um dado importante a ser observado, pois a imagem de um compositor modernista bem situado socialmente não se aplica a Villa-Lobos. A morte de seu pai, em 1899, colocara a família em dificuldades financeiras, apesar do "legado" intelectual deste para o compositor, que soube, com seu talento criativo, transformá-lo em poética musical. Por um lado, Villa-Lobos chegou a Manaus junto a um grupo de teatro mambembe e retornou desempregado. Por outro lado, as experiências do violoncelista na região da Amazônia reverberariam ao longo de toda sua trajetória artística.

[34] Jornal *O Estado do Pará*, 1º de maio de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/800082/97 Acesso em: 18/06/2021.

[35] Sobre a imigração de negros do Caribe inglês para região da Amazônia no início do século XX, mais precisamente dos chamados de modo geral de barbadianos, ver: LIMA, Maria Roseane Correa Pinto. *Ingleses pretos, barbadianos negros, brasileiros morenos? Identidades e memórias, Belém, séculos XX e XXI*. UFPA. CFCH, Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de concentração: Antropologia. Belém, 2006.

Baía de Guajará na terça feira do dia 26 de março de 1912. O transatlântico alemão percorria a América do Sul com "muitos milionários americanos que empreendem excursão através desta parte do continente." Os viajantes visitaram diversos prédios públicos da cidade, como o Bosque Rodrigues Alves, o Museu Goeldi, dentre outros. "O Blüecher que viaja sob o comando do capitão J. Witt ficou de sair ontem à noitinha rumo à ilha de Barbados."[36]

Danças Características Africanas foram escritas entre os anos de 1914 e 1915. A temática indígena, a vinculação da obra à ilha de Barbados e, por conseguinte, à viagem ao norte do país, expõe a relevância da presença de Villa-Lobos na região. A obra é subdivida em "Farrapós", com subtítulo "Dança Indígena nº 1", com a indicação "Samba"; "Kankukus", com subtítulo *Dança Indígena nº 2*; "Kankikis", com subtítulo "Dança Indígena nº 3". Desenvolvida a partir de material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso, desta obra existem ainda transcrições para octeto e para orquestra, sob o título *Danses Africaines*.

Deste modo, dado importante a ser destacado é o fato de que as experiências de Villa-Lobos na região amazônica não podem ser observadas em sua complexidade por meio dos seus concertos. Esses expressavam a construção de imagens modernas das cidades e o foco neles reduz o ângulo de interpretação das experiências do compositor nas cidades de Belém e Manaus, "cercadas" pela floresta amazônica e conectadas a outros tempos e espaços. As particularidades do cotidiano de Villa-Lobos no contexto de urbanização das cidades não podem se limitar aos espaços mais visíveis. O espaço urbano não pode ser pensado como algo congelado tal como a imagem de uma carta cartográfica ou simples palco da história, mas como território, parte da trama, parte dos fluxos, clivagem das experiências e das dinâmicas da ação, interação e reconstrução local (MATOS, 2002, p. 35).

A floresta, neste contexto, e nas entrelinhas dos jornais, apresenta-se, muitas vezes, como antítese da civilização e, nesta distinção entre natureza e cultura, portanto, os periódicos ocultam as experiências do compositor com o universo local, envolvendo sonoridades e práticas musicais, e, provavelmente, com comunidades locais nos trajetos pelos rios que reverberam em suas composições posteriores. O cenário das cidades de Belém e Manaus do início do século fez parte da trajetória biográfica de Villa-Lobos e teria impulsionado sua criatividade musical de várias maneiras. Estimulou o imaginário

[36] Jornal *O Estado do Pará*. Belém, 27 de mar. 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/800082/1409. Acesso em: 21/06/2021.

sobre o *lugar*[37] traduzido em sua música por meio de sonoridades e paisagens sonoras enquanto representações daquele território construído por meio de uma simbiose entre o local, a paisagem geográfica e a paisagem cultural.

> A distinção entre paisagem física e paisagem cultural, como feita na história, e que ainda prevalece na geografia, deve ceder espaço para uma nova visão, cuja ênfase recaia nos resultados da ação do homem sobre o meio ambiente. Devemos entender a natureza, nesta visão, não mais como um dado externo e imóvel, mas como produto de uma prolongada atividade humana: "[...] a natureza virgem não é mais do que um mito criado pela ideologia de civilizados sonhadores de um mundo diferente do seu." Pretende-se, assim, superar a visão tradicional das ciências humanas de considerar as "forças naturais" como um fator externo ao processo histórico: "[é necessário] integrar a aparente dicotomia homem/natureza num quadro de referência histórico mais vasto" (SILVA, 1997, p. 262).

Este e o caso dos já citados *O Naufrágio de Kleônicos*, *Myremys*, *Tédio da Alvorada*, mas também do *Choros nº 6*. É o caso também de outras obras escritas posteriormente, mas nas quais se observa ainda o rótulo exclusivo do exotismo construído externamente, reforçada muitas vezes pelo próprio compositor e filtrada pelos conceitos de "folclore", "cultura popular", "cultura brasileira" e "cultura nacional" (GRUZINSKI, 2001).

A navegação a vapor, antes mesmo da abertura do Amazonas à navegação internacional em 1867, foi um fator crucial para a progressiva redefinição das bases da economia amazônica. Depois, vencidas as barreiras que impediam a franquia dos amazonenses à navegação internacional, esse processo ganhou outra e mais demarcada dinâmica. O cosmopolitismo associado a Manaus circulava nos jornais cariocas desde 1910, quando o Jornal *O Paiz* trouxe a reportagem que atribuía à cidade a imagem da "metrópole amazonense" como aquela cuja população seria "a mais densa" dentre as cidades brasileiras. Com população de "60.000" almas, a cidade parecia um "ovo", o que justificaria a impressão de grande movimento e a "excelente impressão [de] que o forasteiro recebe chegando àquele viveiro de ambições e luxúria que tem feito a ruína de muita gente e a fortuna de meia dúzia de homens sem escrúpulos." [38]

[37] "Em Antropologia, o *lugar* define-se como a construção ao mesmo tempo concreta e simbólica do espaço, servindo de referência para todos aqueles que são destinados por esse lugar a uma posição – não importa se central, intermediária ou periférica – no sistema dos valores, da hierarquia, do poder. O lugar assim definido é uma base de sentido para os que nele vivem; e torna-se fundamento da inteligibilidade para a pessoa de outra cultura interessada em observar e entender aquela comunidade em que o lugar em questão foi construído." CARDOSO, Ciro Flamarion, p. 14.

[38] Jornal *O Estado do Pará*, 13 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/800082/1236. Acesso em: 28/04/2021.

No artigo publicado no jornal *O Paiz* do dia 15 de novembro de 1910, nota-se a descrição da geografia local traduzida pelo trajeto nos rios e em meio à densa vegetação da floresta sob a ótica do "pitoresco" enquanto filtro cultural. Esse trajeto certamente fora o mesmo percorrido por Villa-Lobos entre Belém e Manaus no ano de 1912:

> Estamos em território amazonense. Depois de haver deixado o porto de Óbidos, o vapor lança ferro, defronte à enseada de Parintins. Gastou 10 horas neste trajeto. Havia percorrido, portanto, de leste a oeste todo imenso Estado do Pará. Parintins ergue-se à margem esquerda do Amazonas. É pequena. Uma única rua estende-se ao longo do barranco do rio. [...]. De Parintins a Itacoatiara, quinze horas de viagem. Esta cidade fica a margem esquerda do Amazonas. Vista de bordo é bastante pitoresca, com suas palmeiras e suas vivendas de aspecto regular. Assenta em terrenos elevados um pouco ajusante da confluência do Madeira com o rio-mar. Da foz deste último rio até Itacoatiara são 270 léguas. [...] De Itacoatiara a capital do Amazonas os navios gastam ordinariamente 10 horas de viagem. [...] O vapor só deverá entrar na foz do Rio Negro de 9 para 10 horas da noite. Era uma decepção para meus olhos que anunciavam por ver o tão falado encontro das águas do rio singular com o Solimões. [39]

O trânsito das embarcações que ligavam as cidades de Belém e de Manaus a outras regiões do país e do mundo pode ser observado nos jornais de Belém. Além de expressar a conexão entre diferentes lugares, demonstra também a possibilidade de inferirmos sobre o percurso de Villa-Lobos pelos rios da região e pelo norte e nordeste do país, seja a partir de Belém ou Manaus ou por meio de escalas em outras cidades do nordeste e do sudeste, quando de sua saída do Rio.

Na coluna intitulada *Navegação*, o jornal O Estado do Pará de 12 de fevereiro de 1912 divulgava o serviço oferecido pelas companhias promovendo várias viagens e diferentes deslocamentos. "Transferiu-se para hoje, às 4 horas da tarde, a partida do nosso porto para Manaus, o vapor "Hilary", (...) "Deve ancorar hoje em nosso porto vindo de Manaus o navio de mesmo nome [Loyd Brazileiro] que prosseguirá viagem para o sul."[40]

A permanência de Villa-Lobos no Pará durou menos de dois meses. Em Belém, embarcou no navio que o conduziria a Manaus. O contato de Villa-Lobos com o *local* pode ser atestado pelo relato que ele teria feito ao amigo Carlos Marinho de Paula Barros:

> Contou-nos Villa-Lobos que numa festa de colonos de uma fazenda, no interior do Pará, festa de regozijo de caça, viu índios e caboclos que

[39] Jornal *O Estado do Pará*, 13 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/800082/1236. Acesso em: 28/04/2021.
[40] Jornal *O Estado do Pará*, 13 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/800082/1236. Acesso em: 28/04/2021.

> cantavam e dançavam músicas inteiramente diferentes cujos acentos rítmicos irregulares e pitorescos nunca mais pôde esquecer (SALLES, 1993, p. 31).

A veracidade do relato de Villa-Lobos não pode ser atestada. Mas, extraindo-se deste o referido caráter pitoresco e romanceado, o cruzamento entre as fontes periódicas, seus relatos e sua música permite inferir a plausibilidade do peso de sua trajetória na região amazônica para sua obra.

3 - O *Choros nº 6* e as sonoridades da paisagem cultural da Amazônia

As conexões entre Villa-Lobos e a natureza brasileira foram temas de trabalhos acadêmicos e aparecem também em passagens de estudos biográficos sobre o músico. Ele produziu várias peças referenciando a natureza, por vezes associadas à temática indianista, como em *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), na abertura orquestral *Alvorada na Floresta Tropical* (1953) e no poema sinfônico *Floresta do Amazonas* (1958). Em alguns casos, a referência foi indireta, como na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937) e na temática dos poemas sinfônicos *Uirapurú* (1917), *Amazonas* (1917), *Erosão* (1950), *Rudá* (1951) e *Mandú-Çárárá* (1940)[41] (ZANELLA, 2020, p. 119).

> Na atualidade, há o consenso de que Villa-Lobos aproximou-se das diversas manifestações musicais indígenas, principalmente a partir de fontes recolhidas por etnógrafos e viajantes, ou seja, através de registros fonográficos, publicações, livros e coleções particulares. Isto não descarta a possibilidade dele ter encontrado, em suas viagens pelo Brasil, nativos de alguma etnia regional. (MARIZ, 1983) Contudo, não há registros que comprovem que o compositor tenha realizado algum tipo de pesquisa de campo (coleta de músicas ou materiais etnográficos) na medida em que os materiais por ele utilizados (adaptações e composições) possuem, em sua grande maioria, as referências acima mencionadas.[42]

A fantasiosa e célebre entrevista que concedeu à poetisa e escritora francesa Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), a quem ele teria narrado como se livrou de ser devorado por índios antropófagos, fazendo-os ouvir a gravação de uma de suas músicas, fazia parte dos fluxos que traduziam um olhar exótico sobre o Brasil em Paris. Porém, não se deve valorizar excessivamente o papel do "choque externo"[43] delimitado pelo

[41] Para a listagem completa das obras de Villa-Lobos referentes à temática indígena e à floresta do Amazonas, ver: SALABERRY, Nicolás Ramírez. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará.* 136 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

[42] SALABERRY, Nicolás Ramírez. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará.* 136 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

[43] É recorrente na literatura sobre a obra de Villa-Lobos que sua música nacionalista foi construída a partir de *choques externos*, ou seja, depois de suas duas viagens a Paris, em 1923 e 1927, e que a construção de sua brasilidade fora consolidada a partir do contato, na capital francesa, com a música do

olhar do "outro" como referência balizadora para as composições de Villa-Lobos sem levar em conta as experiências do compositor com o *local* enquanto clivagem da construção de sua brasilidade, sob pena de sua obra se tornar exótica para nós mesmos.[44]

Anaïs Fléchet afirma que Villa-Lobos fazia consultas frequentes relacionadas às tradições indígenas em bibliotecas e museus do Rio de Janeiro e destaca:

> Suas principais fontes foram os livros sobre lendas indígenas, os estudos etnográficos de João Barbosa Rodrigues, as narrativas de viajantes europeus (Hans Staden, Jean de Léry, Johan Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius) e os instrumentos indígenas conservados no Museu Nacional. O conjunto desses documentos abriu a Villa-Lobos um novo universo musical e lhe forneceu numerosas melodias (FLÉCHET, *apud* ZANELLA, 2020, p. 134).

A Semana de Arte Moderna em 1922, a publicação da Poesia Pau-Brasil em 1924 e do Manifesto Antropófago em 1928 devem ser valorizados enquanto referências centrais para os modernistas no Brasil e, claro, para o próprio Villa-Lobos. Porém, a brasilidade modernista do compositor deve ser pensada numa perspectiva temporal que incorpore suas experiências anteriores e em diálogo com os processos de ressignificação dessas experiências ao longo dos anos 1920.

A literatura que aponta as pesquisas em bibliotecas e museus, tal como o caso do Museu Nacional do Rio de Janeiro, enquanto referências para a presença do indianismo em sua obra, não considera a possibilidade dessas investigações do compositor estarem relacionadas à sua viagem a Belém e Manaus. No período entre os anos de 1870 e 1930 os museus nacionais desempenharam significativos papeis referentes às pesquisas

---

Grupo dos Seis. Para Paulo Guérios (2003, p. 85), por exemplo, Villa-Lobos chegou a conhecer Darius Milhaud no Rio de Janeiro, quando o compositor francês esteve na cidade, "o que fez com que alguns estudiosos atribuíssem a modernidade das obras do brasileiro ao contato com o francês." Porém, na concepção de Guérios (2003, p. 85), teria sido somente após sua viagem à capital francesa (1923), que Villa-Lobos teria se transformado em um *compositor brasileiro*, pois mudaria, a partir daquele momento, sua forma de compor, em contato com o *Grupo do Seis* (grupo do qual Darius Milhaud fazia parte). De um músico *debussyniano*, impressionista e francês, a partir do contato com o *outro*, Villa-Lobos teria se transformado num músico brasileiro em meio ao impacto do universo musical parisiense para o qual as obras do impressionismo já haviam se tornado obsoletas face à valorização das alteridades musicais proposta pelos músicos modernos da capital francesa.

[44] No intercâmbio entre os Veloso-Guerra e Milhaud, percebe-se que o interesse de ambos não se restringia às obras do impressionismo francês: havia um profundo interesse destes nas novas obras de caráter politonal e nas obras de Stravinsky. O impacto da música de Stravinsky na obra de Villa-Lobos demonstra como o compositor carioca estava atualizado em relação às novidades de Paris, impacto este que pode ser notado ainda em 1918. O manuscrito encontrado contendo as transcrições da obra do compositor russo feitas pelo próprio Villa-Lobos (AMORIM, 2009), bem como a presença desse mesmo *primitivismo* no *Uirapuru*, comprova que Villa-Lobos tomou contato com a música de Stravinsky ainda por volta de 1917, quando pôde ouvir a *Sagração da Primavera* em redução para piano executada na casa dos Veloso-Guerra por Arthur Rubinstein (CORRÊA DO LAGO, 2010).

etnográficas e ao estudo das chamadas ciências naturais. Dentre essas instituições destacam-se o Museu Paulista e o Museu Nacional, sediados em São Paulo e no Rio de Janeiro respectivamente.

Porém, não se pode esquecer a importância do Museu Paraense de História Natural ou Museu Paraense Emílio Goeldi, pois, como destaca Lilia Schwarcz, "durante todo o século XX, a região norte, em especial a Amazônia, foi palco de uma série de expedições científicas estrangeiras. Espécie de paraíso dos naturalistas, a Amazônia permanecia como um campo virgem para os cientistas nacionais" (SCHWARCZ, 1987, p. 84). Não podemos atestar a presença de Villa-Lobos na referida instituição, mas as temáticas científicas da fauna e da flora brasileiras associadas ao museu expressam as conexões entre estas e a obra de Villa-Lobos. Em 1866, "o objetivo do recém-fundado museu seria o estudo da natureza amazônica, de sua flora e fauna, da constituição geológica, da geografia e da história da imensa região" (SCHWARCZ, 1987, p. 84).

Moreira (2010) oferece a possibilidade de se constatar que dentre as obras associadas à temática amazônica na produção de Villa-Lobos, os *Três Poemas Indígenas,* compostos em 1926, são exemplares. O primeiro poema, *Canide Ioune - Sabath*, foi escrito para canto e orquestra; o segundo, *Teirú,* foi escrito para coro e orquestra, e o último poema, *Iára*, para canto, coro misto e orquestra. (MUSEU VILLA-LOBOS, 2020) "As melodias das duas primeiras canções foram apropriações de cantos indígenas coletados por pesquisadores em diferentes momentos da história brasileira." (MOREIRA, 2010, p. 10)

Ainda de acordo com Moreira (2010), peça emblemática é *Canide Ioune - Sabath*, com melodia referente a dois cantos indígenas tupinambá (Canide Ioune e Sabath) coletados em 1553 pelo viajante francês Jean de Lery. Destaca-se também, *Teirú*, coletada pelo etnólogo e sertanista Edgard Roquete-Pinto, que acompanhou a missão do Marechal Cândido Rondon em 1912 e gravou fonogramas de canções dos Índios Pareci, fornecendo posteriormente transcrições – feitas por Astolfo Tavares, do Museu Nacional (LAGO, 2005) em seu livro Rondônia (ROQUETE-PINTO, 1938).

Para Gabriel Moreira, "esse aspecto – o do uso de melodias indígenas e a citação das fontes nas obras – é tão importante nessas obras que os *Três Poemas* foram dedicados a Roquete-Pinto" (MOREIRA, 2010, p. 10). Ainda, segundo Moreira:

> Villa-Lobos havia conhecido as melodias através do livro *A Música no Brasil*, de Guilherme de Melo (MELO, 1947), onde Canide Ioune e Heura-He (canção elegíaca, chamada *sabath* no livro) estavam transcritas. (...) Sobre a

> melodia de Teirú, "foi coletada por Roquete-Pinto entre os Parecis do Norte do Mato-Grosso em 1912. A única canção que não utiliza melodias originalmente indígenas é *Iára,* que utiliza como texto um poema de Mário de Andrade (MOREIRA, 2010, p. 10).

Por vezes, estas referências são atribuídas à imaginação fértil do compositor ou a suas histórias fantasiosas reforçadas pela já citada crônica de Lucie Delarue-Mardrus, tornando-se assim um dos pontos mais controversos da biografia do autor (NEVES, 1977, p. 5). Esse imaginário é questionado por José Maria Neves, mas a justificativa do autor desliza para a concepção idealista por meio da qual ele constrói a imagem do compositor como "o grande apaixonado pela natureza, o homem que deixou em sua música a marca indelével de sua terra. Mais do que o cantor de seu povo, Villa-Lobos foi o cantor da natureza de seu país" (NEVES, 1977, p. 5). Nota-se essa tendência também em Andrade Muricy, quando este se refere à presença da sonoridade da floresta tropical na obra de Villa-Lobos, associando a natureza exuberante e os elementos da fauna e da flora brasileiras às "vozes vegetais e da fauna, vozes das águas, surdem, reboam ou estridulam; logo como condensadas numa pujante massa sonora" (MURICY, 1960, p. 82).

Se a presença de Villa-Lobos no norte do país não tinha como motivação uma pesquisa científica sobre a musicalidade da região, essa viagem certamente expressa o contato de Villa-Lobos com o *local*, impulsionada pela imagem daquela região difundida no Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do XX. O imaginário sobre viagens ao norte e ao centro-oeste era resultado, também, das publicações nos jornais cariocas referentes a expedições e pesquisas de campo, como aquelas narrativas das pesquisas do então coronel Rondon. Desta forma, as viagens supostamente fantasiosas de Villa-Lobos não devem ser atribuídas a invenções ou mentiras ou instrumento de autopromoção, mas devem ser analisadas como parte do longo processo de assimilação e reelaboração de referências associadas ao imaginário social do contexto.

Pode-se ver na reportagem do jornal *O Paiz* (1º de maio de 1911), no texto de capa intitulado "Do Mato Grosso ao Amazonas", o subtítulo anunciando a "segunda conferência do coronel Cândido Rondon". Os assuntos tratados no texto da conferência reproduzida no jornal eram: "do Jurema ao Madeira", "o mapa da região", "correções feitas pelo coronel Rondon", "os índios Parecis e Nhambiquaras" e o "valioso trabalho dos índios". Tratava-se da:

> [...] narração dos principais episódios da expedição que varou o sertão desconhecido do noroeste matogrossense, saindo no Madeira depois de 23

> dias de trabalhos incessantes arrostando perigos e privações que se não conta por medo de serem acoimados de exageros.[45]

Seguindo a narrativa de Rondon, este destaca:

> como esta é a última ocasião que tenho de falar sobre os usos e costumes dos Parecis, vou aproveitá-la para descrever o Matianá-arití e dar uma lenda, a da mandioca (...) O Matianá-arití (...) Os Parecis são apaixonados por este sport.[46]

O imaginário em torno das viagens científicas por meio da difusão da expedição Rondon circulava na cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo no ano da viagem de Villa-Lobos a Manaus e Belém. A linguagem científica associada à ciência cartográfica presente na descrição de Rondon referente à região amazônica pode ser atestada na reportagem do jornal O Paíz de 16 de maio de 1911, onde consta sua conferência em São Paulo, da qual se destaca o seguinte trecho:

> Atrevo a vir expor-vos em resumo as principais correções geográficas que há de fazer na carta entre os meridianos 13º e 23º a oeste do Rio de Janeiro e os paralelos 15º e 9º ao sul do Equador tal como resultam dos estudos realizados nesta região pelas linhas telegráficas estratégicas de Mato Grosso e Amazonas.[47]

As imagens da natureza difundidas por narrativas com descrições dos trajetos pelo rio Amazonas em meio à geografia amazônica também estavam presentes nos periódicos do Rio de Janeiro alicerçando a construção de imaginários sobre o *local* e desafiando aventureiros e viajantes. A obra de Villa-Lobos pode ser interpretada como uma subversão daquela cartografia tradicional traduzida pelos estudos de sua geografia de cunho determinista e pela noção de localização da cartografia positivista representada pela expedição Rondon. Esta perspectiva da realidade era baseada, dentre outros aspectos, em um plano por meio do qual se buscava precisão na aplicação de longitudes e latitudes. As narrativas sobre a região anunciavam vários elementos que compunham aquele imaginário associado às suas experiências com a natureza amazônica e constroem a geografia imaginária sobre a floresta à qual a obra de Villa-Lobos pode ser também associada.[48]

---

[45] Jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/6586 Acesso em: 20/06/2021.
[46] Jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/6586 Acesso em: 20/06/2021.
[47] Jornal *O Paiz*, 16 de maio de 1911. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/6780 Acesso em: 28/04/2021.
[48] LEAL, Fabiana Machado. *Coordenadas Geográficas*: ser-no-mundo. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da FFLCH/USP, 2011.

O estudo da viagem de Villa-Lobos ao norte do país pode apontar caminhos para a interpretação de temáticas associadas às relações entre sua obra e a floresta do Amazonas e às tradições musicais do norte e do nordeste produzidas por Villa-Lobos nas décadas subsequentes. Essas temáticas estão associadas, também, às narrativas de viajantes e ao impacto das pesquisas de Roquette Pinto e Rondon que circulavam nos periódicos do contexto.

A associação entre a introdução do *Choros nº 6* e a Amazônia fora apontada por Barros quando este destacou o solo de flauta como:

> um tema choroso e suburbano de seresteiro [...] formando um destacado contraste com o ambiente harmônico, cuja politonia conduz às paragens nebulosas dos sons simultâneos entre os silvícolas do vale amazonense (BARROS, 1965, p. 156).

Dentre a vasta obra de Villa-Lobos associada ao imaginário sobre a floresta Amazônica, o Choros nº 6 apresenta materiais musicais e instrumentos do norte do país que remetem à musicalidade das comunidades ameríndias, tornando-se assim uma referência exemplar. Pode-se dizer que a obra *Choros nº 6* é pouco estudada pela literatura, tendo em vista sua importância para a difusão internacional da musicalidade do compositor. Analisando tanto as interpretações sobre ela por parte da crítica internacional, quando da sua estreia fora do Brasil, em Los Angeles no ano de 1944, quanto as interpretações da literatura musicológica, surge a necessidade de articulação entre sua trajetória pela região norte e a invenção musical presente na referida obra.

Choros nº 6 possui como data de composição atestada pelo Museu Villa-Lobos o ano de 1926. Porém, Manuel Aranha Correa do Lago afirma que "nos anos 1930 e 1940 Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que têm a peculiaridade de terem sido construídas com base na reutilização ou 'recomposição' de obras anteriores." Para o autor, "o lugar ocupado por procedimentos de '*work in progress*' ajudam a melhor entender o processo de elaboração dessas obras", em vários contextos de reorientação composicional de Villa-Lobos.

Lago adere à sugestão de Guilherme Bernstein Seixas, para o qual uma cronologia mais consistente das obras de Villa-Lobos "poderia ser obtida, por um lado, através do critério das características estilísticas, e, por outro, utilizando como *proxy* da data de conclusão das obras, as de suas primeiras audições". Para Bernstein (2009):

> [...] ao se observar as datas de estreia dos *Choros*, podemos agrupá-los em dois conjuntos: aqueles apresentados em primeira audição nos anos 1920

> (segunda metade da década) e aqueles nos anos 1940 (primeira metade) (BERNSTEIN, *apud* LAGO, 2014, p. 91).

De acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos, a estreia do *Choros nº 6* se deu em 18 de julho de 1942, no Rio de Janeiro, interpretada pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. No *Jornal do Commercio* (14 de junho de 1942), aparece a informação de que os concertos seriam realizados nos dias 20 e 27 daquele mesmo mês. Dois anos depois, Villa-Lobos regeria a obra no dia 26 de novembro de 1944 em Los Angeles, no Philharmonic Auditorium, a frente da Janssen Symphony of Los Angeles. Além do *Choros nº 6*, o programa apresentava ainda a *Sinfonia nº 2* e o *Rudepoema*.

A análise estrutural do *Choros nº 6*, proposta por Bernstein (2001), demonstra sua divisão em seis partes, agrupadas em duas subseções. Sobre a primeira subseção, esta é dividida por ele em duas partes: introdução (c.1-17) e transição (c.18-21). Bonin (2019), ao destacar a organização musical da introdução em termos da relação entre espaço e tempo, afirma que "podemos separar a primeira parte a partir da sobreposição de ao menos três planos timbrísticos e dinâmicos: 1) flauta + tambu + tambi; 2) cuíca aguda + roncador + xilofone; e 3) cordas". P. Salles (2009) esclarece sua dimensão estrutural, com destaque para a relação simetria/assimetria, afirmando que:

> [...] as partes de tambi e tambu ajustam-se simetricamente […] ao compasso de quatro tempos; cuíca e roncador formam outro padrão simétrico comum ao ciclo de dois compassos completos; o ciclo do xilofone pode ser considerado a cada três tempos [...]; as cordas não estabelecem propriamente um ciclo, devido à assimetria de sua figuração rítmica. Ao mesmo tempo, essa quebra de simetria estabelece um equilíbrio com a linha melódica da flauta, que também é assimétrica (SALLES, 2009, p. 89-90).

Ao tratar da estreia do *Choros nº 6* em Los Angeles, a reportagem veiculada pelo jornal norte-americano no dia 8 de dezembro de 1944 afirmou que:

> [...] os *Choros* representam uma nova forma de composição musical na qual está sintetizada as diferentes modalidades do Brasil, da música indígena e da música popular, tendo como elementos principais ritmos e melodias de caráter popular.[49]

Em uma sessão da reportagem intitulada *instrumentos nativos*, o texto explicitava a presença do tambú-tambi, destacando o uso de instrumentos de percussão nativos com nomes "intrigantes" tais como "roncador", "chucalho", "cachambia",

[49] *Brazilian composer-conductor receives ovation in US Debut*. Los Angeles, 8 de dezembro de 1944. MVL 18.005.1.c00.

"caixa clara" e "cuíca",[50] e apresentava o compositor como "um adorador da natureza do homem e dos pássaros, da raça e das feras da selva"[51]

O tambu-tambi "pertence a um tipo de agrupamento de tambores idiófonos com o nome Tambor de Taboca [bambu ou taquara] usados em terreiros Nagô da linha Mina/Cura nos municípios de Cururucu, Codó e Guimarães no Estado do Maranhão" (D'ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 27). Villa-Lobos utilizou o instrumento na percussão do *Choros nº 6* em uma:

> [...] simbiose da expressão percussiva natural do índio com nossa herança africana: na entonação timbrística da voz superior ele faz cantar a marcação característica e isócrona do bastão de ritmo indígena, enquanto na entonação timbrística da voz inferior ele utiliza uma célula própria do tambor chamada crivador na parelha do batuque maranhense Tambor de Crioula (D'ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 28).

Em trabalho recente sobre a *Sinfonia nº 1* de Villa-Lobos, P. Salles aponta caminho importante para compreensão do papel da viagem do compositor à Amazônia para suas composições posteriores relativizando a generalização sobre sua obra assentada sob o filtro do exotismo construído apenas pelos fluxos parisienses dos anos 1920, ao trazer para ela outra historicidade.

> Apesar de alguns pesquisadores considerarem "fantasiosas" muitas de suas viagens, várias delas têm comprovação documental ou apresentam fortes indícios de sua realização. Luiz D'Anunciação (2006) observa que o uso de instrumentos de percussão em obras como os *Choros nº 6* e *nº 8* corroboram a passagem de Villa-Lobos pelo estado do Maranhão, onde teve contato com o tambu-tambi e outros instrumentos de tradições nortistas e nordestinas, aproveitados por ele em sua paleta orquestral (SALLES, 2020, p. 109).

Luiz D'Anunciação defende a necessidade de compreensão do uso desses instrumentos "não muito bem aceitos pelas orquestras intérpretes da obra de Villa-Lobos". Dentre eles, D'Anunciação destaca o camissão, o caxambu, a cuíca, o roncador (puíta ou tambor onça), o tambu-tambi, o surdo, o tamborim de samba, o caracaxá. Após vinte anos de estudos, o pesquisador concluiu que o tambu-tambi se trata de um instrumento encontrado por ele no Maranhão, dado que reforça a importância da viagem

[50] Brazilian composer-conductor receives ovation in US Debut. Los Angeles, 8 de dezembro de 1944. MVL 18.005.1.c00.

[51] Music events Spotlight Villa-Lobos. 27 de novembro de 1944. MVL 18.005.1.b00. Serge Gruzinski, ao pensar as misturas como paradigma historiográfico afirma que o exotismo não é apenas um fornecedor de clichês, é a maneira pela qual o Ocidente costuma, por toda parte, imprimir sua marca. A contextualização das viagens de Villa-Lobos à região norte demonstra que este exotismo construído pelo olhar dos periódicos estrangeiros e difundido como referência para pensar boa parte de sua obra, inclusive no Brasil, relativiza-se quando focamos a trajetória dele enquanto difusor da cultura com a qual tomara contato ao longo de sua trajetória.

de Villa-Lobos ao norte para a valorização de instrumentos, musicalidades e referências musicais da região em sua música.

O prefeito de Manaus, quando do início do processo de modernização da cidade, era o maranhense Eduardo Ribeiro, que assumira o cargo do executivo da cidade em 1892. Seu mandato pode ser interpretado como um marco da onda de imigração de nordestinos atraídos pela imagem do "eldorado" construído pelas promessas de progresso da região. É possível a presença do instrumento em Manaus ou Belém. Apesar de considerar o acesso de Villa-Lobos aos instrumentos indígenas conservados no Museu Nacional, como propõe Flechet, é também possível inferir a presença de Villa-Lobos no Maranhão associada a esta viagem a Manaus e Belém no ano de 1912 e a presença do instrumento nestas cidades.

Como demonstrado anteriormente, a navegação na região conectava diversas outras cidades do nordeste, pois o trânsito das embarcações interligando o norte a outras partes do país e do mundo era diariamente publicado nos jornais de Belém entre os anos 1911 e 1912. É possível, por exemplo, que Villa-Lobos tenha efetivado, entre os meses nos quais esteve em Manaus e Belém, uma visita a estas regiões. É possível especular, também, o contato dele com outros Estados das regiões norte e nordeste em sua viagem entre o Rio e Belém.

No jornal *O Estado do Pará* de 12 de fevereiro de 1912, nota-se bons exemplos que tornam mais plausível o contato de Villa-Lobos com outras regiões do país no contexto de sua viagem entre o Rio de Janeiro e Belém. Dentre os anúncios de embarcações que chegariam ao Pará, observa-se o seguinte texto: "deixou a Baía de Guanabara no dia 10 do mês corrente com destino ao nosso porto, com escalas em Victória, Bahia, Maceió, Ceará e Maranhão, o vapor Tibagy."[52]

Reforçando a necessidade de repensar a importância das viagens de Villa-Lobos através de várias regiões do Brasil, Salles (2020) destaca que:

> O Villa-Lobos de 1916 já havia conhecido alguns sertões do Brasil, distantes das grandes cidades do sudeste. Esteve em Manaus (1911-1912), passou pelo nordeste, morou no sul, em Paranaguá (1908). Quando criança, morou no interior de Minas Gerais (1892-1893). Conheceu as lendas amazônicas, a *Poranduba Amazonense* de João Barbosa Rodrigues (1890) e os livros de chorografia de seu pai (um ardoroso republicano), descrevendo a fauna e a flora brasileiras.

[52] Jornal *O Estado do Pará*, 13 de janeiro de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/800082/1236 Acesso em: 28/04/2021.

Gruzinski, ao tratar do imaginário sobre a floresta do Amazonas, afirma que tudo conspira para esta visão idílica e exótica da região: a sensação de terreno quase impenetrável, a água dos rios que se misturam ao oceano, o "mar de vegetação", a "virgindade" de um espaço "separado" da civilização:

> Se a Amazônia mantém relações privilegiadas com esta categoria [exotismo], é porque nossa mania de largar o que está perto para desencravar o que está longe e essa busca de arcaísmos e alteridades aí encontraram terreno favorável. A imensa floresta é um dos reservatórios onde há muito tempo se alimenta nossa sede de exotismo e de pureza. (...) Escritores, poetas e cineastas não cansaram de explorar estes clichês para transformá-los em sonhos destinados a um público cada vez mais ávido de mundos primitivos e perenidade (GRUZINSKI, 2001, p. 29).

As interpretações sobre *Choros nº 6* que poderiam facilmente se estender às outras diversas obras de "inspiração" indígena e amazônica remetem às diversas historicidades que se cruzam na obra de Villa-Lobos, cuja perspectiva linear e cronológica calcada em uma noção de "tempo vazio e homogêneo" (BENJAMIM, 1989), não nos permite compreendê-la em sua complexidade. A presença dos procedimentos de "*work in progress*" sugere que o ano de 1926 não pode determinar de maneira absoluta a datação da obra. A sua estruturação musical articula antropofagicamente referências musicais diversificadas, a expressividade de uma arte abstrata enquanto tradutora de uma paisagem cultural e aquela sobre a qual se assenta os argumentos deste texto: a rearticulação das experiências do compositor viajante e conhecedor das práticas musicais *locais* que reverberam em sua música articulada a diferentes regimes de historicidade, como é o caso da paisagem cultural construída musicalmente no *Choros nº 6.*

Os procedimentos *work in progress* expressam a reelaboração de partituras anteriormente escritas, como bem demonstrou Manoel Corrêa do Lago. Por meio de suas composições *work in progress*, Villa-Lobos soube articular, em suas estruturas musicais, experiências de diferentes contextos culturais do Brasil: do modernismo antropofágico dos anos 1920, da exotização de sua obra pelo olhar parisiense e estadunidense e de sua vivência na região amazônica.[53]

[53] Do ponto de vista da história cultural, a noção de "historicidade" é entendida aqui no sentido atribuído à "temporalidade". Esta não se apresenta como algo dado de imediato, mas se externaliza por meio da análise das fontes e de seus significados atribuídos em meio às articulações temporais, traduzidas pela noção de "regimes de historicidade", apontando para um caminho mais fecundo em relação às noções estabelecidas de temporalidade, pois a dinâmica plural dos tempos, as imprecisões e a fluidez da própria história condiz com historicidade acompanhada do termo "regime" no plural, "regimes".

Didier Guigue observa no *Choros nº 6* a construção de uma "paisagem *hi-fi*", explicitando o caráter 'geo-cultural' das identidades sonoras presentes na obra de Villa-Lobos. Essas se apresentariam como elementos de "uma brasilidade em seu aspecto cultural", identificados como "os 'ruídos' que se organizam pseudo caoticamente no segundo plano, supostas estilizações de algo como uma floresta tropical" (GUIGUE, 2012, p. 178). Para o autor, Villa-Lobos:

> [...] não se descreve como um pintor paisagista. Ele capta e estiliza elementos sonoros daquela natureza que ele deseja que ela simbolize o Brasil, para integrá-los em uma composição abstrata, onde se tornam objetos sonoros isolados da sua causa (GUIGUE, 2012, p. 178).

Barros (2017) afirma que o conceito de paisagem é carregado de ambiguidades, pois este remete a uma série de possibilidades entre um espaço e as diversas formas para pensá-lo, percebê-lo ou ser impactado por um território específico. Segundo o autor, em uma perspectiva mais ativa, esse mesmo espaço pode ser produzido, pois a paisagem não é composta apenas por aquilo que se apresenta diante de nossos olhos, mas também por aquilo que se oculta em nossas mentes. Essa abordagem aponta para a perspectiva moderna na qual a paisagem passa a ser entendida como um conjunto de formas "naturais e artificiais" (BARROS, 2017, p. 53).

Neste sentido, as sonoridades construídas por Villa-Lobos criam uma paisagem sonora e cultural ao traduzir musicalmente sua percepção sobre o ambiente da floresta, redefinindo aquele espaço por meio da construção de suas representações sonoras. No contexto criativo de Villa-Lobos, o tambu-tambi poderia ser observado como um pequeno detalhe componente dessa estrutura. Mas, o uso desse instrumento (e de outros) atribuem sentidos para sua obra associando sua música à paisagem sonora por meio da valorização da cultura *local*. A partir do estudo crítico da trajetória de Villa-Lobos na Amazônia no início do século XX, a percepção sobre o *Choros nº 6* se altera, pois este passa a transitar entre o abstracionismo artístico de caráter *global* e as sonoridades das comunidades indígenas referentes ao *local.*[54]

[54] Para justificarmos a escolha de um detalhe aparentemente negligenciável para a historiografia, como o uso de um instrumento em meio à construção de uma paisagem sonora representativa da floresta presente no *Choros nº 6*, recorremos à perspectiva de Carlo Ginzburg. O historiador italiano é representante da corrente historiográfica intitulada micro-história, para a qual os detalhes, os pequenos sinais, podem ser o foco do historiador na busca pela rede de significados atrelados a uma estrutura mais ampliada. Na busca pela saída do incômodo entre o racionalismo generalista e o relativismo pós-moderno, Ginzburg busca as "raízes de um paradigma indiciário" na produção intelectual do século XIX. Ele apresenta referências tais como Sir Arthur Conan Doyle, Giovani Moreli e Freud como expressões de uma ciência que busca nos indícios e rastros a verdade plausível traduzida nas fontes. Sob a epígrafe de Aby Warburg, "Deus está no particular", o texto de Ginzburg ensina as vantagens de se relativizar a perspectiva galileana em nome de

4 - Raul e Heitor Villa-Lobos: a fauna, a flora e os sons da Floresta

Em 22 de maio de 1912, ao anunciar a chegada do violoncelista Heitor Villa-Lobos a Manaus, o jornal local apresentou o seguinte texto: "Manáos hospeda há alguns dias o talentoso violoncelista brasileiro, *rebento único do venerado professor Raul Villa-Lobos, cujas obras didácticas tem circulado todo paiz*" (Grifos nossos).[55] Nota-se a partir deste texto a circulação das obras de Raul Villa-Lobos pelo Brasil e pela região norte. Desta forma, é possível tratar as ligações entre o conhecimento presente em seus livros de história e geografia e a tematização da Amazônia na obra de Villa-Lobos.

O caráter nacionalista da chorografia é uma das lentes por meio das quais Raul Villa-Lobos enxergou a geografia do Brasil. No contexto dos século XIX, "a função ideológica da Geografia, ciência do espaço, é a de incentivar o sentido de pertença ao lugar nacional, difundir uma certa representação do espaço" (BARROS, 2017, p. 20). A imagem do espaço presente nessa literatura científica estaria associada à definição de "uma" identidade nacional. Para o jovem Heitor, os estudos do pai desempenharam um papel fundamental em sua formação por ser um homem "prático" e fazê-lo "discernir os sons da natureza", como afirmava o próprio compositor. É nesta direção que se pretende elaborar as possíveis conexões entre o trabalho científico de Raul – abrangendo, por exemplo, a fauna e a flora da região amazônica – e a escuta e o olhar de seu filho Heitor para este vasto universo imagético e sonoro trazido à tona pelas pesquisas de seu pai.

Raul Villa-Lobos foi nomeado funcionário da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro no dia 29 de novembro de 1890. A nomeação foi publicada na *Gazeta de Notícias* no mesmo dia.[56] Dois anos mais tarde, no dia 15 de novembro de 1892, o oficial, "perante o diretor", tomava posse no cargo.[57] Raul escreveu livros de História, frequentemente anunciados nos jornais cariocas, como o caso de uma "nova edição corrigida e aumentada de 40 retratos e biografias de vultos célebres da História do Brasil, pelo professor Raul Villa-Lobos, bonito, ricamente impresso e encadernado."[58]

---

um modelo epistemológico balizado na plausibilidade das mais negligenciáveis das evidências empíricas como referência científica para a história.

[55] *Jornal do Commercio*, 29 de maio de 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/13376 Acesso em: 20/06/2021.

[56] Jornal *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1890. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/2089 Acesso em: 20/06/2021.

[57] Jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1892. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/7013 Acesso em: 20/06/2021.

[58] Jornal *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1898. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/19309 Acesso em: 20/06/2021.

Assíduo frequentador do Club Sinfônico do Rio de Janeiro, Raul recebeu um "prêmio de assiduidade" daquela instituição, em 1895.[59] Foi agraciado, também, com o prêmio "Inconfidência Mineira" pelo 3º lugar conquistado, oferecido pelo Instituto dos Bacharéis em Letras referente a sua monografia intitulada *A Inconfidência de Minas e seus efeitos,* publicada em resumo no *Jornal do Commercio* de 21 de abril de 1899.[60] O funcionário da Biblioteca é citado no "teatrinho do Club da Gávea" como responsável pela parte musical em uma das reuniões da instituição: "a parte musical constou da execução da *Gavotta*, quarteto pela sr. D. Zaira Quintela e os srs. Cernichiaro, F. Costa e Raul Villa-Lobos."[61]

Vasco Mariz afirma que Raul Villa-Lobos, após escrever uma série de artigos na imprensa carioca contra o Marechal Floriano Peixoto, precisou fugir com a família do Rio de Janeiro e ficar fora por alguns meses, entre os anos de 1892 e 1893. Mariz descreve, baseando-se nos relatos de Rodrigo Otávio, dentre outros "pormenores da vida do pai de Villa-Lobos", o caso da denúncia contra ele impetrada pelo

> Promotor Público, Dr. Lima Drumond, junto à Câmara Criminal do extinto Tribunal Civil e Criminal em 1892 contra o amanuense da Biblioteca Nacional, [...] por extravio de livros pertencentes à mesma Biblioteca, a cuja guarda deveria zelar (MARIZ, 1989, p. 27).

O caso repercutiu na imprensa, porém, no jornal *Cidade do Rio de Janeiro* de 20 de setembro de 1893, encontramos a informação referente à improcedência da denúncia: "pelo juiz competente foi julgado improcedente denúncia dada contra o oficial da biblioteca nacional Raul Villa-Lobos"[62]

Lurian Lima, atentando para o desempenho de Raul Villa-Lobos para a trajetória do filho Heitor (Lima, 2017), oferece substratos para ampliarmos o espaço ocupado pelo pai na trajetória intelectual de Heitor para além dos ensinamentos musicais e das

[59] Jornal *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 de julho de 1895. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/12240 Acesso em: 20/06/2021.
[60] Jornal *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 de julho de 1895. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/16353 Acesso em: 20/06/2021.
[61] Jornal *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 02 de setembro de 1894. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/369365/13949 Acesso em: 20/06/2021.
[62] Jornal *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1893. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/085669/4096 Acesso em: 20/06/2021. No dia 04 de Dezembro de 1892, encontramos as cartas escritas pelo ex-diretor do Asylo dos Meninos Desvalidos, João Joaquim Pizarro, pelo diretor do Colégio Alberto Brandão e pelo secretário da Biblioteca Nacional João Carlos de Carvalho atestando a idoneidade e os valores profissionais de Raul Villa-Lobos em resposta às denúncias dadas contra o acusado. Jornal *Gazeta de Notícias*, 04 de dezembro de 1892. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/7133 Acesso em: 04/07/2021.

analogias entre estes e a construção do "grande artista", o qual Heitor revolveria mais tarde. O autor sublinha a "dedicação invulgar" de Raul para o desempenho intelectual do filho. Citando Vasco Mariz (1983), ele endossa a associação entre as oportunidades do jovem compositor em relação à figura paterna, que teria sido basilar para o acesso a obras de autores como Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues e Mello Moraes. Raul fora decisivo para que ele pudesse ouvir " 'todos os gêneros musicais do Nordeste', que – diz o biógrafo – o anfitrião fazia questão de incluir no programa musical de suas reuniões" (Lima, 2017, p. 124).

Lima sublinha a inserção de Raul no círculo literato da elite carioca. Visconde de Taunay, Rodrigo Octavio, Lucio Mendonça, Graça Aranha e Paula Tavares, Joaquim Nabuco, Ferreira de Araújo, Valentim Magalhães, João Bandeira e Leão Velloso compunham o universo frequentado por Raul e, portanto, a constituição do intelecto do jovem Heitor. Raul Villa-Lobos:

> possuía educação erudita, dominava as línguas 'obrigatórias' à conversação refinada (francês e inglês), interessava-se por (e escrevia sobre) história, geografia, artes plásticas, frequentava a roda de intelectuais da *Revista Brazileira* e, além disso tudo, era bom músico, sócio e, durante algum tempo, diretor de concertos do Club Symphonico (LIMA, 2017, p. 125).

Neste mesmo artigo, Lima destaca os trabalhos publicados por Raul Villa-Lobos:

> Em janeiro de 1899, pouco antes da morte de Raul Villa-Lobos, o jornal *O Paiz* (1899) publicou uma lista de "obras didáticas do professor Raul Villa-Lobos", algumas das quais constariam em anúncios de jornais cariocas nas duas décadas seguintes: *A República Brazileira em 1890*: *ensaio chorográphico-histórico do Brazil*; *Noções de Cosmographia*; *Chorographia do Brazil*; *História do Brazil*; *Economia Política* (de W. S. Jevous, traduzido do inglês por R. Villa-Lobos); *Botanica* (de J. D. Hooker, traduzido do inglês por Raul Villa-Lobos) (LIMA, 2017, p. 121).

O autor destaca também as atividades de Raul como professor de história, geografia, chorografia, francês ou música, nas seguintes instituições: Colégio Alberto Brandão, Liceu de Artes e Ofícios, Colégio Baurem, Externato Hewitt e Liceu Americano. Neste último, em 1888, atuando como diretor. À mesma maneira do compositor Francisco Braga, o contato formal de Raul com a música:

> [...] parece ter sido iniciado no Asylo dos Meninos Desvalidos, instituição inaugurada em 1875 (...) Além de oferecer aulas de música instrumental e vocal, o Asylo mantinha uma banda e uma orquestra formadas pelos próprios alunos, das quais Raul deve ter participado (Lima, 2017, p. 121).

O papel de Raul e sua obra para a formação de Villa-Lobos é significativa, como propõe Lima (2017). Porém, é necessário destacar que quando da morte de seu pai o jovem Heitor contava com apenas 12 anos de idade. A morte prematura do pai colocara a família em dificuldades financeiras. Em 1912, a viagem de Villa-Lobos ao norte do país em busca de oportunidades faz parte deste processo e expressa esse contexto de busca por se afirmar enquanto músico. Ponto importante também é o fato de que os espaços frequentados por Raul Villa-Lobos não podem ser classificados como espaços "eruditos" de modo generalizado. Neste contexto, cabe mais uma perspectiva de *circularidade cultural* que uma noção de *capital cultural* que teria sido acumulado pelo jovem músico por meio de uma suposta construção de *redes intelectuais*.

Como exemplo disso, o Asylo dos Desvalidos, local onde Raul estudara e posteriormente aparece como professor, era um espaço no qual circularam personagens associados às camadas populares do Rio de Janeiro, com os quais tanto Raul quanto o jovem Villa-Lobos conviveram. O Asylo, ambiente de circularidade musical que pode expressar o sucesso do professor Raul como personagem de uma classe média, mostrava-se também um *locus* de trocas e cruzamentos culturais.

Seguindo a perspectiva de inserção nas altas rodas da sociedade carioca por parte de seu pai, algumas evidências insistem em apontar outros caminhos percorridos por Villa-Lobos, indicando a complexidade da sociedade e do lugar do jovem músico naquele contexto. O mesmo Asilo, *lócus* por meio do qual Raul estabeleceu contatos com a 'cultura erudita' em suas atividades como professor, mostra-se um território pelo qual transitou Anacleto de Medeiros, autor do instrumental Iara, transformado em canção por Catulo, quando passou a ser conhecida como *Rasga o Coração*, e outros 'chorões' do período, como Candinho do Trombone e outros músicos integrantes da Banda do Corpo de Marinheiros.

Sobre Anacleto de Medeiros e sua presença no Asilo dos Meninos Desvalidos, André Diniz afirma que:

> [...] havia uma escola que, dentro dos limites educacionais relatados acima, estimulou o aprendizado de alguns dos artistas do pentagrama que conviveram com Anacleto. Conhecida inicialmente como Casa dos Desvalidos, em 1875 passou a se chamar Asilo dos Meninos Desvalidos. Do internato saíram Francisco Braga, companheiro de Anacleto no Conservatório de Música, Candinho do Trombone, um dos músicos chorões que Anacleto levaria para integrar a Banda do Corpo de Bombeiros e Alberto Pimentel Carramona, maestro que substituiria Anacleto na direção daquela (DINIZ, 2007, p. 43).

Nota-se, por um lado, o destaque atribuído à figura Raul Villa-Lobos no que se refere à formação de Heitor, em especial, aquela valorizada como cultura intelectual e formal da elite carioca; por outro lado, observando mais de perto, nota-se que o referido espaço de aprendizagem formal contava com a presença de 'músicos populares', aos quais Villa-Lobos faz questão de referenciar em suas entrevistas. Esse ponto oferece outro argumento para um possível caminho para a associação de Villa-Lobos e sua música a personagens centrais da genealogia do choro no Brasil.

A produção de Raul Villa-Lobos é significativa. Em 1890, publicou a segunda edição de seu livro *A República Brazileira em 1890*: *ensaio chorográphico-histórico do Brazil* pela editora Laemmert & C. Pela mesma editora, Raul havia publicado *Compêndio Elementar de Chorographia do Brasil, Pontos de História do Brasil, Lições de História Universal, Noções de Astronomia, Phonologia, Botanica, Diccionário Geographico-Postal do Brasil.* Dentre estas obras, toma-se como referência o seu *ensaio chorográphico-histórico* por suas temáticas circularem em torno de temas que podem ser associados à obra de Villa-Lobos, tais como a fauna e a flora brasileiras.

Raul Villa-Lobos inicia a apresentação do seu texto apontando suas fontes documentais para a preparação do livro: "revistas, monographias, cartas geográficas e manuscritos" (VILLA-LOBOS, 1890, p. 15). De acordo com o autor, "pretendíamos juntar uma carta chorográfica a cada Estado com o fim de facilitar o estudo e mais fixar na memória as localidades, direcções dos rios, montanhas e etc." (VILLA-LOBOS, 1890, p. 15).

Na introdução, intitulada *O Brasil em Geral*, os assuntos tratados são descrições sobre o relevo, o solo, as dimensões, temperatura e clima, geologia e a fauna e flora brasileiras. Na primeira parte, a geomorfologia e a hydrografia. A segunda parte, dedicada à "descrição política", é subdividida em etnografia, geografia administrativa, geografia militar e geografia econômica. Intitulada *O Brasil por Estados*, sua última parte apresenta uma descrição geográfica mais geral sobre os Estados brasileiros.

Sobre a área equatorial amazônica, Raul Villa-Lobos se baseia em diversos estudos, tais como aqueles de Karl Philippe Von Martius, Luiz Agazis, d'Orbigny, Von den Steinen. Ele descreve:

> [a] vegetação que acompanha das margens brasileiras o Amazonas [...], as matas dos alagadiços marginaes oferece contraste com a fisionomia vegetal dos terrenos altos. [...] As matas compõem-se alternativamente de lindas palmeiras e de árvores robustas (VILLA-LOBOS, 1890. p. 16).

Sobre o "caráter local da fauna e da flora" (VILLA-LOBOS, 1890, p. 16), o texto descreve:

> No trecho médio expandem-se em todo o esplendor as sensitivas e as laurineas: no grupo das palmeiras sobrepuja a heliconia. Na vegetação aquática reina com magestoso brilho a *Victoria régia*. As orchideas epiphyticas, as piperaceas e as aroideas ornam os troncos amarrados de bignoniaceas e malpighiaceas. Taquaraes (Arundo saccharoide) emolduram o curso pelo *Amazonas*, alamedas de *bambús* (Bambusa arundinacea) acompanham a direcção de seus affluentes (Grifos nossos) (VILLA-LOBOS, 1890, p. 17).

Sobre a fauna brasileira, em especial *a fauna omitológica* do Brasil, Raul Villa-Lobos destaca que esta

> sobrepuja a de todas as regiões do globo na variedade de suas fôrmas, nos matize da cores, na multiplicidade dos indivíduos e na *opulência das vozes*, (...) Certos gêneros existem em commum com outras terras equinoxiaes, muitos porém são privativos do Brasil e sobresahem pela originalidade das formas, p. ex. o tucano (Rhamphastos, Ptereglossus), os beija-f1ôres (Trochilus), o ani (Orotophaga), o jacamaré (Galbula), o pica-páo (Dendrocolaptes), o saiaçu (Tanagra). Burmeister conta 133 espécies de *pássaros ou aves cantoras*. A maioria compõe-se de insectivoros e vermívoros. (Grifos nossos) (VILLA-LOBOS, 1890, p. 20)
>
> .

De acordo com Villa-Lobos (1890), sobre a localização do Estado do Amazonas, "estado do Amasonas, posição astronômica: Lat. bor. 5°10' e austral 10°20'. A longitude é somente occidental entre 13°40' e 32°" (VILLA-LOBOS, 1890, p. 20). A perspectiva cartográfica está presente de modo latente na obra de Raul Villa-Lobos. Mas para se pensar as relações entre a produção musical de Villa-Lobos associada ao *imaginário* em torno da região Amazônica e as obras de Geografia e História de seu pai, é significativo levar em conta as diversas possibilidades de apropriação dessa literatura por parte do jovem Heitor.

Os rios da Amazônia, referências recorrentes nas falas de Villa-Lobos e na tematização de diversas de suas obras, são objetos de pesquisa de Raul. Nas obras de Raul, a descrição da hidrografia amazônica aparece como objeto de pesquisa e de escrita científica. Ao tratar dos afluentes do Rio Amazonas, esses rios aparecem listados e posteriormente analisados por Raul Villa-Lobos:

> O *Javary* (dir.). *Jutndaitiba* (d.), *PotumayoouIçá* (esq.), *Jutahy(d.), Juruá,* (d.), *Japurá* (e.), *Tefé* (d.), *Coary* (d.), *Purús* (d.), *Negro* (e.), *Madeira* (d.), o furo de *Urariá* ou *Tupinabaranas* (d.), para o qual conffuem pela margem direita o *Canuman, Abacaxis, Apiuquibiro, Apaquituba, Mauéaçu, Mauémirim, Macarí, Andirá,* e *Tupinambaraná;* o *Urubú t(e,), Jamundá (e')* e o *Tapajós* (d.) (VILLA-LOBOS, 1890, p. 255).

Barros (2017) destaca como as ampliações interdisciplinares entre a história e a geografia possibilitaram a referência ao espaço físico como 'espaço imaginado', 'espaço da imaginação', da iconografia e da literatura (BARROS, 2017, p. 16). Portanto, para se pensar a 'herança' intelectual de Raul Villa-Lobos para Heitor Villa-Lobos, recorremos a Chartier (2002), quando este alerta que diferenciações sociais não podem ser pensadas somente em termos de fortuna, mas são produzidas por variações culturais. Todo uso ou toda apropriação de um produto é um trabalho intelectual e, portanto, somente a clara consciência do caráter histórico e socialmente variável da figura do "leitor" poderá estabelecer as verdadeiras premissas de uma história das ideias. Partindo do pressuposto de que a história cultural não pode se basear apenas na noção de 'herança cultural', mas no estudo dos usos e apropriações, nota-se a importância de se balizar como a produção de Raul está representada na produção musical de seu filho.

Os poemas sinfônicos *Myremis* e *Amazonas* possuem argumento de Raul Villa-Lobos. No texto inicial referente a *Ama*zonas, encontramos o seguinte trecho referenciando a geografia traduzida por uma perspectiva romântica e poética:

> Uma linda virgem e moça, consagrada pelos deuses das *florestas amazônicas* costumava saudar a aurora, banhando-se nas *águas do Amazonas, o rio Marajoara*, o qual, às vezes, ainda mostrava os efeitos de sua cólera contra as filhas da Atlântida, mas que, em homenagem à beleza delas, de vez em quando também acalmava as ondas de sua própria corrente externa. A moça selvagem diverte-se alegremente, ora invocando o sol com *gestos rituais*, ora contornando o corpo divino em gestos graciosos, para que seu corpo possa inteiramente ser contemplado pela luz do astro-rei ou se refletir na *ondulante superfície do rio*.[63]

P. T. Salles destaca que a questão timbrística, as ambiências e as ressonâncias nas obras villalobianas talvez sejam as maiores contribuições do compositor para a música contemporânea. De acordo com o autor, esses procedimentos integram todo seu processo composicional. As imagens da nacionalidade brasileira presentes em sua obra, tais como os ruídos das cidades e das florestas tecidas em suas texturas, demonstram como Villa-Lobos soube captar os sons da natureza por meio da integração textural entre melodia e ruído ambiente, construindo paisagens sonoras no sentido conceitual atribuído por Schafer (1997) (SALLES, 2009, p. 111).

Os sons da natureza aparecem nos estudos de significação em música enquanto exemplos de pictorialismo, "a exemplo do que acontece no trabalho seminal de Ratner" (1980, p. 25), como aponta (ZANELLA, 2020, p. 122). O cenário das cidades de Belém

[63] Transcrição feita a partir de texto encontrado no catálogo *Villa-Lobos, Sua Obra*, 2ª ed., 1972, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, p. 186-187.

e Manaus do início do século fez parte da trajetória biográfica de Villa-Lobos e teria impulsionado sua criatividade musical de várias maneiras. Estimulou o imaginário sobre a região traduzida em sua música por meio de sonoridades e paisagens sonoras tradutoras daquele imaginário e fez com que o compositor incorporasse a musicalidade com a qual tomara contato naquele ano de 1912. Articulados a essa temática, as pesquisas mais recentes sobre a obra de Villa-Lobos no campo da análise musical vêm destacando os processos de significação presentes em sua obra a partir dos estudos das tópicas e das texturas musicais ambientadoras. O espaço ocupado pelas temáticas que de algum modo estão associados à natureza brasileira e também à floresta Amazônica demonstra a importância desta referência para o compositor em sua trajetória posterior.

Agradecimentos

Esta pesquisa recebeu contribuições preciosas e fundamentais para seu desenvolvimento. Agradeço a Paulo de Tarso Salles da Escola de Comunicação e Artes da USP. Sua contribuição se deu por meio de indicação de referências sobre a trajetória e a obra de Villa-Lobos, mas também por sugestões, indicações de documentos, além das longas conversas sobre os possíveis caminhos a serem trilhados para construção dos problemas investigados ao longo do texto. Agradeço a Pedro Belchior, pesquisador do Museu Villa-Lobos, pelo envio de materiais, sem os quais esta pesquisa não seria possível. Agradeço também a Paulo Sergio Malheiros dos Santos, professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, pelas sugestões e diálogos sobre o texto. Agradeço a Alexandra Nascimento pela indicação de referências e pelo diálogo sobre o estudo historiográfico e conceitual das relações entre modernidade e as cidades brasileiras no início do século XX.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALENTEJANO, Paulo Roberto R. *Espaço, território e região*: uma tentativa de conceituação. PPGG/UFF, 2000.

AMORIN, H. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. 1ª. ed., Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ANDERSON, B. C*omunidades Imaginadas*: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, M. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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 Heitor Villa-Lobos. *Revista Escritas* (Goiânia), v. 2, p. 77-101, 2010.

ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, p. 115-141, 2011b.

ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. *Modus:* Revista da Escola de Música da UEMG, v. 07, p. 3-13, 2012.

ARCANJO, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos.* 1. ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2016.

ARCANJO, Loque. 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, p. 467-486, 2016a.

ARCANJO, Loque. Resenha do livro *Villa-Lobos, um Compêndio*: Novos Desafios Interpretativos. *Revista Música*. São Paulo: ECA/USP, v. 18, p. 226-238, 2018.

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: IV Simpósio Villa-Lobos, 2018, São Paulo. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 217-235, 2018.

AZEVEDO, J. Eustáquio. *Anthologia Amazônica.* Belém: Typografia da Casa Editora Pinto Barbosa, 1904.

BACZCO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Antropos, 1985, p. 320.

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.

BONIN, Gustavo. Traços da enunciação musical tensiva no *Choros nº 6* de Villa-Lobos. *Revista Música*, v. 19, n. 2, Universidade de São Paulo, dezembro de 2019.

CARDOSO, Ciro F. S.; BRIGNOLI, Hector P. *Os métodos da história: introdução aos problemas, métodos e técnicas da história demográfica, econômica e social.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Repensando a construção do espaço. *Revista de História Regional.* Ponta Grossa, v. 3, n. 1, 1998, p. 7-23.

CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos por Alejo Carpentier*. Seleção de textos do Arquivo do Estado de São Paulo. Trad.: Emir Sader & J. Jota de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações.* Lisboa: Difel, 1990.

COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. Escritos: *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Ano 5, n. 5, 2011, p. 142.

DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1989.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUÉRIOS, Paulo R. *Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. v. 9, n. 1, *Mana*, abr. 2003a.

GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

GUIGUE, Didier. Villa-Lobos: umas pistas para uma escuta historicamente informada. *Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. [Orgs.] Paulo de Tarso Salles; Ísis Biazioli de Oliveira. São Paulo: ECA/USP, 2012.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade*: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LAGO, Manoel A. C do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhhaud*: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. 1ª ed., Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LAGO, Manoel A. C do. *Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e "work in progress"*. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 87-106, Jan./Jun. 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

LEAL, Fabiana Machado. *Coordenadas Geográficas*: ser-no-mundo. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da FFLCH/USP, 2011.

LIMA, Lurian J. R. da S. *Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos*: "arte", "povo," e uma suíte "à brasileira". Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música, 2017.

LIMA, Lurian J. R. da S. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus* (Belo Horizonte. online), v. 23, 2017, p. 116-130.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MARINHO, Maria Celina Novaes. Dialogismo e incompreensão em Triste Fim de Policarpo Quaresma. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 88-94, 2º sem. 2010.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura*: história, cidade e trabalho. São Paulo: EDUSC, 2002.

MOREIRA, G. F. O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. *Anais do SIMPOM - I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra. Catálogo e notas de programa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1972.

NASCIMENTO, Márcio Silveira. Circulação e modernidades urbanas em Manaus e Belém da Belle Époque: a implantação dos bondes elétricos. *Brazilian Journal of Development*, 2020, p. 7692.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros.* São Paulo: Ricordi, 1977.

PÁSCOA, Márcio. *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado/Funarte, 1997.

PILGER, Hugo Vargas. Heitor Villa-Lobos e o violoncelo. *Anais do II Simpom - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, 2012.

ROCHA, Gilmar. Nação, tristeza e exotismo no Brasil da Belle Époque. *Vária História*, Belo Horizonte, nº 24, Jan/2001, p. 172-189.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos*: Mandú-Çarará. 136 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

SALLES, Vicente. *A viagem maravilhosa de Villa-Lobos*. Brasília: micro edição do autor, 1993.

SALLES, Paulo de Tarso. Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 20, p. 2-9, 2005.

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

SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 ("O imprevisto") de Villa-Lobos. *Musica Theorica*, *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*. 2020, Salvador, v. 5, n. 1, p. 53-118 - *Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis @ TeMA* 2020.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. *Revista Música Hodie*. Goiânia, 2021.

SANTOS, Daniel Zanella dos. *O indianismo em cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos* (1887-1959). Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

SCHWARCZ, Lilia; COSTA, Ângela Marques da. *Virando Séculos*: no tempo das certezas (1890-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. História das paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SILVA, Maria Augusta Machado da. Notas sobre a infância e a mocidade. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, número 3, setembro de 1999.

VILLA-LOBOS, Raul. *Ensaio Chorographico-Histórico do Brasil*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Lemmert & C. Editores, 1890.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. Pensar a história cruzada: entre a empiria e a reflexividade. *Textos de História*, vol. 11, n° 1/ 2, 2003. p. 89-127.

Os contos do canto orfeônico na Paraíba

Luceni Caetano da Silva
lucenicaetano@gmail.com | UFPB

Resumo: O tema aborda o intenso movimento do canto orfeônico na Paraíba nas décadas de 1930 e 1940, movimento esse sob a responsabilidade do professor Gazzi de Sá, personagem de grande importância para a história da música na Paraíba e no Brasil. Esse movimento trata do projeto de canto orfeônico idealizado por Heitor Villa-Lobos, mas pouco visto e desenvolvido fora do território do Rio de Janeiro. O tema traça um paralelo entre o canto orfeônico existente no Rio de Janeiro e o existente na Paraíba, desenvolvidos por Villa-Lobos e por Gazzi de Sá, além de discorrer sobre a estreita ligação entre esses dois amantes da música e sobre o convite de Villa-Lobos para Gazzi de Sá ser professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro, reforçando seu relevante papel como educador musical na Paraíba e promotor cultural.

The tales of choral singing in Paraíba

Abstract: The theme addresses the intense movement of choral singing in Paraíba in the 1930s and 1940s, a movement under the responsibility of Professor Gazzi de Sá, a character of great importance for the history of music in Paraíba and Brazil. This movement deals with the choral singing project conceived by Heitor Villa-Lobos, but little seen and developed outside the territory of Rio de Janeiro. The theme draws a parallel between the choral singing existing in Rio de Janeiro and that existing in Paraíba, developed by Villa-Lobos and Gazzi de Sá, besides discussing the close connection between these two music lovers, and Villa-Lobos' invitation to Gazzi de Sá to be a teacher of the National Conservatory of Choral Singing in Rio de Janeiro, reinforcing his relevant role as a music educator in Paraíba and cultural promoter.

Apresentação

Ao abordar sobre o tema deste trabalho, considero importante, antes, discorrer um pouco sobre quem foi o protagonista dessa história, Gazzi Galvão de Sá, conhecido apenas por Gazzi de Sá, nascido em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, em 13 de dezembro de 1901. Portanto, neste ano de 2021, faz 120 anos de seu nascimento. No entanto, seu falecimento aconteceu em 21 de outubro de 1981, aos 80 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro, completando, pois, 40 anos em 2021.

Ao terminar seus estudos colegiais, o seu pai o enviou para Salvador para fazer medicina. Chegando a Salvador, "consciente de sua tendência para música, Gazzi de Sá, com o dinheiro mandado pelo pai destinado ao pagamento do curso que o tornaria médico, pagava professores para ter aulas de piano e teoria musical." (SILVA, 2013, p. 36). Quando o pai descobriu a sua dedicação extrema à música, desaprovou-o, pois considerava que a música deveria ser apenas um lazer. O fato, porém, não impediu de Gazzi de Sá desistir da medicina definitivamente, partindo de Salvador para o Rio de Janeiro, onde "estudou piano com o renomado mestre do piano e crítico musical Oscar Guanabarino e fez estudos preliminares de fuga, harmonia e contraponto com outros mestres da época." (RIBEIRO, 1977, p. 15).

A família de Gazzi de Sá foi de grande importância para o desenvolvimento socioeconômico e cultural da Paraíba. O senhor Manoel Henriques de Sá, avô paterno de Gazzi de Sá, era um homem adepto às inovações, morava em Catolé do Rocha, uma cidade localizada no sertão da Paraíba, e resolveu sair da cidade de origem com a família para a capital do estado, que ainda se chamava Parahyba, em 1873. Destaco duas das inovações do seu avô: a abertura da primeira casa de fotografias e a criação da primeira gráfica da cidade, ambas as primeiras do estado.

Por sua vez, o seu filho, além de ter herdado o nome do pai, Manoel Henriques de Sá Filho, herdou o seu lado empreendedor. De fato, quando adulto, casado e já sendo pai de Gazzi de Sá, apresentou as primeiras fitas de cinema na capital, no Teatro Santa Rosa, e, posteriormente, nos três cinemas construídos por ele: dois em João Pessoa e um na cidade vizinha de Santa Rita, cidade natal de sua esposa, a mãe de Gazzi de Sá, a senhora Maria Leopoldina Galvão de Sá. Foi também o pai de Gazzi de Sá que criou a primeira empresa de telefone em João Pessoa, evidentemente a primeira do estado. Tudo isso aconteceu quando a capital do estado ainda se chamava Parahyba. Ela só passou a se chamar João Pessoa em 1930.

Já Gazzi de Sá, que desistiu de estudar medicina em Salvador e se dedicou à música, no Rio de Janeiro, soube aproveitar esse período que serviu de grande importância para o seu crescimento musical. No entanto, seu pai, preocupado com o caminho da música que o filho estava tomando, exigiu que Gazzi de Sá voltasse para casa, porque queria que ele assumisse a empresa de telefone da família ao seu lado, já que todos os irmãos tinham seus empregos e casas de comércio com estabilidade, e só faltava Gazzi de Sá! Seu pai acreditava que a música não lhe traria meios de sobreviver. Em obediência ao seu pai, Gazzi de Sá voltou, mas não ficou muito tempo trabalhando na empresa: demitiu-se e, contrariando o pai, disse que iria ser professor de piano. “Gazzi anunciou-se como professor e foi bem-sucedido, não apenas do ponto de vista didático, mas também em termos de remuneração.” (SÁ, 1990, p. 06)[1].

A primeira audição das alunas de piano de Gazzi de Sá aconteceu no dia 16 de maio de 1925, e daí em diante Gazzi de Sá não parou mais, começou toda a sua

[1] Trecho de Adhemar Nóbrega extraído do prefácio do método de musicalização de Gazzi de Sá. Adhemar Alves Nóbrega foi ex-aluno de Gazzi de Sá, tornou-se musicólogo paraibano, membro da Academia Brasileira de Música e professor de História da Música e Prosódia Musical.

trajetória musical. "Algum tempo depois, o pai de Gazzi de Sá, após assistir a uma das apresentações dos alunos de seu filho, reconheceu o seu talento para música." (SILVA, 2013, p. 41).

Gazzi de Sá se tornou professor de piano, teoria musical, regente de coro e das concentrações orfeônicas e, mais tarde, professor da disciplina de Apreciação Musical. Em 26 de maio de 1926, casa-se com Ambrosina Soares, mais conhecida como Dona Santinha. Ela, juntamente com Gazzi de Sá, merece todo o protagonismo dessa história. Ambrosina Soares de Sá era professora de piano e teoria musical, regente de coro e professora de dança. Tiveram quatro filhos, e ela era empenhada em todas as ações musicais realizadas pelo casal.

Primeiramente, o casal criou uma escola de música em casa, uniram os dois nomes, denominando-a de Curso de Piano Soares de Sá, em 1929. No ano seguinte, a escola é denominada de Escola de Música, como sugestão de Anthenor Navarro, amigo de infância de Gazzi de Sá, que o apoiava e o incentivava nas ações musicais, pois era um amante da música e das artes. Em 1930, Anthenor Navarro foi o primeiro interventor da Paraíba e cedeu uma casa do Estado para Gazzi de Sá colocar a sua Escola de Música.

> Para a sua instalação da Escola de Música à época, Anthenor Navarro mandou fornecer carteiras, mesas, cadeiras, quadros-negros e uma pianola que funcionava como piano. O professor Gazzi, a fim de atender às suas alunas, transportou o seu próprio piano para a Escola. [...] Falece Anthenor Navarro em um desastre de avião. A escola de Música passa a adotar o nome de seu incentivador. (SIMÕES, [1978]).

Com o fatal acidente, a escola foi denominada de Escola de Música Anthenor Navarro, em homenagem ao amigo de Gazzi de Sá, seu grande incentivador. Apenas em 1952 a escola passou à jurisdição do estado da Paraíba:

> No governo do ministro José Américo de Almeida foi mais uma vez reorganizada a Divisão de Educação Artística, através da Lei n.º 838 de 28 de novembro de 1952, dando-lhe uma estrutura mais ampla com a criação do Canto Orfeônico, Serviço de Bandas e conjuntos musicais, Serviço de Dança, Teatro e Artes Plásticas. No mesmo decreto passa à jurisdição do Estado a Escola de Música Anthenor Navarro e é criado o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. (RIBEIRO, 1977, p. 23).

Neste ano de 2021, a Escola está completando 90 anos de existência, em luta ininterrupta, num verdadeiro sinônimo de resistência. Ela está localizada no Espaço Cultural José Lins do Rego desde 1983. Com recentes instalações novas, após a reforma

do Espaço Cultural, ela foi ampliada, adquiriu novos instrumentos musicais e tem crescido muito. Como presente dos seus noventa anos, foi também ampliado o oferecimento de suas ações. Em 15 de janeiro de 2021, houve a incorporação da Escola Especial de Música Juarez Jonhson à Escola de Música Anthenor Navarro, assegurando as especificidades didático-pedagógicas da Escola Especial. E também foi criado, em agosto de 2021, o Curso Técnico Subsequente em Instrumento Musical, o primeiro curso técnico de música vinculado ao Estado. O curso já teve início no segundo semestre de 2021.

Essa escola foi apenas uma das heranças musicais deixadas por Gazzi de Sá e sua esposa, Ambrosina Soares de Sá. O casal promoveu numerosos Festivais de Música, juntando os alunos de música e as alunas de dança de Ambrosina Soares.

Figura 1

A UNIÃO — Quinta-feir

DE ARTE

"4.º FESTIVAL DE ARTE" DA ESCOLA DE MÚSICA NAVARRO" — O ESPETACULO SERÁ REPRISADO AMANHÃ

ÊNCIA
Artistica
público
l de Ar-
ca "An-
ção que
que reu-
melhores
acativas.
rograma
oficien-
daquilo
os, o es-
vido de
neo, vai
cimento
ndo uma
e a cêna
o palco,
cando a
ainento,
referên-
atitude
á-lo de-
de um
as rea-
e artís-
pais ob-
tenso a
rofessor

Dois aspectos do "Festival de Arte", focalizando uma cêna de "Arabesco" e outra do "Minueto".

Fotos da matéria de jornal sobre o Festival de Arte de1941. Transcrição da legenda: Dois aspectos do "Festival de Arte",focalizando uma cena de "Arabesco" e outra do "Minueto". Recorte reproduzido de A UNIÃO, 20/11/1941.

Figura 2

Capas dos programas dos Festivais, dos anos de 1940 e 1942. (RIBEIRO, 1977, p. 81 e 100).

Em 1936, Gazzi de Sá criou o Coral Villa-Lobos, que se destacou como um coral de excelente nível musical, reconhecido por Lorenzo Fernandes e pelo próprio Villa-Lobos, quando estiveram na Paraíba e regeram o Coral, em ocasiões distintas. "Sobre o Coral Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez dá um depoimento no *Diário de Pernambuco*, em 22 de julho de 1947, não escondendo a admiração pelo desenvolvimento da obra de Gazzi na Paraíba." (SILVA, 2013, p. 104):

> Não posso furtar-me ao prazer de externar a minha admiração pelo disciplinado conjunto coral que tive a oportunidade de reger. Tenho viajado por muitas cidades do Brasil, e poucos, muito poucos mesmo, se podem orgulhar de um coral de tão pronunciada sensibilidade. Para julgar do quanto é capaz o Coral Villa Lobos, basta dizer que, à última hora, inserto no programa o número "Coco de Engenho Novo" de minha autoria, que fiz vir do Rio por telegrama e julguei não ser possível levar. À minha chegada, porém, nas vésperas do concerto, verifiquei, depois de um ensaio, com toda surpresa, que uma leitura apenas fora suficiente para garantir êxito ao número, de difícil desempenho, e que, aliás, aconteceu. E, concluindo: Gazzi é um batalhador, um IDEALISTA visceralmente honesto, conhecido nos mais altos círculos artísticos do país. E acrescento: Que João Pessoa, graças a Gazzi, já é tido no Rio como um ponto de referência para este movimento artístico que, cada dia, se pronuncia mais decidido. Esta é minha opinião pessoal, desinteressada e sincera sobre a obra de Gazzi, na Paraíba. Igual elogio, tenho certeza, lhe fará o maestro Villa-Lobos se, quando regressar da Europa, for consultado a respeito. Desejo voltar, ainda, ao Recife e grande prazer terei se encontrar nesta cidade um Coral, igual ao de Gazzi na Paraíba. (RIBEIRO, 1977, p. 165-166).

Figura 3

Gazzi de Sá e o Coral Villa-Lobos. Ano de 1947. Arquivo pessoal de Eliane Bartolini.

Para além de ser diretor e professor da Escola de Música Anthenor Navarro, Gazzi de Sá também ensinava música na Escola Normal e no Colégio Nossa Senhora das Neves. E sua esposa Ambrosina Soares, além de ser professora de piano e de dança, na própria Escola de Música Anthenor Navarro, era regente do orfeão "Carlos Gomes", do Colégio Lyceu Paraibano.

Figura 4

O orfeão "Carlos Gomes". Reescrevendo a legenda: O orfeão "Carlos Gomes" dirigido pela professora Santinha Sá. (A União, 29/10/1939).

Ao tratar sobre o movimento de Canto Orfeônico na Paraíba, farei um paralelo do que acontecia no Rio de Janeiro e na Paraíba, assim denominando de *Os Contos do Canto Orfeônico na Paraíba*.

Para os educadores, especificamente os envolvidos com a música, e para as pessoas de um modo geral, é automático mencionar a expressão "canto orfeônico" e relacioná-la a Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. O Brasil desconhece que houve na Paraíba um forte movimento do canto orfeônico, semelhante ao do Rio de Janeiro. Em nosso estado, quando se fala em "canto orfeônico", pensa-se em Gazzi de Sá, mas seu nome e o trabalho que desenvolveu são lembrados apenas por uma geração mais antiga, infelizmente, "razão pela qual lancei o desafio de mostrar e divulgar para as novas gerações, principalmente da área musical paraibana e do Brasil, que esse movimento foi igualmente intenso aqui" (SILVA, 2013, p. 85).

Gazzi de Sá deixou a Paraíba e foi para o Rio de Janeiro, tornando-se conhecido como grande professor graças ao seu método de musicalização. No entanto, as pessoas desconhecem o quanto esse amigo de Villa-Lobos foi importante para a Paraíba em todos os âmbitos musicais. Desde 1932, esse paraibano mantinha contato com Villa-Lobos, recebendo orientações para a realização do canto orfeônico na Paraíba, ou seja, desde o início do movimento do grande projeto de canto orfeônico, no Rio de Janeiro, com Villa--Lobos, que Gazzi começou a estruturar tal projeto em nosso estado.

Para viabilizar a implantação nas escolas do Distrito Federal do projeto de educação musical de Villa-Lobos, aprovado pelo presidente Getúlio Vargas, foi criado o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico. Esse curso tinha o objetivo de facilitar aos professores do magistério público a prática da teoria musical e da técnica dos processos orfeônicos, que seriam mais tarde postos em prática nas escolas municipais, de acordo com uma metodologia absolutamente brasileira. Assim idealizava Villa-Lobos, apesar da forte influência do modelo de ensino da música europeia.

Gazzi de Sá não estava presente na primeira turma do Curso Pedagógico de Música e Canto Orfeônico, porém, nos anos de 1934 e 1935, foi ao Rio de Janeiro fazer o Curso de Pedagogia e Aperfeiçoamento do Ensino de Canto Orfeônico, dirigido por Villa-Lobos, na Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal. Datam dessa época "os contatos entre o grande professor militante na província e o mestre

consagrado da criação musical brasileira" (SÁ, 1990, p. 7), período em que se fortaleceram os laços de amizade entre eles.

No Rio de Janeiro, após a criação do Curso de Pedagogia em 1932, também foi criado o Orfeão de professores. Na Paraíba, foi criado em 1934 o Orfeão Escola do Estado, e igualmente instituído o Orfeão de professores. Também foi criado no Rio de Janeiro, junto com o grande projeto de canto orfeônico em 1932, o organismo denominado de Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA),

> [...] destinado à execução do projeto orfeônico de Villa-Lobos, tendo o próprio compositor como o primeiro diretor. Para executar o projeto, a SEMA organizou um esquema de orientação para os professores de música, constando de: reuniões obrigatórias às quintas-feiras; um calendário cívico-escolar enviado aos professores, através de boletins, destinado à orientação deles, contendo sugestões de cânticos adequados às datas comemorativas; visitas periódicas de técnicos de educação musical e artística, que iam às escolas para ajudar na preparação musical dos eventos orfeônicos. (FUCKS, 1991, p. 119).

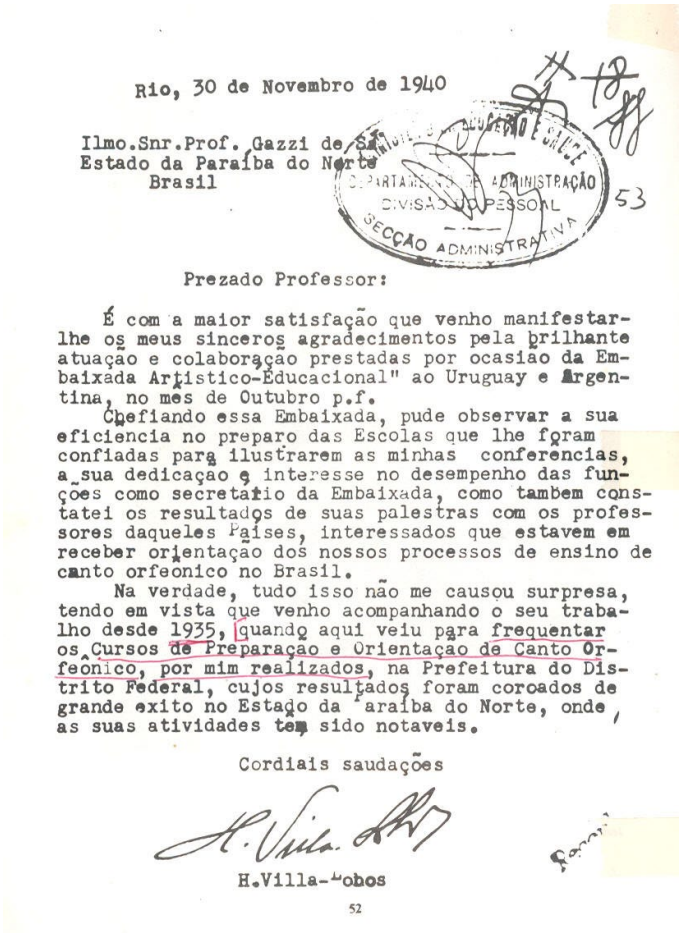
Na Paraíba, foi criada a Superintendência de Educação Artística (SEA), apenas concretizada pela Lei n.º 16, de 13 de dezembro de 1935, e mais tarde reorganizada pelo Decreto-Lei n.º 961, de 11 de fevereiro de 1938. A SEA, na Paraíba, funcionava nos moldes da SEMA, no Rio de Janeiro. Gazzi de Sá era o próprio Superintendente que supervisionava as escolas para ver o andamento do canto orfeônico. Os professores na Paraíba eram orientados por Gazzi de Sá, que preparava os alunos nas escolas e os ajudava nas concentrações orfeônicas, realizadas geralmente na Praça João Pessoa, em frente ao Palácio do Governo.

Figura 5

As concentrações orfeônicas regidas por Gazzi de Sá, com o acompanhamento da Banda da Polícia. As apresentações aconteciam nas comemorações das datas cívicas nacionais. Esta concentração aconteceu na Praça João Pessoa, em frente ao Palácio do Governo. Reproduzida de Ribeiro (1977, p. 111).

Gazzi de Sá integrou a Embaixada Artístico-Educacional, chefiada por Villa-Lobos em 1940, viajando à Argentina e ao Uruguai. Nessa excursão da Embaixada Artístico-Educacional a Buenos Aires e Montevidéu, Gazzi de Sá exerceu os cargos de secretário e representante de ensino da música e canto orfeônico do Norte do País. Ele teve uma importante participação nessa viagem, tanto na exposição aos professores e alunos desses países dos nossos processos de ensino de canto orfeônico quanto na preparação das escolas que lhe foram confiadas para ilustrar as conferências pronunciadas por Villa-Lobos, pois o Brasil foi o primeiro país da América Latina a fazer as grandes concentrações orfeônicas. Tais conferências eram dadas "com o objetivo de fazer a propaganda dos métodos de ensino do canto orfeônico adotados nas escolas brasileiras." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 46).

Figura 6



Rio, 30 de Novembro de 1940

Ilmo.Snr.Prof. Gazzi de Sá
Estado da Paraíba do Norte
Brasil

DEPARTAMENTO DE SAÚDE
DEPARTAMENTO DE ADMINISTRAÇÃO
DIVISÃO DE PESSOAL
SECÇÃO ADMINISTRATIVA
53

Prezado Professor:

É com a maior satisfação que venho manifestar-lhe os meus sinceros agradecimentos pela brilhante atuação e colaboração prestadas por ocasião da Embaixada Artístico-Educacional" ao Uruguay e Argentina, no mes de Outubro p.f.

Chefiando essa Embaixada, pude observar a sua eficiencia no preparo das Escolas que lhe foram confiadas para ilustrarem as minhas conferencias, a sua dedicação e interesse no desempenho das funções como secretario da Embaixada, como tambem constatei os resultados de suas palestras com os professores daqueles Paises, interessados que estavem em receber orientação dos nossos processos de ensino de canto orfeonico no Brasil.

Na verdade, tudo isso não me causou surpresa, tendo em vista que venho acompanhando o seu trabalho desde 1935, quando aqui veiu para frequentar os Cursos de Preparação e Orientação de Canto Orfeonico, por mim realizados, na Prefeitura do Distrito Federal, cujos resultados foram coroados de grande exito no Estado da Paraíba do Norte, onde as suas atividades tem sido notaveis.

Cordiais saudações

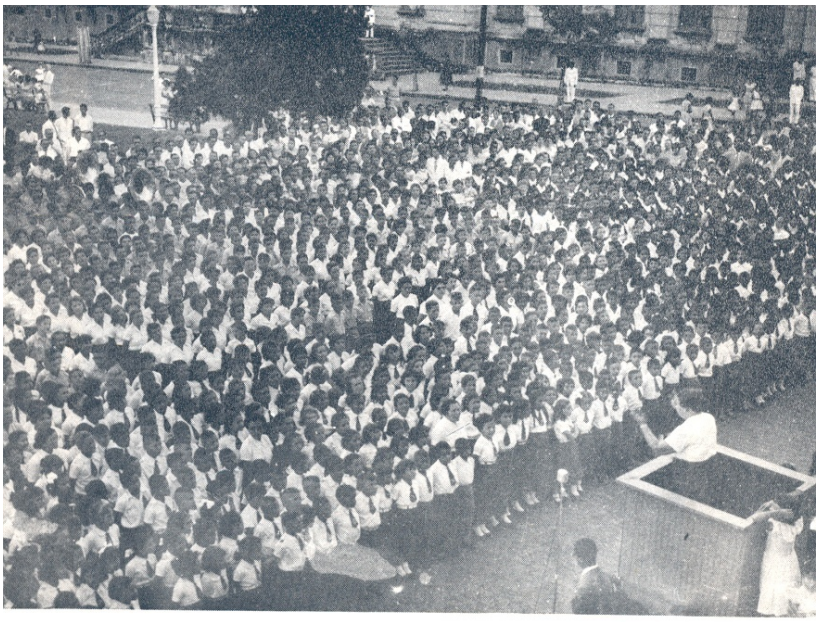
H.Villa-Lobos

52

Documento em agradecimento a Gazzi de Sá. Fonte: (RIBEIRO, 1977, p. 52).

Gazzi de Sá, que desde 1932 foi responsável pelo movimento de Canto Orfeônico na Paraíba, aceitou o convite que recebeu de Villa-Lobos para ensinar no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro. Em 1947, parte para o Rio de Janeiro com toda a sua família, deixando na Paraíba a professora Luzia Simões, que foi sua aluna, assumindo todas as atividades musicais desenvolvidas por ele.

Figura 7



Concentração orfeônica sob a regência de Luzia Simões, na Praça João Pessoa, no final da década de 1940. Arquivo pessoal de Eliane Bartolini.

Figura 8

Luzia regendo uma concentração orfeônica. Fonte: Arquivo pessoal de Bartolini ([*S.d.*]).

Apesar de sua ida para o Rio de Janeiro, Gazzi de Sá continua acreditando no canto orfeônico como instrumento de educação. Ele não deixa de lutar para melhorar as atividades musicais que deixou na Paraíba. A prova disso é que consegue criar juntamente com sua "discípula" Luzia Simões, por intermédio do então governador do estado da Paraíba, José Américo de Almeida, o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, através da Lei n.º 838, de 28 de novembro de 1952. O Conservatório da Paraíba era ligado ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro. É importante salientar que a Paraíba foi o único estado em todo o Norte-Nordeste do país a ter um conservatório de canto orfeônico na época, conforme comprova o depoimento do professor Gerardo Parente, que fez parte da equipe dos professores do Conservatório da Paraíba: "no Brasil só existia [conservatório de canto orfeônico] em São Paulo, Rio de Janeiro e Paraíba." (PARENTE *apud* AZEVEDO, 1994, p. 1, interpolação nossa). A Paraíba era o centro musical que orientava e oferecia cursos de canto orfeônico para toda a região Norte-Nordeste.

Após a criação do Conservatório, Luzia Simões foi a primeira a viajar para fazer o curso no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro, para se preparar para ser diretora e professora do Conservatório da Paraíba. No ano seguinte, foram mais cinco professoras, ex-alunas de Gazzi de Sá, para fazer o curso e, na volta, também ministrar aulas no Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.

Figura 9

Turma de Luzia Simões no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1954. Entre os professores, Villa-Lobos, Dona Arminda e Gazzi de Sá. Luzia Simões é a quarta aluna da direita para a esquerda, em pé, postada atrás de Gazzi de Sá. Foto: Arquivo de Eliane Bartolini, 1954.

Para se ter uma ideia do quanto Villa-Lobos considerava Gazzi de Sá e do quanto nele confiava, convém mencionar que, por algumas vezes, quando Villa-Lobos viajava aos Estados Unidos ou à Europa, pedia para Gazzi de Sá, na sua ausência, assumir a Direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro. Como exemplo, na conclusão de curso da turma de Luzia Simões, coincidiu de Gazzi de Sá estar como Diretor e, no diploma de Luzia, constarem o seu nome e sua assinatura.

Figura 10

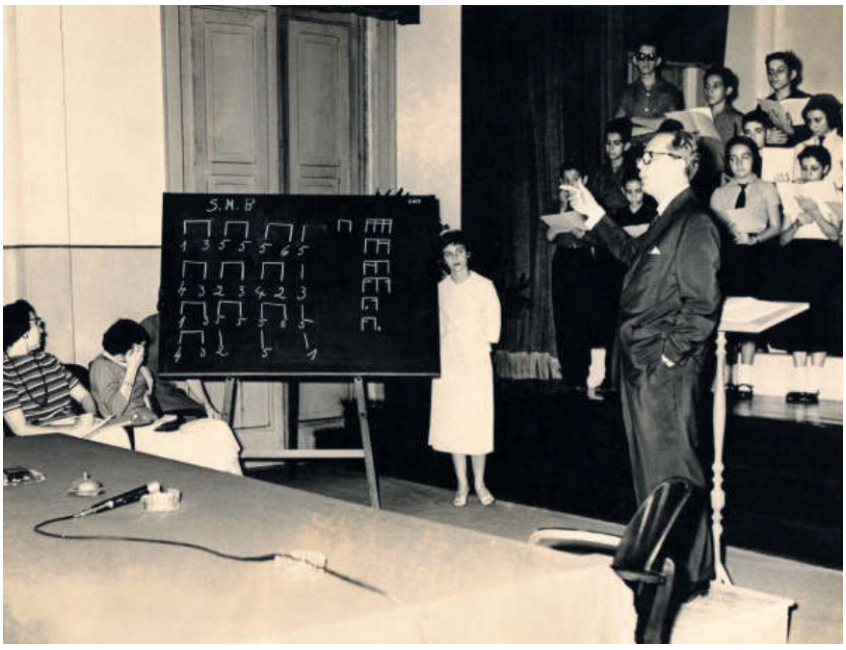
Foto: Villa-Lobos com os alunos do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio. Entre os alunos, estão as cinco alunas paraibanas. Foto: (LEITE, 1954; 1955).

O importante é evidenciar que Gazzi de Sá, apesar de não ter sido professor de todas as turmas, por não mais residir na Paraíba, foi o responsável pela criação do Conservatório na Paraíba, uma vez que não mediu esforços para se deslocar do Rio de Janeiro numerosas vezes como representante do Conservatório Nacional, para tentar implantá-lo, acompanhado da sua aluna Luzia Simões, no órgão estadual. Foi ele com sua esposa e o professor Asdrúbal que deram início ao Curso, saindo do Rio de Janeiro para ministrarem aulas de preparação para o Curso durante os dois primeiros anos, enquanto as suas alunas se preparavam no Conservatório Nacional para assumir as aulas do Conservatório da Paraíba.

Figura 11

Formatura da primeira turma do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba em 1957. Compondo a mesa: Luzia Simões, diretora do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba; José Américo de Almeida, governador do estado da Paraíba; Gazzi de Sá, representante do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; e o Secretário da Educação e Cultura do Estado. Oradora da Turma: Vilma Bezerril. Foto: Arquivo de Eliane Bartolini (1957).

Figura 12



Gazzi de Sá ministrando aula no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. No quadro-negro, uma representação do seu método. Em pé, ao lado do quadro, uma aluna paraibana, Jória Toscano. A data dessa foto é 1954 ou 1955, período em que essa aluna cursou o Conservatório. Foto cedida por Heloísa Leite.

Gazzi de Sá foi responsável pelo movimento de Canto Orfeônico na Paraíba, um grande educador musical e também um promotor cultural. Ele costumava trazer o que havia de melhor no Brasil e no mundo para se apresentar na Paraíba. Criou duas sociedades musicais empenhadas em trazer pessoas para se apresentarem na cidade:

> A entidade *Sociedade da Música*, criada por Gazzi de Sá em 1930 [...] foi bastante atuante até 1936, incluindo ainda o ano de 1939, quando se conseguiu trazer um bom número de artistas. Porém, a partir de então, devido ao pouco apoio dos governantes, o número foi reduzido, embora o fato não tenha impedido Gazzi de Sá de continuar desenvolvendo seu trabalho.
> Em 1946, foi fundada uma nova entidade – *Sociedade dos Amigos da Música* (SAM), com o apoio de algumas pessoas interessadas no movimento musical, que também se empenhava em trazer artistas para se apresentarem na cidade. (SILVA, 2013, p. 154, grifo da autora).

Conclusão

Ao se transferir da Paraíba, deixando para trás a *Sociedade dos Amigos da Música*, Gazzi de Sá continuou empenhando-se para que a Paraíba continuasse assistindo aos melhores artistas nacionais e internacionais, conforme anotado pela imprensa local: "Gazzi de Sá, presentemente no Rio de Janeiro, está envidando os maiores esforços a fim de que a Paraíba possa ouvir alguns artistas de destaque" (NOTAS..., 1947). A *Associação dos Amigos da Música* funcionou sob o comando de Luzia Simões até 1962.

Quando Gazzi de Sá partiu para o Rio de Janeiro, deixando todas as atividades musicais sob a responsabilidade da ex-aluna, a Paraíba já não era mais a mesma. A transformação musical era visível com a prática de as pessoas assistirem aos concertos regularmente.

Assim, acredito que todas as pessoas nascidas na mesma terra que Gazzi de Sá que tomem conhecimento da história desse paraibano se orgulharão de sua obra musical e reconhecerão os seus esforços em favor da música na Paraíba. Hoje, podemos afirmar, utilizando uma metáfora familiar, que são os descendentes da geração educada por Gazzi de Sá que usufruem e multiplicam a sua herança musical, levando a Paraíba para os cenários da música brasileira e da música internacional.

Referências

AZEVEDO, C. Gerardo Parente: Um dos grandes nomes da música paraibana chega aos 50 anos de memorável carreira. *O Norte*, João Pessoa, 23 nov. 1994. Caderno Show, p. 1.

BARTOLINI, Eliane. *Concentração orfeônica sob a regência de Luzia Simões*. Final da década de 1940. 1 fotografia, preto e branco. Coleção particular.

BARTOLINI, Eliane. *Luzia regendo uma concentração orfeônica*. [*S.d.*]. 1 fotografia, preto e branco. Coleção particular.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991. (Série Música e Cultura; 1)

NOTAS de Artes. *A União*, João Pessoa, 23 mar. 1947. 1 gravura, preto.

OSIAS, S. *Gerardo Parente*: A identificação com o popular é a base das grandes obras eruditas. *A União*, João Pessoa, 8 dez. 1985.Caderno Show, p. 19.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. *Gazzi de Sá*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1977. il.

RODRIGUES, E. *Gerardo Parente*: uma vida dedicada ao ensino da arte maior, a música. *A União*, João Pessoa, 20 ago. 1996. Caderno de Cultura, p. 3.

SÁ, Gazzi Galvão de. *Musicalização*: método Gazzi de Sá. Rio de Janeiro: Os Seminários de Música Pró-Arte, 1990. (Obras completas de Gazzi de Sá n. 6)

SILVA, Luceni Caetano da. *Gazzi de Sá e o prelúdio da Educação Musical na Paraíba (1930 – 1950)*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013.

SIMÕES, Luzia. *A música na Paraíba*. Conferência na Escola Técnica Federal da Paraíba, João Pessoa, [1978]. 8 p. Trabalho não publicado. [Pertencente ao Acervo de Eliane Bartolini].

VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991. 115 p. il., música, ret.; 21cm. (Presença de Villa-Lobos; v. 13.) [Reedição do texto *Educação Musical*, de H. Villa-Lobos, publicado no *Boletim Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, Ano 6., Tomo 6., 1946.

Villa-Lobos e a “musicalidade nacional” no Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade (resumo)

Flávia Toni
IEB/USP

A reedição do livro de Mário de Andrade quase cem anos após seu lançamento pode alimentar novas discussões em torno da Musicologia que se produziu ao longo da segunda metade do século XX. De um lado, porque a tradição de estudos discute o calor de um Primeiro momento do modernismo, quando em 1928 vêm a público Macunaíma e o Ensaio sobre Música Brasileira. De outro, porque os estudos acadêmicos se debruçaram sobre a obra de Villa-Lobos possibilitando maior legibilidade tanto dos escritos do musicólogo poeta – Mário de Andrade - quanto do musicólogo compositor – Villa-Lobos.

Mesclando a necessidade de se avaliar a contribuição dos compositores contemporâneos à necessidade não menos importante de se conhecer nossas toadas, cantigas, cantos de trabalho, martelos, lundus etc., Mário de Andrade provoca os estudiosos de música para discutirem suas próprias linguagens. Pretendo destacar a abordagem da obra do compositor pelo autor do Ensaio ao preparar a edição do livro de 1928 valendo-me das obras mencionadas e da documentação de seu arquivo de trabalho.

Villa-Lobos na história da música erudita europeia, ou: o mestre brasileiro à luz de algumas teorias musicológicas contemporâneas (resumo)

Eero Tarasti
Universidade de Helsinki / IASS/AIS –
International Association for Semiotic Studies

Heitor Villa-Lobos foi em vida, e ainda é, um dos maiores enigmas e uma das figuras mais excepcionais da história da música. Até agora, seu 'caso' foi abordado por métodos musicológicos tradicionais e muito já foi feito, embora por exemplo ainda falte um *Gesamtausgabe* crítico, algo que foi feito ou está sendo feito para compositores de Arnold Schoenberg a Gustav Mahler, Béla Bartók e Jean Sibelius. No entanto, metodologias mais atualizadas ainda não foram muito aplicadas à sua música. Nesta comunicação procuro considerar três caminhos para a compreensão de seu gênio: a teoria dos tópicos, a análise existencial da música e a questão pós-colonial. Portanto, este é um esforço modesto para buscar uma síntese de sua produção. Em qualquer caso, é observada como parte da tradição da música clássica europeia, embora isso possa ser problemático para algumas mentes que enfatizam a autonomia da música latino-americana.

Para começar, um dos novos métodos notáveis e até atualmente em moda na escrita musicológica, é a chamada teoria dos tópicos, bem definida uma vez por Leonard Ratner e posteriormente desenvolvida por Raymond Monelle e Robert S. Hatten. Os tópicos são simplesmente figuras estilísticas adotadas pelas práticas sociais do entorno do compositor e inseridas em suas composições. Por exemplo, no estilo vienense temos: danças, retórica barroca, corais, música militar como marchas, sinais de caça, elementos janízaros (turcos) etc. (digamos em Mozart). No entanto, podemos reconhecer, também em Villa-Lobos, algo como tópicos no sentido acima? Os tópicos referem-se a certas convenções sociais previamente estabelecidas, como gêneros, formas, técnicas. Ao ter uma visão geral da produção de Villa-Lobos, descobrimos que ele escreveu em quase todos os gêneros musicais da arte europeia, desde sinfonias a quartetos de cordas, concertos, óperas etc. Além disso, poderíamos dizer que ele criou também seus próprios gêneros e tópicos como em *Choros* e *Bachianas*? No primeiro caso, o que está em jogo não é de forma alguma a aplicação de algum folclore urbano à música artística, é talvez algo que Villa-Lobos criou inteiramente por conta própria, sem quaisquer modelos pré-estabelecidos. Mesmo quando ele cita gêneros supostamente indígenas ou africanos, eles são antes sua própria fantasia. O mesmo em relação às Bachianas, que obviamente remetem ao neoclassicismo europeu, No entanto, ao analisar peças como o "Prelúdio" das *Bachianas no. 4*, encontra-se seu modelo em J. S. Bach, mas completamente transformado em sua linguagem e tópicos.

Então, a abordagem existencial, ou melhor, a análise semiótica existencial é um desenvolvimento tão recente, até para mim mesmo, que a maioria dos estudiosos ainda não tem uma imagem clara dela. Eu recomendaria ler, por exemplo, meu último ensaio “Semiótica existencial e sua aplicação à música: a teoria zêmica e seu nascimento do espírito da música” (in: CHAGAS, Paulo C., WU, Jiayue Cecilia, eds.: *Sounds from Within: Phenomenology and Practice*. Cham (Suíça): Springer). O que é o modelo zêmico? Consiste simplesmente em quatro elementos (não entrando aqui em seu pano de fundo filosófico): corpo, pessoa, práxis e valores. Aplicado à música, isso significa: o aspecto físico sensual da música, sua "energia cinética"; atores ou temas musicais; práticas ou formas musicais, gêneros etc.: estética musical. Eles são chamados na teoria por abreviações referentes a duas categorias *Moi* e *Soi*: assim, temos: Moi1, Moi2, Soi2 e Soi1.

Em Villa-Lobos, muitas vezes encontramos uma situação em que o material puramente técnico-musical, ritmo sonoro ou algo assim, cria o significado e dá ênfase a toda a obra (como a sonoridade sensual do "Prelúdio" da *Bachianas*, acima mencionado, desde o ensaio nº 4, ou a figura rítmica obstinada do *jakatakamaraja*, no finale do *Choros nº 10*; os atores musicais villalobianos têm sua própria qualidade e origem nas melodias ibéricas e também em elementos da África e do Nordeste brasileiro, sem falar nos modelos europeus (como o tema da *Flauta Mágica* de Mozart, citado no final de Momoprecoce); ou seja, a prática musical, as formas etc., têm vida própria em Villa-Lobos, a partir de sua imaginação sem fim; sua estética musical se manifesta tanto na vanguarda brasileira, à la Mário de Andrade (cf. *Macunaíma*/ *Rudepoema*), quanto no estilo de Bach ou nos infindáveis temas quase wagnerianos. Todos esses quatro modos influenciam-se mutuamente e, juntos, constituem o perfil do compositor.

A análise pós-colonial tenta mostrar a música como um poder social construído entre dois constrangimentos: o colonizador ou dominante e o colonizado ou dominado. Mostra como o dominado se livra de sua posição subordinada, criando signos musicais cujos significantes revolucionários "explodem" a estrutura esquemática do significado (ver as *Mitologias* de Roland Barthes). A teoria pós-colonial na música encontra sua definição na análise do que chamamos de 'imaginação colonial', ou seja, a relação entre Brasil e Europa. Foi estabelecida em Tarasti, *Existential Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

Assim, há uma série de novos pontos de vista para uma pesquisa mais crítica da produção de Villa-Lobos, que esperamos sejam promissores no entendimento mais profundo de sua qualidade artística e significado cultural.

Narradores não-confiáveis: Os catálogos de Villa-Lobos como obras de ficção (resumo)

Luiz Fernando Lopes

Por mais de meio século, Bentinho, o narrador de Dom Casmurro de Machado de Assis, levou gerações de leitores a acreditarem que sua esposa Capitu foi infiel e deu à luz a um filho de outro homem. O livro do bruxo do Cosme Velho foi publicado em 1900, mas foi só em 1960 que a professora brasilianista e feminista Helen Caldwell propôs a leitura de que nem tudo que Bentinho expõe no romance pode ser considerado como verdade absoluta, absolvendo Capitu e antecipando a criação do termo "narrador não-confiável," tipificado em 1961 pelo crítico literário Wayne C. Booth.

Na área de estudos villalobianos, existe um consenso cada vez mais estabelecido de que o compositor faltava com a verdade para com certos fatos da sua biografia, especialmente em relação ao início da sua carreira. Neste sentido o compositor seria um narrador não-confiável. Este consenso em relação a algumas das informações inverídicas que Villa-Lobos revelou sobre sua vida tem contrapartida nos debates sobre a verdadeira data de composição de algumas obras e mesmo sobre a existência ou não de outras supostamente desaparecidas. Entretanto, em geral tais debates ainda não se refletiram nos muitos catálogos dedicados a obra de Villa-Lobos, que contêm muitas imprecisões e parecem sofrer de um vício de origem: a falta de compromisso do compositor com a documentação dos fatos da sua produção. Apesar das contribuições criteriosas de Arminda Villa-Lobos e do Museu que leva o seu nome, este vício de origem contamina com elementos ficcionais o que deveria ser simplesmente uma obra de referência.

Nesta palestra examino a genealogia dos catálogos de Villa-Lobos, assim como outros documentos conexos, tanto impressos como manuscritos, incluindo listagens de obras feitas pelo próprio compositor. Entretanto, como são simulacros da realidade, nenhuma dessas fontes catalográficas revela por si só o que é fato e o que é ficção. Por esse motivo, faz-se imperativo o confronto do conteúdo dessas fontes catalográficas com outras fontes documentais para verificar a veracidade das informações que elas contêm. Na parte final desta apresentação exploro estudos de caso de como até mesmo os catálogos mais recentes disponíveis promovem uma mistura de realidade e de ficção, não só em relação a obras obscuras mais também em relação a obras centrais do cânon villalobiano, tais como os *Choros* e as *Bachianas Brasileiras*. Em conclusão, tento responder à seguinte indagação: Se os catálogos de Villa-Lobos são obras de ficção, quem seria o autor?