

*ECA/USP - 14 a 16 set. 2022*

# VII Simpósio VILLA-LOBOS

# ANAIS VII SVL

Paulo de Tarso Salles (org.)



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

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

S612a            Simpósio Villa-Lobos (7. : 2022 : São Paulo)  
                    Anais do VII Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / organização  
                    Paulo de Tarso Salles. – São Paulo : ECA-USP, 2022.  
                    PDF (270 p.)

                    Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 14 a 16 de setembro de  
                    2022.

                    ISBN 978-65-88640-70-8

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

CDD 21. ed. – 780.981

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

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr.

VICE-REITORA

Profa. Dra. Maria Armanda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzeig

PRÓ-REITORA DE INCLUSÃO E PERTENCIMENTO

Profa. Dra. Ana Lúcia Duarte Lanna

PRÓ-REITORA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Profa. Dra. Marli Quadros Leite

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Prof. Dr. Hussam El Dine Zaher

DIRETORA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Profa. Dra. Brasilina Passarelli

VICE-DIRETOR DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Sílvio Ferraz Mello Filho

VICE- CHEFE DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Luís Antônio Eugênio Afonso

SECRETÁRIA DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Luciana Del Sole Queiroz Vieira





## Apresentação

*Paulo de Tarso Salles*  
*simposiovillalobos@gmail.com | ECA/USP*

O **VII Simpósio Villa-Lobos** assinala o retorno presencial do evento após a realização da sexta edição (2021) inteiramente por meio de videoconferências, devido a pandemia COVID-19. Neste simpósio de 2022 optamos exclusivamente pelo formato presencial, reunindo as atividades no auditório do Espaço das Artes (EDA), situado no campus da Universidade de São Paulo. O concerto da OSUSP, foi realizado no Anfiteatro Camargo Guarnieri e a palestra-recital do Prof. Dr. Lars Hoefs aconteceu na sala de música do EDA.

Quero agradecer a colaboração de todos e, especialmente, a Profa. Dra. Regina Rocha, responsável pela elaboração e envio dos certificados; a Pedro Tajiki Salles – estudante do curso de Editoração do CJE ECA/USP, que elaborou o folder com a programação; e aos monitores Victor Romero Pinho, Laís Lopes, Ana Clara Vieira do Amaral, Matheus Plinta Liberado e Marcos de Paula, todos alunos do CMU ECA/USP; aos palestrantes Prof. Dr. Eduardo Morettin (ECA/USP), Prof. Dr. Loque Arcanjo Jr. (UEMG) e Prof. Dr. Luciano de Freitas Camargo (UFRR), pelas preciosas contribuições. Pedro R. Vaccari, pós doutorando ECA/USP, organizou a mesa “Villa-Lobos e a modinha: história, cultura, influências”, com participação de Laila Correa e Silva (Pós-doutoranda DH/FFLCH/USP) e Gina Cavalcante Falcão (Doutoranda CMU/ECA/USP).

Agradecimentos adicionais aos funcionários do Espaço das Artes, sempre nos acolhendo com muita gentileza; à secretaria do departamento de música (CMU); à equipe e músicos da OSUSP, coordenada pelo Prof. Dr. Gil Jardim, que realizou o magnífico concerto com a participação do maestro Carlos Prazeres e do saxofonista Douglas Braga; ao Prof. Dr. Lars Hoefs e ao Prof. Dr. Alexandre Zamith (ambos da UNICAMP), que apresentaram uma versão espetacular e inesquecível da *Sonata n<sup>o</sup> 2* para violoncelo e piano de Villa-Lobos; ao *Jornal da USP* que ajudou a divulgar nossas atividades, com uma generosa matéria, publicada em 12/09 (<https://jornal.usp.br/cultura/simposio-traz-discussoes-sobre-a-obra-de-heitor-villa-lobos/>).

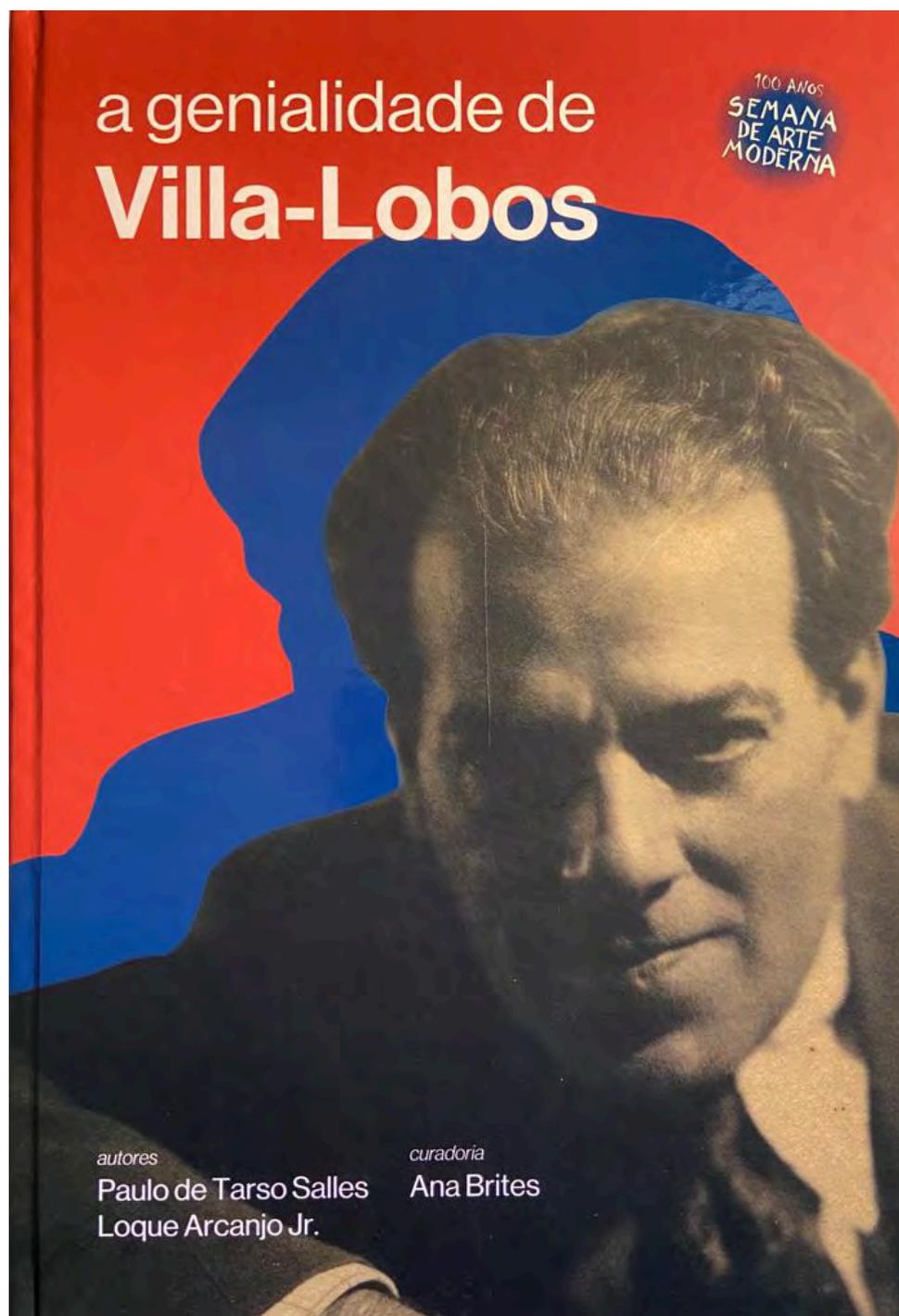
Outro agradecimento muito especial vai para o Prof. Dr. Carlos Kater, que gentilmente nos enviou um belíssimo material com entrevistas que ele realizou no final dos anos 1970 com personalidades como Magda Tagliaferro, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e outros nomes ilustres, que narram suas experiências com Villa-Lobos.

Realizado nos dias 14 a 16 de setembro, o **VII SVL** marcou também o lançamento do livro *A genialidade de Villa-Lobos*, que escrevi juntamente com o Prof. Dr. Loque Arcanjo Jr. e curadoria de Ana Brites (Aloha Produções), em uma parceria com o Museu Villa-Lobos. Trata-se de uma biografia de Heitor Villa-Lobos, fartamente ilustrada destinada ao grande público; explora códigos QR que abrem arquivos de áudio e vídeo com música e informações adicionais sobre o compositor. Na parte final, o livro traz cartas inéditas que Villa-Lobos trocou com familiares, amigos e colaboradores. Esse material será distribuído gratuitamente, nas versões impressa e no formato *e-book*, o qual pode ser encontrado no endereço: <https://alohaeventos.com.br/ebookvillalobos/>.

Nas páginas seguintes estão os Anais do **VII SVL**, com trabalhos que cobrem uma vasta gama de abordagens, que vão da historiografia à análise musical, passando pela performance, interpretação, cultura brasileira, educação musical e outros aspectos essenciais para a compreensão da importância de Villa-Lobos para a cultura brasileira. Os textos são de responsabilidade exclusiva de seus autores, sem interferência do editor com relação a seu conteúdo.

Boa leitura!

São Paulo, 05 de outubro de 2022.



Capa do livro *A genialidade de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro: Aloha, 2022), escrito por Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Jr., lançado durante o VII SVL.

Faça o download grátis do livro em:

<https://alohaeventos.com.br/ebookvillalobos/>



## Sumário

Apresentação – Paulo de Tarso Salles (ECA/USP) **ii**

### Palestras

Heitor Villa-Lobos e Alejo Carpentier: trânsito criativo entre música e literatura – Loque Arcanjo Jr. (UEMG) **1**

Questões de performance no *Choros n° 10* de Heitor Villa-Lobos – Luciano de Freitas Camargo (UFRR) **13**

Heitor Villa-Lobos e Humberto Mauro em *Descobrimiento do Brasil* (1937): convergências e dissonâncias – Eduardo Morettin (resumo) (ECA/USP) **35**

**Mesa “Villa-Lobos e a modinha: história, cultura, influências” (resumo) 37**

- Pedro Razzante Vaccari - Pós-doutorando CMU/ECA/USP
- Laila Correa e Silva - Pós-doutoranda DH/FFLCH/USP
- Gina Cavalcante Falcão - Doutoranda CMU/ECA/USP

### Comunicações

Heitor Villa-Lobos e a influência da música popular urbana na sua obra para violão: *Choros n° 1* e *Prelúdio n° 2* – Ana Lúcia Fontenele (UFAC) **39**

“Ária/Cantiga” da *Bachiana n° 4*, uma linguagem poetificada do sertão – Ana Judite de O. Medeiros (IFRN) **53**

A formalização da ideia de miscigenação em Villa-Lobos: os casos das séries *Choros* e *Bachianas Brasileiras* – André Alcman Damasceno (URCA) **69**

Villa-Lobos e a Semana de 22: desdobramentos – Cleisson Melo (“Son Melo”) (UFMG) **115**

Algumas considerações sobre a ópera *Zoé* de Villa-Lobos a partir da análise de seus manuscritos – Flávia Camargo Toni (IEB-USP); Camila Fresca (ECA/USP) **127**

A fusão dos universos de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga executada pelo grupo Pau Brasil na versão das *Bachianas Brasileiras n° 4* – “Ária (Cantiga)” – Guto Brambilla (ECA/USP) **139**

Algumas fontes referenciais em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim: Debussy, Ravel e Chopin – Juliana Ripke (ECA/USP) **159**

O “Cachorrinho de Borracha” de Heitor Villa-Lobos: complexidade textural e suas implicações performativas – Lucas Santos Gonçalves (ECA/USP); Luciana Sayure Shimabuco (ECA/USP) **185**

A *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos: Considerações iniciais sobre o contexto e as nuances para a interpretação da peça ao fagote – Marcos Vinícius Taveira (ECA/USP); Fábio Cury (ECA/USP) **217**

A modinha de seus primórdios a Villa-Lobos: uma reconstituição historiográfica – Pedro Razzante Vaccari (ECA/USP) **237**

Encontros com Villa-Lobos – Carlos Kater (UFMG) **253**



Palestra do Prof. Dr. Loque Arcanjo Jr.

# Heitor Villa-Lobos e Alejo Carpentier: trânsito criativo entre música e literatura

*Loque Arcanjo Júnior*  
[loque.arcanjo@uemg.br](mailto:loque.arcanjo@uemg.br) | Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO: Esta palestra tem como objetivo de discutir os olhares do musicólogo cubano Alejo Carpentier sobre a obra de Villa-Lobos a partir do estudo de seus artigos escritos nos anos 1920. A análise dos textos de Carpentier, de suas obras literárias e das obras musicais de Villa-Lobos oferecem a possibilidade de reflexões sobre a recepção e sobre os efeitos produzidos pelas obras de Villa-Lobos. Carpentier se apresenta como “porta-voz autorizado” ao elaborar “juízos de valor” sobre a obra do compositor brasileiro. Para ele, Villa-Lobos representava a modernidade e a originalidade musical contra o exotismo sob o qual se assentavam as representações sobre a América Latina construídas em Paris, no contexto cosmopolita de modernização das cidades latino-americanas, no início do século XX. Pretende-se também estabelecer um diálogo entre as produções literária e musical destacando o “trânsito criativo de linguagens” entre os dois artistas.

PALAVAS-CHAVE: Villa-Lobos; Carpentier; latino-americanismo.

## Heitor Villa-Lobos and Alejo Carpentier: creative transit between music and literature

ABSTRACT: This lecture aims to discuss the views of the Cuban musicologist Alejo Carpentier on the work of Villa-Lobos from the study of his articles written in the 1920s. The analysis of Carpentier's articles, his literary works, and Villa-Lobos' musical works offer the possibility of reflections about the reception and the effects produced by the works. Carpentier presents himself as an "authoritative spokesman" when elaborating "value judgments" about Villa-Lobos' work. For him, Villa-Lobos represented modernity and musical originality against the exoticism on which the representations of Latin America built in Paris were based, in the cosmopolitan context of modernization of Latin American cities at the beginning of the 20th century. It is also intended to establish a dialogue between the literary and musical productions highlighting the "creative transit of languages" between the two artists.

KEYWORDS: Villa-Lobos; Carpentier; Latin Americanism.

### 1 – A Palmeira e a Praça de Saint Michael

Ao observar a historiografia e a musicologia referente a obra de Villa-Lobos produzida nos últimos vinte anos, constata-se um aumento do interesse sobre as relações entre a produção do compositor e a difusão desta no cenário internacional em diferentes contextos. Este tema não se trata de uma novidade. As presenças do compositor na França nos anos 1920 e nos Estados Unidos nos anos 1940 foram tratadas pelas biografias e por outros trabalhos acadêmicos.

Porém, as pesquisas desenvolvidas a partir deste século apresentam abordagens que buscam reinterpretar e redimensionar a circulação da obra do compositor em múltiplos cenários internacionais articulados aos mais diversos problemas de pesquisa e contextos, tais como, a *Belle Époque* carioca e paulista do início do século XX, a Semana de Arte Moderna de 1922, e a política brasileira entre os anos 1930 e 1940. Nota-se uma virada epistemológica, e, com ela, uma rearticulação das temáticas de pesquisa em diversas áreas, tais como, musicologia, história, antropologia, sociologia, educação e

outras. Dentre outros fatores, contribuiu para esta virada epistemológica associada ao estudo da internacionalização da obra de Villa-Lobos, a ampliação da temática musical nas pesquisas de pós-graduação nas áreas das artes e das ciências humanas que apresentam novas interpretações sobre os processos composicionais de Villa-Lobos e a articulação entre estes e os diversos fluxos culturais internacionais ao longo do século XX.

Dentre os trabalhos mais recentes que se debruçaram sobre a referida rearticulação, destaca-se a tese de doutorado de Pedro Belchior, defendida no programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, ao tratar do papel de Villa-Lobos para a história da diplomacia cultural brasileira. Neste trabalho referencial, o autor analisou, de modo pioneiro, a presença de Villa-Lobos na cena internacional e, além de trazer questões originais sobre a presença do maestro nos Estados Unidos e na Europa, tratou do papel diplomático de Villa-Lobos em suas viagens ao Uruguai e à Argentina e dos sentidos atribuídos a sua produção musical em contextos diversos (BELCHIOR, 2019).

As visitas de Villa-Lobos ao Uruguai e a Argentina fizeram com que Villa-Lobos estreitasse relações com personalidades muito significativas da música latino-americana. Estas relações teriam ampliado o olhar do compositor sobre sua própria produção musical bem como influenciado outros artistas. Exemplo pouco explorado consiste no seu diálogo com o musicólogo alemão naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange que colocou Villa-Lobos em diálogo com diversos artistas e personalidades latino-americanas e estadunidenses. (ARCANJO, 2010; ARCANJO, 2011, ARCANJO, 2011b BELCHIOR, 2019). Como exemplo, pode-se citar o caso de Abel Carlevaro, violonista uruguaio para o qual Villa-Lobos se tornou referência. Carlevaro dedicou algumas composições ao brasileiro e produziu estudos analisando sua contribuição para literatura violonística, além de se tornar importante intérprete (ARCANJO, 2020; AMORIM, 2018; RUAS JR., 2015).

A dissertação defendida por Paulo Renato Guérios, no Programa de Pós-graduação em Antropologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro, tornou-se referência para estas pesquisas. Focando o problema de investigação a construção da nacionalidade musical do compositor tomando como referências as viagens de Villa-Lobos para Paris na década de 1920. Em linhas gerais, a pesquisa do autor concentrou-se no argumento de

que o nacionalismo do compositor teria se construído a partir dos fluxos culturais parisienses e de um processo de “exotização” consolidado em meio as relações “centro/periferia” entre Rio e Paris. Sob o olhar do centro (Paris) a música brasileira de Villa-Lobos teria passado por um processo de reorientação composicional no que diz respeito às temáticas e estruturas composicionais, passando de uma fase afrancesada para a consolidação de sua musicalidade nacionalista.

Em contraponto ao argumento de Guérios, Lutero Rodrigues relativizou este argumento, afirmando que outros intérpretes da vida e da obra do compositor brasileiro, tais como Paulo de Tarso Salles e Manoel Aranha Correa do Lago, vêm apontando para outra linha interpretativa (SALLES, 2009; LAGO, 2010). Ao visitar estas referências, Rodrigues demonstra que a “descoberta do Brasil” realizada por Villa-Lobos em Paris “não é real”. Para o autor, é necessária a valorização do início do processo de construção do nacionalismo do compositor que teria se iniciado já em fins dos anos de 1910, ganhara forças com a Semana de Arte Moderna de 1922 e alcançara seu ápice na estada do compositor em Paris (RODRIGUES, 2017).

Para argumentar sobre o processo de nacionalização da obra de Villa-Lobos, Guérios amplia seu argumento ao afirmar que “a representação francesa a respeito de uma ‘América Latina’ era pregnante para os artistas ‘nativos’ que iam à Europa e se viam assim reunidos sob uma mesma representação” (GUÉRIOS, 2003, p. 94). Como exemplo desta construção simbólica do “nacionalismo exótico” ou “latino-americanismo exótico” de Villa-Lobos por parte da intelectualidade francesa, Guérios apresenta como exemplo a produção musicológica do escritor e musicólogo cubano Alejo Carpentier, radicado em Paris naquele contexto. De acordo com Guérios, como exemplo desse processo que transformou o compositor brasileiro em um compositor nacional, Carpentier “elogiava a expressão do exótico em Villa-Lobos” (GUÉRIOS, 2003, p. 94).

Os trechos do artigo de Carpentier publicados em 1928 na revista *Gaceta Musical* seriam representativos deste olhar filtrado pelo exotismo. Dentre esses fragmentos, Guérios destaca o exemplo a seguir:

E a voz formidável da América, com seus ritmos de selva, suas melodias primitivas, seus contrastes e choques que evocam a infância da humanidade, soa no calor da tarde de verão, através de uma música refinadíssima e muito atual. A encantação surte efeito. Os martelos do piano – baquetas de tambor? – golpeiam mil lianas sonoras, que transmitem ecos do continente virgem. **E, ante o discurso da palmeira que pensa como palmeira, cala-se por um**

**instante, como avergonhada, a fonte da praça Saint Michel**".  
 (CARPENTIER apud GUÉRIOS, 2003, p. 105). [Grifos nossos].

Carpentier inicia esse texto se referindo ao “mal do exotismo” para o qual teriam deslizado diversos compositores, posicionamento oposto àquele defendido por ele ao longo de sua trajetória crítica (CARPENTIER, 1991, p. 27). No artigo de Carpentier citado por Guérios, “a praça Saint Michel” avergonhada frente ao “discurso da palmeira que pensa como palmeira” são utilizados, na verdade, como metáforas reveladoras do exercício de interpretação proposto pelo musicólogo sobre a obra de Villa-Lobos. Ao contrário do que defende Guérios, nota-se no texto de Carpentier que a música de Villa-Lobos se apresenta como antídoto ao exotismo regularmente atribuído à música latino-americana no contexto dos fluxos culturais parisienses dos anos 1920. A interpretação de Leitão (2017), também, vai nesta direção quando o autor afirma que Carpentier estava consciente de uma “melhor identificação latino-americana perante a Europa, percebe em Villa-Lobos a confluência de linhas culturais que caracterizam a multiplicidade americana e o elege como melhor exemplo” (LEITÃO, 2017, p. 9).

Para Ardao (1987), por detrás dos conceitos de ‘panamericanismo’ e ‘latino-americanismo’, escondidos sob o viés de integração cultural e política, escondem-se os projetos de dominação tanto dos Estados Unidos quanto da França, que iniciavam seu processo de expansão industrial e, conseqüentemente, expansão imperialista. E que desses conceitos se percebe, além da busca de aproximações e de dominações, que havia também uma tomada de posicionamento das nações hispano-americanas. É difícil dizer qual dos projetos políticos saiu vitorioso nesse ‘conflito’ pela ‘América Latina’. O projeto francês talvez tenha se dado de maneira um pouco mais sutil, mais ‘cultural’, com a adesão e difusão de intelectuais hispano-americanos ligados à França, em oposição ao intervencionismo militar estadunidense. Historicamente, a atuação estadunidense parece apagar de certa forma o “brilho” francês, ou talvez a historiografia careça de estudos aprofundados sobre o projeto francês de intervenção na América Latina (ARDAO, 1987, p. 57).

Relativizando a perspectiva de Guérios (2003), nota-se que, nas narrativas críticas de Carpentier, Villa-Lobos representava a modernidade e a originalidade musical e que operava como antídoto contra o exotismo para o qual deslizara as representações acerca da América Latina construídas em Paris e no contexto cosmopolita de modernização das cidades latino-americanas e do processo político descrito por Ardao (1987). Sobre as

armadilhas do exotismo exacerbado, o musicólogo alertava que o “Velho Continente” é o primeiro a querer escutar as “vozes virgens que temos a missão de proporcionar” (CARPENTIER, 1991, p. 25).

São diversas as obras de Villa-Lobos analisadas por Carpentier em suas críticas que vão na contramão desta perspectiva que naturaliza o olhar francês no sentido colonialista do termo “latino-americano” contextualizado por Ardao. A análise contextualizada dos artigos de Carpentier, de suas obras literárias e das obras musicais de Villa-Lobos oferecem a possibilidade de reflexões sobre os “critérios da recepção” e sobre os “efeitos produzidos pelas obras” (JAUSS, 1996) de Villa-Lobos a partir da crítica produzida pelo intelectual cubano. Carpentier se apresenta enquanto “porta-voz autorizado” ao elaborar “juízos de valor” (BOURDIEU, 1996) sobre a obra de Villa-Lobos e em sua “manifestação pública de autoridade”, tornando-se central para a construção da “sensibilidade latino-americana” atribuída à obra de Villa-Lobos.

## **2 - Villa-Lobos e Alejo Carpentier: a “sensibilidade latino-americana” entre a música e a literatura**

Alejo Carpentier, nascido em Havana em 1904, era filho de pai francês e de mãe de origem russa. Formado em arquitetura, escritor, fazia parte de grupos literários e produzia críticas sobre literatura, teatro, artes plásticas e música. Em 1928, aos vinte e quatro anos de idade, “seu manifesto contra o ditador cubano Gerardo Machado levou-o à prisão. Ali escreveu o seu primeiro romance – *Éuê-Yambê-o*. Em liberdade condicional, fugiu de Cuba usando o passaporte do poeta Robert Desnaud” (CARPENTIER, 1991, p. 41). Carpentier só retornaria a Cuba após a Revolução liderada por Fidel Castro, quando passou a trabalhar junto à rádio e à universidade, ocupando cargos importantes no regime socialista. Posteriormente, atuou como ministro-conselheiro para assuntos culturais da embaixada cubana em Paris.

Em artigo publicado na *Gaceta Musical*, cujo tema era a obra de Villa-Lobos, Carpentier, ao criticar o eurocentrismo musical presente na produção latino-americana, afirmou que “o mal do exotismo é um mal que afeta muito frequentemente os artistas da nossa América” (CARPENTIER, 1991, p. 25). O autor argumentava que “dado o seu número, são muito escassos os artistas da América que podem se orgulhar de possuir uma verdadeira ‘sensibilidade americana’, capaz de surpreender por sua autenticidade e sua força, a sensibilidade europeia” (CARPENTIER, 1991, p. 25). Sobre as armadilhas do exotismo exacerbado, o musicólogo alertava que o “Velho Continente” é o primeiro a

querer escutar as “vozes virgens que temos a missão de proporcionar” (CARPENTIER, 1991, p. 25). Carpentier indicava os caminhos para a superação deste paradoxo que se transformara no dilema central para o modernismo musical do contexto. Carpentier defendia que o caminho para fugir do exotismo e do imperialismo cultural europeu seria “inquirir sinceramente nossa sensibilidade, que encerra furores e nostalgias, asperezas e matizes de um caráter particularíssimo” (CARPENTIER, 1991, p. 26). Ao se referir a estas interpretações de Carpentier, Felipe (2011) assevera que:

Estas afirmações continuam através de uma inicial tensão existente, ao longo de todos os seus artigos dedicados a Villa-Lobos, entre autenticidade e artificialidade. A América é o local privilegiado onde se manifestam as marcas da autenticidade como corpus constitutivo do caráter sensível daquilo que é latino-americano (FELIPPE, 2011, p. 1).

A partir de 1928, Villa-Lobos se transformou em uma das referências para Alejo Carpentier tratar a transição que ocorre na produção dos músicos eruditos latino-americanos entre romantismo musical de caráter europeu e a busca pela latinidade musical no contexto de fins do século XIX e início do XX. Este olhar sobre a obra do compositor brasileiro estaria presente em diversos textos do escritor ao longo de sua trajetória. Carpentier, na busca da referida sensibilidade latino-americana, destacava a necessidade de invocação daqueles elementos que poderiam representar autonomia na busca “por influências de ambiente ou por atavismo”, e no afastamento do que “faria qualquer observador europeu” (CARPENTIER, 1991, p. 26).

Ao tratar de Nicola Ruiz Espadero, Carpentier afirma que esse compositor cubano nascido em 1832 seria o mais conhecido fora da ilha. Dotado de um “virtuosismo romântico”, para usar dos termos de Carpentier, Espadero tornou-se um exemplo significativo de “cuán peligroso puede resultar, para um músico de América, una aceptación inconsiderada de tendencias europeas” (CARPENTIER, 1994, p. 151). Em sua crítica à perspectiva romântica de Espadero, citando o ensaísta espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), apresenta Villa-Lobos como arquétipo de autonomia musical latino-americana frente à universalidade europeia: “Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado lo eterno. No de outro modo razonaba Amadeo Roldán. No de otro modo razona hoy um Hector Villa-Lobos” (CARPENTIER, 1994, p. 152).

No campo da Música, os compositores Garcia Caturla e Amadeo Roldán se tornaram lideranças. Dentre os marcos do afrocubanismo está a fundação da Revista de

Avance. Criada pelo escritor Nicolas Guillén, ela introduziu “a voz dos mitos e poemas africanos na vida artística cubana” (TARASTI, 2021, p. 64). Ao tratar da obra de Amadeo Roldán, Carpentier afirma que “*Três Toques* (1931) constituyen sin duda alguna, en este orden de ideas, el mayor esfuerzo de síntesis realizado por Amadeo Roldán, aproximándose, por el espíritu a ciertos *Choros* de Villa-Lobos” (CARPENTIER, 1994, p. 221-222).

Carpentier é considerado formulador das bases do “realismo maravilhoso” que se tornou referência para construção de suas temáticas nacionalistas revolucionárias e mestiças. Essa perspectiva está presente em grande parte de sua obra: *O Reino deste Mundo* (1948) conta a história da Independência do Haiti do ponto de vista de um escravo; *Os Passos Perdidos* (1953) articula o confronto entre o europeu e o latino, bem como os dilemas entre tradição e modernidade, temáticas retomadas mais tarde em seu romance *O Século das Luzes* (1963).

De modo geral, pode-se afirmar que a literatura relativa ao Realismo Mágico se caracteriza pela narrativa descritiva da vida cotidiana articulada a acontecimentos fantásticos e irrealis, pelo uso de imagens sintéticas na construção de uma lógica na apresentação do fantástico e por uma fragmentação da temporalidade narrativa na organização dos eventos que compõem o romance (IEGELSKI, 2021, p. 3-4). Levando-se em consideração esses elementos, pretende-se articular a perspectiva literária de Carpentier e tomar como referência o *Choros n° 6* de Villa-Lobos para pensar como a articulação entre diferentes linguagens pode externalizar os diálogos entre os dois artistas.

Em seu romance intitulado *Os passos perdidos* (1953), Carpentier apresenta a trajetória de um musicólogo. A personagem central – “um hispano-americano, de ascendência europeia pelo lado paterno, residente em Nova York” –, sai da cidade para buscar em meio à floresta venezuelana instrumentos musicais antigos que integrariam o acervo de uma universidade. A empreitada consistia em uma viagem à América Hispânica, em aventura ao longo do Orinoco para pesquisar instrumentos musicais indígenas para uma das galerias de um museu organológico “entre outros idiófonos singulares, um enxerto de tambor e bastão de ritmo que Schaeffner e Curt Sachs ignoravam, a famosa jarra com duas embocaduras de cana usadas por certos índios em suas cerimônias funerárias” (CARPENTIER, 2010, p. 26).

Nota-se aqui um ponto de contato entre a personagem de Carpentier, sua vivência enquanto musicólogo, bem como as narrativas de Villa-Lobos sobre sua trajetória na

região norte do Brasil em especial na região amazônica. A associação entre a introdução do *Choros n° 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” acompanhado pelas cordas da orquestra (BARROS, 1965, p. 156).

A análise estrutural do *Choros n° 6* proposta por Bernstein (2001) demonstra sua divisão em seis partes agrupadas em duas subseções. A primeira subseção é dividida em duas partes, introdução (c. 1-17) e transição (c. 18-21). Interessa diretamente ao argumento aqui apresentado a referida introdução. Nesta, dentre os instrumentos utilizados por Villa-Lobos, o tambu-tambi é representativo das musicalidades afro-brasileiras e ameríndias, pois “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 Cururuçu, Codó e Guimarães no Estado do Maranhão” (D’ANUNCIACÃO, 2006, p. 27).

Em outro trabalho apontamos para a possibilidade do contato de Villa-Lobos com o tambu-tambi ter ocorrido quando de sua viagem de sete meses a região norte do país no ano de 1912. Em especial por constatar que a imigração maranhense para a região ter ocorrido de modo intenso naquele contexto e por isso a hipótese torna-se bem plausível. (ARCANJO, 2021). A apropriação de instrumentos referenciais das musicalidades indígenas e afro-brasileira por parte de Villa-Lobos em obras como *Choros n° 6* e *Choros n° 8* é significativa. A presença do “tambor de taboca usado em terreiros Nagô” e da “marcação característica e isócrona do bastão de ritmo indígena” é representativa do caráter da obra de Villa-Lobos valorizada por Carpentier.

Didier Guigue observa no *Choros n° 6* a construção de uma paisagem *hi-fi*, explicitando o caráter geocultural das identidades sonoras presentes na obra de Villa-Lobos. Estas 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).

As aventuras da personagem central de Carpentier na região do Orinoco envolvem anotações de materiais musicais e a coleta de instrumentos em meio a descrições de

paisagens sonoras da floresta. Sobre a missão referente a coleta de instrumentos notamos que a personagem retorna com os instrumentos coletados em especial o “bastão de ritmo” e “os chocalhos”. Porém nota-se, também a descrição da geografia da região da Amazônia venezuelana onde “os dias são intermináveis”, “chove demais”. onde “o sol, que aparece ao meio-dia como um disco esfumado”, “a natureza necessitada de sol para mover o canto de suas cores”, “os rios conduzindo troncos”, “tudo soa água”, onde “tudo que vive da umidade, cresce”. Onde se ouve “o correr dos rios” (CARPENTIER, 2008, p. 145-147).

A temática 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 Murray Schafer (SALLES, 2009, p. 111).

Observa-se deste modo um diálogo entre a linguagem musical e literária no sentido atribuído por Júlio Plaza como tradução intersemiótica, pois como “operação tradutora” como “trânsito criativo de linguagens” que na concepção do autor não estão associadas a noção de fidelidade, “pois ela cria sua própria verdade” articulada em uma concepção temporal “entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (PLAZA, 2013, p. 1).

## **BIBLIOGRAFIA**

AMORIM, Humberto. Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos: a relação entre dois pilares do violão latino-americano. In: IV Simpósio Villa-Lobos (USP) - 2018, 2018, São Paulo. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos* - São Paulo/ ECA-USP. São Paulo: ECA-USP, 2018. p. 33-39.

D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *e-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, v. 3, p. 66-81, 2010.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011.

- 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. Heitor Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” na Argentina (1940). *Revista Música*, 20(1), 121-150, 2020.
- ARCANJO, Loque Villa-Lobos e sua “viagem maravilhosa” à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil. In: VI Simpósio Villa-Lobos, 2021, São Paulo. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2021, v. 1, p. 613-653.
- ARDAO, Arturo. Panamericanismo y Latinoamericanismo. In: ZAE, Leopoldo (Org.). *América Latina en sus ideas*. México: UNESO/SIGLO XXI, 1987.
- BAGGIO, Kátia Gerab. A “outra” América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998.
- BARROS, C. Paula, Villa-Lobos: sua obra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.
- 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. ISSN 2238-7625.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: O que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987, p. 35-41.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Temas de la lira y del bongó. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 1994.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- 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.
- CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Tradução: Marcelo Tápia. São Paulo: Martins, 2008.
- FELIPPE, Eduardo Ferraz. Alejo Carpentier e o “truculento cheio de fantasias” Villa-Lobos: cultura política e crítica musical na América Latina. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011.
- GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, abr. 2003.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003b.
- 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.
- IEGELSKI, Francine. História Conceitual do Realismo Mágico - a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. *Almanack*, Guarulhos, n. 27, 2021.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática, 1994.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

- LAGO, Manoel. Aranha. C. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes Semana*. 1 ed. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- LAGO, Manoel. Aranha. C. 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.
- LEAL, Luis. El realismo magico en la literatura hispanoamericana. *Cuadernos Americanos*, Mexico, DF, v. 153, n. 4, p. 230-235, 1967.
- LEITÃO, Robson dos Santos. *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2017.
- 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.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo e notas de programa. 2a ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1972.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. La crítica como mediación cultural: Mário de Andrade y Alejo Carpentier en diálogo con los compositores contemporáneos. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 21-46, janeiro a dezembro 2008.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1ª reimpressão da 2 ed, 2013.
- RODRIGUES, Lutero. Villa-Lobos e a “Descoberta do Brasil” SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba : Editora da UFPR, 2017, p. 179-193.
- RUAS JR. José Jarbas. Os cinco prelúdios para violão: entre a recepção de Andrés Segóvia e Abel Carlevaro e a representação da imprensa. In: *I Simpósio Nacional Villa-Lobos: obra, tempo e reflexos*, 2015, Rio de Janeiro. Anais Edição 2015 – I Simpósio Nacional Villa-Lobos, 2015. v. 1. p. 41-53.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. A Música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922. In: Márcia Ladeira; Pedro Belchior. (Org.). *Presença de Villa-Lobos - 14º volume - 100 anos de Arminda*. 1ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, v. 1, p. 102-112.
- 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.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. 1 ed., São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.
- TEJEDA SUÑOL. Boris. *Cuba en la órbita de Francisco Curt Lange: un abordaje epistolar (1935-1975)*. Disertación presentada al programa de Post-Graduación en Música. Belo Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais, 2018.



Palestra do Prof. Dr. Luciano de Freitas Camargo.

# Questões de performance no *Choros n° 10* de Heitor Villa-Lobos

Luciano de Freitas Camargo  
[luciano.camargo@ufr.br](mailto:luciano.camargo@ufr.br) | Universidade Federal de Roraima (UFRR)

Resumo: Este trabalho se propõe a apresentar algumas questões de performance do *Choros n° 10* de Heitor Villa-Lobos, abordando aspectos interpretativos da obra e sua relação com as condições específicas de um concerto realizado no dia 6 de novembro de 2022 pela Orquestra Acadêmica de São Paulo e Coral da Cidade de São Paulo, ainda no contexto da pandemia de Covid-19. Serão abordadas questões a respeito da edição da obra, adaptações nas partes vocais e instrumentação, bem como decisões interpretativas baseadas nas condições espaciais e acústicas relativas às restrições impostas pela pandemia, tais como a limitação do efetivo de cantores e instrumentistas, uso de máscaras por parte dos intérpretes e outras restrições circunstanciais.

Palavras-chave: Villa-Lobos, música coral-sinfônica, problemas da performance musical na pandemia Covid-19.

## Performance Issues on Villa-Lobos' *Choros n° 10*

Abstract: This paper presents some issues concerning the performance of Villa-Lobos' *Choros n° 10*, remarking interpretative aspects of the work and its relations to the specific conditions regarding a concert of São Paulo Academic Orchestra and Choral of the City São Paulo that took place on November 6, 2022, still affected by Covid 19 Pandemic. Questions will be discussed regarding the edition of the work, adaptations in the vocal parts and instrumentation, as well as interpretative decisions based on the spatial and acoustic conditions related to the restrictions imposed by the pandemic, such as the limitation of the number of singers and instrumentalists, use of masks by interpreters and other circumstantial restrictions.

Keywords: Villa-Lobos, Choral-symphonic Music, Musical Performance Issues at Covid-19 Pandemic.

## Introdução

O *Choros n° 10* é uma das obras mais célebres de Heitor Villa-Lobos, sendo executada com frequência no Brasil e no exterior, pelas mais diversas orquestras e coros. Apesar dessa popularidade, verifica-se muitos problemas com a edição da obra e com os materiais de orquestra, que ainda levam as marcas da precariedade da primeira edição francesa, datada de 1928, publicada pela editora Max Eschig de Paris. Com as sucessivas execuções da obra, muitas correções de notas, ritmos e transposições foram realizadas em diferentes materiais, que possibilitam execuções razoavelmente satisfatórias. Entretanto, a obra ainda carece de uma edição revisada que seja não só capaz de corrigir os erros já mencionados, mas que também traga outros elementos que se incorporam à prática da performance, elementos estes que são amplamente realizados pelas orquestras e coros sob a direção de diferentes regentes, mas que não são formalizados no material utilizado, tampouco estudados de forma mais aprofundada pela ciência da performance.

Partindo-se desta verificação, este trabalho pretende então abordar alguns dos elementos relativos à interpretação da obra, desde a compreensão de sua estrutura composicional e expressiva, até as questões da prática da performance, incluindo

adaptações das partes vocais e instrumentação, bem como decisões interpretativas baseadas nas condições espaciais e acústicas específicas de uma execução da obra realizada em concerto no Teatro Bradesco São Paulo em 6 de novembro de 2021, com a Orquestra Acadêmica de São Paulo e Coral da Cidade de São Paulo, sob nossa direção.

### **O *Choros n° 10* de Heitor Villa-Lobos**

A interpretação performática de uma obra musical deve ter como ponto de partida uma compreensão das ideias musicais do compositor expressas na partitura, e essa compreensão deve ser construída através de diferentes abordagens analíticas. Tratando deste assunto em um contexto pedagógico, Herman Scherchen (1989, p. 5), destacado regente e pedagogo da regência do século XX, afirma que

Lado a lado com seus estudos técnicos, o estudante [de regência] deveria gradualmente estender seus exercícios à técnica de composição de forma a cobrir o total domínio da música sinfônica (...) somente assim será possível para ele compreender os princípios construtivos de cada obra individualmente e deduzir da própria obra o andamento correto, o estilo e a técnica necessários<sup>1</sup>.

Por esta razão, passamos agora a fazer uma análise sintética dos principais elementos estruturais do *Choros n° 10*, que incluirá um estudo da forma, dos processos de desenvolvimento motivico, de estilo e, por conseguinte, da dimensão semiótica de seu discurso musical, uma vez que são justamente as abordagens estilísticas que influem de forma mais decisiva nas questões interpretativas da performance.

Para compreender-se a estrutura composicional da obra é importante identificar o cerne da proposta criativa do ciclo dos *Choros*. Nas edições francesas publicadas pela Max Eschig, juntamente com a lista de instrumentos, consta um breve comentário sobre os *Choros*, atribuído ao próprio compositor:

Os *Choros* representam uma nova forma de composição musical, no 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

---

<sup>1</sup> “Side by side with his technical studies, the student should gradually extend his exercises in the technique of composition so as to cover the whole domain of symphonic music. (...) Only thus will it become possible for him to perceive the constructive principles of each individual work, and deduce from the work itself the correct tempo, style and technique demanded” (tradução nossa).

transformados segundo a personalidade do autor<sup>2</sup> (apud SALLES, 2009, p. 185).

Partindo-se desta proposta, entende-se que o compositor tinha como premissa, na concepção dos *Choros*, a transfiguração da musicalidade folclórica, popular e indígena, em forma de diálogo, recriação ou estilização – um processo criativo que se alinha às propostas do modernismo antropofágico, movimento artístico que elegeu Villa-Lobos como principal expoente na área da música, especialmente a partir da Semana da Arte Moderna de 1922.

Especificamente no *Choros n° 10*, Villa-Lobos realiza pelo menos três níveis de interação com materiais folclóricos e populares, a saber:

1. Estruturação composicional através de desenvolvimento motivico a partir de uma canção de ninar dos índios parecis denominada *Mokocê-cê Maká* (cf. SALLES, 2009, p. 228).
2. Citação literal do schottish *Yara* de Anacleto de Medeiros, incluindo o texto cantado *Rasga o coração*, escrito por Catullo da Paixão Cearense, na sessão final da obra.
3. Caracterização de tópicos típicos da música popular e folclórica brasileira, tais como o *batuque*, *brejeiro*, *época-de-ouro*, *caipira*; tópicos indígenas, bem como representações pictóricas como a *tópica floresta*, associada à representação de cantos de pássaros, ruídos de insetos e outros animais selvagens.

Passamos então a abordar cada um desses três níveis de interação, a fim de compreender de forma mais consistente as relações estruturais e estilísticas que desempenham papel determinante na formação da ideia musical performativa da obra.

Uma forma particular da técnica de desenvolvimento motivico é encontrada em diferentes obras na produção de Villa-Lobos. Em sua pesquisa analítica sobre a obra do compositor, Rodolfo Coelho de Souza (2010, p. 157) afirma:

Constatamos que o *Rudepoema* utiliza técnicas de transformação temática similares à variação em desenvolvimento (ou variação progressiva, como alguns preferem), tal como definido por Schoenberg, um princípio fundamental da música alemã, desde Haydn e Beethoven, até Brahms e

---

<sup>2</sup> “Le *Chôros* représente une nouvelle forme de composition musicale, dans laquelle sont synthétisées les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire, ayant pour principaux éléments le Rythme et n’importe quelle Mélodie typique de caractère populaire, qui apparaît de temps à autre accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l’auteur. “

Schoenberg. Isto seria inesperado na obra de um compositor brasileiro cuja linguagem modernista é considerada tributária da escola franco russa. Por outro lado é mais provável que Villa-Lobos tenha conhecido esse conceito estudando o curso de composição musical de Vincent d'Indy, que foi sua principal fonte de informação em seus anos de formação.

Observando que Villa-Lobos apresenta uma forma muito particular de desenvolvimento de formas-motivo, consideravelmente diversa da tradição germânica, identifica-se no *Choros n° 10* uma estrutura narrativa em grande medida unificada pelo desenvolvimento progressivo do motivo melódico da canção *Mokocê-cê Maká*, dos índios parecis (figura 1).



Figura 1 - Canção de ninar dos índios parecis Mokocê-cê-maká (SALLES, 2009, p. 228)

Segundo Julia Tygel (2012, p. 306), este tema indígena foi recolhido em fonograma por Roquette Pinto em 1912. Segundo a autora,

A gravação do tema indígena Pareci [...] apresenta um canto em voz masculina, com afinação diferente da temperada, uso de intervalos menores que meio tom e ritmo irregular. O registro de Roquette Pinto indica que o canto, intitulado *Ená-mokocê-cê-maká* por causa do som das sílabas iniciais, seria uma canção de ninar; no entanto a entoação do cantor parece ter sido feita em volume alto e em ambiente aberto. Foram as características sonoras do registro em áudio, mais que seu significado cultural, as aproveitadas por Villa-Lobos em sua composição (TYGEL, 2012, p. 308)

Tygel ressalta que, pela imprecisão da afinação para os padrões temperados, Villa-Lobos passa a utilizar a sequência cromática de cinco notas descendentes como seu motivo gerador. Neste ponto identifica-se a principal característica particular de Villa-Lobos, no que diz respeito ao desenvolvimento de formas-motivo, que difere da tradição germânica: mais do que utilizar variações rítmicas ou leituras ordenadas (direta, retrógrada ou inversa), o compositor utiliza um processo típico da escola franco-russa, particularmente presente nas obras impressionistas, que é a *mutação modal*. Se o motivo gerador original é caracterizado por uma sequência repetida de 5 semitons descendentes, Villa-Lobos construirá constantes variações *modais* da melodia, com diferentes intervalos, de forma que a melodia será identificada, em diferentes momentos, por

sequências diatônicas, octatônicas, e pentatônicas, além de outras sequências irregulares e da própria sequência cromática<sup>3</sup>. Esta técnica de mutação modal é também combinada com os recursos tradicionais de desenvolvimento motivico, tais como a variação por aumento e diminuição de valores, por inversão e por movimento retrógrado, além de outras variações rítmicas (figuras 2 a 10).

### Variação em desenvolvimento do motivo *Mokocêcê-Maká*



Figura 2 - Movimento direto (octatônico) e invertido (diatônico)  
Compasso 15 – trompete e trombones

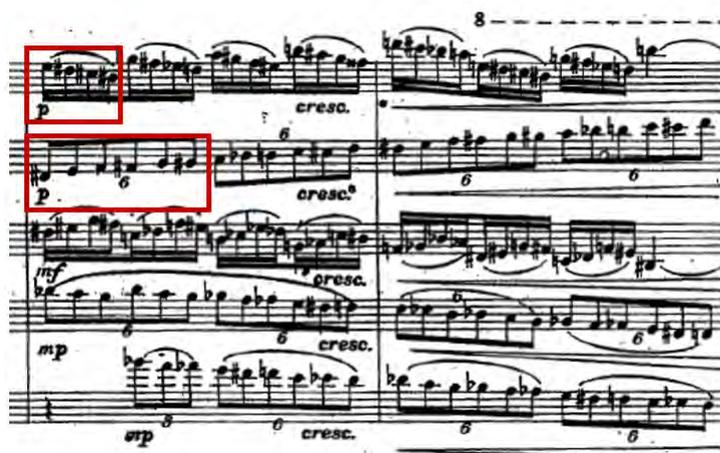


Figura 3 - Movimento direto (octatônico) e invertido (cromático) superpostos em repetições sequenciais.  
Compasso 15 – cordas

<sup>3</sup> Paulo de Tarso Salles (2019) realiza um cuidadoso estudo sobre as transformações intervalares nos processos de mutação do motivo *Mokocêcê-Maká* no *Choros n° 10* no capítulo 3 de seu livro *Villa-Lobos: processos composicionais* (2019, p. 236-237).

Figura 4 – Variações rítmicas sobre o conjunto cromático original. Compasso 34 – cordas solistas (esq.) /  
Compasso 38 – cordas tutti (dir.)

Figura 5 – Motivo invertido/retrógrado, dando origem a material temático. Compasso 52 - cordas

Figura 6 - Variações rítmicas sobre o conjunto cromático original. Compasso 87 – trompete e clarinete

Figura 7 - Variações rítmicas sobre o conjunto cromático original. Compasso 113 - trompas

Figura 8 – Variação em forma de ostinato. Compasso 153 – fagote.



Figura 9 – Variações diatônicas. Compassos 35-37; 62-63 – trombones.

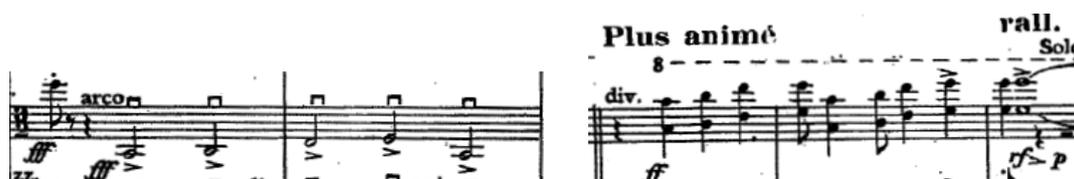


Figura 10 – Variações pentatônicas invertidas. Compassos 22-23; 26-28 – violinos I.

Para muito além da compreensão da trama composicional da obra, o discernimento dos processos de desenvolvimento motivico no *Choros n° 10* representa uma chave de preparação para a performance da obra, uma vez que, identificados os elementos estruturais, estes tornam-se indicativos para o equilíbrio das camadas sonoras e ênfases interpretativas.

Sobre a citação literal do schottisch *Yara* (figura 11) de Anacleto de Medeiros (1866-1907), publicado com a letra de Catullo da Paixão Cearense sob o título *Rasga o coração*, este ocorre na parte final da obra, após a indicação de andamento *Très peu animé et bien rythmé*, cinco compassos após a cifra de ensaio 9, e parece constituir justamente aquilo que o compositor se refere quando comenta sobre uma “melodia típica de caráter popular, que aparece incidentalmente de quando em quando, sempre transformados segundo a personalidade do autor” (apud SALLES, 2009, p. 185).

## YARA

SCHOTTISCH

*Ao amigo Frederico Bischof*

*Anacleto de Medeiros*

Figura 11 – Schottisch Yara de Anacleto de Medeiros.

Ao observarmos a divisão rítmica da partitura original de Anacleto de Medeiros, fica clara a transformação “segundo a personalidade do autor” mencionada por Villa-Lobos: além do aumento das figuras rítmicas, o compositor faz um ‘amolecimento’ da melodia através da utilização de quiálteras, tornando desiguais a duração de algumas notas que, originalmente, eram de mesma duração, tal qual ocorre nas duas primeiras notas da melodia. Estas alterações rítmicas são procedimentos típicos da prática popular absorvidos pelo compositor na elaboração de seus *Choros*, e também constituem indicativos estilísticos importantes para a condução da linha melódica com as inflexões e agógica típicas da expressividade popular da melodia original.

Sobre a estrutura formal da obra, compreendemos que o ciclo dos *Choros* representa muito mais uma quebra de paradigmas formais do que o estabelecimento de

uma “nova forma”, tal qual mencionado pelo compositor no comentário inicial das edições M. Eschig.

Os *Choros*, tomados isoladamente, não se parecem formalmente entre si. Entretanto, os *Choros n° 4 e 10* formam um par notável, em que a forma AB se manifesta de forma semelhante, apresentando ambos uma seção B com caráter de música popular (respectivamente dobrado e marcha) (SALLES, 2009, p. 233).

Ainda que fique clara uma divisão binária entre a seção orquestral inicial e uma seção coral-sinfônica final, é importante ressaltar que a seção orquestral se divide também claramente em duas partes, sendo a primeira identificada por um andamento rápido e impetuoso, com a indicação em francês *Animé*, e a segunda identificada por um andamento lento e caráter contemplativo, a partir do compasso 85. Esta sequência, seguida do movimento rápido final, acaba por caracterizar a tradicional relação formal *rápido – lento – rápido*.

Seção orquestral		Seção orquestral e coral
<b>Animé</b> compassos 1 - 84	<b>Lent</b> compassos 85 - 158	<b>Très peu animé et bien rythmé</b> compassos 159 - 290

Do ponto de vista da performance, é essencial compreender a estrutura da obra a partir da expressão musical de suas partes. A compreensão das identidades estilísticas e das interações narrativas do discurso musical é decisiva para a elaboração de uma ideia sonora que possa ser concretizada em sua execução. Para isso, o estudo das tópicas musicais representa uma importante ferramenta no processo de interpretação da obra. Assim, apresentamos algumas das tópicas identificadas em cada uma das seções do *Choros n° 10*.

Primeira parte – **Animé** - compassos 1-84

- Tópica floresta (ou selvagem)
- Tópica caipira
- Tópica brejeiro

Segunda parte – **Lent** - compassos 85-158

- Tópica floresta (ou selvagem)
- Tópica *época-de-ouro*
- Estilo *cantabile*

Terceira parte – **Très peu animé et bien rythmé** - compassos 159-290

- Tópica floresta (ou selvagem)
- Estilo batuque
- Tópica indígena

Estas são apenas algumas das tópicas predominantes evidenciadas nas respectivas seções da obra. Considerando que a escrita das duas seções orquestrais iniciais do *Choros n° 10* apresenta um caráter de certa espontaneidade estrutural, Villa-Lobos constrói uma narrativa baseada em elementos expressivos contrastantes, por vezes episódicos, em diferentes camadas de orquestração. Algumas ocorrências são pontuais, outras são recorrentes. Sobre essa *espontaneidade* estrutural, comenta Gabriel Ferrão Moreira que:

o tipo *Choros* se torna um arquétipo villalobiano para uma música que soa como criada no momento, de maneira inesperada, *improvisada*, nova em todo momento, uma nova *forma* de composição. Os *Choros* são compostos por processos de assimilação antropofágicos (MOREIRA, 2017, p 387).

Um dos elementos recorrentes que estão presentes em toda a obra é a *tópica floresta*, que também pode ser denominada *selvagem*. Rodolfo Coelho de Souza (2010, p. 182) apresenta características dessa expressão, afirmando que “o sentido de ‘selvagem’ pode ser reconhecido em seções da música que tem ritmos e melodias muito simples ou ‘primitivas’ (como opostas a ‘complexas’), harmonias muito dissonantes, e contrastes dinâmicos brutais.” Estas características correspondem de maneira bastante precisa aos elementos que podem ser considerados como *tópica floresta* ou *selvagem* no *Choros n° 10*. Não pretendemos aqui nos aprofundar em uma distinção entre os dois termos, que podem ter sentidos diferenciados, mas que certamente tem muito de sua expressão em comum. Ressaltamos que a *tópica floresta*, além de ter as características já mencionadas da *tópica selvagem*, tende a compreender também uma dimensão pictórica, especialmente quando a música mimetiza o som de pássaros, insetos ou outros sons associados com a paisagem sonora da selva. Um exemplo particularmente evidente dessa expressão pictórica encontra-se na segunda seção da obra, nos compassos 114 a 125. Entretanto, por sua recorrência durante as três seções da obra, podemos dizer que a *tópica selvagem* constitui a principal característica em termos de expressão musical do *Choros n° 10*.

Além da *tópica selvagem*, predomina na primeira parte da obra as tópicas *caipira* e *brejeiro*, cujos elementos compõem a característica “animada” sugerida pela indicação de andamento *animé*, no início da obra. Os eventos musicais se sucedem ao longo de

paisagens estáticas sugeridas pelas notas pedal, ora imitando uma toada caipira em terças paralelas, ora imitando o ‘gingado’ brejeiro de ritmos com o acento deslocado:

A tópica *brejeiro* provém da evocação de um estilo, tem uma natureza técnica e está relacionada a certas transformações específicas na estrutura musical. Com espírito de jogo, destreza e engano, o brejeiro subverte alguns parâmetros, em geral tendo repercussão na dimensão rítmica. Deslocamentos rítmicos, deslizes melódicos, tudo em favor de um gesto de malícia e provocação. Trata-se de um estilo, um modo de tocar, que pretende flagrar certo jeito brasileiro de contornar e esquivar, coerente com a figura do malandro e com a dança da capoeira (PIEDADE, 2017, p. 277).

É importante salientar também a textura camerística desenhada por Villa-Lobos, com um amplo predomínio de intervenções solistas em detrimento do sinfonismo de massas sonoras, que só chegará a ocorrer plenamente a partir do compasso 131, no final da segunda seção. Algumas das intervenções solistas também compõe a tópica *brejeiro*, em especial os solos de trombone indicados na figura 9, tal qual indicado por Acácio Piedade (2013, p. 13), para quem “as tópicas *brejeiro* aparecem também no tom lascivo e debochado de algumas melodias que vão ser importantes no repertório dos bailes de gafeira, notadamente nos solos de trombone”.

A segunda parte da obra, que se inicia no compasso 85, pode ser considerada o “movimento lento” do *Choros n° 10* e, por essa razão, apresenta um caráter mais lírico que se revela na tópica *cantabile*. Entretanto, o estilo *cantabile* de Villa-Lobos carrega uma série de características particulares, diretamente associadas ao lirismo trovadoresco do choro urbano do início do século XX, que são compreendidas na música brasileira como elementos da tópica *época-de-ouro*.

O universo de tópicas *época-de-ouro* inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro (PIEDADE, 2013, p. 14).

A identificação da melodia principal com a tópica *época-de-ouro* é tão significativa que pode até mesmo ser traçada uma semelhança com o perfil melódico de uma canção que se tornou bastante famosa – *Mulher*, de Custódio Mesquita e Sadi Cabral – gravada pela primeira vez em 1940 por Silvio Caldas, plenamente identificada com o estilo. Considerando que a melodia condutora é frequentemente “atacada” por intervenções “selvagens” de variações do motivo *Mokocêcê-Maká*, é fundamental que a

proposta performática seja capaz de manter a linha em primeiro plano, enfatizando as relações de pergunta e resposta entre viola solo e oboé (compassos 85-86); violoncelo solo e trompa III (compassos 89-91); oboé e fagote (compassos 94-96) e finalmente o saxofone e trompete (compassos 116-118), quando a linha *cantabile* é “engolida” pela selvageria da floresta.

A terceira parte da obra, caracterizada por um marcante ritmo de dança popular, é inteiramente atravessada por um ostinato baseado no motivo *Mokocêcê-Maká*, cujo movimento melódico vai se transformando em um amplo espectro de harmonizações pós-tonais. Esse movimento ostinato constitui a principal caracterização da tópica indígena, especialmente quando realizado pelo coro, que articula um texto inventado por Villa-Lobos que simula palavras semelhantes a vocábulos indígenas, mas que não possuem qualquer significado lexical, apresentando aqui exclusivamente um interesse de variação dos timbres vocais através das transformações de sequências das vogais [a], [ɛ], [i], [ɔ] e [u] e sua relação expressiva com uma suposta “imagem sonora” de cantos indígenas, a fim de se configurar uma relação tópica. Esse movimento agitado é nitidamente marcado por diversos instrumentos de percussão<sup>4</sup> que realizam ritmos que aludem a estilos de batuque, identificados com a sonoridade de escolas de samba: “cria-se assim um ostinato orquestral cujo perfil rítmico é uma apoteose de ressonâncias sobre os quatro tempos do compasso, evoluindo como uma marcha de uma escola de samba” (SALLES, 2009, p. 230), com a ressalva de que, à época, as escolas de samba sequer existiam tal qual as conhecemos hoje, mas constituíam originalmente blocos carnavalescos com uma sonoridade característica evocada por Villa-Lobos em sua escrita. E, em meio a esse emaranhado de sons e camadas sonoras o compositor faz surgir a canção já mencionada “Rasga o coração”, que traz uma expressão *cantabile* que fica pairando sobre a tópica indígena, o batuque e os elementos selvagens.

### **Questões de performance no *Choros n° 10***

#### *Materiais de orquestra e efetivo instrumental*

O primeiro desafio para uma execução do *Choros n° 10* é o material orquestral. Além de erros de notas e articulações, há muitos equívocos de escrita de instrumentos

---

<sup>4</sup> O instrumental de percussão inclui instrumentos típicos brasileiros, tais como chocalhos, caxambu, puíta (cuíca), reco-reco, entre outros.

transpositores, especialmente nas linhas de trompete e clarinete que, inicialmente indicados em Lá, acabam por ter suas linhas escritas para transposições em Si bemol. Para nossa execução, optamos por realizar uma nova edição do material de orquestra baseada em uma partitura com correções realizadas pelo Prof. Aylton Escobar, que conduziu a obra, entre outras ocasiões, no concerto de encerramento do 26º Festival de Inverno de Campos do Jordão em 29 de julho de 1995, quando tivemos a oportunidade de estar em sua classe de regência. Além dos apontamentos constantes na partitura de Escobar, fizemos também outras revisões e adições, que pudemos discutir com os instrumentistas da Orquestra Acadêmica de São Paulo, aproveitando suas sugestões, em geral advindas de suas experiências na execução da obra em outras orquestras. A esse propósito, consideramos fundamental o diálogo constante com os instrumentistas de orquestra sobre as questões interpretativas e as particularidades de cada instrumento. A interpretação da música orquestral e coral é, antes de tudo, uma **construção coletiva** (CAMARGO, 2020, p. 2), e o canal aberto de comunicação entre instrumentistas e regente constitui, sem dúvida, uma chave para uma interpretação consistente da obra, especialmente quando se trabalha com músicos experientes e comprometidos, tais como Amarildo Nascimento (primeiro trompete), Vítor Ferreira Neves (primeira trompa) e Kleber Buzo (violino *spalla*), fundadores da Orquestra Acadêmica de São Paulo em 2002 e atuantes no mencionado concerto realizado em 6 de novembro de 2021.

Para se fazer uma reflexão sobre o efetivo orquestral que deve atuar no *Choros nº 10*, é importante ressaltar a textura essencialmente camerística da obra, deduzida a partir de sua escrita. Esta compreensão não implica em uma inadequação interpretativa de célebres execuções da obra por orquestras ampliadas, tais como a Orquestra Simón Bolívar da Venezuela, que executou a obra inúmeras vezes com um efetivo orquestral de mais de 100 instrumentistas. O mais importante é compreender que, quanto maior o efetivo, maior deve ser o cuidado com o equilíbrio sonoro do grupo, uma vez que sua escrita é nitidamente camerística. Os instrumentos de madeira e trompetes, apesar de serem indicados duplicados, são escritos essencialmente para uma única parte, que deve tocar por vezes em uníssono, por vezes em solo. Em alguns momentos, a própria duplicação escrita por Villa-Lobos pode e deve ser questionada, como, por exemplo, as partes de clarinete e trompete a partir do compasso 87, que não indicam partes solistas, mas que certamente ficarão excessivamente encorpadas se forem executadas em uníssono por dois instrumentistas, em meio a uma sonoridade tão lírica e delicada.

Defendemos, portanto, não obstante a possibilidade de execução da obra com grandes efetivos orquestrais, que a obra é perfeitamente exequível com um efetivo reduzido, especialmente considerando que a sonoridade camerística é favorável para a interpretação da obra. Em nosso concerto de 2021, considerando as restrições em vigor por causa da Pandemia, a obra foi executada com um efetivo de 10 violinos, 4 violas, 4 violoncelos e 2 contrabaixos, com os sopros completos, excetuando-se o contrafagote. A segunda flauta alternou-se com o piccolo, enquanto o segundo oboé alternou-se com o corne inglês. Convém destacar também que o Teatro Bradesco São Paulo apresenta, como característica particular de sua acústica, uma formidável projeção sonora dos instrumentos que ficam no proscênio (no caso, as cordas), sendo que os instrumentos posicionados atrás da boca de cena têm sua sonoridade consideravelmente limitada. Esta característica também foi decisiva para o alcance do equilíbrio entre um efetivo reduzido de cordas e os sopros.

A necessidade de distanciamento dos músicos no palco também constituiu um fator decisivo para a utilização de uma orquestra reduzida, com os músicos de corda utilizando máscaras de proteção faciais. Diferente da prática de algumas orquestras na época, optou-se por aumentar o distanciamento entre os músicos e não utilizar separadores de acrílico entre os músicos de sopro, uma vez que seu emprego implicava em uma dificuldade de audição entre os músicos, prejudicando a afinação e o amálgama dos timbres. Para corresponder à orquestra com 40 instrumentistas, o Coral da Cidade de São Paulo – coral comunitário vinculado à Associação Coral da Cidade de São Paulo – contou com um efetivo de 21 sopranos, 20 contraltos, 8 tenores e 8 baixos. Por questão de segurança de saúde, o coro foi obrigado a cantar utilizando máscaras de proteção faciais; optou-se por utilizar as máscaras de TNT, que permitiam uma melhor vazão do som e movimentação dos lábios, ao contrário do que ocorria com máscaras de algodão que, quando utilizadas em ensaio, comprometiam ainda mais a ressonância da voz, bem como prejudicavam a articulação dos lábios e da mandíbula.

#### *Indicações de andamento defectivas*

A partir do compasso 26 (cifra C) encontra-se um problema de indicações de andamento, sendo que, após a indicação *Plus animé*, no compasso 26, encontra-se um *rallentando* no compasso 28, sem nenhuma indicação *a tempo* em seguida. Neste ponto, ressalta-se que o compasso 29 normalmente é executado como uma fermata longa, a fim

de que seja viável que os instrumentos de sopro e percussão consigam, no espaço de um único compasso, partirem da dinâmica *fff*, diminuïrem em direção a uma dinâmica *pp* e, posteriormente, crescerem até *fff* no início do próximo compasso, tal qual indicado pelo compositor. Não existe uma indicação *a tempo* depois desse evento. Entretanto, a música segue em um estilo ritmado brejeiro que exige um retorno ao tempo, que convencionou-se realizar no compasso 31<sup>5</sup>. Mais do que a essencial indicação de retomada do andamento anterior, a condução do andamento a partir do compasso 31 deve indicar o caráter estilístico do ritmo jocoso das trompas no compasso 33, com acentos deslocados típicos da tónica brejeiro. Por esta razão, optou-se por utilizar o esquema quaternário de regência (unidade de tempo de semínima), não obstante a indicação binária da fórmula de compasso *alla breve* (unidade de tempo de mínima) do compasso 25 e a efetiva condução binária dos compassos 26 a 30.

#### *Indicações de oitava nos violinos*

O trecho que se inicia no compasso 117 (cifra 2) com a indicação *Un peu plus encore* (figura 12) é particularmente polêmico. Neste ponto, Villa-Lobos radicaliza a tónica floresta, sobrepondo uma série de ostinatos que imitam cantos de pássaros e ruídos de insetos, trazendo estes elementos para o primeiro plano, em uma representação pictórica. Para alcançar esse efeito, o compositor escreve uma divisão a 4 para os primeiros violinos na região aguda e, além disso, ainda coloca a indicação *8<sup>va</sup>*.

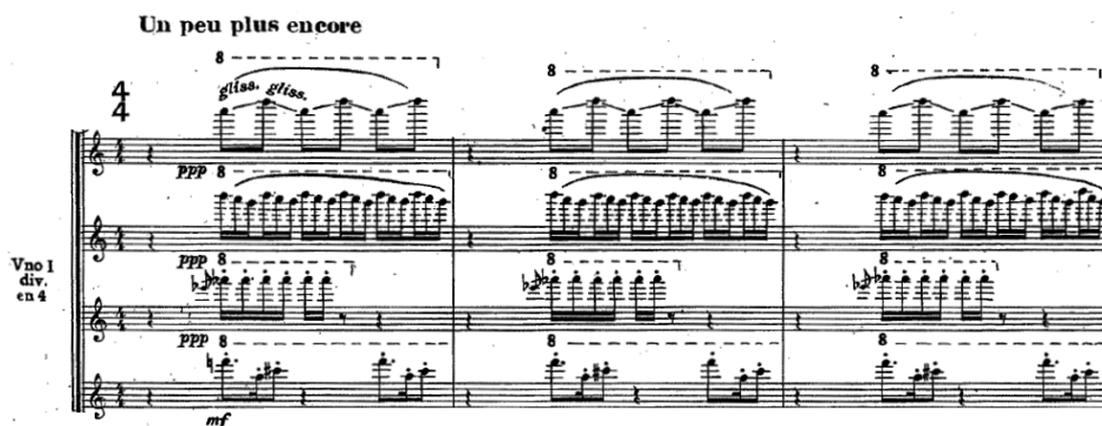


Figura 12 – Representação pictórica de aves e insetos na tónica floresta. Compassos 117-119 (Cifra 2).

As partes divididas III e IV, cujas notas mais agudas correspondem às notas Lá bemol 5 e Fá 5, transpostos uma oitava acima, ainda se mostram ‘exequíveis’ no violino.

<sup>5</sup> A indicação manuscrita *a tempo* no compasso 31 constante na partitura do prof. Aylton Escobar corrobora esta opção, que é praticada por inúmeros regentes, bem como a opção pelo esquema quaternário a partir desse ponto.

Já as partes divididas I e II, cujas notas mais agudas são Si 5 e Ré 6, encontram-se fora da região do espelho, numa região na qual o instrumento produz somente ruído e sequer é possível se encontrar a nota escrita. Em nossa execução, optamos por realizar as partes I e II no lugar indicado (sem a transposição de oitava), enquanto as partes III e IV foram executadas oitava acima, tal qual indicado pelo compositor. Algumas orquestras optam por fazer a transposição através de harmônicos artificiais, que trazem resultados também bastante satisfatórios, tal qual relatado por Emmanuele Baldini, *spalla* da OSESP.

*Quiálteras: regência em esquema regular ou alterado?*

A partir do compasso 128 (cifra 3), Villa-Lobos escreve a única passagem verdadeiramente ‘sinfônica’ do *Choros n° 10*, momento no qual os naipes realmente atuam em blocos. Considerando sua sonoridade vigorosa, o trecho apresenta uma questão a respeito de esquemas de condução: observa-se uma alternância de fórmulas de compasso  $\frac{3}{4}$  e  $\frac{2}{2}$ . Entretanto, nos compassos com fórmula  $\frac{2}{2}$ , nenhum instrumento toca efetivamente a subdivisão binária – pelo contrário, os únicos instrumentos que se movimentam ritmicamente apresentam uma quiáltera com três mínimas (figura 13).



Figura 13 – Compassos 129 a 134 – Partes de violino com o movimento de quiálteras

Constitui um princípio prático da regência orquestral a condução do *ritmo* em detrimento da condução da *métrica* – isto significa que, na expressão gestual, o ritmo efetivamente executado deve ser priorizado em relação à métrica escrita, tal qual ocorre, por exemplo, nas hemíolas barrocas. Caso este princípio seja aplicado nesta passagem, pode-se chegar à conclusão segundo a qual a regência deveria conduzir os compassos  $\frac{2}{2}$ , que apresentam exclusivamente movimentos de quiálteras, como se fossem compassos ternários. Entretanto, especificamente nesta situação, observa-se que, caso o regente opte por uma condução ternária, as quiálteras passam a ter o caráter de valores regulares, tirando o sentido ‘malemolente’ da frase villalobiana, descaracterizando o estilo rítmico presente em toda a obra, influenciado pela tópica *brejeiro*. Por esta razão, em nossa interpretação optamos por manter o esquema binário nos compassos *alla breve*, tal qual escritos por Villa-Lobos.

### *Questões relativas à interpretação coral*

A parte de coro do *Choros n° 10* apresenta uma série de questões bastante desafiadoras para sua preparação. A primeira delas é a divisão do coro em muitas partes – o acorde final chega a ter uma divisão em 12 vozes, com uma harmonia dissonante. Esta estrutura constitui um desafio para qualquer coro, mas é particularmente desafiadora para coros amadores como a Associação Coral da Cidade de São Paulo. Inicialmente dividida em 8 vozes, a partitura indica o início já com as vozes divididas, partindo-se da parte de tenor II. Em nossa interpretação, optamos por editar a parte de coro mantendo-se as partes de cada voz reunidas em uníssono até que o compositor indique a execução de partes diferentes. Esta prática é particularmente efetiva quando se conta com um coro com uma quantidade limitada de cantores, tal qual ocorreu em nosso referido concerto. Neste caso, é importante que o coro seja treinado para equilibrar a sonoridade cantando as partes divididas com maior intensidade do que as partes em uníssono, a fim de se minimizar a discrepância sonora nos momentos em que as vozes estiverem subdivididas.

Outra questão importante que deve ser observada com atenção é a tessitura grave da linha de contraltos. Excetuando-se os solos de naípe iniciados nos compassos 240 (cifra 12) e 256, as contraltos cantam quase que exclusivamente na região de voz de peito, sendo muito difícil o controle da afinação e da sonoridade por cantoras que não tiverem uma formação técnica substancial em canto lírico. Em linhas gerais, é importante o treinamento da sonoridade de voz mista trazida para a região grave, o que implica em uma redução da intensidade. Entretanto, é preferível que o naípe tenha uma intensidade reduzida do que uma eventual perda de controle da afinação pois, em casos extremos, pode acontecer da parte de contralto transformar-se em uma parte ‘falada’, por sua proximidade com a região de fala. O agravante desta situação é que a harmonia pós-tonal proposta pelos movimentos paralelos do coro não favorecem a afinação devido aos constantes batimentos com as linhas de tenor, aliado ao fato de não haver nenhum instrumento na orquestra que dobre as linhas vocais no ostinato, deixando o naípe de contraltos sem referência tonal. Em nosso concerto a solução encontrada foi o engajamento de um chefe de naípe contratenor que pudesse servir de referência para o naípe. Em condições normais, a voz de contratenor encontra dificuldades de homogeneização de timbre ao interagir no coro com vozes de contralto devido à sua característica penetrante. Neste caso, uma voz de contratenor no grupo garante a referência que as cantoras precisam para não perderem sua linha tonal, uma vez que o

contratenor canta em uma região de grande projeção com a qualidade de voz de cabeça, diferente da voz de contralto, que canta as mesmas notas em sua região grave.

Outro elemento que merece atenção especial são as passagens nas quais baixos e barítonos cantam em oitavas paralelas. Como se sabe, a afinação em oitavas paralelas é problemática tanto para vozes como para instrumentos, particularmente na região média-grave. Por uma questão acústica, afinação e timbre ficam melhores quando a parte grave é cantada com mais intensidade do que a parte aguda. Além disso, para o controle das notas agudas dos barítonos é necessário se realizar a técnica denominada *aggiustamento*, que consiste em um ajuste dos articuladores frontais – particularmente os lábios e a mandíbula – para se ajustarem à altura das notas emitidas, ainda que isso entre em conflito com a configuração natural das vogais do texto cantado, que devem ser articuladas quase que exclusivamente pela posição da língua. Esse processo permitirá a adequação da abertura da mandíbula de acordo com a altura da nota cantada, favorecendo a ressonância, a afinação e o alcance das notas agudas. O treinamento desse *aggiustamento* deve ser feito em conjunto entre baixos e barítonos, a fim de se homogeneizar o timbre, promovendo uma melhor projeção sonora em regiões tão desfavoráveis para as vozes médio-graves. Esta observação é particularmente importante quando se considera que baixos graves, por sua configuração laríngea, não costumam ajustar as vogais no canto coral; neste contexto, entretanto, é necessário que o ajuste seja feito para que se possa minimizar as dificuldades de condução em oitavas paralelas entre baixos e barítonos.

*Sobre o texto “Rasga o coração”, de Catullo da Paixão Cearense*

Considerando-se a posição de destaque da citação integral da melodia *Rasga o coração* no *Choros n° 10* de Villa-Lobos, não resta dúvida sobre sua importância enquanto ‘cerne’ emocional da obra. Surpreende observar que, na primeira edição, o compositor deixa em aberto a opção para o coro de vocalizar a vogal [a] em vez de entoar a melodia com seu texto original em português. Considerando que Villa-Lobos enviou a obra para edição com indicações de andamento em francês, podemos considerar que a opção de se cantar a melodia sem o texto devia-se muito mais ao receio pela dificuldade que coros estrangeiros enfrentariam para entoar o texto em português do que uma opção de timbre, puramente musical, tal qual o compositor fez na *Bachianas Brasileiras n° 5*. Entretanto, a disputa judicial que envolveu o processo de plágio pelo uso do texto acabou por forçar a execução da obra sem o texto original por várias décadas. Atualmente, tendo decorrido o

tempo para o poema de Catullo da Paixão entrar em domínio público, não há mais impedimentos legais para a execução da obra com o texto original. Por esta razão, defendemos que uma execução sem o texto prejudica a expressividade da obra, não só por uma questão semiótica, mas também por uma questão de timbre. As variações sonoras promovidas pelas diferentes vogais do texto, bem como as consoantes que as acompanham, já conferem uma sonoridade característica da canção que é perdida quando se executa exclusivamente em uma vocalização da vogal [a]. Por esta razão, optamos, em nossa apresentação, por executar a obra com seu texto original.

Entretanto, há muito a se discutir sobre a importância do texto para a expressividade geral da obra. Enfatiza Salles que:

À primeira vista, a letra de Catullo da Paixão Cearense pode sugerir uma paixão carnal, erótica, associada à laceração do coração. Mas esse texto se revela como uma mensagem de pietismo religioso, sugerindo uma fala de Cristo diretamente a seus fiéis. O texto ajusta-se às representações imagéticas do Sagrado Coração de Jesus [...] Assim, a aproximação feita por Villa-Lobos entre o ‘conteúdo’ semântico de *Rasga o coração* e *Mokocê-cê maká* aproxima os ritos ‘pagãos’ dos povos indígenas à religiosidade católica europeia, em uma síntese semelhante à da 4ª Suíte *Descobrimento do Brasil* (1946) (SALLES, 2009, p. 239).

Apesar da brilhante análise retórica do texto, que faz justiça ao seu estilo de época, é necessário considerar que as palavras do texto são propositalmente ambíguas, quando enfatizam a dimensão carnal e emocional das sensações ligadas ao coração, ao mesmo tempo que evitam palavras que evidenciem sua natureza devocional. Essa “manobra” discursiva fica mais evidente quando se considera as estrofes originais que foram descartadas por Villa-Lobos, tais como os versos finais: “Palma lá do Empyrio que alentou Jesus na cruz! / Lyrio do martírio! Coração! / Hóstia de luz, / Ai crepuscular! / Túmulo estelar / Rubra via-sacra do penar!” (figura 14).

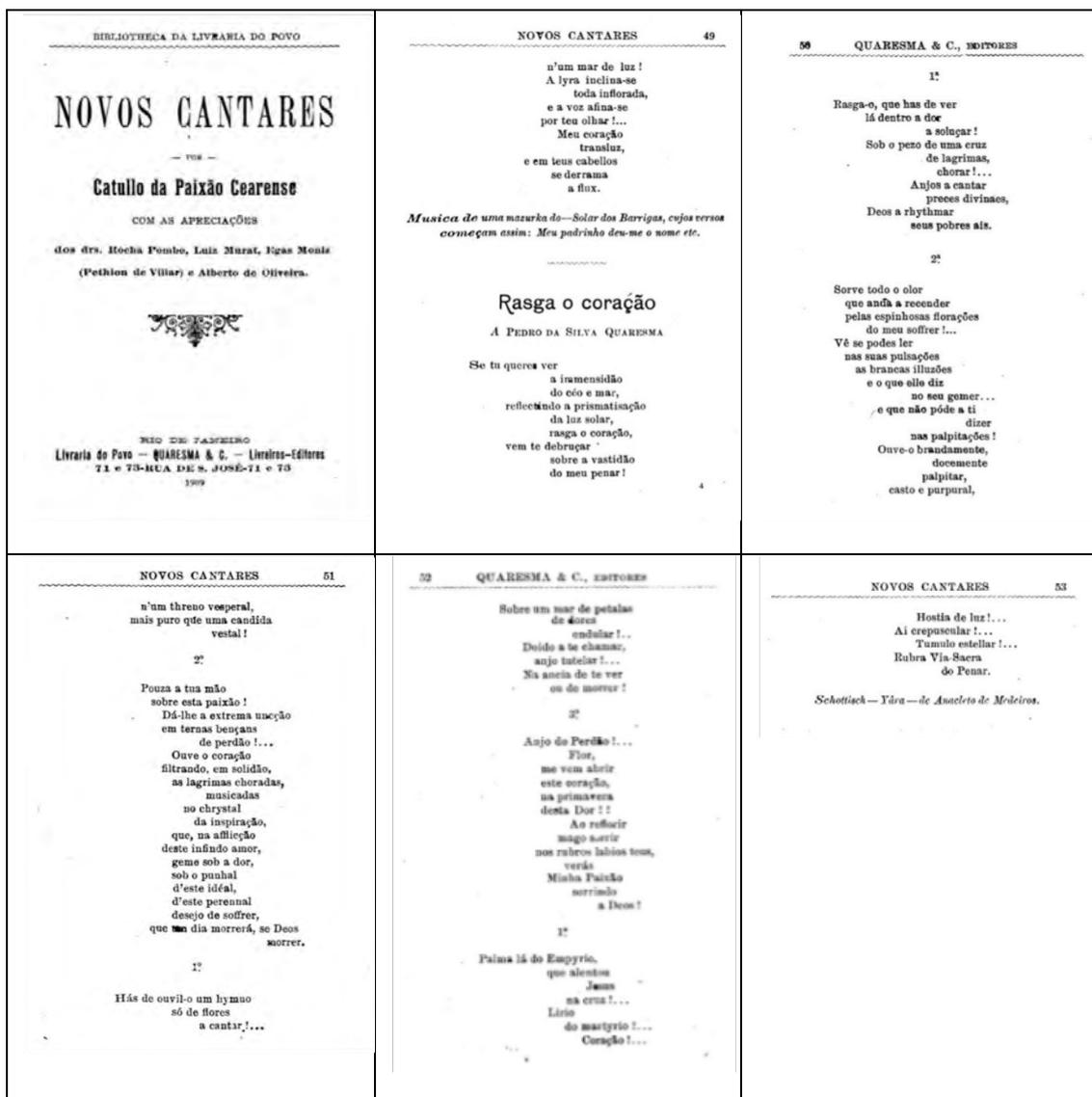


Figura 14 – Primeira edição do poema Rasga o coração (1909) de Catullo da Paixão Cearense.

Este tipo de ambiguidade não constitui uma novidade na música ocidental, mas é relativamente comum, podendo ser encontrada até mesmo em algumas cantatas de J. S. Bach ou obras sacras de Mendelssohn, tais como o seu *Salmo 42*: “Como a corça anseia pela água fresca, a minha alma anseia por ti, ó Deus”. Na tradução para o português perde-se a inflexão que se encontra no texto original alemão, que é enfatizada pela melodia de Mendelssohn: “*Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir!*”. Literalmente, com as pausas expressivas antes e depois da palavra *Gott* (“Deus”), entende-se: “Como a corça anseia pela água fresca, assim clama minha alma, ó Deus, por ti!” – entendendo-se o vocativo “ó Deus”, não como o destinatário do clamor, mas como o intercessor de quem clama, evidentemente por paixão, e não por devoção. De qualquer forma, a intensidade expressiva do poema constitui um importante signo

semiótico da rede referencial construída por Villa-Lobos em seu discurso musical e, portanto, deve ser entendida como parte indissociável da obra.

### *Sobre a retomada da percussão no compasso 266 (cifra 13)*

O estilo de batuque construído na seção final é de tal forma pregnante na expressão da obra que é inconcebível a ausência das linhas de percussão a partir do compasso 266. Formalmente, este é o ponto de recapitulação do início da melodia *Rasga o coração*, e não há razão formal, poética ou discursiva, que apresente nexos para a ausência das linhas de percussão, características do início da melodia, a não ser por um equívoco da edição. Por esta razão optamos pela retomada da percussão já no compasso 262, juntamente com o reinício do movimento de ostinato nas vozes masculinas, até o compasso 240, quando se inicia a progressão harmônica em direção ao acorde culminante que conclui a obra. Esta é uma prática largamente empregada pelas orquestras e regentes brasileiros que merece uma consideração por parte das futuras edições da partitura. Ainda sobre este *batuque* da seção final da obra, cabe lembrar também a proposta do prof. Aylton Escobar naquele já mencionado concerto de encerramento do 26º Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1995, quando um grupo de integrantes da bateria da escola de samba paulistana Vai-Vai foi convidado a integrar-se à execução do *Choros nº 10*, unindo-se ao naipe de percussão da Orquestra de Bolsistas do Festival no compasso 172, seguindo a inflexão original de Villa-Lobos nas diferentes frases, até o fim da obra.

### **Considerações finais**

A interpretação das obras do ciclo dos *Choros* de Villa-Lobos requer uma profunda reflexão sobre os estilos e expressões da música urbana brasileira na virada do século XX. Da mesma forma que a música que era feita fora dos palácios influenciava a música escrita dos séculos XVII e XVIII, a música brasileira é intimamente ligada à sonoridade das manifestações populares e, portanto, sua interpretação depende do conhecimento estilístico de sua expressividade. Por esta razão, o estudo sistemático das tópicas musicais, juntamente com a compreensão das estruturas composicionais de Villa-Lobos, contribui de maneira decisiva para a elaboração do projeto sonoro de uma interpretação performática de sua música.

Várias circunstâncias extramusicais também influem de maneira decisiva nas resoluções da performance – questões acústicas, questões sociais (tais como a participação de uma escola de samba no concerto final de um festival de música erudita

ou o estado de calamidade provocado por uma pandemia mundial), entre outras. Entretanto, a questão mais importante é que as decisões interpretativas estejam baseadas no próprio cerne criativo da obra, no diálogo da obra histórica e seu contexto com a sociedade de nosso tempo.

### Referências

- BARROS, José D'Assunção. Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929). *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 13, no. 2, 2014.
- CAMARGO, Luciano de Freitas. O regente como intérprete: aspectos relevantes da relação regente-obra. *Revista Música*, v. 20 n. 2 – Dossiê Música em Quarentena Universidade de São Paulo, dezembro de 2020
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. O desenvolvimento da série Choros a partir de estratégias representacionais e coleções harmônicas: organização de forma e imperativos da pragmática composicional. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos, um compêndio*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.
- PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante 1*, 2013. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- PIEIDADE, Acácio T. C. Uma análise do prelúdio da *Bachianas Brasileiras n° 2* sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos, um compêndio*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.
- SCHERCHEN, Hermann. *Handbook of Conducting*. Translated from the German by M. D. Calvocoressi. New York: Oxford University Press, 1989.
- TYGEL, Julia Zanlorenzi. O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do *Choros n° 10* de Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

# **Heitor Villa-Lobos e Humberto Mauro em *Descobrimento do Brasil* (1937): convergências e dissonâncias**

*Eduardo Morettin*  
*Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)*  
*CINUSP Paulo Emilio*

## **Resumo**

Pretendo abordar a participação de Heitor Villa-Lobos em “Descobrimento do Brasil” (1937), de Humberto Mauro. Produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia (ICB), o filme contou com a colaboração, dentre outros, de um intelectual importante para compreensão do trabalho do compositor naquele período: Edgar Roquette-Pinto, então diretor-presidente do Instituto Nacional do Cinema Educativo, órgão pertencente ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Villa-Lobos compôs especialmente para a obra quatro suítes, utilizadas para a confecção da trilha sonora. Discorrerei sobre as relações entre som e imagem, considerando que a música sugere determinada visão do acontecimento que não necessariamente corresponde à representação dada por “Descobrimento do Brasil”, ao mesmo tempo em que nos fornece subsídios para que pensemos a apropriação feita por Mauro do universo musical do compositor em um contexto marcado pela discussão acerca das possibilidades do uso do cinema para fins educativos e de legitimação simbólica do regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional.

## **Eduardo Morettin**

Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP e diretor do CINUSP "Paulo Emilio", órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP. É autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (SP, Alameda Editorial, 2013), organizador de *A recepção crítica de Glauber Rocha no exterior (1960 – 2005)* (SP, ECA/USP, 2020), e um dos organizadores, dentre outros trabalhos, de *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais* (São Paulo, Intermeios, 2018), *História e Documentário* (RJ, FGV, 2012) e *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2 ed., SP, Alameda Editorial, 2011).

É um dos líderes do Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação (site <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/>). É bolsista produtividade em pesquisa CNPq, nível 2. Realizou seu pós-doutorado pela Université Paris I (2012), sob a supervisão de Sylvie Lindeperg. Foi editor do periódico *Significação – Revista de Cultura Audiovisual* (2010 – 2020). Foi professor visitante da Université Paris-Est Marne-la-Vallée (2010) e do Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2019).

Coordena com Marcos Napolitano o projeto *Leitura e produção de conteúdo para Mídias Sociais* (@lepcom2021). Integra a Rede Latino-Americana de História das Mídias ([relahm.com.br/pesquisadores-1](http://relahm.com.br/pesquisadores-1)).



Palestra do Prof. Dr. Eduardo Morettin.

## Mesa “Villa-Lobos e a modinha: história, cultura, influências”

*Pedro Razzante Vaccari –  
Pós-doutorando CMU/ECA/USP*

*Laila Correa e Silva –  
Pós-doutoranda DH/FFLCH/USP*

*Gina Cavalcante Falcão –  
Doutoranda CMU/ECA/USP*

### Resumo

A modinha teria nascido de uma forma nostálgica de recitar ao som da viola de arame de Domingos Caldas Barbosa, ainda no século XVIII. Ele transporia o oceano indo se apresentar na corte de Lisboa com efervescente sucesso, sendo a modinha considerada o gênero que mais repercussão teve tanto nas camadas populares como na elite. A partir do século XIX houve uma crescente italianização da modinha, em parte devido ao êxito operístico em Portugal e no Brasil.

O contexto do século do romantismo, preocupado com a construção de uma identidade nacional, atrelada à construção e consolidação do Império nacional, buscou formas de expressão artística para simbolizar o Brasil enquanto independente e distinto de Portugal: com história, cultura e sociedade característicos. Assim, a música, a literatura e as artes plásticas foram meios pelos quais o Estado Nacional imprimiu a sua "identidade"... Elementos nacionais próprios fizeram parte deste panorama artístico, no qual a modinha se desenvolveu: tais como o povo (elementos indígenas e africanos) e a natureza exuberante. Após a independência do Brasil é intensificada a preocupação com a elaboração de uma cultura própria. A força dos historiadores nesse processo colabora para o processo de canonização da modinha e do lundu como matrizes da música urbana brasileira. Cem anos após a Independência acontece a Semana de Arte Moderna, em 1922. É nesse contexto que o Heitor Villa-Lobos compõe sua obra, dentre ela as modinhas, no século XX, em contato com a vanguarda europeia e observando também a cultura do seu país.

Dividimos a apresentação em três etapas: 1) iaiá e ioiô ou a modinha de Caldas Barbosa; 2) a modinha operística na voz de Augusta Candiani; e 3) a repopularização da modinha com Catulo da Paixão Cearense e o emprego das melodias populares por Villa-Lobos.



Mesa redonda: Gina Falcão (esq.), Pedro Vaccari e Laila Correa e Silva.

## **Heitor Villa-Lobos e a influência da música popular urbana na sua obra para violão: *Choros n° 1* e *Prelúdio n° 2***

Ana Lúcia Fontenele  
ana.fontenele@ufac.br | Universidade Federal do Acre

Resumo: O presente artigo visa destacar a influência de gêneros da música popular urbana do início do século XX no Brasil em algumas peças da obra de Villa-Lobos para o violão, com destaque para o *Choros n° 1* e o *Prelúdio n° 2*. Por meio da convivência com chorões no início da sua juventude o compositor pôde vivenciar práticas musicais de forma direta, como violonista de grupos de choro, e também realizar visitas em locais e eventos que envolveram sambistas, dentre eles o compositor Cartola. A presença de elementos musicais característicos da linguagem dos gêneros choro e modinha foi observada, de forma mais detalhada,

Palavras-chave: música popular, choro, modinha e samba.

## **Heitor Villa-Lobos and the influence of urban popular music on his's compositions for guitar: *Choros n° 1* and *Prelude n° 2***

Abstract: This article aims to highlight the influence of genres of urban popular music of the early twentieth century in Brazil in some pieces of Villa-Lobos's work for the guitar, mainly the *Choros n° 1* and *Prelúdio n° 2*. Through the coexistence with the musicians called "chorões" at the beginning of his youth the composer was able to experience musical practices directly, as a guitarist of choro groups, and also make visits to venues and events that involved sambistas, among them the composer Cartola. The presence of characteristic musical elements of the language of the genres choro and modinha was observed, in more detail, in *Choros n° 1* and *Prélude n° 2*. Actions related to the composer's personal and creative trajectory during the Modern Art Week, in 1922, in the first two trips to France and in his performance as manager of cultural events in the Getúlio Vargas Government.

Keywords: popular music, choro, modinha, and samba.

### **Introdução**

No presente artigo pretendemos discutir a trajetória da carreira de Villa-Lobos priorizando o enfoque a utilização de materiais estético-musicais da música popular urbana, em parte da sua obra para violão. Nossa hipótese percorre os caminhos composicionais de Villa-Lobos a partir das vivências como violonista nas rodas e encontros musicais em torno das modinhas e do choro em contraponto à sua empreitada no sentido de construir uma linguagem composicional própria. Para tanto serão abordadas com maior destaque duas obras para violão solo compostas no período de 1920 a 1940, o *Choros n° 1* e o *Prelúdio n° 2*.

No início da sua juventude Villa-Lobos, juntamente com outros músicos da época, vivenciaram as práticas musicais peculiares do gênero choro no Brasil das primeiras décadas do século XX. Segundo alguns biógrafos, após a morte do seu pai Villa-Lobos sentiu-se mais livre para circular nas rodas de choro da cidade do Rio de Janeiro e frequentar os saraus musicais executando o violão clássico nos salões aristocráticos, onde era chamado de "menino do violão" (NEGWER, 2009).

Desde o ano de 1903 Villa-Lobos passa a tocar choro com vários outros chorões da cidade, na loja da fábrica de instrumentos Cavaquinho de Ouro, situada na Rua da Carioca (MARIZ, 1983 [1982]). Entre os seus companheiros chorões havia os violonistas Quincas Laranjeiras e Sátiro Bilhar, o trompetista Luís de Souza e o saxofonista Anacleto de Medeiros, entre outros. Segundo Neves (1977) o grupo executava músicas características do gênero choro de autoria de compositores Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Luís de Souza e Viriato Figueira, entre outros. Como integrante de pequenas orquestras populares o compositor apresentava-se no Cine Odeon (TARASTI, 2021 [1972])<sup>1</sup>.

Nas primeiras décadas do século XX, o gênero choro era executado com frequência em diversos locais da cidade. A modinha, gênero surgido no final do século XIX, evoluiu para o estilo de canções sertanejas, e depois canções de seresta. Na mesma época Villa-Lobos cultivou amizade e acompanhava como violonista as modinhas e canções sertanejas de compositores e intérpretes como Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves e Cadete (MARIZ, 1983 [1982]).

Nas rodas de choro que frequentava na residência do pai de Pixinguinha, convivia com músicos que também estavam ligados ao samba como Donga e Pixinguinha. Nessa época, desde o carnaval de 1917, o samba passa a ser difundido para um grande público, por ocasião do lançamento, em disco, do samba *Pelo Telefone* de Donga e Mauro de Almeida.

Diante de depoimentos de músicos que conviveram com Villa-Lobos como Donga e Pixinguinha nas rodas de choro, as quais o compositor comparecia com o seu violão, podemos constatar a sua destreza tanto no acompanhamento harmônico dos choros, como também como improvisador e intérprete de músicas para violão solo.

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1966, Pixinguinha refere-se a Villa-Lobos em, pelo menos, dois momentos. Em um deles destaca a sua genialidade como compositor de obras sinfônicas como o poema sinfônico *Uirapuru*:

Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa-Lobos que marcam. Não só os “Chorinhos”, número 1 e 2, porém várias outras. Músicas que precisamos prestar atenção. Aquele “Uirapuru”, o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimentos. Villa-Lobos pra mim é um Stravinsky, um Wagner, essa gente toda. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira

<sup>1</sup> Segundo Eero Tarasti (2021 [1972]) o período no qual Villa-Lobos esteve atuando como violonista nas rodas de choro e nas pequenas orquestras populares se iniciou em 1899 se estendendo até o ano de 1919. Denotando que essa vivência se deu desde os seus doze a treze anos de idade.

do conjunto. Considero isso uma grande arte. Esse negócio de sentimento – eu sou sentimental – não deve ficar. Eu quero ver é o conhecimento material para poder despertar, para me divertir um pouco e eliminar o sentimento. Chega o sentimento da miséria (FERNANDES, 1970 *apud*, FONTENELE, 2017).

Em um outro trecho Pixinguinha relata como conheceu Villa-Lobos:

ele era garoto. Ia sempre na minha casa na rua Itapiru, nº 97. Tocava violão muito bem, como sempre tocou. Às vezes até fazia um acompanhamento no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem pra nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio (CABRAL, 2007 [1978]), *apud* GIRON, 1997, p. 95).

Segundo Donga, registrado em depoimento ao autor Hermínio Bello de Carvalho (s/d), citado por Marcia Taborda (2011, p. 103) Villa-Lobos: “era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não entrava não... E foi sempre um improvisador...”.

Villa-Lobos dedicou algumas peças compostas por ele a compositores populares como Ernesto Nazareth (*Choros nº 1*). No prelúdio das *Bachianas Brasileiras nº 1*, Villa-Lobos utilizou recursos que lembravam a execução do violonista Sátiro Bilhar (NEVES, 1977 e MARIZ, 1983 [1982]). Segundo depoimentos e testemunhos da época, as interpretações de Sátiro Bilhar consistiam na interpretação de umas poucas composições próprias emocionavam os participantes das rodas de choro que ele participava devido a um estilo próprio de realizar os rubatos, e uma métrica “derramada” nas suas execuções.

O violonista João Pernambuco foi um grande solista e deixou inúmeras composições para violão solo. Segundo informações da violonista Márcia Taborda (2011), foram feitas algumas gravações ainda no sistema mecânico de algumas de suas interpretações ao violão solo que não foram lançadas e ainda outras que foram registradas em disco<sup>2</sup>, o maxixe *Mimoso* e os choros *Magoado* e *Sons de carrilhões*, entre os anos de 1925 e 1927. Taborda (2011, p. 143) destaca trechos de “quase citações” de obras de João Pernambuco na obra violonística de Villa-Lobos, como “por exemplo nas progressões cromáticas do *Estudo nº 1* e na linha melódica do *Prelúdio nº 5*”.

Villa-Lobos foi um grande admirador desses violonistas populares e de compositores semieruditos como Nazareth e João Pernambuco. Ao violonista João Pernambuco Villa-Lobos concedeu um cargo público no Conservatório Brasileiro de

---

<sup>2</sup> Segundo a autora esses foram os últimos registros, da série 123.000, da Casa Edison do Rio de Janeiro (TABORDA, 2011).

Canto Orfeônico. Muitos dos músicos populares que conviveram Villa-Lobos, principalmente os mais humildes, viveram de forma sacrificada. O compositor Ernesto Nazareth que estava desaparecido do cenário musical desde 1933, passou o último ano da sua vida em um manicômio, vindo a falecer em 1934 (CABRAL, 2007 [1978]).

Apesar de incursões diversas em outras regiões e ambientes musicais do Brasil na sua juventude, Villa-Lobos sempre demonstrou em muitas de suas obras as influências musicais ligadas à música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro. Suas viagens ao nordeste, ao sul e ao norte do Brasil configuram-se nas primeiras aventuras do compositor surgidas como consequências circunstanciais da sua vida. Segundo seus biógrafos, Villa-Lobos realizou viagens ao Paraná, ao Ceará, ao Amazonas, onde realizou uma incursão por alguns rios da floresta amazônica ao lado de um músico aventureiro, o cearense Romeu Donizetti, em 1911 (NEGWER, 2009).

Durante a década de 1930, na companhia de Cartola, Villa-Lobos foi levado ao morro da Mangueira, mais especificamente ao bar chamado Buraco Quente, onde se reunia com Cartola, Carlos Cachça e com o sambista e pai de santo Zé Espinguela, entre outros. No mesmo período, compositores e intérpretes renomados da música popular subiam o morro para comprar sambas de compositores com os quais Villa-Lobos convivia (NAPOLITANO, 2007). Segundo depoimento de Sérgio Cabral<sup>3</sup>, Villa-Lobos por algumas vezes retirou o compositor Cartola de delegacias cariocas, ocasiões nas quais declarava aos policiais que eles haviam aprisionado um grande compositor brasileiro.

Na década de 1940, Villa-Lobos realizou algumas ações com o intuito de resgatar e preservar manifestações da música popular urbana que se encontravam ofuscadas diante de outras manifestações musicais veiculadas mídia – nas vozes das cantoras e cantoras do disco e do rádio brasileiro, e do meio cultural da cidade do Rio de Janeiro. Dentre as expressões musicais apresentadas e registradas nessas iniciativas destacam-se: o carnaval dos ranchos, o choro, o samba e a música dos terreiros de candomblé.

Dentre essas ações destacam-se a montagem, junto a Cartola e Zé Espinguela, entre outros, do bloco carnavalesco *Sôdade do Cordão*, que desfilou no carnaval do Rio de Janeiro em 1940 e o registro em disco de 2 LPs do *Native Brazilian Music*, para os quais Villa-Lobos reuniu músicos, compositores e cantores representativos dos gêneros

---

<sup>3</sup> Depoimento do jornalista no documentário *De Batutas e Batucadas* (FONTOURA, 2009).

samba e choro. Tais registros foram captados em um navio uruguaio, sob a coordenação do regente russo Leopold Stokowski, enviado ao Brasil pelo governo americano (FONTENELE, 2017).

### **Villa-Lobos e a sedimentação da sua linguagem musical**

Desde a sua infância, Villa-Lobos foi orientado a estudar e executar a música erudita, incentivado por seu pai e por sua tia que tocava Bach ao piano. Suas obras deste período refletem um resultado sonoro que mescla a formação musical erudita com as práticas musicais populares (TABORDA, 2011).

Os compositores eruditos brasileiros anteriores a Villa-Lobos como Alberto Nepomuceno, Glauco Velasquez e Carlos Gomes reproduziam estéticas musicais ligadas a música romântica europeia e de forma menos presente o estilo composicional do modernista do compositor francês Debussy. Boa parte das obras de Villa-Lobos do período de 1908 a 1918 foram influenciadas pela música europeia, muitas delas compostas em forma de sonatas, trios, concertos e quartetos. Uma exceção a essa tendência foi a *Suíte Popular Brasileira* para violão, na qual do compositor se utiliza de movimentos associados às danças populares europeias que, de certa forma, serviram como “pré” subgêneros do choro como: o *schottisch*, a valsa, a mazurca, dentre outras, composta em 1908.

Em 1918 Villa-Lobos teve a oportunidade de mostrar suas produções ao pianista Arthur Rubinstein, na ocasião da primeira visita do pianista ao Brasil em 1918<sup>4</sup>. Além das suas composições, Villa-Lobos apresenta o choro ao pianista Arthur Rubinstein em visitas a locais onde apresentavam-se compositores e músicos como Ernesto Nazareth e o próprio Villa-Lobos.

No mesmo ano, 1918, esteve no Brasil o compositor Darius Milhaud que mergulhou no universo da música popular urbana da cidade do Rio de Janeiro, frequentando os mesmos locais e, principalmente, recolhendo, polcas e tangos brasileiros editados em partituras que iriam influenciar obras como *Saudades do Brasil e Le Bois sur le toit*. Para Milhaud, tanto Villa-Lobos como outros compositores da época ainda estavam

---

<sup>4</sup> Segundo informações de um programa de concerto da época houve um baile no mesmo hotel com a orquestra popular que tocava no Cine Odeon, a Orquestra Andreozzi. In: [http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Rubinstein\\_Villa\\_Lobos\\_e\\_Nazareth](http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Rubinstein_Villa_Lobos_e_Nazareth). Acessado em 20.08.2022.

identificados em suas criações às estéticas musicais do romantismo e modernismo musical europeu (TARASTI, 2021 [1972]).

Em 1922, Mário de Andrade o convidou para participar e apoiar os conceitos estéticos do modernismo brasileiro nas artes e literatura. Villa-Lobos comparece em alguns eventos da Semana de Arte Moderna em São Paulo, porém ainda sintonizado com o modernismo musical europeu. Dentre as obras apresentadas por Villa-Lobos no evento destacam-se as *Danças Africanas*, composta em 1914, e também as três peças da *Simples Coletânea*, nas quais o compositor utiliza elementos presentes na música de Debussy, como as escalas de tons inteiros e pentatônicas (WISNIK, 1977).

Em 1923, durante a sua primeira estadia em Paris, os modernistas brasileiros que lá residiam, a artista plástica Tarsila do Amaral e o poeta Oswald de Andrade, auxiliaram Villa-Lobos nos seus primeiros contatos com artistas e compositores franceses. Essa imersão no ambiente musical parisiense causou em Villa-Lobos a impressão de que sua obra estava “atrasada” com relação às novas posturas de compositores franceses em direção a uma “negação” ao modernismo musical europeu.

Segundo Negwer (2009, p. 163), a partir da realidade musical parisiense Villa-Lobos estrutura uma espécie de “mudança de paradigma” refletida nas suas obras do final da década de 1920. Para o autor essa postura estético-composicional “ocorreu não através da maturidade do compositor, mas do confronto com a atitude de expectativas de um novo grupo de objetivos em um ambiente estranho”. Segundo Negwer (2009), os parisienses buscavam na música de Villa-Lobos não a influência de Debussy, mas o que viria a ser o Villa-Lobos criador de uma música exótica e individual.

Faz-se necessário observar em que medida a presença de Villa-Lobos, como também do conjunto *Os Oito Batutas*, na França, desde ano de 1922, solidificou as suas carreiras no Brasil. Segundo Bastos (2005, p. 180), a partir da volta do grupo liderado por Pixinguinha ao Brasil, em 1922, “o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como símbolo da música popular brasileira”. O mesmo aconteceu com Villa-Lobos que somente após algumas viagens ao exterior, teve sua obra reconhecida no Brasil (FLECHET, 2017 [2013]).

Na sua volta ao Brasil, em 1923, Villa-Lobos realizou pesquisas de estilos de música brasileira as quais ele próprio não teria tido contato próximo, como a música indígena e as cantigas de rodas no acervo do pesquisador Roquette Pinto. Durante a sua

segunda estadia na França, continua suas pesquisas, na Biblioteca Nacional da França, observando os registros em partituras de melodias indígenas realizados por viajantes europeus (NEVES, 1977 e NEGWER, 2009).

Em 1924 Villa-Lobos inicia a composição da série *Choros*<sup>5</sup>, que, segundo Neves (1977, p. 25), surgem “no momento em que o compositor sentiu a necessidade de centrar sua produção da época numa nova forma, voltou-se ele para aquele gênero, que lhe deu muito mais que seu nome”. As obras *Choros* nº 2 a 10, as *Serestas*, a *Prole do Bebê* (segunda série), entre outras, integraram os sete concertos realizados em Paris no período de 1927 a 1929, ocasiões nas quais público, compositores e críticos musicais referendaram a grandeza das obras da nova fase criativa do compositor brasileiro.

### **O *Choros* nº 1**

Composto em 1920, o *Choros* nº 1, escrito em homenagem a Ernesto Nazareth, reflete o lirismo melódico tão característico de choros mais lentos. Os rubatos em finais de frases podem ser percebidos na interpretação do próprio Villa-Lobos em gravação realizada em 1940 e lançada pelo Museu Villa-Lobos. No *Choros* nº 1 ouvem-se certas características musicais presentes nas composições de seus amigos chorões do Rio de Janeiro, como a rítmica de Nazareth, a execução violonística de João Pernambuco, as baixarias de Anacleto de Medeiros e o lirismo de Catulo da Paixão Cearense.

Villa-Lobos considera essa peça como uma inspiração primeira para a série *Choros* que no decorrer da sua criação foi se delineando por caminhos menos tradicionais, em diversos tipos de formação instrumental. Segundo ele mesmo, o *Choros* nº 1 foi:

escrito propositalmente como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos populares para servir de simples ponto de partida ... O tema principal, as harmonias, as modulações, apesar de pura criação, são moldas em frequências rítmicas e fragmentos celulares melódicos dos cantores e tocadores populares de violão e piano, como Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros (Villa-Lobos, *apud* NEVES, 1977, p. 37).

Conforme afirmado acima, dentre os doze *Choros*<sup>6</sup> dessa série de obras de Villa-Lobos, o *Choros* nº 1, que inicia a série, é o mais característico do gênero da música popular urbana brasileira, o choro. Nos aspectos melódicos, ocorrem *rubatos*, síncope e contratempos característicos das entonações “brejeiras”, bem destacadas no trabalho

---

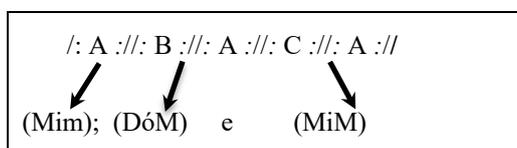
<sup>5</sup> Essa data refere-se ao ano de composição dos *Choros* n. 2. O *Choros* nº 1 composto em 1920, não demonstra uma ligação estético-musical com os restantes (nº 2-14).

<sup>6</sup> Pelo que consta em informações bibliográficas os *Choros* de números 13 e 14 foram perdidos pelo compositor na ocasião de uma mudança de apartamento (NEGWER, 2009).

referentes às tópicas musicais brasileiras propostas pelo pesquisador Acácio Piedade (2013). As baixarias dos violões também se fazem presentes, principalmente na primeira parte da peça.

O *Choros n° 1* baseia-se, como em várias músicas do gênero, na forma rondó, composta de três partes diferentes, como a parte A, intercalada entre as partes B e C e finalizando a peça. O esquema formal da peça é mostrado abaixo, com cada parte em uma tonalidade diferente (Fig. 1):

Figura 1



Estrutura formal do *Choros n° 1* “produção da própria autora”

As três notas iniciais são articuladas e grafadas em um efeito do rubato por meio de fermatas e nota “arrastada” (efeito de *glissando*), da segunda para a terceira nota (Fig. 2).

Figura 2



*Choros n° 1*. (Ed. MAX ESCHIG, 1960, anacruse do c. 1).

O motivo 1 configura-se muito mais como uma articulação rítmica e extraída do tango brasileiro (Fig. 2). O motivo 2 segue o primeiro com uma célula melódica em contratempo apoiada pela nota do baixo no tempo forte (Fig. 3).

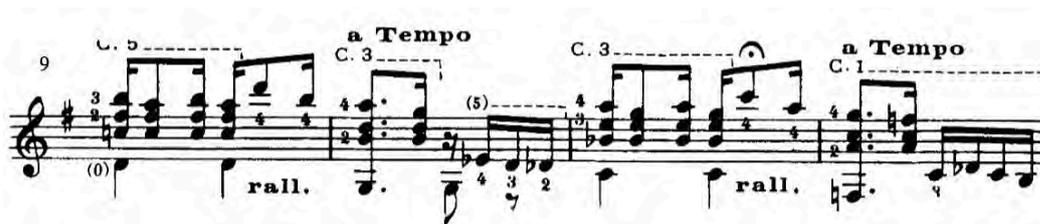
Figura 3



*Choros n° 1* (Ed. MAX ESCHIG, 1960, c. 1).

As síncopes são articuladas nos trechos nos quais a melodia é apoiada por acordes e seguidas por duas notas melódicas em movimento descendente, com uma indicação de *rallentando*, nos compassos 9 a 11 (Fig. 4). Ainda, como uma variação do motivo 2 ocorre, por duas vezes, um contorno melódico característico das baixarias do gênero choro, nos compassos 10 e 12 (Fig. 4).

Figura 4



*Choros nº 1* (Ed. MAX ESCHIG, 1960, c. 9-12).

Na segunda parte (Parte B) ocorre uma modulação para a tonalidade de Dó maior (região da submediante). Tanto como na parte A, como na parte B destaca-se a presença das síncopes, como citado acima, somadas a alguns contracantos na linha melódica que por vezes têm uma nota grave como apoio como no segundo tempo dos compassos 34 e 36 (Fig. 5).

Figura 5



*Choros nº 1* (Ed. MAX ESCHIG, 1960, c. 33-36).

Após a segunda parte, o tema (Parte A) é retomado, seguido pela parte C na tonalidade de Mi maior. Nessa parte os elementos melódicos e rítmicos citados acima são utilizados com uma ênfase nas configurações rítmicas sincopadas em blocos de acordes, nos quais a melodia é articulada em conjunto nas alturas mais agudas dos mesmos em diálogo com as baixarias, um pouco mais variados nas suas rítmicas, ao final de cada série de dois compassos (Fig. 6). Por fim, a parte A é retomada na íntegra, para finalizar a peça.

Figura 6



*Choros n° 1* (Ed. MAX ESCHIG, 1960, início da Parte C).

### Os Cinco Prelúdios para violão

Os *Cinco Prelúdios* para violão foram escritos em 1940. Em seu depoimento no documentário *De Batutas e Batucadas* (FONTOURA, 2009), o violonista Turíbio Santos destaca a influência da modinha ao estilo seresta no *Prelúdio n° 2* e a influência da música de J. S. Bach na segunda parte do *Prelúdio n° 3*. Os outros prelúdios para violão, os *Prelúdios* n°s. 1, 4 e 5 e a primeira parte do *Prelúdio n° 3*, como também os *Doze Estudos*, compostos a partir de 1924, concentram-se nas potencialidades melódicas e harmônicas do próprio instrumento em um estilo composicional mais moderno e individual.

Ao mesmo tempo, em cada um desses prelúdios, como também nos *Doze Estudos*, ocorrem melodias influenciadas pela modinha e pela seresta-canção, além de alguns movimentos melódicos na região grave derivados das baixarias do violão presentes no gênero choro. Observa-se também em alguns trechos dos prelúdios uma influência da música espanhola. Tal fato pode estar associado à convivência de Villa-Lobos com o compositor Manuel de Falla, em Paris. Tal característica encontra-se presente na segunda parte do *Prelúdio n° 1* e na segunda parte do *Prelúdio n° 5*, em um andamento mais lento.

Os *Cinco Prelúdios*, foram dedicados a personagens brasileiros, com exceção do *Prelúdio n° 3*, que devido ao estilo da melodia da segunda parte do mesmo, foi dedicado ao compositor Johann Sebastian Bach. Os outros quatro prelúdios foram dedicados como homenagens ao “sertanejo brasileiro” (n° 1); ao “capadócio”, “folgazão” (a primeira versão do malandro carioca) (n° 2); ao “índio brasileiro” e à “vida social”, através da influência das “valsas serenata românticas, no estilo de Pixinguinha e Nazareth” (NEGWER, 2009, p. 217). Da mesma forma, no primeiro movimento das *Bachianas Brasileiras n° 2*, no “Canto do Capadócio”, Villa-Lobos homenageia esse personagem carioca de estilo brejeiro, onde retrata de forma musical o malandro carioca.

## O Prelúdio nº 2

Dentre os prelúdios citados, o *Prelúdio nº 2* expressa, na sua primeira parte, o ambiente languido da “métrica derramada”<sup>7</sup> das modinhas do final do início do século XX. Muitas dessas modinhas eram derivadas de choros, como a modinha “Rasga o Coração”, de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense, utilizada por Villa-Lobos no seu *Choros nº 10*.

Esse efeito de “métrica derramada” (ULHÔA, 1999) está presente logo no início da peça ao final do arpejo ascendente do acorde de mi maior, marcado com a expressão italiana de *rit. (ritenuto ou retardando)*, seguindo-se imediatamente de volta ao tempo inicial (*a tempo*) (Fig. 7).



*Prelúdio nº 2* (Ed. MAX ESCHIG, 1954, c. 1 e 2).

Essa espécie de languidez expressa na melodia é reforçada pelo “arrastar” em intervalos melódicos que variam entre uma segunda a uma quarta. Tal recurso é muito utilizado na obra violonística de Villa-Lobos, como um reflexo das inflexões melódicas das modinhas-seresta brasileiras. Essa característica, que denota exatamente “a ginga do capadócio”, está presente no primeiro compasso da peça, nos compassos 5, 7, 11 e 13, como também ao final da primeira exposição do tema 1, após uma escala de mi maior, em andamento *leggiero*, no compasso 10 (Fig. 8).



*Prelúdio nº 2* (Ed. MAX ESCHIG, 1954, c. 9 e 10).

A partir do compasso 16, surge uma série de arpejos sobre os acordes de tônica e dominante com um crescendo no acorde de tônica com a nota fundamental aguda em

<sup>7</sup> Esse conceito, aplicado ao contexto da modinha brasileira, foi definido por Ulhôa (1999).

movimentos ascendentes e descendentes que levam a uma ponte (no compasso 23) na qual é utilizada uma progressão em quartas, muito comum à linguagem harmônica tonal (C F7 B $\flat$  E $\flat$  A $\flat$  C $\sharp$ <sup>8</sup>). O acorde C $\sharp$  prepara um retorno ao acorde de F $\sharp$ 7, a dominante da dominante (B7) da tonalidade principal (Mi maior), trecho que antecede a entrada da Parte B, na região de Si Maior. Nesse trecho final da Parte A do prelúdio são explorados elementos da linguagem melódica do choro tradicional com destaque para a presença de arpejos e harmonias previsíveis ao contexto tonal.

Na Parte B o compositor explora uma sucessão de acordes na tonalidade de Si maior. Esse movimento acontece entre os acordes meio tom acima (o sub/V) dos acordes das regiões tonais de F $\sharp$  (V); A ( $\flat$ VII) e o II $\flat$  (Napolitano) do acorde de tônica do trecho, o B (I) em efeitos violonísticos de rasgueios em um andamento bem mais rápido com relação à primeira parte do prelúdio. O compositor utiliza ainda duas passagens cromáticas em dois momentos dessa Parte B. A partir do compasso 72 é realizada a segunda progressão cromática de acordes que irá finalizar a parte B com uma semicadência para o acorde de V7 (B7) para uma volta à primeira parte em Mi maior, no compasso 92.

Tanto na segunda parte desse *Prelúdio* n<sup>o</sup> 2, como também nos outros prelúdios, como afirmado acima, o compositor retoma o estilo violonístico dos *Doze Estudos*, por meio da introdução de trechos de caráter modernos e explorando as possibilidades harmônicas do instrumento.

Em carta escrita ao violonista Manuel Ponce, citada por Fraga (2007, p. 6), o violonista Andrés Segovia considerou o *Prelúdio n<sup>o</sup> 2* como o mais expressivo, dentre os *Cinco Prelúdios* e os *Doze Estudos* de Villa-Lobos. Para Neves (1977, p. 39), “o exame de suas obras para violão demonstra um perfeito conhecimento da técnica e das possibilidades expressivas do instrumento”, o que é reiterado por Andrés Segovia no prefácio da edição dos *Doze Estudos* para violão.

### **Considerações Finais**

Nas obras das décadas de 1930 e 1940, Villa-Lobos realiza um retorno ao estilo de composição mais contido e ligado às formas tradicionais da música popular urbana e folclórica do Brasil. Destacam a série de *Serestas*, com letras de poetas como Manuel

---

<sup>8</sup> Enarmônico de D $\flat$ .

Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. As *Bachianas Brasileiras*, escritas entre 1930 e 1945, realizam uma alusão à música de Johann Sebastian Bach, tanto quanto no *Choros*<sup>9</sup>, na perspectiva de motivação criativa e não propriamente, de forma mais restrita à própria linguagem musical do compositor alemão e dos chorões cariocas.

Traçando um paralelo entre a sua produção para o violão, como um recorte da utilização por parte de Villa-Lobos de elementos da música popular urbana no Brasil dos gêneros choro e da modinha, mais especificamente, observa-se o período inicial com o *Choros n° 1* e a *Suíte Popular Brasileira*. A partir da década de 1930, como afirmado acima, Villa-Lobos retoma tal tendência criativa com as *Bachianas Brasileiras*, compostas de 1935 a 1940, para várias formações instrumentais, e com os *Cinco Prelúdios* para violão.

Diante da abordagem do presente artigo destaca-se na obra de Villa-Lobos a forte influência de elementos ligados ao contexto da música tonal, com a presença de melodias simples e cantáveis tão características do meio musical da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Os gêneros urbanos, como a modinha e o choro, foram fontes de inspiração para Villa-Lobos que antes de tornar-se compositor erudito era reconhecido como um músico popular, segundo depoimentos de pesquisadores e de músicos ligados ao choro e ao samba, acima citados, como os de Sérgio Cabral, Donga e Pixinguinha.

Apesar de não apontada de forma explícita em outras publicações, como em Moura (1988) e Paz (2004), nesse processo de diálogo entre estilos musicais dos meios popular e erudito, destaca-se a possível influência de Villa-Lobos nas composições de seus amigos do meio popular como Pixinguinha e Cartola. Por outro lado, torna-se mais clara a influência do Villa-Lobos da fase das *Bachianas Brasileiras* nas composições de compositores como Antônio Carlos Jobim, Baden Powell e Egberto Gismonti (PAZ, 2004 e NEGWER, 2009).

## Referências

BASTOS, Rafael. M. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 20, n° 58, p. 177-196. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007 [1978]).

FERNANDES, Antônio (Org.). *As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, Donga e João da Baiana*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

---

<sup>9</sup> Mais especificamente, a partir dos *Choros n° 2*.

FLECHET, Anaís. *Madureira Chorou em Paris: A música popular brasileira na França do século XX*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2017 [2013].

FONTENELE, Ana Lúcia. As iniciativas de Villa-Lobos na divulgação da música popular urbana no Brasil e a influência da mesma na sua obra. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2017.

FONTOURA, Luis Carlos. *De Batutas e Batucadas*. Documentário. Brasília: TV Senado, 2009. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JtlaVcEqXI> Acesso em 12 out.2019.

FRAGA, Orlando. Os 12 Estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação. In: *I Simpósio de Violão da EMBAP*. Curitiba, 2007.

GIRON, Luís A. Pixinguinha, quintessência da música popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº 42. São Paulo, 1997.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983 [1982]).

MOURA, Roberto. *Cartola: Todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. Trad. Stéphan Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NEVES, José M. *Villa-Lobos o choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.

PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Em: *El oído pensante* 1(1), p. 1-23, 2013. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2202/8967>. Acesso em: 20 out. 2015.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro, 2011.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução: Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Cláudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021[1972]).

ULHÔA, Martha, T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira. *Brasiliiana*. Revista da Academia Brasileira de Música. nº 2, p. 48-56. Rio de Janeiro, 1999.

WISNIK, José Miguel. *Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

INSTITUTO DO PIANO BRASILEIRO.

[http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Rubinstein\\_Villa\\_Lobos\\_e\\_Nazareth](http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Rubinstein_Villa_Lobos_e_Nazareth)

Acesso em: 20.08.2022.

## **“Ária/Cantiga” da *Bachiana n° 4*, uma linguagem poetificada do sertão**

Ana Judite de Oliveira Medeiros  
ana.oliveira@ifrn.edu.br | Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN)

Resumo: A série *Bachianas Brasileiras*, escrita a partir de 1930 e investigada de 1970 até os dias de hoje, incita o estudo de aspectos sonoros e paisagísticos, em que destacamos o sertão nordestino. A temática encontra-se na Ária ‘Cantiga’, da *Bachiana n° 4*, denominada de “Bachiana Sertaneja” (Medeiros, 2021). A peça, para além de cenas e tópicos, é investigada em sua linguagem poetificada (Benjamin 2011), sendo trabalhada sob duas perspectivas: como música em ato, a partir de sua escrita; e como música em potencial, a partir de metáforas elaboradas sob o conceito de objeto ‘virtual’ (Lopes, 2014). O estudo objetiva investigar a música para além de sua escrita, mas em seu desempenho e percepção de fatores extramusicais (Cook; Everist, 2001), que dão visibilidade à região Nordeste, e, conseqüentemente, uma reflexão crítica sobre ela.

Palavras-chave: Bachianas; Sertão; Música em Ato; Música em Potencial.

### **“Aria/Song” from *Bachianas Brasileiras n° 4*, a poeticized language of the sertão**

Abstract: The *Bachianas Brasileiras* series, written from 1930 and investigated since 1970, encourages the study of sound and landscape aspects, in which we highlight the northeastern hinterland. This theme is found in the Aria ‘Cantiga’, from *Bachianas Brasileiras n° 4*, known as “Bachiana Sertaneja” (Medeiros, 2021). Music, in addition to scenes and topics, is investigated in its poetic language (Benjamin 2011), being worked from two perspectives: as music in action, from its writing; and potential music, from metaphors elaborated under the concept of 'virtual' object (Lopes, 2014). The study aims to investigate music beyond its writing, but in its performance and perception of extramusical factors (Cook; Everist, 2001), which gives visibility to the Northeast region, and, consequently, a critical reflection on it.

Keywords: Bachianas; Sertão; Music in Act; Potential Music.

### **Apresentação**

Sendo a série *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos investigada desde a década de 1970 (NÓBREGA, 1971; GUÉRIOS, 2009), nelas destacamos o sertão nordestino. A saliência da temática encontra-se na manipulação de ritmos característicos da região, a exemplo do baião, da embolada e de temas de canções sertanejas, como também de aspectos extramusicais da paisagem, que corroboram com diferentes narrativas da região.

A série *Bachianas Brasileiras*, uma obra sequenciada em nove suítes, escrita entre 1930 e 1945, para diferentes grupos instrumentais e vocais, tem em sua estrutura a música de Bach, sendo por isso chamada de “Bachiana”. Apesar da referência barroca, nela estão contidos traços do impressionismo francês e do romantismo alemão, que, em cada suíte funde-se de maneira própria com a música folclórica e popular, especialmente o estilo do choro e a musicalidade sertaneja, denominando o título duplo: “Bachianas Brasileiras”. A série tornou-se uma síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem de Bach, a

qual orientou Heitor Villa-Lobos a olhar para o folclore musical, dando-lhe um tratamento “bachiano”, a fim de elevá-lo ao patamar universal.

Da série recortamos quatro peças que trazem em saliência a temática do sertão nordestino, que são: 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. Nas peças o compositor inseriu estrategicamente elementos rítmicos e melódicos, de onde seus traços dão originalidade à obra, sendo neles reconhecidos os cantos e rituais indígenas e africanos, como cantigas e lundus, aliados à influência ibérica moura, cantada no interior dos sertões nordestinos, denominadas por isso, de “Bachianas Sertanejas” (MEDEIROS, 2021). Sobre essa temática, apresentamos a **Ária Cantiga da Bachiana nº 4, uma linguagem poetificada do sertão**, que teve suas referências musicais e extramusicais examinadas a partir da sub-região do Seridó, localizada entre os estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Sob esse delineamento geográfico, para a *Ária Cantiga*, elaboram-se diferentes narrativas musicais, e, conseqüentemente, diferentes definições culturais da região.

Trazer a peça à sua localização nos aproxima do clássico *Grandes Sertões: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Nele, o autor chama atenção: “Eu quase nada sei; mas desconfio de muita coisa” (1956:36), em alusão a observância de outros sertões para além dos aspectos físicos e paisagísticos, das representações históricas elaboradas, que assim a arte denuncia, na qual enquadramos a música de Heitor Villa-Lobos. Contextualizar a época da composição da série *Bachianas Brasileiras* e o sertão nordestino, este mostrou-se ao compositor diferente de como se anunciava em tempos da formação do pensamento social brasileiro (HOLANDA, 1982; ORTIZ, 2006). Como em tempos nacionalistas, nada se integrava de fato, apenas sedimentava generalizações de um Brasil “profundo”, apoiado em seus aspectos físicos, além de serem atribuídos mecanismos culturais (ALBUQUERQUE, 2011).

O sertão nordestino, descrito a partir das *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, descortina outras cenas e imagens que permitem ao ouvinte apreciá-las sob diferentes perspectivas, sem necessariamente desfazer as elaborações anteriores. Segundo Cook e Everist (2001), há na música uma dinâmica de múltiplas narrativas, em que se observam aspectos extramusicais, por vezes apresentados de modo menos previsível e outros mais notáveis, a exemplo da feição brasileira vivaz de ritmos mais enérgicos, como

o baião; mas também na melodia melancólica da canção Itabayana presente na *Ária*, em andamento mais lento, mais interiorano, na disposição de ‘cantiga’. A fim de desvendar um sertão imaginado, porém não irreal, a *Ária Cantiga* foi examinada como **música em ato**, isto é, sob sua escrita (KERMAN, 2010); e **música em potencial**, a partir de metáforas elaboradas sob o conceito de objeto ‘virtual’ (LOPES, 2014), as quais conduziram na elaboração de uma **linguagem poetificada** da região (BENJAMIN, 2011).

### **A *Ária Cantiga*, uma Bachiana Sertaneja**

Em continuidade às características do sertão musical místico e “profundo”, identificamos na *Ária Cantiga*, escrita em 1935, o aproveitamento do tema da canção popular *Ó mana deix’eu ir...*, do Cancioneiro Nordestino<sup>1</sup>, e da incursão enérgica do ritmo do baião. 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 de seu habitat: o Nordeste, tema também popularizado no filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Esse desacordo, segundo Nóbrega (1971), é referente à versão recolhida a época em que o compositor utilizou, o fim dos anos de 1930, sendo a *Bachiana n° 4* amplamente divulgada no rádio, e não é de se estranhar, que o tema tenha sido reimplantado no Nordeste.

A divulgação do tema da canção Itabayana, na versão *Ó mana deix’eu ir...*, possibilitou, em parte, uma reprodução da ideia de região, anteriormente tratada no início do século XX; em associação à força da música popular de tradição oral, como documento musical que se transforma quando inserido na música erudita. A considerar um cenário modernista, para a contribuição tradicional ou ainda folclórica, era preciso ponderar essa inserção musical, visto que, para remontar a versão mais antiga da canção Itabayana, transmitida oralmente, foi preciso consultar informantes da região (NÓBREGA, 1971). É a partir dessa consulta que Villa-Lobos inclui esse aspecto sertanejo à peça, em sua ‘cantiga’, tema da *Ária*, denominada de Bachiana Sertaneja (MEDEIROS, 2021).

### **Música em ato e em potencial**

A *Ária Cantiga*, identificada como sertaneja, é examinada como música em ato e em potencial, duas perspectivas de análise que coadunam com a temática proposta: a linguagem poetificada da região. A música em ato trata da percepção objetivada da

---

<sup>1</sup> Na *Ária Cantiga* foi inserida a canção *Itabayana*, do Cancioneiro Nordestino (ANDRADE, 1918) e no ciclo de *Canções Típicas Brasileiras* (VILLA-LOBOS, 2009).

própria linguagem, em notação musical, uma vez que a música fala por si mesma. A linguagem musical escrita, com música em ato, elabora-se a partir de uma teoria, a sobressair elementos estruturais, sejam os temas, os desenhos rítmicos, a forma da peça, como em análise schenkeriana, a exemplo. Entretanto, na música em ato, o exame da partitura não se dá apenas sobre um ou outro elemento musical em saliência, mas também inclui simultaneamente todos os aspectos musicalmente possíveis: a teoria musical, sua análise e toda uma influência histórica, sendo esse um exercício musicológico (KERMAN, 2010).

Sob esse procedimento e identificado as características de uma determinada cultura musical, o estudo da *Ária Cantiga* volta-se à compreensão da música e seus nexos culturais, por meio da análise e da interpretação de pontos expressivos no texto musical, como na *Topics Theory* (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; HATTEN, 1994). A partir dessa teoria, os trechos musicais são recortados, identificados, classificados e nomeados de acordo como se movem dentro da peça. As tópicas guardam significados musicais mais amplos, que são identificados na notação através de *tropos* e *tópicas*, os quais são relacionáveis entre si, direcionando à ideia da peça. Os trechos relacionáveis, denominados de *tropos*, em pequenos trechos; e *tópicas* em frases, são trabalhados como elementos da fala no discurso (BAKHTIN, 1986), construindo assim, uma narrativa musical.

A considerar a escrita musical, em estrutura de escalas, acordes e desenhos rítmicos, tal estrutura aponta à ideia da música como ‘objeto’ virtual, como a melodia, o ritmo e a harmonia são imaginados, e, conseqüentemente, percebidos. Sob essa lógica, a música em ato conduz à música em potencial, 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 como um ‘objeto’ virtual, tem a ver com a objetivação dada à 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 construções, do ponto de vista cognitivo, que possibilita a compreensão da música como um objeto de diferentes formas, texturas e construções mentais (LOPES, 2014). Essa é uma forma de falar metaforicamente da música, comparada a arquitetura, como um objeto em três dimensões,

com altura, largura, profundidade, termos utilizados para comunicar a ideia musical, que, na realidade, não possuem dimensões reais, mas virtuais, imaginadas.

A percepção da música como objeto virtual, cuja utilização está em metáforas (LAKOFF; JOHNSON, 1980) contribui para a objetivação do objeto musical e sua construção mental. O uso de metáforas, na 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.

Trazer metáforas à música, significa destiná-las à comunicação mais ampla e de conexões a 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, mas também o imaginado. E, 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, 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 (BOURDIEU, 2007), tornando a construção das coisas ligadas ao processo cognitivo, com a interpretação do ver e do ouvir sob novos e diferentes prismas (KERMAN, 2010; LOPES, 2014; MEDEIROS; LOPES, 2019).

A percepção constantemente alterada, não faz com que o ‘objeto’ de observação e investigação mude, mas, a partir dele, abram-se possibilidades e novas narrativas, por ser parte do processo cognitivo na construção das coisas, na percepção da realidade. É sob essa linha de condução, que o processo cognitivo dá objetividade à arte, não apenas como uma reprodução do mundo, denominado de ‘objetivo’ (por isso entre aspas), mas porque 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 (WEBER, 1989; 1995).

Nessa perspectiva, lembramos o que disserta Max Weber (1989) a respeito da unificação das ciências culturais e sociais. Segundo o autor, não há análise puramente objetiva sobre os fenômenos culturais, independentemente de perspectivas particulares, mesmo que selecionadas e diluídas. O motivo disso reside no propósito cognitivo dos projetos científicos sociais, porque, quando pretende-se compreender a realidade e o significado cultural de seus fenômenos particulares, em sua forma contemporânea, recorre-se à historicidade. Apesar de não ser a análise objetiva o alvo do que trazemos neste artigo, tomamos seu posicionamento e referência, por assumir que não há uma análise pura dos fenômenos culturais e, principalmente, por considerar importante a realidade do objeto cultural. Por isso, a música em ato, em sua objetividade, conduz à música em potencial, em sua subjetividade.

Como música em ato, o tema da canção que nomeia a “Ária” como *Cantiga*, da *Bachiana n.º 4*, abriga conhecida constância melódica do popular musical nordestino, o modo menor com alteração no 7º grau, que corresponde ao relativo maior, a uma alteração ascendente do 4º grau. A canção popular utilizada está baseada em um tema sertanejo de origem indígena do estado da Paraíba, também chamado de canção Itabayana, em que há contrações e supressões de consoantes e vogais como “Deix’eu ir pr’o Sertão”, como consequência de pronúncias comuns da região. No intuito de produção do imaginário da região, o tema trazido na obra não está isolado da sua estrutura formal e harmônica a fim de aproximar ou produzir identificações e afetos com a região observada.

Figura 1

**ARIA - (Cantiga)**

No. 3 from  
Bachianas Brasileiras No. 4

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1933

84 = ♩

88 = ♩

a tempo

a tempo

Ária *Cantiga* (tema da canção popular). Fonte: *Ária Cantiga*. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Feras.mundis.pt>. Acesso em: 6 maio 2020.

Na canção *Ó mana deix'eu ir...*, há uma segunda parte, trazida para a peça com acentuações rítmicas mais marcantes, porém, mantendo o aspecto modal. Sua inclusão na Suíte nº 4 trouxe uma carga dramática com cromatismos e motivos germinais sobre a nota F<sup>á</sup> com *pedal* grave, dobrada no registro agudo. São elementos que aparecem no início da peça, nos compassos 1 a 4, 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 independência do solo que traz o tema da canção *Ó mana deix'eu ir...*, dando-lhes um perfil de construção clássica, com cadência bem definidas no final das frases.

Figura 2

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'C.7' and 'passus duriusculus'. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. A box highlights a section in the right hand with the marking 'mormurandu'. The second system is marked 'a tempo' and 'rall.' in the left hand. The third system is also marked 'a tempo' and 'rall.' in the left hand, and includes the label 'passus duriusculus Frase b'. The notation consists of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs.

Fonte: Ária *Cantiga*. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%-2F%2Feras.mundis.pt>. Acesso em: 6 maio 2020.

Enquanto na introdução da *Ária Cantiga*, o tema da canção segue em andamento *Lento*, a peça segue 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). Essa figura foi trazida na bachiana como *Cantiga*, que desenvolve uma tessitura médio grave, a qual reforça a ideia de dor, de sofrimento, de saudade, como figura retórica, *topoi*. Nesse procedimento, há o 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 3



Ária *Cantiga* – Introdução Motivo germinal 3ª menor descendente e 2ª maior ascendente

### A *Ária Cantiga* e sua linguagem poetificada

Como música em potencial, na *Ária Cantiga* observa-se em sua escrita (Figuras 1 e 2, as linhas), como decorre a melodia da canção Itabayana em toada, a qual aproxima a espacialização do sertão do Seridó, ao que remete ao texto:

Ó mana, deixa eu ir, ó mana eu vou só.  
Ó mana deix'eu ir p'ro Sertão do Caicó  
Eu vou cantando c'aliança no dedo.  
Eu aqui só tenho medo do mestre Zé Mariano  
Mariazinha botou flores na janela  
Pensando em vestido branco, véu e flores na capela<sup>2</sup>.

Tal efeito foi deliberadamente procurado durante o século XX com o surgimento das escolas nacionalistas de música (ANDRADE, 2015). Ao observar a *Ária Cantiga*, percebe-se que traz, ou possibilita a aproximação de um caráter incomum do povo brasileiro, latente na região Nordeste do país, repleta de sentimentos de bravura diante das misérias materiais, talvez como uma música “encantada”. Nas peças, as canções populares foram recriadas, ou serviram de base rítmica a fim de perceber, sob outros prismas, novas realidades. No Brasil de meados do século XX, esse espírito de uma “música nova” encontra-se na obra Villa-Lobos como inspiração baseada no folclore e misturada às influências de Debussy, Stravinsky e Bach. Nessas obras, nota-se a presença

<sup>2</sup> Parte do texto da canção popular recolhido no *Cancioneiro Nordestino* por Mário de Andrade na década de 1920 (VILLA-LOBOS, 1915 *apud* ANDRADE, 1915, s/p).

da musicalidade folclórica, o que confere à música nacional sua dignidade, e consequentemente, sua objetividade.

Ao revisar criticamente a inclusão das canções populares na obra de Villa-Lobos, por sua aproximação com a realidade, e por atender politicamente ao nacionalismo, vê-se como essa foi uma forma de somar esforços para o entendimento e a clarificação da obra sobre seu olhar para a região. Apesar de aparecerem lacunas deixadas pelo compositor, observa-se que, em seu todo, refere-se à região, isso porque sua obra precisa uma revisão e confrontação a respeito da realidade que descreve, ou imagina, porque “qualquer trabalho escrito, seja livro, jornal, revista ou um simples anúncio, antes de ser publicado tem que ser um minunciosamente revisado, mesmo em se tratando de grandes autores” (DUARTE, 2009, p. 29).

No caso de Villa-Lobos, em sua busca por descrever um lugar, uma realidade, dando-lhes trações do cotidiano, o autor não admite que tenham ocorrido “erros”, mas sim um esquecimento, diz: “erro é um termo muito forte quando se trata de compositores geniais” (DUARTE, 2009, p. 30). Para a referência à canção popular e sua dimensão social, há de ter a necessidade de estudar não apenas a partitura, mas também o contexto, e, assim, “poder limpar os incômodos e lapsos, sendo este o objetivo de fornecer o que viria ser mais próximo da ideia do compositor” (DUARTE, 2009, p. 40).

A canção Itabaiana utilizada na Ária *Cantiga*, flutua *ad libitum* em contribuição a elaboração do imaginário da região, porque o tema não está isolado da sua estrutura formal e harmônica a fim de aproximar ou produzir identificações e afetos com a região observada. A Ária escrita na tonalidade de Fá menor, inicialmente para piano solo, em 1935, e transcrita para orquestra em 1943, que, em tempos nacionalistas, apresenta-se para o país como uma “redescoberta” da região Nordeste e do Sertão, como relembra *Ó mana deix’eu ir*. A peça musical se desenvolve em diferentes andamentos e estruturas, ora *Moderato* a quase *Lento*, ora em *Vivace*, sem perder de vista o mesmo material temático da primeira parte. A saliência do tema presente na peça conduz não apenas a referência ao lugar, mas ainda ao lugar deixado, revisitado, o lugar da saudade, trazido em tonalidade menor em seu *ethos*, como o refúgio, do encontro consigo mesmo, das relações e dos afetos.

A ideia textual, representada na escrita musical como música em ato, conduz à sua imaginação em potencial, por isso música em potencial, e, ressignificação da região.

Ao trazer a ‘cantiga’ em destaque, conduziu a melodia em tonalidade menor, ao sugerir o *ethos* de “saudade”, em comparação ao Sertão como o lugar da saudade (CASCUDO, 2001; ALBUQUERQUE, 2011), em linguagem poetificada. Walter Benjamin (2011), ao referir-se a linguagem poetificada, utiliza o termo *Medium* em referência ao clima, visto que evoca mais que uma paisagem sonora, mas uma linguagem poetificada da região, ou seja, aquilo que preexiste a ela e nela se realiza.

Por preexistir uma linguagem poetificada da região não significa que seja em fixidez, mas, a partir de superfícies rígidas – conceituadas anteriormente. Para Ingold (2011), a linguagem musical desenvolve-se para pensar as fluências desse amplo *Medium*, que é o ambiente onde existimos e por onde nos movemos. Segundo o autor, são as interferências que compõem uma linguagem como um todo, desde a descrição de ventos, das chuvas, de sazonalidades do ambiente, pensado e representado, considerando a criatividade do compositor.

Sob abordagem benjaminiana, observa-se na *Ária*, a tarefa da linguagem na definição pictórica sobre a região. Nesse processo, a abordagem filosófica da linguagem, desenvolve-se sob o conceito poetificado de *Das Gedichtete*, isto é, o poema, no ensaio de Hölderlin. Esse filósofo, poeta lírico e romancista alemão conseguiu sintetizar na sua obra poética o espírito da Grécia antiga sobre a natureza do ponto de vista romântico e uma forma não ortodoxa de cristianismo, alinhando-se aos poetas germânicos. Sob essa ótica, Benjamin (2011) traz o poeta para designar justamente a condição do poema, ou seja, aquilo que, em certa medida, preexiste a ele e nele se realiza. Para o autor, o “poetificado” revela-se como passagem da unidade funcional da vida para a do poema, de sorte que, naquilo que é poetificado, a vida se determina por meio do poema; sendo essa uma tarefa da linguagem. Na *Ária Cantiga* o poetificado refere-se à região, como ela é, viva e produtiva, entretanto, e também a música em potencial, como linguagem imagética e espiritual do compositor, que traz a superfície outro prisma.

É sobretudo na linguagem que o homem comunica sua essência espiritual, designadora, em que acentuamos essa, ir muito além da representação pictórica. Mas, como linguagem designadora, torna-se interessante ao ser capaz de permitir que a essência espiritual se comunique em palavras, em sons. Para Benjamin (2011, p.50) “(...) mesmo que incorra no erro de fazer desta linguagem designadora a linguagem geral, perde-se a possibilidade de uma compreensão mais profunda e íntima das coisas”. Tratar a *Ária Cantiga* como música em potencial, aponta para outras narrativas e outras possíveis

interpretações da região Nordeste do Brasil. E são essas narrativas e interpretações, que necessariamente não precisam apagar as demais definições construídas, mas redefini-las na contemporaneidade, em vista a sua continuidade.

Como narrativa que se tece como música em potencial, a *Ária Cantiga*, assemelha-se ao trabalho manual. A narrativa é ela própria uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador “deixa sua marca” contada, como o compositor deixa a sua, na obra que escreve. A narrativa torna-se tão particular, quer seja do autor, do compositor, a qual Benjamin ainda salienta sua importância como a dos mestres e sábios. No caso do compositor, em sua função de narrador, dar seus ‘conselhos’ não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio sob seu olhar experiente ou até curioso, pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida. “Seu dom é poder contar sua vida; e sua dignidade, é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 2011, p. 208).

O compositor Heitor Villa-Lobos, em sua experiência com a cultura sertaneja, de perto ou de longe, permitiu percebê-la como é, e incluir em parte de sua obra. Nesse processo, a identidade na produção artística pode ser fruto de seu reconhecimento como prática social, uma espécie de foco virtual que é indispensável para o artista. Lévi-Strauss (2008), após sua experiência em comunidades indígenas nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, reconhece que “a identidade é uma espécie de foco virtual ao qual nos é indispensável referir para explicar certo número de coisas, sem que tenha jamais uma existência real” (2008, p. 369).

Para Lévi-Strauss, há na existência puramente teórica um limite que não corresponde à realidade. Seu alerta é para a necessidade de descartar a identidade, como uma entidade dotada de existência própria, e não se pode negar que ela é na vida cotidiana. Mas também se posiciona como um referencial para a percepção do social e do próprio indivíduo, como ideia ou noção, que permite perceber o mundo e como é dotado de sentido. Essa identidade com sentido estaria ligada diretamente à história e a seu contexto vivido. Para Lévi-Strauss, a história não está ligada ao homem, nem a qualquer objeto em particular, mas consiste inteiramente no seu método: a experiência, que comprova o que é indispensável para a integralidade de qualquer estrutura humana. Longe, portanto, de a pesquisa da inteligibilidade resultar na história como o seu ponto de chegada, “é a história

que serve de ponto de partida para a busca de inteligibilidade. Assim como se diz de certas carreiras, a história leva a tudo, mas contanto que se saia dela” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 371).

Considerando a historicidade da cultura musical do Sertão nordestino e como foi incluída na música de Heitor Villa-Lobos, percebe-se que isso não depende apenas de sua vivência, mas também da forma como o compositor a incorporou, no seu próprio método, considerando o nacionalismo de sua época e as influências modernistas e neoclássicas. A experiência musical do compositor mostra-nos sua posição de narrador na lógica benjaminiana. Ele traz a voz da experiência para sua música.

Nessa direção, Benjamin, ao comentar *A voz da natureza*, de Leskov (2012), mostra que esta se exprime menos através da voz humana, e mais pela “voz da natureza”. A esse respeito, percebemos que na *Ária Cantiga*, ao evocar essa voz não humana, Villa Lobos dá lugar ao fato, ao *ethos* de saudade e sua regionalidade. É essa música e esse Sertão que se tornam mais presentes também por sua intensidade e representatividade brasileira, os quais o compositor buscava em suas referências. Foi um Sertão impressionista, debussyniano, cujas formas emergem entre luz e sombra, cores e imagens que se formam na retina, para lembrar Monet, e que se movem entre um passado conceituado e um presente a ser (*re*)descoberto, por isso, em potencial como música.

Pensar através da música é estabelecer, a partir de sua linguagem, conexões trazidas por 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. São impressões que chegam até ao ouvinte, que os processa de acordo com as referências do seu contexto e percepções pessoais, sendo, nesse processo, parte de sua educação musical. Neste encadeamento vemos o quanto a música não é um objeto autônomo, mas produto de um contexto, de um determinado período histórico, e do pensamento humano.

### **Considerações finais**

Ao expor a *Ária Cantiga* em sua linguagem poetificada da região nordeste, buscamos percebê-la como música em ato e em potencial. E essa dá-se em comparação com um artista visual, quando esse observa um cavalo correndo ou o pôr-do-sol, ele capta a imagem por seus sentidos. A pintura da imagem está em sua memória, a qual busca expressar aquilo que sentiu ao visualizá-la, sendo essa, considerada fruto da comunicação

concebida, de modo silencioso, entre o pintor e o seu objeto. Na *Ária Cantiga*, como Bachiana Sertaneja, a canção que lhe dá o tema, ilumina a região, trazida em primeiro plano na memória do compositor, depois transcrita em notação musical e por seguinte, imaginada e ressignificada criticamente.

Eis a música em ato e em potencial, cuja existência é objetivada em sua notação e potencializada como linguagem poetificada. Há na linguagem de Heitor Villa-Lobos, sua particular percepção da região, a qual não anula as demais, que ainda suscita a outras imagens. Para a obra é dada uma linguagem, a da cena do sertão nordestino; uma linguagem silenciosa; e para o ouvinte é dado o som desse sertão, sob o viés da percepção e interpretação do compositor. Isto é, duas linguagens, a primeiro a silenciosa, e a segunda, sonora, que segundo Benjamin (2011, p. 220), “às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som”, isso significa dizer que a linguagem proposta nas cenas é uma linguagem poetificada que se constituiu a partir da objetividade, da historicidade e da narrativa do compositor. São linguagens que se completam, entre o silêncio de uma e a sonoridade da outra; manifestado na objetividade de uma, a música em ato; e a narrativa construída da outra, a música em potencial. Como cada ser e cada cultura são únicos, e como não existe uma folha igual a outra na natureza, apesar de chamá-las pelo mesmo nome, não há cultura igual, nem a percepção há concordância de pensamento, nem deve haver. Porque, para mantê-la, além de todo o esforço demandado, é necessário que haja múltiplas narrativas, com o cuidado de que a comunicação não se torne algo distante do real (LOPES 2019, p. 16) – princípio fundamental na educação.

Como um *rallentando* reflexivo, duas ‘caixas’ foram abertas: uma sobre a música em ato, em linguagem em si mesma e, portanto, um ‘objeto’ virtual; e a outra, sobre a música em potencial, naquilo que é possível extrair da obra para além da partitura e seus recursos técnicos, isto é, o contexto histórico e social em que foi desenvolvida e o que aponta como linguagem, como parte do processo de ensino até ao fenômeno da aprendizagem, propósito atenuante na obra de Villa-Lobos.

## Referências

- ALBUQUERQUE, Durval Júnior. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Martins Fontes, São Paulo, 2011.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Clarissa. *A gazeta musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- AGAWU, Victor Kofi. *Playing with sings: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v.1. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de M. A. Cruz e M. Alberto. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.
- 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
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp: Zouk, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil*. 3ª edição, São Paulo: Editora Global, 2001.
- CATÁLOGO Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro, 2009.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.
- DUARTE, André. *Villa-Lobos errou... Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do Autor, 2009.
- HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven: markedness correlation, and interpretation*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1982.
- INGOLD, Tim. "Four objections to the concept of soundscape". In: INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. London; New York: Routledge, 2011. p. 136-139.
- KERMAN, Joseph. *Contemplation music: challenges to musicology*. Harvard: Harvard University Press, 2010, p. 31-108.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark L. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980. LESKOV, Nikolai. *O peregrino encantado*. Lisboa: Nova Veja, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3 ed. Campinas: Papirus, 2008, p.15-197.
- LOPES, Eduardo. "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, p. 23-36.
- LOPES, Eduardo (coord.). *Percurso de Investigação no Século XXI para o Ensino do Instrumento Musical*. V.nº Famalicão: Húmus, 2019.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; LOPES, Eduardo. “O Sertão imaginado na Ária ‘Cantiga’ das Bachianas Brasileiras”. *Revista Europeia de Estudos Artísticos*, ERAS, 37ª edição. © EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES, 2019, v. 10, n. 2, p. 42-63 ISSN 1647-3558

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. *O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Editora Appris, Curitiba, 2021.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: PUP, 2000.

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

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

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London/New York: MacMillan/Schirmer, 1980.

WEBER, Max. *Essays in sociology*. Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 120-156.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Edusp, São Paulo, 1995.

# A formalização da ideia de miscigenação em Villa-Lobos: os casos das séries *Choros* e *Bachianas Brasileiras*<sup>1</sup>

André Alcman O. Damasceno  
andre.damasceno@urca.br | Universidade Regional do Cariri

Resumo: Esta pesquisa articula o ideário da miscigenação desenvolvida pelo pensamento social brasileiro – em especial o de Gilberto Freyre (1933, 1957 e 2003) – com a música de Villa-Lobos, com destaque para as séries de *Choros* e *Bachianas Brasileiras*. Nessa perspectiva, as Séries acabam por expressar momentos diferenciados de representação positiva da miscigenação como substrato da nacionalidade brasileira. Mas como as referências indígenas, negras e brancas foram formalizadas esteticamente nas duas Séries? Há uma paridade entre os referenciais formais étnico-raciais de ambas ou, ao contrário, uma hierarquização desses elementos? Como esses elementos foram harmonizados, em sua *bricolagem* musical (MOREIRA, 2014), nos termos “pós-tonais” (SALLES, 2009 e 2017)? Para responder a essas indagações, e a outras correlatas, se recorrerá às perspectivas pós-coloniais de autores como Born e Hesmondhalgh (2000) e Agawu (1995 e 2003) e à análise sócio-histórica de Taruskin (2005 e 2009), articulando, forma e conteúdo de maneira interdependente.

Palavras-chave: Miscigenação; Pensamento Social Brasileiro; Villa-Lobos; *Choros*; *Bachianas Brasileiras*

## The formalization of the idea of miscegenation in Villa-Lobos: the cases of the *Choros* and *Bachianas Brasileiras* series

Abstract: In this work, I articulate the ideas of miscegenation developed by Brazilian social thought - especially that of Gilberto Freyre (1933, 1957, and 2003) - with the music of Villa-Lobos, with emphasis on the *Choros* and *Bachianas Brasileiras* series. In this perspective, the Series end up expressing different moments of positive representation of miscegenation as a grounding of Brazilian nationality. But how were indigenous, black and white references aesthetically formalized in the two Series? Is there a parity between the ethnic-racial formal references of both Series or, on the contrary, a hierarchy of these elements? How were these elements harmonized, in your *bricolage* musical (MOREIRA, 2014), according “post-tonal”

---

<sup>1</sup> Este texto constitui-se como parte do relatório de pós-doutorado em Sociologia (USP), *A miscigenação segundo Villa-Lobos: em estudo sobre forma e processo social a partir dos Choros, das Bachianas Brasileiras e de sua obra folclórico-pedagógica*, que está em fase de conclusão. Esta pesquisa está sob a supervisão do Prof. Leopoldo Waizbort. O cerne desta pesquisa é o de compreender o processo de racialização nos termos da modernização brasileira e da edificação de uma linguagem tonal adequada ao contexto pátrio, exigindo uma hierarquização intra-musical dos elementos sócio-raciais. Assim, trabalho com autores que partem de uma perspectiva Pós-Colonial, abordando as relações entre poder, gênero, etnia/raça e cultura, em termos interdependentes (HALL, 2018 [2003] p. 119). Dessa forma, na análise desses autores, a linguagem musical se estrutura de uma maneira conflituosa, a partir elementos musicais apropriados pelas metrópoles frente às culturas colonizadas dentro da harmonia tonal. Entretanto, também ocorrem subversões periféricas, na apresentação de novas linguagens, alterando os cânones centrais musicais a partir de um enfoque descentralizado, periférico, em sintonia com o *hibridismo* e suas relações agonísticas de diferença frente ao discurso uniforme de identidade. Dentro das análises pós-coloniais, o conceito de *Orientalismo* se tornou um dos mais fecundos para se entender a lógica das representações culturais dos contextos não-ocidentais. Assim, o conceito de *Orientalismo* - entendido é definido por Said como “sistema de conhecimento sobre o Oriente; uma tela aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental” (1990 [1978], p.18), constituindo “a relação entre Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de denominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (1990, [1978], p.17). Na esfera musical, o *Orientalismo* é pensado junto aos textos que compõem HESMONDHALGH; BORN (2000), especialmente a introdução, ao trazer para análise musical as proposições pós-coloniais na análise da música, através dos conceitos e das questões caras à abordagem pós-colonial: *hibridismo*; as relações entre cultura, poder, etnia e classe; as dinâmicas de gênero e sexualidade; a relação entre dominação política, cultura e conhecimento; e as questões metodológicas de representação musical entre centro e as periferias estéticas-políticas. Assim, meu procedimento metodológico analisa os aspectos estéticos em relação ao processo social, da forma musical dos *Choros*, das *Bachianas Brasileiras* e das peças do *Guia Prático* - através das leituras das partituras do material musical - longe do formalismo, tendo como modelo as análises sócio-históricas de Taruskin (2005(1), (2), (3) e (4) e 2009), que transcende as narrativas meramente estéticas ou históricas, articulando, conseqüentemente, forma e conteúdo de maneira interdependentes.

terms (SALLES, 2009 e 2017)? To answer these questions, and other related ones, we will resort to the post-colonial perspectives of authors such as Born and Hesmondhalgh (2000) and Agawu (1995 e 2003) and the socio-historical analysis of Taruskin (2005 and 2009), articulating form and content in an interdependent manner.

Keywords: Miscegenation; Brazilian Social Thought; Villa-Lobos; *Choros*; *Bachianas Brasileiras*

## **Questão racial e música brasileira: a estetização do mestiço e do popular<sup>2</sup>**

*“Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade, como já salientamos às primeiras páginas deste ensaio, um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena.” (FREYRE, 2002 [1933], p. 197).*

Esta pesquisa parte de uma premissa histórica: para se entender a questão racial como a maior problemática em relação à formação da cultura brasileira, esta não pode ser separada das preocupações dos intelectuais brasileiros com a unidade nacional do ponto de vista político. Na verdade, essas preocupações andaram ora em paralelo ora se entrelaçando até se unirem da década dos anos 30 em diante, positivamente<sup>2</sup>, quando a ideia da miscigenação tornar-se-ia política cultural. O que irei apontar ao logo deste trabalho é a construção social do mestiço como um Outro,<sup>3</sup> numa relação de alteridade na qual pensamento social e racial brasileiro o objetifica. Assim, o mestiço será tido como o substrato ético/racial do “popular”, da cultura popular, dentro do próprio pensamento social brasileiro, tendo a música um lugar de destaque. A partir dessa premissa, tentarei sintetizar a questão da unidade nacional junto à racial e o lugar da música, em especial da de Villa-Lobos, em relação a essas preocupações.

A unidade nacional foi um dos grandes desafios do Brasil, desde a sua independência em 1822. As revoltas separatistas só foram resolvidas no 2º Império, mas nesse momento ocorreu uma tensão entre as oligarquias locais e o Império, vistas nas crises derivadas das alternâncias entres os gabinetes conservadores e liberais e no advento da Abolição, realizada longe dos propósitos dos senhores de terra, especialmente os ligados ao cultivo do Café. De todo modo, o poder moderador garantiria a prevalência do

---

<sup>2</sup> Fernando Coronil (1997) analisa a relação entre da lógica colonialista do Orientalismo dentro de uma perspectiva latino-americana, a partir do caso venezuelano, através da internalização da missão civilizadora ocidental, dentro de um processo mais amplo de modernização subalterna da periferia. O Fundamental nesse caso é apontar a especificidade do caso brasileiro da relação de poder entre aqueles elementos representados, subordinando, esses Outros, a cultura popular e o mestiço, para a construção de um “nós” nacional.

<sup>3</sup> O ímpeto para tratar o mestiço e o popular como um Outro nesta pesquisa, desde o desenvolvimento do pensamento racial brasileiro, até o folclórico, às iniciativas erudita e modernista, partiu do texto Waizbort (2012).

poder central da União sob os potentados locais. Desde José Bonifácio (1998[1823]) a preocupação da relação de insubordinação do poder local ao central e a questão racial eram os grandes problemas para a coesão brasileira, em especial em um país dependente da escravatura.

Assim, a questão racial sempre esteve na pauta intelectual brasileira, mesmo antes da Abolição da Escravatura, em 1888. Entretanto, o eclipse do Império sob às luzes da recente Abolição trará uma dramaticidade à questão como ainda não se vira antes, potencializada pela geração intelectual dos anos 1870, como em Silvio Romero, por exemplo, dentro de um ambiente institucional de proliferação do darwinismo social e do positivismo. Silvio Romero defendia o princípio biológico da raça,<sup>4</sup> o mestiço como produto brasileiro, expresso na máxima “todo brasileiro é um mestiço, se não no sangue, nas ideias. Os operários-deste facto inicial têm sido: o portuguez, o negro, o índio, o meio physico e a imitação estrangeira” (ROMERO, 1902 [1888], p. 4). Romero (1902 [1888]) buscava do caráter nacional por via de um critério étnico, dentro de uma perspectiva positiva e evolucionista, na expectativa de situar o Brasil na humanidade. O mestiço é tido nessa obra como o que nos particulariza, motor da nossa cultura e do desenvolvimento literário. Entretanto, apesar de valorizar o mestiço, defendia o branqueamento como forma de atenuar nossos males, possibilitando nossa integração civilizada enquanto nação mestiça, que culturalmente já se mostrava pulsante em termos de folclore, conforme seu interesse pela sistematização do folclore musical visto em Romero (2008 [1883]).

A grande questão da Geração de 1870 era de adaptar ideias que condenariam a própria realidade brasileira, justamente para transcender esse paradoxo e a própria “questão da cópia”<sup>5</sup> dessas teorias raciais europeias pelos autores brasileiros. Assim, Lilia Schwarcz (1993) sentencia, para quem os estuda, o desafio

De entender a vigência e absorção das teorias raciais no Brasil não está, portanto, em procurar o uso ingênuo do modelo de fora e enquanto tal desconsiderá-lo. Mais interessante é refletir sobre a originalidade do pensamento racial brasileiro que, em eu esforço de adaptação, atualizou o que combinava se descartou o que de certa forma era problemático para a construção de um argumento racial do país (SCHWARCZ, 1993, p. 17).

---

<sup>4</sup> “O conceito raça, que além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social. O termo raça, antes de aparecer como um conceito fechado, fixo e natural, é entendido como um objeto de conhecimento, cujo significado estará sendo constantemente renegociado e experimentando nesse contexto histórico específico, que tanto investiu em modelos biológicos de análise” (SCHWARCZ, 1993, p. 17).

<sup>5</sup> Cf. SCHWARCZ, 1993, p. 15.

Esses autores da passagem dos séculos XIX para o XX, ora bebiam no determinismo geográfico ou biológico ou, ainda, em ambos. Como o caso de Euclides da Cunha em (2002 [1902]), destacando a ênfase na dialética entre raça e meio. Nessa obra, Euclides da Cunha, realiza uma tipificação de uma “mestiçagem embaralhada onde se destacam como produtos mais característicos mulato, mameluco, cafuz e o pardo” (2002 [1902], p. 240)]. O Brasil, uma recente República, seria visto de uma maneira dramática e pessimista, na falta de uma unidade nacional dos tipos raciais e geográficos, na dicotomia litoral (civilização) e sertão (longe da civilização). Nesse ambiente o miscigenado sertanejo seria tido como a “rocha viva de nossa raça”<sup>6</sup>, habitante e moldado por uma natureza inóspita. Em outras palavras, um Outro em estado de natureza que necessitaria ser lapidado pela civilização. Nessa perspectiva, mestiço e natureza formam um par a ser objetivado. Mas o problema não estaria apenas no povo miscigenado, disperso, em estado de natureza, mas também na distância das elites e do sistema político da realidade popular, na oposição entre estado e nação.

Desse modo, ao logo das primeiras décadas da República tínhamos um liberalismo à brasileira que assim como os paradoxos trazidos pelas ideias raciais ao país comprometiam a unidade nacional, devido à própria concepção de descentralização federativa que ameaçava a coesão do país, atualizando as questões de Bonifácio (2011 [1823]) para as primeiras metades do século XX. Naquele contexto, talvez, o autor mais incisivo na convicção de superar tanto a questão racial quanto os perigos da descentralização foi Oliveira Vianna. A sua terapêutica seria tanto a formação de uma elite nacional, quanto ao branqueamento baseado em suas convicções sociobiológicas. Em Vianna (2002 [1920]), o autor constrói sua concepção psicorracial hierarquizada; “arianos” no alto da pirâmide racial e embaixo, mestiços, negros e índios. Vianna (1938 [1932]) defende a necessidade da manutenção da pureza ariana no Brasil e a resistência daqueles com a miscigenação junto a negros e índios; resistência esta verificada em São Paulo e no Sul do Brasil através da imigração europeia. Na esteira de Alberto Torres (1938 [1914]), Oliveira Vianna (1930) defendeu que o latifúndio era a base das forças centrífugas das elites brasileiras, a necessidade da centralização políticas, o

---

<sup>6</sup> "Se tivemos, inopinadamente, ressurreta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doido, se tivemos aquilo (continua o crítico) não se compreende como na guerra de Canudos se atacasse a rocha viva da nossa raça" (2002 [1902], p. 592). O “sertanejo” é tido por Euclides da Cunha como “uma subcategoria étnica já formada” (2002 [1902], p. 591).

reestabelecimento das forças centrípetas, perdidas desde o Império, ocorreriam com a nacionalização das elites locais em elite nacional.

Ao contrário de Oliveira Vianna, para Afonso Arinos (1969 [1900]) a integração nacional viria do povo, de sua cultura, de sua condição miscigenadas e não de sua elite.<sup>7</sup> Dentro dessa perspectiva, para Arinos a música teria um papel fundamental na integração cultural, conforme esse trecho destacado por Hermano Vianna (2002 [1995], p.55):

Nesse grande esforço anônimo e por assim dizer subterrâneo, tal o dos lençóis d'água na formação dos ribeiros, forma-se a trama popular da nossa nacionalidade, com suas lendas e tradições comuns, voando de Sul a Norte e de Norte a Sul nas asas irisadas da canção popular (Arinos, 1969 [1900], p. 981).

Arinos (1969 [1900]) pode, portanto, ser visto como um antecipador das proposições modernistas, tanto em relação à visão positiva da base miscigenada de nossa cultura quanto ao lugar da música nessa mesma cultura. Apesar de antecipar uma visão positiva da formação cultural brasileira a partir de sua base miscigenada, com destaque para a música. Afonso Arinos não via mediação nesse processo, que seria espontâneo, ou como ele mesmo diz, “anônimo” e “subterrâneo”.

Sete anos após o lançamento de Arinos (1969 [1900]), Capistrano de Abreu (1998 [1907]) vai sistematizar melhor esse protagonismo do povo em sua abordagem histórica desse povo miscigenado, aventureiro nas bandeiras, na caça de metais preciosos, na construção de estradas ou na criação do gado. Capistrano de Abreu fala de muitos brasis que só foram ganhando a consciência de sua unidade após sucessivos séculos de encontros e desencontros nos séculos XVI, XVII e na primeira metade do XVIII. Encontrar o sentido do povo que foi se formando no período colonial é o grande desafio histórico para o historiador cearense.

Após os trabalhos de ressignificação do lugar do povo miscigenado como protagonista de nossa História e formação cultural, vistos em Afonso Arinos (1969 [1900]) e Capistrano de Abreu (1998 [1907]), a reviravolta sobre a questão racial começa a ocorrer efetivamente com os modernistas que começam a enxergar como um projeto de modernidade a miscigenação e a construção de uma cultura nacional. O Modernismo foi uma resposta cultural aos problemas oriundos do processo de modernização ocorrido no

---

<sup>7</sup> Arinos (1969 [1900]) escreveu de maneira contemporânea a valorização da mestiçagem nas obras de folclore musical de Guilherme de Mello (1908) e Alexina Magalhaes Filho (1909).

Brasil,<sup>8</sup> em especialmente, estetizando positivamente a miscigenação. Essa posituação, significou a *ida ao povo*,<sup>9</sup> tanto o urbano e, especialmente, junto ao rural idealizado – de acordo com os cânones ocidentais que fundamentavam o folclore,<sup>10</sup> na objetivação do povo, do mestiço como um Outro. Essa *ida ao Outro/povo* tinha o projeto de edificar uma cultura nacional a partir dos elementos populares selecionados de acordo com uma visão ocidentalizada de “elevação” artística. Assim, tal programa possibilitaria a *invenção* de uma “autêntica” cultura nacional e de suas tradições.<sup>11</sup>

O livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado em 1928,<sup>12</sup> mesmo ano do *Ensaio sobre música brasileira*, apresenta esse brasileiro mítico original, um anti-herói, sem um caráter definido, mas o substrato dionisíaco e imaginário de nossa essência como brasileiro. Seria coincidência? Não. Há uma simetria entre o estado da música popular, ainda em estado bruto, inconsciente com a própria caracterização alegórica do mestiço e do popular na figura mítica de Macunaíma. Assim, tanto Macunaíma quanto a música popular deveriam ser nacionalizadas, no caso do primeiro dando-o um caráter e no caso da música, via elevação artística pela esfera erudita. Esta última garantiria a nacionalização da música, justamente o que faltaria ao personagem. Segue o projeto de nacionalização, de superação da fragmentação regionalista pela integração racial:

Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem, pois, a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patrícos.

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência

<sup>8</sup> Para compreender o Modernismo, utilizei como recurso heurístico e interpretativo, em Damasceno (2014), o conceito de *visão de mundo*, (GOLDMANN, 1959 [1955], 1979 [1970]). A *visão de mundo* modernista, e seu substrato, a *ida ao povo*, fora institucionalizada durante o *getulismo* e em diante - sobretudo, no enfoque daquela pesquisa, em suas variantes *romântica* e *programática*, relacionadas, respectivamente, à trajetória cultural e política de Villa-Lobos e a Mário de Andrade.

<sup>9</sup> A base dessa visão de mundo é a *ida ao povo* de acordo com as especificidades brasileiras, conforme a análise de Martins (1987).

<sup>10</sup> Mário de Andrade definiu que “a essência das ações dos intelectuais e artistas comprometidos com o Modernismo: “o direito permanente à pesquisa folclórica; a atualidade da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1990 [1942], p. 26).

<sup>11</sup> A diferença básica em relação ao Romantismo é que essa *ida ao povo* deveria se basear na realidade nacional. Nada das “idealizações” e “sentimentalismos” típicos do Romantismo que desembocaram na “esterilidade” parnasiana que, inclusive, foi combatida de maneira irônica. Cf. TRAVASSOS, 1997.

<sup>12</sup> Cf. ANDRADE, 2004 [1928].

espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideu, habanera e tango) foi muito importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca schottisch) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu (ANDRADE, 2006 [1928], p. 51).

No começo da década de 1930, especificamente em 1933, o projeto estético do Modernismo ganha um sobressalto socioantropológico a partir de Gilberto Freyre com *Casa Grande & Senzala* (2002[1933]), que aponta para uma verdadeira inflexão sobre a reflexão acerca do lugar da miscigenação na constituição da sociedade brasileira desde os primórdios da colonização. Na perspectiva freyriana, o Brasil teria uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica econômica, miscigenada na composição e baseada num equilíbrio de opostos. Esta miscigenação seria a base de uma democracia social. Assim, as contribuições das matrizes étnicas do Brasil seriam variadas e funcionais para a constituição da nação, vista na do português (plasticidade social), do negro (cultura, culinária, trabalho escravo) e do índio (cultura, culinária e penetração no interior). A alegada democracia social baseada na miscigenação seria a base da ideologia da democracia racial propagada pelo Estado Novo em diante para a realidade brasileira e utilizada por Salazar, em Portugal, a partir dos anos 50, para justificar o imperialismo português em pleno século XX.

Na perspectiva de Freyre (2002 [1933]) o mestiço é um Outro, positivado, tido como base de nossa democracia social em marcha no Brasil, que deveria progressivamente atenuar os nossos antagonismos, na tentativa do “equilíbrio de contrários” e garantidor de nossa unidade cultural e política. Entretanto, a alteridade não seria diluída dentro do processo de miscigenação, ela estaria presente estaria dentro do próprio processo de miscigenação de contraposições, principalmente entre a cultura do colonizador europeu e as culturas africanas e indígenas, na própria tensão dessa busca do equilíbrio de antagonismo. Cito-o:

Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade, como já salientamos às primeiras páginas deste ensaio, um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo (FREYRE, 2002 [1933], p. 197).

Assim, até Gilberto Freyre (2002 [1933]), fecha-se o ciclo clássico do pensamento racial brasileiro com a positivação da miscigenação, já que a racialização,

entendida como processo social de padronização identitária amparada na ideia de raça, ocorreu no Brasil do Império para a Primeira República, na passagem do pessimismo com a miscigenação - que trouxe “soluções” como a tentativa de branqueamento da população (através da facilitação da imigração de Europeus, como os italianos) – para a sua positivação a partir dos anos da década dos vinte e trinta.<sup>13</sup> Na perspectiva de Freyre (2011[2003]), a natureza também é objetivada na difícil adaptação aos trópicos pelo mestiço,<sup>14</sup> por isso o mestiço é acima de tudo um “homem tropical”, um lusotropicalista derivado da “plasticidade social”<sup>15</sup> portuguesa. Esse lusotropicalismo seria a base de uma “civilização lusotropical”,<sup>16</sup> ou seja, de uma moderna civilização tropical brasileira,<sup>17</sup> ou como ele mesmo escreveu, uma “China tropical”.<sup>18</sup>

Esta positivação freyriana do mestiço, dentro de uma relação de alteridade desse mestiço como o Outro, em especial junto aos povos indígenas e negros, entretanto, o ressignifica do ponto de vista racial pela esfera cultural, justamente por ser a base da cultura brasileira, dando-o um novo status. A música seria o símbolo maior desta integração cultural, tendo como base a miscigenação racial, conforme as palavras de Freyre:

A música vem sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil aquela – dentre as belas-artes – em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana: da aristocrática e burguesa tanto quanto da plebeia ou rústica. Já o notara De Freycinet, com relação aos brasileiros dos começos do século: “De tous les arts d’agrément cultivés par les Brésiliens”, era a música aquela na qual. (FREYRE, 2013 [1957], p. 124)

Esse lugar dado à música por Gilberto Freyre não era à toa, sua relação com Villa-Lobos é fundamental com a música, apesar de pouco ter se aventurado na temática, conforme demonstra Vianna (2002 [1995]). Havia uma afinidade declarada entre as obras e uma admiração mútua entre o escritor pernambucano e Villa-Lobos - inclusive, eles chegaram a combinar uma parceria -<sup>19</sup> apesar divergência da maior contribuição étnico-

<sup>13</sup> Cf. SCHWARCZ, 1993.

<sup>14</sup> Assim, nos primórdios da colonização: “elo intercurso com mulher índia ou negra multiplicou-se o colonizador em vigorosa e dúctil população mestiça, ainda mais adaptável do que ele puro ao clima tropical” (FREYRE, 2002 [1933], p. 161).

<sup>15</sup> Cf. FREYRE, 2002 [1933], p. 315.

<sup>16</sup> Cf. FREYRE, 2011 [2003], p.118.

<sup>17</sup> Cf. FREYRE, 2011 [2003], p. 148.

<sup>18</sup> Cf. FREYRE, 2011 [2003], p. 201.

<sup>19</sup> Gilberto Freyre queria unir música e literatura com Villa-Lobos, na qual ele escreveria um texto para uma interpretação musical do Brasil. Entretanto, os mais diversos compromissos impediram, segundo o escritor, de Villa-Lobos participar do projeto. Cf. FREYRE: 1987, p. 74.

racial para a formação do Brasil, que na visão do compositor seria a do elemento indígena, enquanto o antropólogo atribuía à herança negra.

Nesse contexto de desenvolvimento do pensamento brasileiro, no enfoque desta pesquisa, Villa-Lobos se constituiu como o músico que melhor formalizou esteticamente as proposições racializadoras em torno da positivação da miscigenação. Positivação esta formalizada na obra villalobiana de diversas formas, mas que nas Séries analisadas aqui (*Choros e Bachianas Brasileiras*) teve o papel de representar dois brasis. Um mais caótico, no caso dos Choros, diverso, ao mesmo tempo citadino e natural e outro mais ordenado, unitário e homogêneo em sua ruralidade e nostalgia, as *Bachianas Brasileiras*.

### O mestiço “primitivo” dos Choros

*...forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares extremamente marcantes e originais.*

*Impressão popular que define as tocatas típicas de pequenos conjuntos de cantores rurais solistas ou de instrumentistas, executados geralmente ao ar livre. Foi o título encontrado para denominação uma nova forma de composição musical, em que se acham sintetizadas várias modalidades da **música indígena brasileira primitiva, civilizada ou popular**, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, incidentalmente. Os processos harmônicos e contrapontísticos são quase uma estilização do próprio original (VILLA-LOBOS apud NÓBREGA: 1974, p. 29-30, grifo nosso).<sup>20</sup>*

A composição de obras musicais com o intuito de explicitar uma identidade e uma unidade nacional, como as apresentadas pelos *Choros* e mais tarde pelas *Bachianas Brasileiras*, vem sendo verificada desde o Romantismo, no século XIX, num momento em que o mapa da maioria dos Estados-nacionais ainda estava por se configurar. Antes de Villa-Lobos, Alexandre Levy compôs a *Suíte Brasileira* (1890) e Alberto Nepomuceno a *Série Brasileira* (1897), compuseram obras com o intuito de representar a nação, mas ambos os trabalhos estavam presos às formas românticas, do final do séc. XIX, apesar de suas leves inflexões a estética popular.

---

<sup>20</sup> “Os choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são igualmente, uma estilização completa do original”. (Definição da série, na edição dos *Choros n° 3* (Max Eschig, Paris, 1928), apud NÓBREGA, 1974, p. 9).

A maior parte dos *Choros* foi composta na década dos vinte, de 1920 a 1929. As datas de quase todas as composições das peças dos *Choros* são posteriores à participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922, à exceção do *Choros n° 1* (1920), e durante ou depois da primeira viagem de Villa-Lobos à Europa de 1923 a 1924. As obras de 1924 que foram compostas durante ou pouco depois do retorno de Villa-Lobos (já que ele retornou em setembro de 1924) foram os *Choros n° 2* e *n° 7*. Todas as demais foram entre 1925 e 1929.<sup>21</sup> Isso reforça a hipótese que Villa-Lobos reforçou a sua estética nacional só após a Semana de Arte de 1922 e, especialmente, depois de sua primeira viagem à Europa em 1924.<sup>22</sup>

Houve uma simetria entre as datas das composições e das estreias, à exceção dos *Choros n° 9*, *n° 11* e *n° 12*, que respectivamente tiveram o ano de 1928 apontada à composição do *Choros n° 11* e o ano de 1929 à composição dos *Choros n° 9* e *n° 12*, já as estreias foram bem distantes em relação às composições, já que estrearam em 1942 (*n° 9* e *n° 11*) e 1945 (*n° 12*). O *Choros n° 12* estrou nos E.U.A, em Boston. Assim, esses *Choros* estrearam durante a composição das *Bachianas Brasileiras n° 7*, em 1942, e um pouco antes da composição das *Bachianas Brasileiras n° 8* (1944) e *n° 9* (1945). A maioria das peças foi composta no Rio de Janeiro (13 delas, sendo uma parcialmente feita em Paris) e estreadas no Rio de Janeiro (5 vezes). O *Choros Bis* entre 1928/29, e dividido com o Rio de Janeiro a *Introdução ao Choros* em 1929 – a primeira estreou em Paris em 1930 e a segunda dividida entre Rio de Janeiro e Paris. No total foram três estreias exclusivas em terra francesas, além do *Choros Bis*, como os *Choros n° 4* e *n° 8*, ambos em 1927, durante a segunda viagem para a França, que foi do final de 1926 até 1930, evidenciando, o peso de Paris como ambiente cultural fundamental para o reconhecimento internacional e nacional da obra de Villa-Lobos com a composição de uma obra.

Ao se analisar o sentido social das dedicatórias, evidencia-se na série *Choros*, a presença de mecenas e de ilustres modernistas. A estratégia de Villa-Lobos foi dedicar seus *Choros* aos modernistas, aos mecenas e músicos brasileiros e estrangeiros com reconhecimento internacional, apoios fundamentais para sua ida e consagração na Europa, a qual resultou no reconhecimento tanto no exterior quanto no Brasil durante a

---

<sup>21</sup> Vale destacar que a composição das obras não era sequenciada de acordo com os anos, exemplo o *Choros n° 4* é de 1926, o *n° 5* de 1925, a *Introdução ao Choros* de 1929 - último ano de composição e um ano antes do *Choros n° 14*.

<sup>22</sup> Cf. as análises de Peppercorn (2000[1972]) e, especialmente, Guérios (2003).

década de 1920. A exceção foi Ernesto Nazareth, um músico popular, a quem foi dedicado o *Choros n° 1*. Os demais foram endereçados aos modernistas – Mário de Andrade, Paulo Prado,<sup>23</sup> Tarsila do Amaral/Oswald de Andrade (1 cada) – aos mecenas do Modernismo (Carlos Guinle e Arnaldo Guinle, 2 peças); aos músicos Thomas Terán (pianista, 1 peça); Arthur Rubinstein (pianista, 1 peça); Tony Close/Maurice Raskin (violinistas, 1 peça); e ao musicólogo Andrade Muricy. A *Introdução aos Choros* (1929), Os *Choros n° 6* (1926) e *n° 9* (1929) foram dedicados a Arminda Neves D’Almeida (a Mindinha), sua segunda esposa.<sup>24</sup>

Quanto às denominações dos subtítulos, duas delas são relacionadas ao Brasil: “Picapau”, do *Choros n° 3* e “Alma brasileira”, do *Choros n° 5*, ambas de 1925. A primeira dentro da linha de representação da fauna brasileira, à maneira do o *Uirapuru* (1917), e a segunda com uma referência direta ao Brasil como tantas peças de Villa-Lobos, vide a anterior *Suíte Popular brasileira* (1908-1923) e o para canto e banda, *Brasil Novo* (1922). Cada vez mais essas nomeações brasileiras vão se acentuar em sua obra, como as *Canções Típicas brasileiras* (1929-1935) e a suíte *Descobrimento do Brasil* (1937). Outro subtítulo se refere à forma mais tradicional de se referir às obras de câmara, *Settimino* do *Choros n° 7* (1925) e o afrancesado *Deux Chôros*, do *Choros Bis* (1928/1929).

Já em relação aos temas utilizados e transfigurados nas composições de Villa-Lobos, dois são de origem indígena: *Nozani-ná* dos índios Parecis, recolhida por Roquete Pinto, em 1912, em Mato Grosso e em Rondônia; *Mokocê Cê-maká* também recolhidos na mesma expedição. O primeiro do *Choros n° 3* (1923) e o segundo *Choros n° 10* (1926) e quatro populares: *Rasga Coração*, Yara, o primeiro de Catullo da Paixão Cearense, o segundo instrumental de Anacleto de Medeiros – ambas utilizadas no *Choros n° 10*, e *Turuna* de Ernesto Nazareth (do *Choros n° 8* (1925)) – a Nazareth, é bom lembrar, foi dedicado o *Choros n° 1* (1920) - e *Oh! Dandan*,<sup>25</sup> canção de sertanejos cuiabanos, também recolhido por Roquete Pinto, em 1912, utilizado no *Choros n° 9* (1929). Desses quatro, três são populares de origem urbana - *Rasga Coração* e *Yara* de Anacleto de Medeiros e

---

<sup>23</sup> Além de escritor, Paulo Prado também foi um mecenas do Modernismo.

<sup>24</sup> Como Villa-Lobos a conheceu em 1936, o que levanta a hipótese que os *Choros n° 6* (1926) e *n° 9* (1929) tenham sido compostos na passagem dos anos 30 para os anos 40, afinal as suas estreias ocorreram em 1942 em dois concertos diferentes no Rio de Janeiro. Já a *Introdução aos Choros* (1929) deve ter sido feita uma nova dedicatória, já que sua estreia foi em 1929.

<sup>25</sup> “Motivo que Villa-Lobos empregou mais tarde (1937) em curta melodia intitulada Canto Africano, parte impetrante de um tríptico para coro denominado ‘Regozijo de uma raça’” (NÓBREGA, 1974, p.84).

uma rural (*Oh! Dandan*). Denotando que o maior interesse na transfiguração temática estava nos temas indígenas e da música popular urbana e não nas temáticas rurais.

Comento em um só bloco a instrumentação e as questões envolvendo tonalidade, a forma musical e a perspectiva rítmica da série. Quanto à instrumentação, já se nota as inovações de Villa-Lobos. Como no uso do saxofone alto nos *Choros n° 3* (1925), *n° 6* (1926), *n° 7* (1924), *n° 8* (1925), *n° 10* (1926), *n° 11* (1928) - aqui também o sax soprano, *n° 12* (1929) e *Introdução ao Choros* (1929). O saxofone foi um dos instrumentos ao qual ele se afeiçãoou, de um atento frequentador das rodas dos chorões do “O Cavaquinho de Ouro” no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro, que entre seus integrantes tinha Anacleto de Medeiros no saxofone.<sup>26</sup>

Entretanto, o que se destaca na série é ampla utilização da percussão nos *Choros n° 8* (1925), *n° 9* (1929), *n° 10* (1926), *n° 11* (1928), *n° 12* (1929) e a *Introdução ao Choros* (1929), com instrumentos como tam-tam, pratos, reco-reco, chocalho, caixa clara, tamborim, tambor, coco, cabacinhas, caxambu, cuíca, pandeiro etc. Qual a função da percussão nos *Choros*? Esse aparato percussivo traz inovações no quesito rítmico ou, ainda, cumpre alguma função harmônica? O estudo de Karla Regina Bach de Andrade (1998), aborda a diversidade rítmica vinda do conhecimento percussivo de Villa-Lobos através de seu contato com os músicos populares. A própria maneira de como a percussão é usada na Série indica uma transfiguração das matrizes negras da música popular urbana, especialmente com a figura do carnaval, especialmente nos *Choros n° 8* e *n° 10*. Já o uso do coro nos *Choros n° 3* (1923) – com o tema *Nozani-ná*, *n° 10* (1926) - *Mokocê Cê-maká* e no *n° 13*, especialmente os dois primeiros exemplificam a função da estética religiosa na obra de Villa-Lobos, como veículo místico, na simbiose entre o homem natural brasileiro (os indígenas) e a natureza.

No que se refere ao formato da execução das obras, elas podem se dividir a obra em três grupos. Os de câmara – *Choros n° 2*, *n° 3*, *n° 4*, *n° 7* e o *Choros Bis* (1929/29) os solos - *Choros n° 1*, para violão, e o *n° 5*, para piano, e em formato de orquestra, predominante em seis peças – *Choros n° 6* (1926), *n° 9* (1929), *n° 10* (1926), *n° 12* (1929), *n° 14* (1929) e *Introdução ao Choros* (1929), duas orquestras (*Choros n° 13*, 1929); duas peças para piano e orquestra - *Choros n° 8* (1925), este para dois pianos, o *Choros N11* (1928). Isso poderia fazer supor que haveria a predominância das sinfonias. Não, não há.

---

<sup>26</sup> Sobre o lugar do saxofone na música villalobiana, cf. Carlos Alberto Marques (2001).

A discussão do *Choros* serem expressos na forma de sinfonias gerou muitas controvérsias. A calorosa receptividade do *Choros* junto à segunda viagem à França, em 1927, foi destacada pelos principais canais de comunicação na época no estrangeiro e no Brasil como uma nova forma de composição. Entretanto, a questão sobre se os *Choros* constituem uma nova forma musical foi contestada por Peppercorn (2000 [1972]), divergindo que a mesma poderia: “ser descritas como poemas sinfônicos ou formas usuais de música de câmara. É verdade que Villa-Lobos achava justa a escolha assim como o uso do título *Choros* para muito tipos de composições, mas estas são tão variadas que se torna impossível aplicá-lo a toda uma categoria de formas musicais” (2000 [1972], p. 77). Não à toa, apenas o *Choros n° 11* (1928)<sup>27</sup> se encontra a forma sonata em grande parte da obra, ainda assim, “com aspectos que fazem lembrar um gigantesco *concerto grosso*” (TARASTI, 2021, p. 224). A caracterização do *Choros* como uma forma irracional é uma tônica, fruto da erupção criativa de Villa-Lobos, constatado tanto por analistas externos quanto os internos, conforme Andrade Muricy (1959):

Tôda descrição, mesmo se mais do que perfunctória e insuficiente, como essas indicações que aí ficam, toda tentativa de análise rápida, torna-se impossíveis, e mais do que isso, contraproducentes. É a própria extraordinária liberdade imaginativa, os que assomos de irreprimível capricho, dum senhor absoluto e incontrolável da sua força criadora pessoal, que impede qualquer notícia *por cima* a respeito dessas obras intemperantes, dum caótico rente, que provém duma capacidade rara de improvisação, que nêle é torrencial, que demarca quase toda sua obra, e supera, muitas vezes, a estruturação lógica. Intemperante e caótico devem ser tomados, aqui, num sentido de **reflexo necessário da fase de tumultuoso e complexo labor genético que a raça brasileira atravessa, e de que Villa-Lobos é representativo flagrante** (MURICY, 1959, p. 46, grifo nosso).

Em termos formais, se constata a utilização das formas rondó (2 peças) - nos *Choros n° 1* (1920), *n° 11* (1928), a primeira na forma rondó simples, dentro do formato do choro popular, e a segunda, no *finale*. A outra forma, a binária (1) – no *Choros n° 10* (1926)<sup>28</sup> e a grande maioria, nove peças, são “fragmentadas”. Como no *Choros n° 6* que “parece uma série rapsódica de eventos destacados” (TARASTI, 2021, p.202). Essa fragmentação configura a radicalização do *hibridismo* de formas que se interpenetram,

---

<sup>27</sup> “Significa (o resultado do *Choros n° 11*) a exuberância de um tipo de **mestiço de sensibilidade** rítmica mecânica, em contraste com o sentimentalismo vago e profundo dos sons musicais. Em nenhum dos *Choros* observa-se a menor tendência de seguir a moda estética da época”. (VILLA-LOBOS Apud TARASTI, 2021 [1995], p. 226, grifo nosso).

<sup>28</sup> Mas longe de se constituir numa simplificada forma binária “O *Choros n° 10* é percebido superficialmente como uma forma binária simples, um “AB”, mas a escuta da reverberação constante de suas estruturas constituintes faz com que dobras de espessura variável coloquem todas essas partes em contato” (SALLES, 2009, p. 233).

por isso que o comentário de Tarasti (2021[1995]) sobre uma observação de John Druesdow que “em um único movimento a música de Villa-Lobos pode conter elementos estilísticos altamente heterogêneos, grande número de ‘compartimentos’ estéticos variados, destacando quaisquer deles de acordo com seu desejo” (TARASTI, 2021[1995], p. 171). Evidenciando uma forma híbrida, de elementos populares urbanos, indígenas, junto às formas europeias, que soava irracional para muitos dos ouvidos europeus.<sup>29</sup>

Em termos harmônicos, há uma predominância de tons de escala maior, mas nas peças nas quais os tons são notados. Há uma predominância da bitonalidade em 5 peças – *Choros n° 2, n° 4, n° 5, n° 9 e n° 10*, com a presença forte de peças politonais – *Choros n° 3, n° 6, n° 11 e n° 12*. Essas peças politonais são quase impossíveis de listar os tons, pela ampla variedade, como no *Choros n° 3* ou como no *Choros n° 6* pela falta de unidade tonal.<sup>30</sup> Em termos de peças atonais,<sup>31</sup> aponta-se uma peça com passagens quase atonais, o *Choros n° 11*, que Villa-Lobos teria caracterizado como possuidora de “modulações imprevistas e estranhas” (NÓBREGA, 1974, p. 113)<sup>32</sup> e outras com passagens atonais, 2 peças – *Choros n° 2, n° 7 e o n° 8*.<sup>33</sup> A complexidade harmônica dessas obras deve ser comentada. O *Choros n° 2* foi caracterizado como uma sonoridade dessa obra é primordialmente dissonante, talvez devido às numerosas seções bitonais”. (TARASTI, 2021[1995], p.169). Levando ao questionamento da possibilidade de uma interpretação tonal da obra por Neves (1977).<sup>34</sup> Já o *Choros n° 7* teria, para Tarasti (2021[1995]), um “estilo tonal livre, em que a independência vai além da funcionalidade harmônica” (TARASTI, 2021[1995], p. 205). E, por fim, o ambiente “carnavalesco” do *Choros n° 8* teria, para Nóbrega (1974), um “Clima atonal construídos pela sucessão de 4° e 5°” (Cf. NÓBREGA, 1974, p. 72).

<sup>29</sup> Como foi o caso de Peppercorn (2000 [1972]) que, segundo Tarasti (2021, p. 160): “Em que pese esse pioneirismo, seu livro revela o desejo de tornar racional um fenômeno que talvez seja simplesmente irracional, de acordo com a lógica europeia”.

<sup>30</sup> TARASTI, 2021, p. 202.

<sup>31</sup> Villa-Lobos já tinha adentrado no atonalismo em *Epigramas irônicos e sentimentais* (1921), texto de Ronald De Carvalho.

<sup>32</sup> Para Tarasti essa peça poderia ter “A harmonização pode ser também deliberadamente primitiva e ingênua, talvez em referência às progressões de acordes tecnicamente ‘deficientes’, encontradas na *mesomúsica* da América Latina” (TARASTI, 2021, p. 232).

<sup>33</sup> Além da atonalidade e da politonalidade, observa-se a utilização das polarizações, Cf. JARDIM, 2005, 63.

<sup>34</sup> “Uma questão se coloca: até que ponto se pode fazer uma interpretação harmônico-tonal desta obra? (NEVES, 1977, p.42).

Outro recurso harmônico utilizado por Villa-Lobos é o do *cluster*, de maneira dissonante no *Choros n° 5*, de maneira percussiva e grave no *Choros n° 8* e rítmica no *Choros n° 10*. Recurso esse utilizado em outros momentos de sua obra, como na canção *Mokocê Cê-maká* (1929), desenvolvendo uma espécie de *cluster simbólico* (Waizbort, 2014, p. 42),<sup>35</sup> que gera uma desestabilização entre a simplicidade do motivo ou da melodia junto a esse inesperado recurso harmônico. Assim:

O que interessa assinalar é que a melodia explora a extensão vocal da cantora de um extremo a outro – o que, obviamente, nada tem a ver com as melodias “simples” e de âmbito restrito que se esperaria de uma melodia “indígena” (como se depreende do *cluster simbólico*). Há, portanto, uma oposição clara entre a tessitura do motivo e a extensão total da voz na canção, que explora toda a tessitura da cantora. Se a primeira delas “reforça” a pretensa simplicidade da música indígena, a segunda a destrói” (WAIZBORT, 2014, p. 42).

Esse sentimento de caos sonoro também foi alimentado pela perspectiva rítmica da Série, como no *Choros n° 2*, na qual seria “inútil falar de compasso, pois logo de início a respectiva a indicação muda 8 vezes em 9” (NÓBREGA, 1974, p.32). Assim, temos muitas peças com passagens com sobreposições de compassos, polirrítmicas, nos *Choros n° 2, n° 7 e n° 8* ou na alternância, por vezes abruptas de compassos binários, ternário, quaternários e complexos nos demais *Choros (n° 4, n° 6, n° 9, n° 10, n° 11 e n° 12)* à exceção são os *Choros n° 1 (2/4), n° 3 (2/2), n° 5 (4/4), n° 13 (2/4)* e na *Introdução ao Choros (2/4)*, estes com a organização binária e quaternária tradicional das peças possuindo apenas um compasso ao longo de suas execuções. Em relação aos andamentos das peças da Série, o mesmo pode ser dito em termos de sensação de assimetria rítmica em algumas das peças, sendo o *Choros n° 8* o caso mais emblemático, com a sucessão de mais de dez andamentos - *un peu modéré/pressez un peu/un peu animé/un peu plus/très rythmé/très animé/un peu modéré/un peu moins/dans e même mouvent/presque animé/moins/très rythmé*. Na maior parte da Série há uma predominância de andamentos médios e rápidos, dentro do espírito dionisíaco do conjunto da obra.

Não se pode abordar a perspectiva rítmica de Villa-Lobos sem abordar à síncope e os *ostinatos* amplamente presentes na Série *Choros* em sua produção do período. No

---

<sup>35</sup> O que interessa assinalar é que a melodia explora a extensão vocal da cantora de um extremo a outro – o que, obviamente, nada tem a ver com as melodias “simples” e de âmbito restrito que se esperaria de uma melodia “indígena” (como se depreende do *cluster simbólico*). Há, portanto, uma oposição clara entre a tessitura do motivo e a extensão total da voz na canção, que explora toda a tessitura da cantora. Se a primeira delas “reforça” a pretensa simplicidade da música indígena, a segunda a destrói” (WAIZBORT, 2014, p. 42).

caso do *ostinato* é visível o seu uso nos *Choros n° 2, n° 3, n° 4, n° 5, n° 7, n° 8, n° 10, n° 11 e n° 12*, inclusive o *ostinato* melódico-rítmico nos *Choros n° 7 e n° 8*. Salles (2009), aproxima o uso do *ostinato* por Villa-Lobos às técnicas utilizadas nas artes plásticas.

Uma estrutura essencial que emerge na música villalobiana dos anos de 1920 é a figuração de *ostinato* como fundo textural, que ele explora sistematicamente em muitas de suas obras desse segundo período criativo. Como é comum a presença de elementos simétricos em estamparia de tecidos, não é difícil avaliar que o compositor realmente tivesse interesse por esse tipo de construção geométrica e o aplicasse em sua música. Assim, podemos falar em uma posição binária do tipo figura e fundo, conforme empregada nas artes plásticas, em que a figuração melódica é superposta a um fundo textural (SALLES, 2009, p. 78).

Esta maneira de utilizar o *ostinato* na obra de Villa-Lobos, relacionado à costura remete-me à ideia da *bricolagem* musical pelo compositor segundo a análise de Gabriel Ferrão Moreira (2014). Nesta perspectiva, a *bricolagem* musical é utilizada nas opções harmônicas e rítmicas, ao justapor elementos formais populares e eruditos, que só fora possível pela sua inicial formação erudita com seu pai até os doze anos e, posteriormente, pela sua *escuta* atenta da música popular urbana.<sup>36</sup> Entretanto, na perspectiva desta pesquisa a *bricolagem* musical de Villa-Lobos torna-se uma formalização da miscigenação racial e musical, que fundamenta nessa análise aqui desenvolvida o entendimento da obra villalobiana a partir da ideia da “harmonia expandida” (TARASTI, 2021[1995]) ou da perspectiva “pós-tonal” (SALLES, 2009 e 2017).

Em relação à síncope, encontram-se também numerosas passagens no uso desse recurso rítmico que tanto caracterizou a música de Villa-Lobos daquele período. Algumas dessas síncopes são bem marcantes como a do *Choros n° 8* – com seu clima carnavalesco e atonal – e o *Choros n° 10* que analisarei mais à frente.

A inexatidão formal dos *Choros* evidencia uma intencionalidade por parte de Villa-Lobos em demonstrar o quão diversa é a música brasileira, uma música mestiça, nas suas formas transfiguradas na Série, especialmente a indígena e a urbana. Entretanto, a forma de compor vários dos *Choros* – como também frente às obras *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917), *Trio* para oboé, clarinete e fagote (1921) e o *Noneto* (1923) – logo foi comparada à maneira de Stravinsky, principalmente nos usos do *ostinato*, da polirritmia, da síncope e da politonalidade. Luiz Heitor (1956), impactado pela contemporaneidade

---

<sup>36</sup> Acompanho o desenvolvimento da *escuta* de Villa-Lobos tal como Bessa (2010) fez com a música de Pixinguinha. Assim como Pixinguinha, Villa-Lobos desenvolveu uma *escuta aberta* às múltiplas sonoridades urbanas.

de Villa-Lobos e no anseio de afirmar originalidade do compositor carioca, trata da afinidade inconsciente de sua música com a do autor da *Sagração da Primavera* (1913) a partir da possibilidade das proximidades raciais e psicológicas entre brasileiros e russos.<sup>37</sup> Esta possibilidade foi rechaçada por Peppercorn (2000 [1972]), que relata a hipótese do envolvimento de Villa-Lobos com a música russa a partir do seu contato com o já famoso Balé Russo de Diaghilev, já em 1913.<sup>38</sup> Entretanto, Paulo Renato Guérios (2003) indica outra possibilidade, apontando que Villa-Lobos deve ter entrado em contato com a música do russo entre 1920 e na sua primeira viagem para França, em 1924. De todo modo, tanto Peppercorn (2000[1972]) quanto Guérios (2003) aceitam a influência de Stravinsky sobre Villa-Lobos, divergindo apenas sobre a data da escuta da música do russo.

E os elementos da música urbana e indígenas brasileiras, como seriam representadas na Série dos *Choros*? Seriam subordinados à estética stravinskyana? Haveria um *hibridismo* assimétrico entre a estética do músico russo e os elementos populares representado? Cito o próprio Villa-Lobos a esse respeito acerca da proximidade da música stravinskyano com a música brasileira em seu relato no *O Paiz*, do dia 02 de janeiro de 1927:

Um exemplo frisante da ignorância europeia, está em uma afinidade flagrante entre nossa música, indígena e popular, e algumas composições de Stravinsky, este pretende classificar este motu próprio como influência universal. Alguns críticos cronistas europeus, ao ouvirem em Paris certa obra musical escrita por um brasileiro sobre temas dos nossos índios e do tradicionalíssimo carnaval carioca, dos quais os últimos eram inteiramente criados pelos nossos compositores populares, “Sinhô”, “Donga” e outros, que são felizmente desconhecidos por completo à alta cultura musical europeia, disseram, pela imprensa, ao lado de alguns elogios à forma original reconhecida, que essa obra sofria influência de Stravinsky, porque continha frases, processos e exagerados acentos rítmicos, peculiares ao compositor russo. (...)

Entretanto, o que na referida obra brasileira de fato observava-se de pouco semelhante, era a finidade apenas. Porque justamente as frases parecidas que os críticos vagamente notaram, eram na maior parte, ou melodias religiosas muito vagas dos nossos índios, ou as melodias graves dos sambas de Sinhô ou as bárbaras (gênero macumba) do Donga, ou “Os olhos d’ela” choro-schottisch

---

<sup>37</sup> “Mas era sobretudo do Stravinsky daquele tempo que as suas obras se aproximavam; se aproximavam inconscientemente, pela fatalidade de injunções históricas, quiçá raciais (certas identidades de temperamento e sensibilidade entre russos e brasileiros já têm sido muitas vezes constatadas), porque na realidade ambos marchavam paralelamente, e só muito mais tarde viriam encontrar-se; Villa-Lobos antes de partir para a Europa ignorava totalmente as partituras de autor de *Petruschka*” (HEITOR, 1956, 254-255).

<sup>38</sup> Além do impacto de Stravinsky, outras influências teriam impacto Villa-Lobos, cf. PERPPERCORN 2000 [1972], 38-40.

de Anacleto, com letra de Catulo, às quais o compositor brasileiro deu uma feição elevado, universalizando-as.

Quanto aos processos rítmicos, também eram os dos nossos mais conhecidos possíveis.

Os processos eram baseados na espécie de contra-ponto e harmonização livres e bizarros que muito usam os nossos seresteiros nos momentos dos choros, tratados, porém, com muito equilíbrio e oportunidade, no aproveitamento da técnica musical clássica; e os exagerados acentos rítmicos eram empregados nos mesmos sistemas das baterias dos nossos cordões carnavalescos.

É bem natural que os críticos estrangeiros assim julguem a nossa originalidade, pois não temos até hoje, um perfeito sistema de propaganda que possa mostrar a esses cronistas ignorantes de enorme parte do globo, esses detalhes de afinidade, sobretudo artístico entre os povos, como fizeram os russos em Paris, por intermédio do grupo dos cinco, que implantou música própria, formada dos elementos do seu folk-lore. Suas artes eram também consideradas como simples continuação do espírito clássico italiano, impregnadas do mourismo.

Mas, atualmente, graças à sua lógica de propaganda, a orientação das suas artes, puramente regionais, dominam todo o velho continente (Villa-Lobos, *apud* GUIMARÃES: 1972, 136-137).

Essa citação acima ilustra bem emblemática da defesa ideia das afinidades harmônicas e rítmicas da música popular do Brasil com a música dos russos, não só a de Stravinsky. Em Damasceno (2007), li a influência stravinskyana como um processo de *desleitura*, à la Harold Bloom,<sup>39</sup> possibilitada pelas referências populares acima citadas pelo próprio Villa-Lobos, dentro de suas negociações estéticas, em busca do reconhecimento social, entre um público mais tradicional, preso às formas clássicas europeias, e um mais vanguardista, de acordo com o contexto brasileiro, como os modernistas. Entretanto, a minha perspectiva agora mudou em virtude do acesso à visão pós-colonialista frente aos fenômenos culturais nacionais, especialmente em uma nação periférica como a brasileira. Assim, no contexto desta pesquisa, a questão que se coloca é o de entender a estratégia da estética villalobiana de utilizar os recursos estilísticos de Stravinsky dos anos da década dos 1910 nos anos dos 1920 junto aos elementos da música popular brasileira urbana e indígena. Afinal, como Villa-Lobos pôde posicionar sua música no mundo do concerto das nações tendo como referência estética um músico que era legitimado pela força e “selvageria”, da música russa de Stravinsky, frente à escuta das nações centrais desse concerto internacional? <sup>40</sup>

<sup>39</sup> Cf. *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1991). À época, além de Bloom (1991), inspirei-me em Molina (2001), por trazer para ao campo musical a perspectiva da angústia da influência de Bloom (1991).

<sup>40</sup> Na música instrumental: Alemanha, França, Inglaterra e, na ópera, a Itália.

A concepção musical da Série *Choros*, composta nos anos vinte, é resultado do desenvolvimento da construção de uma estética musical nacional desde 1914 com as *Danças características africanas* (1914-1915), passando pelos bailados *Uirapuru* (1917) e *Amazonas* (1917), a *Prole do bebê* (1918), as *Canções típicas brasileiras* (1919), o *Trio p/ oboé/clarinete e fagote* (1921) e o *Noneto* (1923). O processo consolidar-se-ia na série *Choros* como o grande momento estético de Villa-Lobos até então, desde a sua composição na França, passando por suas primeiras apresentações no Brasil e em Paris, no último caso, o *Choros n° 4* e o *n° 8*, ambos em 1927. Já nesse contexto dos anos da década dos 1920 a importância da miscigenação racial na constituição da música brasileira será ressaltada por Villa-Lobos em uma explanação mais geral sobre a riqueza do folclore pátrio, em uma entrevista, junto com Renato Almeida, dada ao jornal *Correio da Manhã* intitulada “Podemos Criar uma Música Brasileira”:

Eu posso afirmar com conhecimento que tenho de um grande material desse “folck-lore”, é de uma surpreendente riqueza. O negro trouxe o seu rythmo múltiplo e forte, o portuguez a canção dolente com fatalismo mouro (...) caldeamento de sangues e se fez a nossa musica popular, cujo rythmo inconfundivel é de uma incomparável riqueza. Com este rythmo (o do portugûes) é que há de se criar nossa musica, mas é preciso que a tomemos em sua essência, para revela-lo, para tradizi-lo pela emoção creadora que o universalizará. O essencial, porém, é não o estylizar, não faze-lo “leit motiv” de uma composição clássica, enquadrando-a nos moldes conhecidos de outros povos. Precisamos trata-lo como elemento próprio e fundamental e não como detalhe pittoresco. (...)

Eu tenho, um grande material para esse estudo e pude avaliar todo mundo de sonoridade dos índios. Pretendo dar conta desses meus estudos e há muitos ambientes de música indígena nas minhas composições. Mas não houve influência alguma e isso pelo desconhecimento em que tem vivido esta música. Espero que uma vez revelada, seja um grande e fecundo elemento para a nossa formação musical. **A alguns dos mais interessantes compositores de música popular tenho mostrado motivos indígenas** a vejo com alegria dele se valerem, logo com a melhor originalidade. **Em cinquenta annos o rythmo indígena renovará nossa música.**

**É de um rythmo rude, de uma cadencia monotona, sem recursos melódicos e com grandes achados em dissonâncias. Há uma música que se diz vulgarmente indígena, na qual a notas claras de melodia. Mas essa não é pura e tem muita influencia do negro,** exercida quando da penetração das “bandeiras”, sobre os índios de temperamento facilmente assimilável. (Entrevista dada ao jornal *Correio da Manhã*, em 1925, *apud* DAMASCENO, 2007, p. 166, grifo nosso).

Dentro desse projeto de nacionalização da música brasileira por Villa-Lobos, ao negro e ao indígena são reservados o papel rítmico, mas especialmente ao segundo por seus “achados dissonantes”. Em termos rítmicos, haveria uma grande contribuição dos motivos indígenas, devido à sua ampla utilização na sua obra do período, mas aqui ele

deve estar se referindo ao aspecto melódico também. Villa-Lobos chega a dizer que esse ritmo indígena renovará a nossa música por cinquenta anos. Quanto ao negro, apesar reconhecer a importância do ritmo “múltiplo e forte” – provavelmente se referindo à polirritmia e às síncopes, caberia ao “ritmo” da música do português branco,<sup>41</sup> miscigenado com outros povos, como os mouros, a de ser a base da nossa música. Assim, fica evidente que dentro do *hibridismo* racial-musical, haveria uma hierarquia partindo do português branco-miscigenado), passando pelo índio até o negro.

Já Renato Almeida destaca:

A música não é arte que se possa criar pela cultura apenas, mas tem que aquirir no fundo do espírito de cada povo a inspiração viva e segura, que se transforma na emoção do artista creador. **Toda música repousa sobre esse inconsciente racial (...)**

A música do nosso Villa-Lobos revela o espírito brasileiro em toda sua suggestão, no seu rythmo, no seu ambiente, mas isso sem deixar de ser profundamente humana, com as agudas preocupações que agitam seu espírito.

O melhor de nossa música deu-nos **o negro, com o batuque, o samba e o choro. A modinha, que é portuqueza** em sua origem, vinda das serranilhas, artificializou-se muito com as influências italianas, mas ainda é o nosso canto de melancolia do interior. **O rythmo africano que adaptamos e fizemos nosso, é o mais prodigioso elemento da música popular.** Mas o que precisamos, como accentuou Villa-Lobos é criar sobre esta base, como elle o faz, interpretando o espírito brasileiro (Entrevista dada ao jornal *Correio da Manhã*, em 1925, *apud* DAMASCENO, 2007, p. 166, grifo nosso).

A visão de Renato Almeida privilegia o ritmo africano, adaptado, como o de maior potencial para a música brasileira, entretanto, como base rítmica.<sup>42</sup> O nosso canto seria português, apesar de outras interferências, mas seria sob uma base rítmica de origem africana que deveria se erguer essa nova música brasileira que repousaria sob “esse inconsciente racial” e que interpretaria “o espírito brasileiro”. O curioso é que Renato Almeida não faz referência à música indígena, talvez por concordar com Mário de Andrade acerca da influência diluída junto ao contato com os europeus e africanos na constituição de nossa música.

O lugar dado ao ritmo africano à música, tanto por Villa-Lobos quanto por Renato Almeida estava em sintonia com o projeto do Modernismo *programático*, apesar das diferenças aqui e acolá entre os seus mediadores, de se construir um tonalismo à

<sup>41</sup> Villa-Lobos parece muitas vezes confundir “ritmo” com “música”, ou tê-los como sinônimos, como muitos o fazem entre gênero e ritmo.

<sup>42</sup> Essa maior valorização de Renato Almeida a contribuição negra para a formação da música brasileira em detrimento à do indígena, o aproxima de Gilberto Freyre (2002 [1933]). Já Villa-Lobos se aproxima mais de Capistrano de Abreu (1998 [1907]) em sua valorização maior dada à indígena.

brasileira,<sup>43</sup> uma harmonização pátria, o que significaria estar lado a lado com as demais nações, assimilando as especificidades rítmicas e as dissonâncias próprias do seio musical popular em especial nessa fase inicial de construção social da música a artística brasileira, chamada por Mário de Andrade (2006 [1928]) de “primitivista”.

Mário de Andrade reconhece a excelência do *Choros* no processo de nacionalização da polifonia, na busca ainda incipiente de uma harmonização abrasileirada, como Villa-Lobos fizera na composição das *Cirandinhas* (1925) – que, inclusive fora composta após sábio sugestionamento do escritor paulista.<sup>44</sup> Assim:

Onde os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caracter nacional é a polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas em certas, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato está sendo como a gente vê das Melodias Populares harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Choros e Cirandas de Villa-Lobos (ANDRADE, 2006 [1928], p. 41).

Salles observou a especificidade da utilização da polifonia por Villa-Lobos, em *ziguezague*,<sup>45</sup> que traria a “impressão de ouvir duas linhas melódicas expressas em um único instrumento, principalmente quando essa figuração é executada por um instrumento de sopro, ou de arco” (Salles, 2009, p. 114). Para Salles (2009, p. 115), Villa-Lobos deve ter desenvolvido esse recurso ziguezague na *escuta* das obras de violoncelo de Bach e dos chorões. No caso da série *Choros*, o recurso é utilizado nos *Choros n° 2, n° 3, n° 7* e fartamente no *Choros n° 8*.

Villa-Lobos era um “caleidoscópio”<sup>46</sup> melódico, era, assim, um dos sujeitos certos para ser um dos protagonistas da nacionalização das melodias populares através da polifonia, afinal desde cedo desenvolveu uma *escuta* junto à música popular urbana desde a morte de seu pai, Raul Villa-Lobos,<sup>47</sup> quando ele tinha doze anos, em 1899. Assim, a partir de muito moço, ele pode participar das rodas dos chorões e conviver com diversos músicos populares como Donga, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, e Catulo da Paixão

---

<sup>43</sup> O enfoque do tonalismo em um contexto pós-colonial está sendo analisado nesta pesquisa como uma ferramenta de nacionalização em diálogo com as proposições da etnomusicologia africana, de autores como Kofi Agawu (1995), (2003) e (2021), que tratam substancialmente da força colonizadora da harmonia tonal ocidental, desde os contextos pré-colonial até o pós-colonial.

<sup>44</sup> Cf. TONI, 1987, p. 45.

<sup>45</sup> Cf. SALLES, 2009, p.114-130.

<sup>46</sup> Para usar uma expressão de Hermínio de Bello de Carvalho (1988, p. 93).

<sup>47</sup> Que submetia o pequeno Villa-Lobos a uma rígida educação erudita, no ensino do violoncelo. Raul Villa-Lobos era um destacado funcionário da Biblioteca Nacional que, no final do século XIX, criou no Rio de Janeiro, o Clube Beethoven - que tinha entre seus pianistas, Alberto Nepomuceno – e foi um dos fundadores da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro.

Cearense. Estes últimos, inclusive, tiveram sua canção *Yara/Rasga Coração* (1907)<sup>48</sup> transfigurada no *Choros n° 10* que analisarei a partir do próximo parágrafo.

É possível dizer que apesar de toda diversidade formal, existe um *Choros* que se pode considerar paradigmático ou uma síntese, por possuir a maioria dos elementos presentes nos demais? Sim, acredito, e este é o *Choros n° 10*, como afirmou José Maria Neves em *Villa-Lobos, o Choro e os Choros* (1977): “Já se disse muitas vezes que o CHOROS n° 10 é, de certo modo, a síntese dos CHOROS, é a síntese da síntese” (NEVES, 1977, p. 64). Nesse *Choros*, Villa-Lobos mistura suas referências indígenas, populares urbanas, debussyanas, stravinskianas etc., expressas, tanto harmonicamente quanto ritmicamente, nos elementos tonais, bitonais, politonais, atonais ou quase, complexidade rítmica do uso *ostinato* e da síncope, utilização marcante do coro e dos temas indígenas e populares urbanos.

A dificuldade na análise começa na falta de consenso em quantas partes se divide a música, enquanto Tarasti (2021) vê claramente a peça dividida em duas, Neves (1977) vê três partes, enquanto Salles (2009) afirma ser inútil querer dividi-las em partes porque os elementos delas estão em constante contato, fugindo ou problematizando o binarismo apontado por Tarasti (2021). De todo modo, a música tem duas partes bem distintas (uma com orquestra e outra com o coro), mas com uma intermediária que possui uma dinâmica ascendente, partindo dos elementos presentes na parte inicial. Os acordes são ordenados em blocos,<sup>49</sup> dando a impressão de um caos sonoro.<sup>50</sup>

A obra inicia-se com a orquestra em tom solene com um sol menor alicerçado por três quartas inferiores, em seguida é apresentado um tema em fá sustenido por uma flauta e depois por um clarinete simulando o canto de um pássaro, o “Azulão da Mata”.<sup>51</sup> Entretanto, essa melodia é apenas um breve episódio, como tantos outros que perpassam a obra. O tema que servirá de base para toda peça, é a indígena de ninar, *Mokocê Cê-maká*, dos índios Parecis, que Villa-Lobos ouviu diretamente dos fonogramas das

<sup>48</sup> Música de Anacleto Medeiros e letra de Catulo da Paixão Cearense.

<sup>49</sup> Cf. NEVES, 1977, 67.

<sup>50</sup> Assim a obra, em especial na 1° parte: “resulta em uma sucessão de eventos musicais em tempo tão rápido que o ouvinte tem dificuldade em “assimilar” todas as entonações – o que não deixa de ser o propósito, considerando o plano geral da obra, no qual a parte A é baseada em entropia máxima, enquanto a parte B revela máxima redundância. Se a divisão em seções bem-delimitadas não é fácil, como observado acima, podemos aplicar alternativamente uma espécie de “análise de eventos”. A primeira metade da obra constitui-se de breves eventos musicais que não se agrupam por nenhum plano e cuja conexão não é revelada ao ouvinte. Os eventos podem ser sobrepostos e colocados em assincronia entre si, provocando a fragmentação da textura” (TARASTI, 2021, p. 215).

<sup>51</sup> Segundo o próprio Villa-Lobos, cf. NEVES, 1977, p. 67.

expedições de Roquette Pinto ao Mato Grosso e a Rondônia e abrindo as *Canções Típicas Brasileiras* (1929-1935), conforme comentei antes. Essa canção servirá de apoio para a formação de tetracordes cromáticos e temáticos por boa parte da peça, inclusive na estruturação do coro no derradeiro momento da peça.<sup>52</sup> Mas voltando à “parte primeira”, nela, bela frases de trompetes, antecedidas por um *cluster* rítmico ao piano, e seguidas por uma anunciação “temática”<sup>53</sup> pelo trombone, se estabelecendo uma “pausa” impressionista na sua harmonização entre os instrumentos de sopro, que é encerrado numa expressividade máxima até chegar-se em uma brevíssima respiração, com *fermata*,<sup>54</sup> seguida pelo vibrante *ostinato* do fagote/cellos/contrabaixos/trombone e violas. Aqui se inicia o apoteótico momento final da obra, no andamento *três peu animé et bien rythmé*, se notando a melodia do “schottisch” *Yara*, de Anacleto de Medeiros, transfigurada junto com outras indeterminadas melodias, junto a sincopados ritmos que se sucedem em várias células rítmicas diferenciadas amparadas, nesse momento, pelo 4/4, em um crescente contínuo, como numa marcha de carnaval,<sup>55</sup> expressado por uma diversa percussão (tam-tam, gongo, 2 bombos, tamborim, caixa clara, tambor, caxambu, caixa de madeira, 2m cuícas, reco-reco – grande e pequeno, chocalho de metal e de madeira)<sup>56</sup>, junto a um misto coral majestoso – responsável pela alternância entre tema melódico e a parte rítmica – o motivo, nesse momento, é a melodia de *Yara*, que é cantado em *ostinato*, partido dos sopranos, o tema criado *jakatá kamarajá* é sustentado pelos tenores e, logo em seguida, simulando de maneira onomatopaica uma rítmica indígena vocalizada como “*Tum! Tum!*”. Os versos de *Rasga Coração* de Catulo da Paixão Cearense, são alternados tanto pelas vozes femininas quanto masculinas, até chegar-se a um clímax em que as vozes parecem ir ao seu limite, encerrando junto à orquestra com um forte e terminal fá sostenido.

Quando ao significado do coro, muitos o vão aproximar o coro final de *Rasga Coração* (1907) ao da *Nova Sinfonia* (1824), de Beethoven, *A ode à Alegria*, como Mário de Andrade (*apud* TONI, 1987, p. 113) e Nóbrega (1977, p. 94). Diferentemente, Salles

---

<sup>52</sup> Cf. SALLES, 2009, p. 227-244.

<sup>53</sup> “O uso desse tema, portanto, em nada remete à tradição clássica de desenvolvimento temático, uma vez que o procedimento empregado é a reiteração fragmentária com modificações rítmicas e transposições” (SALES, 2009, p. 229).

<sup>54</sup> São tantos eventos sonoros que é quase impossível listá-los com exatidão.

<sup>55</sup> Aqui subscrevo o esclarecimento de Salles (2009, p. 230): “a sonoridade que Villa-Lobos pretendeu evocar não se reporta às escolas de samba atuais, cujo formato sequer existia em 1926; a primeira escola de samba, a Estácio de Sá, foi fundada em 1928, a partir de um bloco carnavalesco chamado Deixa Falar (Cabral, 1996, p. 22). Assim, é a sonoridade desses blocos que o *Choros no 10* parece evocar”.

<sup>56</sup> Cf. MUSEU VILLA-LOBOS: 1989, 48.

(2009, p. 239), o aproxima do sincretismo entre ritos pagãos indígenas com os católicos, principalmente pelo trecho da letra utilizado,<sup>57</sup> que será desenvolvido na 4ª Suíte de *Descobrimento do Brasil* (1937), utilizada no filme homônimo de Humberto Mauro. Dessa feita, Villa-Lobos terminaria esse *Choros* de uma maneira mágico-religiosa, dentro de um êxtase sonoro, na comunhão entre aspectos formais distintos. Não à toa, a recepção dessa música levou ao êxtase sonoro muitos dos contemporâneos de Villa-Lobos nos anos da década dos 1920. À época, Mário de Andrade chegou a considerá-la como “o mais verdadeiro e apoteótico hino da música brasileira”.<sup>58</sup>

A década de 20 foi muito efervescente para Villa-Lobos, como foi evidenciado não só na Série *Choros*. Defendo que o compositor tenha usado uma *estratégia periférica* para afirmar a sua música nos palcos europeus e brasileiros. Assim, ele utilizou os elementos sonoros e rítmicos stravinskyanos (polirritmia, síncope, *ostinato*, politonalidade etc.) recorrendo à música popular urbana brasileira e aos motivos indígenas, sejam rítmicos ou melódicos, que deixavam em aberto as possibilidades da música erudita brasileira se reinventar de maneira substantiva. Assim, Villa-Lobos recorreu a uma estética de um músico de uma nação semiperiférica musicalmente, a Rússia, resignificando-a à luz da música popular urbana brasileira e junto ao discurso da miscigenação racial, para se posicionar dentro da hierarquização europeia das “grandes” nações musicais.<sup>59</sup>

Dessa forma, mais do que a convivência, o que a série evidencia na maior parte de suas peças, e também de outras obras do período – como o *Trio p/ oboé, clarinete e fagote* (1921) e o *Noneto* (1923) - é um conflito entre elementos populares e os eruditos-formais-europeus, que foram justapostas através da *bricolagem sonora* villalobiana, tanto em termos microestruturais e macroestruturais, que só fora possível devido à sua atenta *escuta* da música urbana brasileira, facilitada pela sua “anárquica” formação erudita, que o fez desenvolver os recursos harmônicos de maneira muito pessoal, como as sobre o *Cluster* e o *Ziguezague*. O sincretismo apontado por Salles (2009) à missa, entre paganismo e cristianismo, interpretado aqui dentro do projeto “unanimista” de construção

---

<sup>57</sup> Cf. NEVES, 1977, p. 65-66.

<sup>58</sup> Cf. HORTA, 1987, 54.

<sup>59</sup> A música do leste europeu está sendo posicionada aqui como semiperiférica em relação a de outros continentes, como o latino-americano, porque, obviamente, o leste europeu é tratado de maneira menos subalterna pelos países da Europa ocidental se comparada a do nosso continente nessa hierarquização simbólica musical da música erudita mundial.

da nação, parece-me muito mais um conflito de linguagens, daí sua beleza, daí suas possibilidades estéticas abertas.

### A “morenice” das *Bachianas Brasileiras*<sup>60</sup>

“A cabeça do tema inicial (explica o 3º movimento da *Bachianas* nº 1) se caracteriza numa espécie de transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares dos antigos seresteiros da Capital Federal, à maneira de Sátiro Bilhar (...) A forma e o estilo da fuga representam, primeiro, a **espiritualização da maneira de Bach**, e depois uma ideia musical da conversão entre quatro chorões, cujos instrumentos se disputam a primazia temática, em perguntas e respostas sucessivas, num crescendo dinâmico, mas sempre conversando a mesma cadência rítmica” (Villa-Lobos apud HORTA, 1987, p. 69-70, grifo nosso).

O sentido social da obra musical de Villa-Lobos, em especial as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), era de se construir uma obra totalizadora e positiva sobre o Brasil, sintonizada com a ideia de se unificar nacionalmente as manifestações musicais brasileiras. Esse projeto totalizante estava alinhado com o ambiente intelectual numa época de outras grandes sínteses históricas e sociológicas, como fizeram Gilberto Freyre (1933 [2002]), Sérgio Buarque de Holanda (1936 [2002]), e Caio Prado Júnior (2002 [1942]). Mas afinidade maior, sem dúvida, foi com a obra de Freyre (1933 [2002]), na afirmação da miscigenação e da ruralidade como substratos da nacionalidade.<sup>61</sup> Nas *Bachianas*,<sup>62</sup> a miscigenação é formalizada como o sertanejo, habitante do meio rural, ao contrário dos *Choros* que dava destaque à formalização às referências indígenas e negras. Estas últimas transfiguradas na utilização percussiva e nas metáforas carnavalescas nos *Choros* nº 8 e 10. Assim a iniciativa de Villa-Lobos, especialmente nas *Bachianas*, se inscreve na iniciativa da passagem da *nação-caos* para a *nação-cosmos*.<sup>63</sup>

O paradoxo, que para isso, Villa-Lobos formaliza o sertanejo e o sertão recorrendo ao contraponto de Bach e dos chorões, junto a formas tardias do romantismo. Sob essa ótica do retorno ao tonalismo, que é o que parece caracterizar as *Bachianas*, a grande questão estética é muito bem colocada na análise de Salles acerca do processo composicional de Villa-Lobos:

<sup>60</sup> Cf. GERLING, 2000; MANFRINATO, 2013; MOREIRA, 2009 e NÓBREGA, 1971.

<sup>61</sup> Nesse tempo, na literatura brasileira, houve um enfoque os dramas sociais, ambientados tanto no meio rural quanto urbano, de um povo que passava por uma impactante modernização, vista na obra de escritores Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e José Lins do Rêgo - a geração denominada de “regionalista”.

<sup>62</sup> Abreviação utilizada aqui para as *Bachianas Brasileiras*.

<sup>63</sup> Cf. WISNIK, 2004 [1983], p. 173. “Através do neoclassicismo das *Bachianas Brasileiras*, como que a augurar o desejado equilíbrio da nação ‘madura’, que soube disciplinar a sua rica ‘seiva’” (WISNIK, 2004 [1983], p. 174).

Esse retorno à tonalidade irá provocar alguns problemas interessantes à poética villalobiana, já que na época em que inicia as *Bachianas* ele é um compositor maduro, enfrentando o desafio de adaptar sua técnica composicional, adquirida em um contexto sem restrições harmônicas e contrapontísticas, em um contexto mais convencional sem soar como Wagner, Puccini e outras influências de seu período de formação? (SALLES, 2009, p. 153).

A maioria das peças das *Bachianas Brasileiras* foram compostas em 1930 (7 peças) e em 1938 (7 peças), em dois momentos bem distintos da trajetória de Villa-Lobos. Entre 1930 e 1938, ele compôs a *Ária das Bachianas n° 4*. Assim, em 1930, ele compôs as três peças das *Bachianas n° 1*, as quatro das *Bachianas n° 2* e a *Dança (Miudinho)* das *Bachianas n° 4*. As composições dessas peças em 1930 já indicavam uma reviravolta frente às peças da série *Choros*, apontando para uma inflexão estética.

Naquele tempo, Villa-Lobos hesitava em voltar ou não a Paris, mas seu próprio mecenas, Carlos Guinle, o aconselhava a ficar atento aos caminhos da Revolução de 1930.<sup>64</sup> E assim, Villa-Lobos o fez ao se comprometer com Alberto Lins de Barros, interventor de São Paulo, na realização da “Excursão Artística” pelo interior do estado, percorrendo cinquenta e quatro cidades, com a alegação de se levar a música “elevada” para o interior paulista.<sup>65</sup> O trabalho foi adjetivado como “civilizatório”, já que se levava música erudita a lugares que dificilmente tiveram acesso a esse tipo de música,<sup>66</sup> constituindo como uma espécie de bandeirantismo musical.<sup>67</sup> Ao contrário do vanguardismo do repertório do final da década dos vinte, Villa-Lobos apresenta um programa, em sua maioria, de um alto romantismo de nomes como Saint-Saëns, Tchaikovsky, Chopin e Liszt. Logo em seguida, em 1931, o próprio compositor participou da organização do ato derradeiro da Excursão, verdadeiro preâmbulo do projeto pedagógico do canto orfeônico, a “Exortação Cívica Villa-Lobos”. Dessa forma, a referida inflexão estética ocorrida já no ano de 1930, através do Neoclassicismo das *Bachianas*, se articulou com o projeto educacional.

Só em 1935, Villa-Lobos compôs a *Ária das Bachianas n° 4*,<sup>68</sup> após de um hiato de cinco anos sem compor para a série. Talvez por suas atividades iniciais junto ao projeto

<sup>64</sup> Cf. Guérios, 2003, p. 170.

<sup>65</sup> Cf. Guimarães (1972, p. 175-176).

<sup>66</sup> Junto com Villa-Lobos, estiveram na excursão a esposa Lucília Guimarães, o maestro Sousa Lima, o violinista Maurice Raskim, as cantoras Nair Duarte Nunes e Anita Gonçalves e as pianistas Antonieta Rudge e Guiomar Novaes. Cf. Chechim Filho (1987).

<sup>67</sup> “Podemos comparar a fibra destes artistas a epopeia dos bandeirantes” (GUIMARÃES, 1972, p. 176).

<sup>68</sup> Há uma divergência na datação dessa data entre o Catálogo de Villa-Lobos (1989, p. 41 e 2009, p. 14) e Nóbrega (1971, p.18). Este último aponta a composição dessa *Ária* a 1938, ao contrário das duas edições do Catálogo que indica ao ano de 1935.

educacional. De todo modo ocorreram as estreias respectivamente em 1932 e 1934, no Rio de Janeiro – Prelúdio e fuga das *Bachianas n° 1* e em Veneza - Prelúdio das *Bachianas n° 2*. As peças foram compostas em sua grande maioria, no Rio de Janeiro, foram 18 peças, do total de 28 peças que compõem as nove *Bachianas*. Oito peças foram compostas em São Paulo, durante o período da Excursão Artística: Introdução (Embolada), Prelúdio (Modinha) e Fuga (Conversa) das *Bachianas n° 1*; Prelúdio (O Canto do Capadócio), Ária (O Canto da Nossa Terra), Dança (Lembrança do Sertão) e Tocata (O Trenzinho do Caipira) das *Bachianas n° 2* e a Dança (Miudinho) das *Bachianas n° 4*.

O sentido das dedicatórias da série apresentava indícios de estratégia do compositor diferentemente da utilizada com a série *Choros*. Assim, Villa-Lobos adequou, a partir dos anos 30, sua estratégia de reconhecimento social de acordo com a institucionalização das iniciativas modernistas.

As dedicatórias, quando comparadas, nota-se, na série *Choros*, a forte presença de ilustres modernistas (artistas e mecenas). Diferentemente, as *Bachianas* que possuíam um arco mais ampliado de homenageados, vide a presença de Gustavo Capanema e de vários músicos eruditos populares (nos *Choros*, somente Ernesto Nazareth, no *n° 1*, foi homenageado). Assim, a estratégia das dedicatórias modernistas no oferecimento da composição da série *Choros* fora fundamental para a consagração de Villa-Lobos em Paris, e, posteriormente, no reconhecimento social de sua estética como sendo nacional a partir da década de 20. Depois daí, dos anos 30 para frente, foi se tornando mais importante um jogo de dedicatórias com as personalidades de Estado e com os músicos eruditos e populares, cada vez mais valorizados, em especial do Estado Novo em diante.

Dessa forma, tanto o projeto do Canto Orfeônico quanto as *Bachianas Brasileiras* estavam em sintonia com a estratégia do compositor de buscar ampliar o reconhecimento social, fazendo ir aos agentes do Estado e aos músicos populares.<sup>69</sup> A ênfase aos músicos erudito e popular se estendeu à nomeação popular das peças musicais que obtiveram, dupla nomeação (erudita e popular), na maior parte da obra.

Em relação aos títulos populares, normalmente os subtítulos nota-se a predominância de temas rurais e idílicos. A referência ao popular urbano estava na Ária (Choro), das *Bachianas n° 6*, e as duas modinhas, a do Prelúdio das *Bachianas n° 1* e a

---

<sup>69</sup> A exceção, será a referência externa dada ao maestro Aaron Copland, possivelmente de acordo com os planos de Villa-Lobos, de sua música penetrar no E.U.A, como de fato começara a ocorrer a partir dos anos quarenta.

do Prelúdio das *Bachianas n.º 3*. Em todas as outras, predomina subtítulos referentes à vida rural, seja referente aos gêneros musicais ou temas nostálgicos - vide Embolada, Ponteio, O canto da nossa terra, Cantiga, Cantilena, Canto do Sertão, Quadrilha caipira, Devaneio, Lembrança do Sertão, Miudinho, Martelo, O trezinho do caipira, Pica Pau, Desafio e Catira batida. Gil Jardim (2005) indica algumas características das *Bachianas*, como a dupla dominação, uma europeia (Ária, Prelúdio etc.) e outra folclórica (Cantiga, Devaneio etc.).

Entretanto, a forma musical das *Bachianas Brasileiras* não bebe nas formas rurais, mas na especificidade do seu Classicismo que articula os contrapontos da música popular urbana do choro e da música de Bach, considerado o “fundo folclórico universal” (HORTA, 1987, p. 69). Essa articulação foi a consagrada na maioria das análises “clássicas” sobre as *Bachianas Brasileiras*, como:

A série das nove *Bachianas Brasileiras* é um conjunto de obras inspiradas na atmosfera musical de Bach, considerado pelo autor como manancial folclórico universal, intermediário de todos os povos. Embora a composição das *Bachianas Brasileiras* signifique um recuo estético na obra de quem antes escreveu os Choros, representa valiosa experiência de justaposição de certos ambientes harmônicos e contrapontísticos de algumas regiões do Brasil ao estilo de Bach, sobretudo da música dos "chorões" (MARIZ, 1989 [1946], p. 130).

Villa-Lobos ao articular os contrapontos inspirados em Bach e nos chorões, acabou por atualizar a *escuta*, a partir da década dos trinta, das suas duas referências iniciais em sua formação musical. A primeira surgida junto à educação musical de sua tia Zizinha, que construiu desde muito cedo a paixão por Bach. A segunda, já em um momento posterior, em sua mocidade, esta paixão foi dividida com a música popular, em especialmente o choro. Sem a presença do seu pai, Villa-Lobos na juventude, aproximava-se da música popular urbana. Antes, o seu pai reprimia a prática instrumental popular por parte do futuro compositor. Assim, sua execução era restrita ao violoncelo - apesar de Raul Villa-Lobos levar o seu filho para escutar cantores e seresteiros populares, na casa de Alberto Brandão.<sup>70</sup> Após a morte seu pai, precisamente a partir dos 16 anos, Villa-Lobos vai morar na casa de sua outra tia, Fifina. Assim, ele poderia contornar a má vontade de sua mãe, que receava que o filho se tornasse um músico popular.<sup>71</sup> Foi através

<sup>70</sup> Outros frequentadores foram os folcloristas Barbosa Rodrigues, Melo Moraes e Sílvio Romero. Cf. MARIZ: 2000, 39.

<sup>71</sup> Cf. HORTA, 1987, 17.

desse convívio, que o jovem Villa-Lobos se aperfeiçoou no violão, no saxofone e no clarinete.<sup>72</sup> Toda essa escuta foi atualizada pelo compositor ao longo de sua obra, mas de maneira mais harmônica na Série *Bachianas Brasileiras*.

Essa *escuta* se verifica desde já na própria instrumentação da Série. O violoncelo, instrumento de sua educação musical básica, especialmente até os seus doze anos. Dedicados ao violoncelo estão as *Bachianas n° 1* e a *n° 3* (esta dividida com uma soprano), na denominação de “orquestra de violoncelo”, que pode ser constituída de oito instrumentos ou múltiplos deste - denominação de Villa-Lobos que, inclusive, gerou muitas críticas na época.<sup>73</sup> Dentro desse formato mais clássico, se destaca a instrumentação para orquestra mais o piano em cinco *Bachianas Brasileiras*. Dentro desse formato mais clássico, se destaca o formato de piano solista mais orquestra, uma peça, *Bachianas n° 3*, somadas as quatro execuções de orquestra com piano – *n° 2*, *n° 4*, *n° 7* e *n° 8*. A presença forte do piano contrasta com a pouca presença deste instrumento no *Choros*, apenas nos *n° 5* e *n° 11*.

Uma das características do choro é a da improvisação. Miranda (2001, p. 264-266) indica o quanto a execução das peças dos choros soa problemáticas à luz do tonalismo, devido à utilização de uma lógica modal que evita as finalizações cadenciais decorrentes da relação tensão/repouso sonora das notas dissonantes e consonantes, dando uma sensação de circularidade e liberdade harmônica. Assim, provavelmente Villa-Lobos, influenciado pela improvisação dos chorões, não deu unidade tonal, entre as suítes, de cada uma das *Bachianas*. Em tese, as suítes que compõem a Série deveriam seguir a mesma tonalidade, como são as suítes barrocas de Bach.<sup>74</sup> Desta forma,

Villa-Lobos não manteve a antiga unidade de tom em cada *Bachiana*, mas tomou como referência as partes das suítes do tempo de Bach. Ele menciona tais partes, ao lado das espécies de música brasileira que servem à finalidade primitiva de cada seção da suíte. Em certos casos, vazou música de caráter essencialmente brasileiro nas formas usadas no tempo de Bach. E a autenticidade nacional da música que disso resultou não haverá jamais de ser negada- razão da famosa *boutade* do compositor, que não deixa de ser válida: 'O folclore do Brasil sou eu! (SENISE Apud MARIZ, 2005, p. 130, grifo nosso).

---

<sup>72</sup> Naquele tempo, era um assíduo frequentador das rodas dos chorões, como a da casa “O Cavaquinho de Ouro”, localizada no Largo da Carioca. Anacleto de Medeiros, ao saxofone, era um dos nomes consagrados.

<sup>73</sup> Cf. Nóbrega, 1971, p. 23.

<sup>74</sup> "As *Bachianas* (...) são composições inspiradas na estrutura e nas partes das Suítes de Bach. Naquela época, e como o próprio nome o diz, a suíte era um gênero de composição constituído por uma seqüência de peças independentes, escritas no mesmo tom." (MARIZ, 1989 [1946], p. 130).

Desse modo, há uma variedade de tonalidades na Série, dentro das mesmas *Bachianas*, seja nas de duas ou nas de quatro suítes, com a diferenciação entre muitas das suítes que compõem as *Bachianas*, como se as mesmas tivessem saído das improvisações das rodas dos chorões. Dentro desse espírito, havia um predomínio das suítes com tonalidades ancoradas nas escalas menores, daí sua atmosfera mais melancólica e nostálgica na maioria das peças. Dos trinta e sete tons levantadas nas obras, inclusive entre as peças bitonais, vinte e quatro eram de tonalidades menores, sendo a maioria em Dó menor (8 peças). A questão da unidade, estaria na totalidade das *Bachianas* e não, simplesmente, nas *Bachianas* tomadas individualmente. Gil Jardim (2005), indica que as nove *Bachianas* foram compostas no formato da suíte barroca, de maneira binária ou ternária simples, não desenvolvendo a forma sonata. Porém, três *Bachianas* são quaternárias (*n*º 3, 4 e 7), de com os parâmetros do formato de uma suíte barroca.

Assim, Villa-Lobos recorre a suíte do passado, para reinventá-la no presente e ressignificando-a no contexto brasileiro. A busca desse formato da suíte, talvez se justifique sua forma musical justaposta de compor de Villa-Lobos, que não pode ser enquadrado no desenvolvimento temático na forma sonata, com dificuldades de se expressar no formato da sinfonia, o que leva, muitas delas, como a *Sinfonia n*º 10 a serem ouvidas como um oratório.<sup>75</sup>

O Neoclassicismo à brasileira desenvolvido por Villa-Lobos na Série *As Bachianas Brasileiras* foi composto de maneira tardia, já que as outras manifestações neoclássicas já vinham se desenvolvendo desde o final da Primeira Guerra Mundial, a exemplo de *Pulcinella* (1920) de Stravinsky. O Neoclassicismo se manifestou de maneira extremamente diversificada, ressignificando modernamente, a música anterior ao Romantismo, evitando o alegado “sentimentalismo” romântico através de uma atitude estética tida como “objetiva” e irônica, já que “regressava” ao tonalismo pré-romântico à moda politonal, sem recorrer necessariamente às iconoclastias frente às formas do passado (a exemplo do “Grupo dos Seis”, com Satie à frente). Por isso é a paródia a marca maior do movimento, resultando em um ecletismo estético. Isso não quer dizer que tais leituras das formas musicais do passado foram uma simples volta no tempo. Não, as

---

<sup>75</sup> Cf. WAIZBORT (2012).

releituras sobre as formas bachianas, foram bem díspares em Hindemith (*Kammermusik n° 1* (1921-27) e Stravinsky (*Octeto para Sopros* (1922-23)).<sup>76</sup>

Já Bartók (1881-1945) em *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), compôs seu Neoclassicismo de maneira mais ou menos contemporânea a Villa-Lobos. Nessa peça, baseou-se na fuga barroca, porém ressignificada à luz de suas radicais inflexões na música folclórica de seu país, a Hungria. Foi o caso de Villa-Lobos frente às *Bachianas Brasileiras*? Não, além de beber no contraponto do choro e de Bach, bebeu também em diversos compositores das formas mais tardias do Romantismo, constituindo uma específica forma periférica de *Neoclassicismo*, já que pretende reler até o já “esgotado” Romantismo, em especial o tardio das primeiras décadas do século XX.

Nessa perspectiva, Moraes (1983, p. 74) indica a forma musical das *Bachianas* próximas às dos compositores do alto romantismo (Saint-Saëns e Rachmaninoff), na não utilização da politonalidade, como fizeram outros compositores do Neoclassicismo e, por isso, refêns do tonalismo mais tradicional, especialmente as *Bachianas n° 1, n° 2, n° 3, n° 4 e n° 9*. Cito Moraes em sua análise da *Bachianas n° 1*: “A Bachiana n° 1, para oito violoncelos, é de 1930. Mesmo na fuga (Conversa) final, há um tender para a melodia acompanhada, o que não deixa de ser paradoxal numa trama que se propõe polifônica. A linha é francamente tonal, os ritmos bastante simétricos e as melodias discursivas”. Para reforçar o argumento de Moraes, poderia se apontar a terminação em uníssono em quatorze peças das vinte nove peças, destacando-se o Dó maior em seis peças.

Nas *Bachianas Brasileiras n° 1*, especialmente na *Embolada*, o andamento está em *animato*, dando uma sensação de um rítmico brasileiro (como o título apresenta), concomitante a uma alternância de acordes até a fixação, a partir do quinto compasso, junto a uma harmonia resultante de um acorde da tônica com uma 7ª. As melodias são longas, como a que surge a partir do sétimo compasso, de acordo com uma atmosfera de tensão/repouso, própria do tonalismo.

Nesse mesmo enfoque, Santuza Naves (2001) indica às *Bachianas Brasileiras* uma forma musical romântica devedora do *Romantismo* tardio derivado do Congresso de Viena. Essa autora interpreta a forma musical das *Bachianas* como pertencente à materialização das ideias de Mário de Andrade (2006 [1928]) no que se refere ao “refino”

---

<sup>76</sup> No alcance harmônico da primeira, ancorado em quartas, gerando falta de um repouso harmônico. Sobre o *Neoclassicismo*, Cf. Griffiths (1998, p. 62-79).

das fontes musicais populares, especialmente as de origem folclórica, baseados no ideal do romantismo alemão do “*bildung*”, através de uma harmonização que a “elevasse” à *música artística*, dentro de um padrão erudito e nacional. Desta forma, segundo Naves (2001):

Por outro lado, acredito que a preocupação de Mário com o 'desenvolvimento' das manifestações populares corresponde à concepção de "cultivo" presente nas formulações do romantismo alemão no final do século XIII, que se ancoram no ideal da Bildung ("formação"). Vislumbrando a possibilidade de atingir. Tanto no plano da cultura quanto no individual, um desenvolvimento harmonioso, os teóricos da Bildung procuram conciliar os elementos internos} que correspondem ao núcleo original, à singularidade e se associam a forças naturais, com os externos, objetivos, associados ao processo de refinamento. Argumentei, em análise anterior da música modernista no Brasil, que esse ideal parece se aplicar ao projeto musical modernista brasileiro, o qual, se valoriza a tradição – no caso, a cultura popular -, dela requer, no entanto, que saia de seu estado tosco original e sofra um processo de aprimoramento.<sup>15</sup> É importante considerar, num primeiro momento, que o projeto musical de Mário de Andrade, ao valorizar a cultura popular, rompe com o ideal de embranquecimento - ou de europeização do país - levado a cabo pelo processo civilizador. Se no projeto anterior, com seu viés iluminista, o "populário" era expurgado, no projeto modernista, num movimento inverso, esse mesmo elemento é tomado como a própria base da identidade nacional, embora, no processo musical, ele tenha que se submeter a um desenvolvimento erudito. "Música artística", na acepção de Mário de Andrade, é o resultado do refinamento dos sons populares por meio de uma elaboração erudita (NAVES, 2001, p. 190).

Assim, esse “refino” estaria subordinado aos cânones já consagrados pelo Romantismo, especialmente o referente ao monumental, que estaria voltado para o projeto da totalidade, da unidade nacional. Cito a autora:

Esse rumo tomado por Mário de Andrade, Villa-Lobos e outros musicólogos do movimento, o qual tende a assumir compromisso com um **projeto de totalidade** (a construção nacional), caracteriza-se sempre pelo recurso ao excesso (principalmente sinfônico) e costuma resultar numa certa gravidade (como o tom grandiloqüente da Bachianas Brasileiras nº 7), numa **estética monumental**. (...)

Villa-Lobos, numa atitude inversa (frente à pluralidade de Milhaud), tenta reunir, através das viagens pelo interior do Brasil, elementos para elaborar uma grande síntese do Brasil. Engajado num processo de construção de nação. Ele busca não a fragmentação, e sim o seu exato oposto, a **unidade nacional**, a ser conscientemente imposta por uma política de Estado. Isso o leva a evitar a desterritorialização que torna possível o estranhamento característico das linguagens estéticas mais avançadas do século X. E assim é que, a partir da associação de Villa-Lobos com a política varguista implementada na área de cultura por Gustavo Capanema, sua produção torna-se menos ousada, mais convencional, mais próxima das linguagens musicais nacionais desenvolvidas no período romântico pelas novas nacionalidades que se afirmam na Europa após o Congresso de Viena (NAVES, 2001, p. 194 e 199, grifo nosso).

Mas há ponderações às análises de Naves (2001) e de Moraes (1983) que reduzem as *Bachianas Brasileiras* as formas do Romantismo tardio. Nessa perspectiva, tanto Wisnik (1989, p. 42) quanto Mendes (2002, p. 131) apontam que as *Bachianas n° 2* (O Trenzinho caipira), se aproxima do vanguardismo de Honegger - em *Pacific 1921* (1924) – na sucessão crescente de acordes que simula o som de uma locomotiva num crescente e decrescente sonoro, amparado por uma marcante percussão (chocalhos, reco-reco etc.), resultando numa imprevisibilidade, incomum no tonalismo.

A Instrumentação percussiva é usada em mais quatro *Bachianas Brasileiras*, além da *n° 2*, destaque percussivo nas Tocatas (O trenzinho do caipira – *Bachianas N° 2*, *Pica Pau* – *Bachianas n° 3*, *Desafio* – *Bachianas n° 7*, *Catira batida* - *Bachianas n° 8*). Na Peça *Pica pau* é utilizado um motivo, recolhido por Sodré Viana, denominado “Um canto que saiu das senzalas”.<sup>77</sup> Esta é única referência negra da obra. De todo modo, mesmo com a vibração percussiva destas tocatas, em especial das *Bachianas Brasileiras n° 1* e *3*, no geral a audácia rítmica dos *Choros* (especialmente no uso constantes das síncopes e da estrutura polirritmia de algumas peças), não é encontrada nas *Bachianas Brasileiras* como é nos *Choros*.

O que dá a tônica é o alcance melódico. A composição das *Bachianas Brasileiras* representaria uma contraposição à série *Choros* dentro da obra do compositor. A preocupação harmônica da série *Bachianas Brasileiras* é mais acentuada, as melodias são mais extensas e em vários momentos extremamente sentimentais, além de o ritmo ser mais contido e regular – visto nos compassos 2/2 (5 peças), 2/4 (5 peças); 3/4 (6 peças); 4/4 (13 peças), sem os compassos complexos e os andamentos mais acelerados da Série *Choros*. Mas com a presença tanto de andamentos mais rápidos ou moderados junto com os mais lentos - a exemplo do levantamento: Andante/ Alegro/ Allargando (3 peças cada um); Lento (4 peças); Adagio/ Largo/ Meno (6 peças cada um); Rallentando (7 peças); Piú mosso (11 peças). Gil Jardim (2005), indica com precisão que as peças musicais com os andamentos mais rápidos tendem a ser dominadas pela “brasilidade”, como as Tocatas, enquanto os movimentos mais lentos denotam influência de Bach. Em acordo com esta preocupação melódica, há um cuidado com a distribuição intervalar, para Salles (2009), em muitos momentos das *Bachianas Brasileiras*, como nas *Bachianas Brasileiras N° 2* (Tocata, O Trenzinho do Caipira), *n° 5* (Ária, Cantilena) e na *n° 7* (Prelúdio, Ponteio).

---

<sup>77</sup> Cf. NÓBREGA, 1971, p. 64.

A versão neoclássica de Villa-Lobos, deu-se quando ele estava com quarenta e três anos, ocorrendo em num contexto da busca da construção de síntese musical das diversas fontes folclóricas e populares alicerçada na polifonia contrapontística de Bach. Para alimentar esse argumento, é visível a similitude entre elementos da composição de Bach e certa música brasileira. Nóbrega (1971, p. 15), apresenta essa proximidade, através de dois fragmentos das partituras: a primeira, a *Suíte n° 2* (1738-39) para violoncelo de Bach, em seus primeiros compassos e a segunda, ao lado, se vê uma modinha após uma pequena mudança das barras de compasso, deixando as duas primeiras colcheias como *anacruse*. Nota-se o mesmo processo na *Ária das Bachianas Brasileiras n° 6*, nesse fragmento introdutório, se observa, nos primeiros compassos do fagote, procedimentos muito próximos do contraponto do choro, como no trecho do *Chorinho Atraente*, de Chiquinha Gonzaga.<sup>78</sup>

É problemático escolhermos uma das *Bachianas Brasileiras* como síntese, tal como se convencionou a apontar ao *Choros n° 10*, que contemplaria aspectos comuns encontradas nos demais *Choros*. Nóbrega (1971) aponta às *Bachianas Brasileiras n° 5* tal característica. A *Ária* (Cantilena) e a *Dança* (*Martelo*), com versos respectivos atribuídos a Ruth Vasconcelos e Manuel Bandeira, expressam um ambiente musical e poético que submete a natureza exuberante do “sertão brasileiro”, que se fixou de vez no imaginário estético nacional em *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964, de Glauber Rocha, especialmente na cena sob a trilha da *Ária* (Cantilena).<sup>79</sup>

A *Bachianas Brasileiras n° 5* é a que mais se aproxima da composição original das suítes de Bach, por ter a mesma tonalidade nas duas peças, Lá menor, pela estrutura melódica e o acompanhamento do baixo (TARASTI, 2021 [1995]), mas com a idiosincrasia de uma ária barroca, cantada de maneira lenta e acompanhada como uma tocata. Desta forma, a melodia

é caracterizada pela entrada nos tempos fracos, síncopas e pelas cadências surpreendentes, ou seja, a evitação de cadências conclusivas – o que, somado, dá a ambas as melodias uma certa vagueza e enfatiza sua qualidade improvisada, como alguém cantarolando. O que está em jogo é a entoação interna da melodia, que não segue uma forma geométrica, mas é como se fosse uma expressão direta do tempo interno humano, *temps de durée* (TARASTI, 2021 [1995], p. 328).

<sup>78</sup> Cf. NÓBREGA, 1971, p. 15.

<sup>79</sup> Na hipnótica cena de amor entre Rosa (Yoná Magalhães) e Corisco (Othon Bastos).

Já a “Dança (Martelo)” tem um caráter mais rítmico, constituindo numa rápida sucessão silábica, baseada no repente nordestino de acordo com o esquema ABBAACDDC. A melodia que acompanha a voz é muito simples, o texto se sobressai, remetendo aos pássaros do Nordeste tanto na exaltação do canto quanto nos efeitos onomatopaicos sobre andamento mais rápidos alternados com mais lentos - *Alegretto/ lento/ rallentando/ piú mosso/ poco meno mosso* – sob figuras rítmicas encurtadas, na manutenção das semicolcheias. (TARASTI, 2021[1995]).

As *Bachianas Brasileiras n.º 5* nos levam ao caráter da ampla extensão melódica e canção de boa parte das peças que compõem a Série, inaugurando um novo momento da trajetória de Villa-Lobos voltada para suas preocupações tonais que não podem ser reduzidas ao Romantismo tardio europeu. Segundo Tarasti (2021 [1995]):

A maioria dessas peças é organizada a partir de funções harmônicas tonais, com acordes coloridos com sextas, sétimas e outros intervalos não resolvidos. As formas mais extensas geralmente adotam os tipos convencionais de A-B-A, com pequenos acréscimos que promovem variedade. As formas mais curtas são articuladas pelos princípios binário ou ternário, assim como as melodias têm caráter de canção e grande extensão; em geral, essa música parece buscar uma certa qualidade vocal e sonora, precisamente no sentido em que Boris Asafiev descreveu o “estilo cantante” como o ponto de partida para toda a música. (...)

Todas as *Bachianas* atendem à ideia original da entonação *cantabile*. Esse é um aspecto que as distingue do fauvismo e vanguardismo dos *Choros*. Pode-se até falar em um novo estilo, que não pode ser reduzido ao romantismo tardio ou à sonoridade semi-impressionista do estilo inicial de Villa-Lobos, como propõe Lisa Peppercorn. No entanto, ela está certa em dizer que “(...) as ideias temáticas irradiam tamanha intimidade que é surpreendente o contraste com as obras anteriores”; Villa-Lobos abandona os motivos curtos e neutros, substituindo-os por longas linhas melódicas, em cantilena (TARASTI, 2021[1995], p. 292).

Apesar do canto estar presente apenas nas *Bachianas n.º 5*, o desenho harmônico das melodias da Série remete diretamente à canção. A composição das *Bachianas Brasileiras* pode ser vista também como sincrônica ao momento de consolidação da canção brasileira, especialmente a popular urbana, que se popularizava conforme a expansão do rádio ocorria. Villa-Lobos participou de diversas formas desse processo, como regendo mais de uma vez a Orquestra da Rádio Nacional para cantores como Paulo Tapajós.<sup>80</sup> A Rádio Nacional foi fundamental para o desenvolvimento da música urbana brasileira e para legitimação do Estado Novo, através da incorporação da Rádio pelo Estado, passo fundamental para que a música popular urbana se consagrasse “era do ouro

---

<sup>80</sup> Cf. CARVALHO, 1998, p. 90.

do rádio brasileiro”.<sup>81</sup> As reduções para canto e piano e o arranjo para canto e violão feitos por Villa-Lobos indicam a sua ciência do apelo melódico desta *Bachianas*, que ganhou o mundo nas versões dos músicos populares brasileiros e estrangeiros, como as vistas Grupo Pau Brasil, Joyce, Elisete Cardoso, Modern Jazz Quartet, Joan Baez etc.<sup>82</sup> Além de estar presente no desenvolvimento da canção popular, Villa-Lobos compôs muitas canções, inclusive modinhas, como a conhecida Lundu da Marquesa de Santos (1940), letra de Viriato Correia.<sup>83</sup> Para Vasco Mariz (1956 [1947]), Villa-Lobos, através do lied, “teve importância decisiva no desenvolvimento e fixação da canção nacional” (MARIZ, 1956 [1947], p. 55).<sup>84</sup>

As *Bachianas Brasileiras* foram compostas em momento de modernização de diversos níveis, tanto culturais quanto políticos e sociais. Entretanto, a Série mesmo se constituindo de maneira mais romântica e menos moderna em termos estéticos, estava mais adequada à modernização da nação vinda pelo alto, ao contrário, dos *Choros* que tinha uma estética mais moderna adequada às obras dos modernistas, sem conexão direta com as ações do Estado. Dessa maneira, a série *Bachianas Brasileiras* responderia ao problema colocado pela *visão de mundo* dos homens de cultura do Brasil no que se refere a ser uma obra que “eleva” o padrão civilizatório da cultura, de acordo com os ditames do Modernismo *romântico* em sincronia com o do Modernismo *programático*.

Nesse ambiente, Mário de Andrade sugere o caminho da construção de uma música erudita brasileira, com a aproximação do artista do povo. Dessa forma, o escritor paulista reconhece a importância tanto do educador Villa-Lobos quanto da composição das *Bachianas* que ainda estavam em seu início, no começo dos anos da década de 30, quando Mário de Andrade escreve sobre a significação nacional desta aproximação entre os compositores eruditos e o povo. Escreveu o autor:

A lição mais profundamente humana que podemos colher da obra de um Villa-Lobos (e não a toa que o grande artista dedicou grande parte da sua atividade á formação de massas corais...), de um Luciano Gallet, de um Francisco Mignone ou Camargo Guarnieri ou Lourenço Fernandez ou Gnattali, não é o nacionalismo patriótico, mas uma sadia e harmônica fusão entre a arte erudita e o povo. (...) os mais legítimos compositores brasileiros, dentro da mais completa erudição técnica e sem a menor concessão ao gosto popular

<sup>81</sup> Via decreto-lei n° 2.073 de 8 de março de 1940, Cf. Saroldi; Moreira (2005).

<sup>82</sup> Cf. Paz (1998, p. 88).

<sup>83</sup> Cf. VILLA-LOBOS, 2009, p. 195.

<sup>84</sup> Para Mariz (1956, p. 56), a obra vocal de Villa-Lobos se divide em universal, folclórico direto e indireto. O compositor das *Bachianas* seria para Mariz o percussor da “Primeira Geração Nacionalista” (MARIZ, 1956 [1947, p. 55-71).

desvirtuado por interesses classistas, procuram diminuir as distâncias sociais, hoje tão graves e falsificadoras entre arte erudita e povo.

Como significação nacional (e não “nacionalista”) certa “Bachianas” de Villa-Lobos, a recente admirável “Sonata” de Francisco Mignone, tantos “Ponteiros” de Guarnieri, são da maior importância, a meu ver. Livres, arte erudita, criações esplêndidas, isentas de qualquer “populismo” condescendente, essas obras perseveram, no entanto, como concepção e realização, junto das formas populares da vida nacional (ANDRADE, 1933, p. 364-365).

Na interpretação da significação desse nacional, no discurso villalobiano e na sua música, são vislumbradas várias referências ao Romantismo: no sentimentalismo nostálgico dado à natureza brasileira, o sertão profundo, e nas referências estéticas do romantismo tardio europeu, na constituição do seu Modernismo *romântico*. A *ida ao povo* de Villa-Lobos, deu-se junto à música popular urbana – especialmente o choro, que, através de seu conhecimento do contraponto, ele conseguiu relacionar com o de Bach na concepção das *Bachianas* (1930-1945), dentro de uma perspectiva racializadora de refino das formas populares. Dessa maneira, segundo França (1965, p. 69, grifo nosso): “tenhamos ou não a presença do influxo folclórico na música de Villa-Lobos – muitas de suas obras, como as próprias ‘Bachianas’, demonstram uma superação do folclorismo – é certo que sua força resulta de nos comunicar o lirismo e os ímpetos ainda bárbaros do nosso **psiquismo racial**”. Ou como destacou Andrade Muricy (1959, p. 35), na epígrafe deste tópico.

Nessa mesma ótica, Gilberto Freyre legitimou esse abraço de Villa-Lobos sobre Bach ao dizer:

Talvez só Villa-Lobos se afoitasse a descobrir, como triunfalmente descobriu ele próprio, afinidades de um compositor brasileiro com Bach o sofisticadíssimo alemão Bach. Como autor das *Bachianas Brasileiras* foi o que ele realizou. Mostrou suas afinidades com o grande compositor sofisticado, mas, nessa sua composição chamada *Bachianas Brasileiras*, o adjetivo é tão importante quanto o substantivo. Bach não fica inteiramente dominando; Bach serve um lugar importante nessa composição genial ao adjetivo “*Brasileiras*”. *Bachianas*, sim, mas *Bachianas Brasileiras*, a adjetivo tem um grande poder junto ao substantivo (FREYRE, 1982, p. 6).

Essa apologia das *Bachianas Brasileiras* se refere a uma interpretação que a obra de Villa-Lobos é fruto de sua imersão na natureza brasileira e na mistura racial brasileira, mesmo aberto à influência estrangeira, constituindo um artista autóctone que se liberta da dependência estética externa. Villa-Lobos, é visto como um artista “nacionalista”, que legitimado por suas viagens e seu convívio com músicos populares. Eurico Nogueira França sintetizou:

Embora a música de Villa-Lobos exprima ainda um fenômeno de aculturação - é ele que nos liberta do modelo europeu. A nova música que começa a formar-se ele vai receber, na adolescência. É só com a abolição que se acelera o nosso *melting-pot*, na proveta racial em que se misturam os sangues indígena, africano e português. Essas vozes díspares [...] Villa-Lobos vai surpreendê-las, e como veio ao mundo sob o signo de liberdade, é este último atributo que de fato lhe caracteriza o processo criador. É na liberdade que se afirma, as reafirma e volta a reafirma-se, ao longo da existência. É justamente porque anima o instinto da liberdade que nunca teme qualquer influência, de que extrai o necessário e da qual sabe logo desfazer-se. Aos influxos de Debussy, Wagner, Puccini, Stravinsky, todos mais ou menos o marcam, ele superpõe o do meio ambiente: o do homem e da natureza brasileira (FRANÇA, 1983, 11).

Essa legitimação tem uma especificidade na composição da Série *Bachianas Brasileiras*. Para compreender tal especificidade, só pode ser entendida partindo-se patamar analítico do estudo das condições sociais da produção musical de Villa-Lobos em sincronia com algumas análises da forma musical das *Bachianas*. De acordo com essa perspectiva, as formalizações no plano estético-musical são resultadas das várias articulações sociais, que partem da *escuta* villalobiana da música popular urbana desenvolvida desde a sua mocidade até a sua atualização neoclássica durante os anos 30, passando pelas condições de sistematização da música brasileira, em especial a popular, e pelo início expansão do Canto Orfeônico, junto com os aspectos sociais mais gerais que fundamentavam o primeiro momento histórico da tardia *modernização conservadora*, que envolve o período getulista, de 1930 a 1945 – exatamente, o período de composição das nove *Bachianas Brasileiras*.

Nesta análise, o sentido social da estética musical da Série *Bachianas Brasileiras* se apresenta da seguinte maneira: não considero as *Bachianas Brasileiras* exclusivamente como obras românticas tardias, presas no tonalismo, nem como obras nacionalistas, que expressariam uma síntese entre as formas folclórico-populares num formato erudito e, muito menos, como uma obra “universal”, dentro do arco neoclassicista. O erro, ao analisar as *Bachianas Brasileiras*, está na unilateralidade de se apegar as formas do Romantismo tardio ou a do contraponto bachiano articulado o do choro. Dessa forma, na forma musical da série, convivem, paradoxalmente, elementos tonais, politonais e contrapontísticos, em sua *bricolagem sonora* (MOREIRA, 2014), diferente dos *Choros* devido às suas preocupações harmônicas mais tradicionais, dentro do arco pós-tonal da

obra villalobiana,<sup>85</sup> em concordância com os paradoxos da *modernização conservadora* brasileira, especialmente os relacionados ao pensamento racial brasileiro.

Assim, o que é formalizado na série é o sertanejo idealizado, o brasileiro imemorial do Brasil mais profundo, que é expresso de maneira mais organizada do ponto de vista harmônico, com várias inflexões tonais, em sintonia com toda a racionalização modernizante pelo qual vários setores da sociedade brasileira estavam passando. O tonalismo aqui, estaria a serviço da unicidade da nação, dando coesão à diversidade e civilizando-a através de seu “refino” harmônico. Esse sertanejo seria a personificação do *hibridismo* racial e musical brasileiro, diferente do camponês húngaro bartokiano e do russo Grupo dos Cinco devido à especificidade da miscigenação no Brasil<sup>86</sup>. Dessa forma, o sertanejo seria o símbolo de uma nação em uníssonos.<sup>87</sup> Assim, esse sertanejo “civilizado” pelo contraponto do choro “elevado” e “espiritualizado” pelo de Bach, afirmando a predestinação civilizatória brasileira tão apregoada por Euclides da Cunha (2002 [1902]).<sup>88</sup>

### Considerações finais

*“Não existem sons estranhos à harmonia, pois harmonia significa simultaneidade sonora” (ARNOLD SCHOENBERG, 2001 [1949], p. 447).*

A multiformalidade, ou a ausência formal de boa parte da obra de Villa-Lobos do período anterior aos anos trinta, especialmente a dos anos vinte, parece-me ter sido uma oportunidade periférica de reinvenção formal sobre a chamada música erudita ou séria,

---

<sup>85</sup> Isto não quer dizer que essa volta villalobiana ao tonalismo tenha modificado radicalmente a sua forma de compor, ao contrário, “na verdade, em boa parte das *Bachianas* Villa-Lobos mantém suas características, porém mais abrandadas pelo tempero neoclássico que prevalece na escuta inicial da obra” (SALLES, 2009, p. 246).

<sup>86</sup> Para Brown (2000), Bela Bartók indica a bifurcação entre o “bom” híbrido orientalista internalizado frente às fontes sonoras dos camponeses, fonte da música folclórica húngara e base da sua música, e a “mau” híbrido urbano dos ciganos, até se chegar a uma síntese conciliadora em seus últimos em um nacionalismo não mais racial, recolocando o cigano como vítima opressão social. Uma abordagem fundamental que aprofunda a perspectiva analítica do *Orientalismo* na música russa ocorre em Richard Taruskin (2005 e 2009), evidenciando o caráter arbitrário e paradoxal do orientalismo russo desde os desígnios imperialistas interiorizados para o leste ao longo do XIX, processados na estetização eslava e camponesa, no ethos militar-erótica, via, por exemplo, do *Príncipe Igor*, de Alexander Borodin, até a sexualidade exótica do Balé Diaghilev, no século XX. Essa idealização do camponês como símbolo russo da nacionalidade será musicada pelo “Grupo dos Cinco”.

<sup>87</sup> Cf. NAVES, 2013.

<sup>88</sup> Como na passagem: “Não temos unidade de raça. Não a teremos talvez, nunca. Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos, sob este aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social. Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desapareceremos” (CUNHA, 2002 [1902], p. 242)

baseada nos cânones europeus, que poderiam ser ainda mais radicalizadas se os aspectos rítmicos fossem elevados à condição de harmônicos, mas seria esperar demais de Villa-Lobos e do próprio Modernismo atormentado pela reinvenção nacional a partir da cultura popular, mas ainda presa ao formato europeu. Mesmo assim, os *Choros* remetem a Macunaíma,<sup>89</sup> afinal, o anti-herói é uma espécie de arquétipo do miscigenado brasileiro, errático, dionisíaco...

Já o que se verá dos anos trinta em diante é uma tentativa de maior organização formal por parte de Villa-Lobos, em torno do tonalismo, tanto na composição das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), quanto na harmonização das peças do *Guia Prático* (1941), respaldadas socialmente no projeto pedagógico do Canto Orfeônico. Isso não quer dizer que Villa-Lobos virou um Camargo Guarnieri de uma década para outra, não. Os elementos de reinvenção ainda estarão lá, só que mais diminutos e controlados pela necessidade formal nacional buscada por Villa-Lobos. Em outras palavras, a caótica miscigenação musical ouvida nos anos vinte teria que ser organizada a partir da década seguinte. Nesse contexto, é inevitável a aproximação das *Bachianas* com Freyre (2002 [1933]), a série inclusive começou a ser composta antes da obra do último, em 1930. A tardia tonalidade romântica desenvolvida na obra tem uma conexão direta com a ideia de civilização advinda do mundo rural - cujo arquétipo mítico, o sertanejo, e filho do majestoso sertão – e guiada pelo *telos* da “civilização tropical”, que unifica e homogeneiza as diferenças, amortecendo os conflitos, possuindo uma homologia com o “equilíbrio de antagonismos” da abordagem freyriana.<sup>90</sup>

Assim, há uma relação fortíssima entre o sentido de composição das *Bachianas* e a iniciativa de homogeneização cultural, que Villa-Lobos irá sistematizar e nacionalizar com o Canto Orfeônico. O sentido do canto, nessa perspectiva de unificação nacional ganha ares de catequese, de uma estética religiosa secular, dentro do triunfo secularizado da nação, que possibilitaria que a massa amorfa e mestiça se tornasse um povo, dentro dos cânones ocidentais de formação nacional. Não foi à toa que o Padre Anchieta foi um

---

<sup>89</sup> Tarasti (2021[1995, p. 131-137) estabeleceu uma relação entre o personagem Macunaíma e a estrutura de composição de Villa-Lobos.

<sup>90</sup> Essa aproximação foi realizada pelo próprio Freyre: “Ora, o que eu quero dizer é que me seja desculpada revelação extremamente pessoal e até autobiográfica. É que, sob a influência da sócio-música de Villa-Lobos e sob a influência destas excussões noturnas por tascas e bares e casas de mulheres do Rio é que, em grande parte, nasceu, como sócio-linguística, um livro que pode ser considerado uma rude tentativa de equivalência de *Bachianas Brasileiras*. Esta tentativa de equivalência: *Casa Grande & Senzala*” (VILLA-LOBOS, 1982, p. 5).

dos patronos do Canto Orfeônico villalobiano e que a estética religiosa está mais presente do que se imagina na música do compositor,<sup>91</sup> de acordo com as controvérsias envolvendo a religiosidade ou não de determinadas obras como a *Sinfonia nº 10 – Ameríndia* (1952), apontado por Waizbort (2012, p. 13) e o coral do *Choros nº 10* (1926), de acordo com a análise de Paulo de Tarso Salles (2009, p. 227-243). Todavia, a estética religiosa objetifica a natureza, um dos elementos que também são miscigenados no discurso musical villalobiano. Afinal, em sua música, se encontrava uma série de referências ao *Romantismo*, de seu Modernismo *romântico*, vide seu sentimentalismo, nas suas narrativas orais e musicais inacreditáveis pelas selvas brasileiras e na apologia ao sertanejo, ao índio, à natureza brasileira.<sup>92</sup> Esta objetificação ocorre tanto pela grandiosidade melódica das vozes e dos coros da música villalobiana vistas com maestria, por exemplo, na *Ária - Cantilena* (1938) - das *Bachianas nº 5* – no *Choros nº 10* (1926) e na quarta suíte de *Descobrimento do Brasil* (1937).

Assim, a função da estética religiosa na música de Villa-Lobos atua como uma poderosa forma de afirmação mística, ampliando a alteridade frente ao mestiço e à própria natureza, numa alteridade duplicada - e por que não? - numa miscigenação ampliada entre homem e natureza e “refinada” pela civilização. Essa afirmação mística dá um caráter transcendente ao projeto civilizador-nacional de sua música, constituindo em uma espécie de catequese em prol da nação. A diferença é que nos *Choros*, especialmente o *Choros nº 10* (1926) as formas pagãs estão mais presentes, enquanto nas *Bachianas*, especialmente na *Ária (Cantilena)*, essas formas já estão subjugadas pelo tonalismo neoclassicista da *Série* inspirada na religiosidade da música de Bach, em acordo com o *telos* da construção da *nação-cosmos*.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Conforme foi destacado por Villa-Lobos: “Como nos mistérios medievais, os autos religiosos dos padres Anchieta e Nóbrega eram representados pelos índios e pelos sacerdotes, de comum acôrdo, nos palcos que se elevavam junto às igrejas. E de tal maneira se afeiçoaram à prática dêsses cânticos e autos religiosos, que êles acabaram por ser levados nas próprias escolas dos indígenas, pois os sacerdotes compreenderam que êles constituíam um estímulo ao estudo e ao trabalho. Quase que se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram, até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva” (VILLA-LOBOS, 1940, p. 24).

<sup>92</sup> Formalizado também na expansão timbrística, que pelo seu colorido parecia expressar sonoramente a exuberância da natureza brasileira através do exercício sonoro onomatopeico frente a fauna e flora conforme feitos, respectivamente, em *O Uirapuru* (1917) e em *O Amazonas* (1917), expressando o “interesse de Villa-Lobos em ornitologia musical” (Tarasti, 2021, p.215).

<sup>93</sup> Cf. WISNIK, 2004 [1983], p. 173.

Destarte, a estética religiosa é fundamental dentro do projeto de afirmação da positividade da miscigenação brasileira voltada para o “unanimismo” da nação.<sup>94</sup> Isso quer dizer que todas as obras de Villa-Lobos estavam presas a esse comprometimento “unanimista” com a nação? Não necessariamente, algumas de suas obras parecem indicar elementos de contradição ou diferenciação junto a esse comprometimento, estabelecendo possibilidades estéticas inovadoras para além do ideário modernista, especialmente as obras dos anos vinte, como os *Choros*.<sup>95</sup> Assim, as *Bachianas Brasileiras* falam mais em termos desse projeto civilizador-nacional, sintonizado com os caminhos da *modernização conservadora* brasileira dos anos 30 em diante. Afinal, a riqueza da obra villalobiana decorre da tensão entre o projeto nacional de tonalidade – visto na composição das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), da harmonização das peças do *Guia Prático* (1941) e na implementação do Canto Orfeônico – e uma estratégia periférica de tentativa de reposicionamento musical frente às nações centrais da esfera erudita, problematizando o sistema tonal, mas sem a pretensão de rompimento, como foi o caso de muitas peças da *série Choros* (1920-1929). Foi dessa tensão que resultou a perspectiva pós-tonal da obra de Villa-Lobos com toda a sua complexidade.

## Referências

- ABREU, Capistrano. **Caminhos antigos e povoamentos do Brasil**. São Paulo: USP, 1998[1907].
- AGAWU, KOFI. **African rhythm**: a Northern Ewe perspective. Great Britain: Cambridge, 1995.
- AGAWU, KOFI. **O tonalismo como força colonizadora**. In: Revista Vórtex/Vortex Music Journal [ISSN 2317-9937] <http://vortex.unespar.edu.br/D.O.I.:https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.1.20>. Revista Vórtex/Vortex Music Journal/ ISSN 2317-9937/<http://vortex.unespar.edu.br/D.O.I.:https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.1.20>
- AGAWU, KOFI. **Representing African Music**: Postcolonial Notes, Queries, Positions. New York and London: Routledge, 2003.

<sup>94</sup> A relação do compositor com a música sacra era intensa. Grande parte dos programas que pesquisei em Damasceno (2014) era composto pela música religiosa, incluindo, orações ligadas diretamente à liturgia, como o *Pai Nosso*. Villa-Lobos afirmava a importância do catolicismo, como muitos intelectuais brasileiros como uma questão de identidade nacional, como o próprio Gilberto Freyre que dissera que o catolicismo fora “realmente o cimento da nossa unidade” (FREYRE, 2002 [1933], p.). Por isso, Villa-Lobos se definiu como “católico por princípio”. A respeito da música religiosa do compositor, cf. SCHUBERT (1988).

<sup>95</sup> “Mesmo em suas *Bachianas*, obra de resultados talvez, ‘menos felizes’, ou talvez menos ambiciosos que os *Choros*, percebe-se que Villa-Lobos buscava adaptar material mais tradicional, tanto do ponto de vista microestrutural (alturas, tonalidades, formações triádicas), quanto macroestrutural (forma, fuga, suíte), à sua poética desenvolvida nos anos de 1920. No entanto, essa série de *Bachianas* lhe custou o rótulo de ‘fértil melodista’ e praticamente sepultou o interesse especulativo por suas criações” (SALLES, 2009, p. 246).

- ANDRADE, Karla Regina Bach de. **A percussão brasileira na Obra de Heitor Villa-Lobos** (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música/Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, 1998.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. BH: Itatiaia, 2006 [1928].
- ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**. São Paulo: Livraria Martins, s/d. 1976 [1933].
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Livraria Guarnier, 2004 [1928].
- ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade/Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990 [1942].
- ARINOS, Afonso. **A Unidade da Pátria**. In: *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1969 [1900].
- BESSA, Virgínia de Almeida. **A Escuta Singular de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos Anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda, 2010.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORN, HESMONDHALGH, Georgina, David. **Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California/ University of California Press, Ltd. London, England, 2000.
- BROWN, Julie. *Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music* In: BORN, HESMONDHALGH, Georgina, David. **Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music**. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California/ University of California Press, Ltd. London, England, 2000.
- CARVALHO, Hermínio. **O Canto do Pagé: Villa-Lobos e a música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo: Metal Leve, 1988.
- CHECHIM FILHO, A. **Excursão Artística Villa-Lobos**. São Paulo: s.ed., 1987.
- CORONIL, **El Estado mágico: Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela**. Caracas: Editorial NUEVA SOCIEDAD, 1997.
- CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. (Col. Intérpretes do Brasil, Volume II). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002[1902].
- DOLHNIKOFF, Miriam (Org.) **Projetos para o Brasil** (José Bonifácio de Andrade e Silva). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DAMASCENO, André Alcman Oliveira. **O Anchieta modernista: a trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos (1930-1959)**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2014.
- DAMASCENO, André Alcman Oliveira. **Villa-Lobos: negociações simbólicas na formação da moderna música brasileira**. Fortaleza: Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Departamento de Sociologia, Centro de Humanidades/ UFC, 2007.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. **Villa-Lobos, intérprete musical do trópico**. IN: *Ciência e Trópico*: V. 11, nº 1, p. 9-29, Jan/Jun, 1983.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. (Col. Intérpretes do Brasil, Volume II). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002[1933].
- FREYRE, Gilberto. **China tropical: e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira**. São Paulo: Global, 2011[2003].
- FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Global, 2013 [1957] (E-book).
- FREYRE, Gilberto. **Villa-Lobos, pan-brasileiro mas carioca**. In: **Vida, forma e cor**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

- FREYRE, Gilberto. **Villa-Lobos Revisitado**. In: /11/ Museu Villa-Lobos/Biblioteca Rio de Janeiro: Conferência proferida na abertura do Festival Villa-Lobos, em 01/11/1982.
- GERLING, Fredi Vieira. **Performance analysis and analysis for performance: a study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras No. 9**. A Thesis Submitted to the Graduate School for the Degree Doctor of Musical Arts by the University of Iowa, 2000.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 [1970].
- GOLDMANN, Lucien. **Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans Le théâtre de Racine**. Éditions Gallimard, 1959 [1955].
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- GUIMARÃES, L. **Villa-Lobos visto da platéia e da intimidade**. Rio de Janeiro: s. ed., 1972.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, UFMG, 2018.
- HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1888-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- HORTA, Luiz Paulo. **Villa-Lobos, uma introdução**. RJ: Jorge Zahar, 1987.
- HOLLANDA. Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. (Col. Intérpretes do Brasil, Volume III). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002 [1936].
- JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor**. São Paulo: Philharmonia, 2005.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. (Col. Intérpretes do Brasil, Volume III). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002 [1942].
- MANFRINATO, Ana Carolina. **Bachianas Brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade**. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC: 1956[1947].
- MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2005 [1946], 12ª Edição.
- MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra**. 11 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989 [1946].
- MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil de 1920 a 1940. In: **Revista Brasileira Ciências Sociais**, n. 4, vol.2, junho de 1987.
- MELLO, Guilherme de. **A música no Brasil: dos tempos coloneais até o primeiro decênio da República**. Bahia: Typografia de S. Joaquim, 1908.
- MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo, Perspectiva: 2002.
- MOLINA, Sidney. **Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de câmara nº 1**. São Paulo: Rondó, 2001.
- MORAES, J. J. de. **Música da modernidade**. SÃO Paulo, Brasiliense, 1983.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. **A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio harmônicos: um estudo sobre os Choros**. Tese (Doutorado) - USP/ECA/Programa de Pós-Graduação em Música: 2014.
- MOREIRA, PIEDADE, Gabriel Ferrão, Acácio Tadeu de. **O Nacional e o Neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras n.4 de Heitor Villa-Lobos: observações analíticas**.

Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009. In:  
<http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO015.pdf>

MURICY, A. **Villa-Lobos, uma interpretação**. Rio de Janeiro: DIN/MEC, 1959.

NAVES, Santuza Cambraia. Bachianas Brasileiras nº 7: de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema. In: BONENY, H. (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, p. 183-200.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Brasil em Unísson e as Leituras Sobre Música e Modernismo**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra: 2013.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o Choro e os Choros**. Rio de Janeiro: Musicália S/A, 1977.

NÓBREGA, Adhemar. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2 ed., 1971.

NÓBREGA, Adhemar. **Os Choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2 ed., 1974.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 [1972].

PINTO, Alexina de Magalhães. **Os nossos brinquedos**. Lisboa: Typografia “ A Editora”, 1909.

ROMERO, Silvio. **Cantos Populares do Brasil**. Lisboa, editora Nova Livraria Internacional, 2008[1883].

ROMERO, Silvio. **História da Litteratura Brasileira** (Tomo Primeiro 1800-1830). Rio de Janeiro, H. Garnier, 1902 [1888].

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

SALLES, Paulo de Tarso. **O Quarteto de Cordas nº 8 (1944) de Villa-Lobos: Neoclassicismo e invenção**. ORFEU, v.2, n.1, jul. de 2017, p. 69 de 97.

SAROLDI, Luis Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: O Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHUBERT, Guilherme. A música sacra de Villa-Lobos. In: **Villa-Lobos**. Revista do Brasil: Rio Arte, Ano 4 – nº 1/88, p. 70-71.

TARASTI, Eero. Heitor **Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)**. São Paulo: Contracorrente, 2021 [1995]).

TARUSKIN, Richard. **On Russian music**. USA: The Regents of the University of California, 2009.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music (Vol 1) - Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century**. 2005(1) In:  
<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195>.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music (Vol 3) – Music in the Nineteenth Century**. 2005(2). In: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195>.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music (Vol 4) – Music in the Early Twentieth Century**. 2005(3). In: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195>.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music** (Vol 5) - Music in the Late Twentieth Century. 2005(4). In: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780>.

TONI, F. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

TORRES, Alberto. **A organização Nacional**. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1938(1914).

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002[1995].

VIANNA, Oliveira. **Raça e Assimilação**. São Paulo - Rio de Janeiro - Recife – Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938[1932].

VIANNA, Oliveira. **Problemas de política objetiva**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930.

VIANNA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil**. (Col. Interpretes do Brasil, Volume II). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002[1920].

VILLA-LOBOS, Heitor. Autobiografia. In: **Presença de Villa-Lobos** (4º Volume). Museu Villa-Lobos: 1969b, p. 98-99.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Guia Prático: estudo folclórico musical** (Primeira Parte). São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A música nacionalista no governo Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: DIP, 1940.

**VILLA-LOBOS, SUA OBRA**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos: 1989.

**VILLA-LOBOS, SUA OBRA**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos: 2009 (PDF). In: [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br)

WAIZBORT, Leopoldo. Villa-Lobos e seus índios. In: **Presença de Villa-Lobos** (14º Volume): 100 anos de Arminda. – Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, p. 137-143.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. SP, Editora Brasiliense, 2004[1982].

## Jornais

*Correio da Manhã*, 1925, “Podemos Criar uma Música Brasileira”: Apud DAMASCENO, André Álcman Oliveira. **Villa-Lobos: negociações simbólicas na formação da moderna música brasileira**. Fortaleza: Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Departamento de Sociologia, Centro de Humanidades/ UFC, 2007, p. 166.

*O Paiz*, do dia 02 de janeiro de 1927, In: GUIMARÃES, L. **Villa-Lobos visto da platéia e da intimidade**. Rio de Janeiro: s. ed., 1972, 136-137.

## Villa-Lobos e a Semana de 22: desdobramentos

Cleisson Melo – Son Melo  
cleisson.castro@professor.ufcg.edu.br | UFCG

Resumo: A Semana de Arte Moderna de 1922 foi e continua sendo um marco nas construções artríticas brasileiras, sejam elas simbólicas, imagéticas, culturais e/ou sociais. A desejada busca por parte do movimento modernista da Semana de 22 por elementos representativos da uma realidade tipicamente brasileira irá esbarrar nas redescoberta de um Brasil sonoro, neste caso. Villa-Lobos já trazia isso em suas obras e processos, bem como o desejo de compor um Brasil sonoro. Com base numa perspectiva semiótica, este trabalho pretende trazer à tona uma discussão sobre como Villa-Lobos trouxe uma importante contribuição para os ideais modernistas da semana de arte moderna, mas também como esta reverbera por suas obras e seus processos compositivos.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Semana de Arte Moderna, Semiótica, Representações Simbólicas.

### Villa-Lobos and Modern Art Week: developments

Abstract: 1922 Modern Art Week was and continues to be remarkable in Brazilian arthritic constructions, whether symbolic, imagery, cultural and/or social. The desired search by the modernist movement of 1922 for representative elements of a typically Brazilian reality will come up against the rediscovery of a sonorous Brazil, in this case. Villa-Lobos was intense on that, as well as the desire to compose a sonorous Brazil. Based on a semiotic perspective, this work intends to bring up a discussion about how Villa-Lobos made an essential contribution to the modernist ideals of modern art week, but also how it reverberates through his works and his compositional processes.

Keywords: Villa-Lobos, Modern Art Week, Semiotics, Symbolic Representations.

### Apresentação

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi e continua sendo um marco nas construções artríticas brasileiras, sejam elas simbólicas, imagéticas, culturais e/ou sociais. A desejada busca por parte do movimento modernista da Semana de 22 por elementos representativos da uma representação brasileira irá esbarrar nas redescoberta de um Brasil, no nosso caso, sonoro/musical. Graça Aranha tenta definir o ser brasileiro como sentimental, permeado pelo que denomina de “tristeza tropical”. Mas o que é e de onde vem esse Brasil tropical de clima quente, saudoso, um tanto melancólico e tão admirado por estrangeiros?

Esse movimento artístico-cultural de grande relevância e seus desdobramentos, ainda reverberam até hoje, seja no re-descobrimento<sup>1</sup> de brasis plurais ou na forma de enxergar o Brasil por um ângulo um tanto provocativo<sup>2</sup>. O desejo pode ser visto como um dos principais pontos constitutivos e que ecoa até os dias atuais; no sentido de *querer*, na busca por significantes que serão os atores (actuantes) em nossa realidade. Isso vai pelo

---

<sup>1</sup> Fazendo referência ao re-presentar (*nachzuwirken* – continuar a ter efeito), no sentido de interconectar a semiótica com o fazer.

<sup>2</sup> No sentido de despertar algo, estimular o interesse, de fomentar uma visa mais ampla.

caminho de entender como o Brasil, consciente ou inconscientemente, está figurado, ambíguo e que exige uma interpretação.

Por outro lado, a construção de uma linguagem se faz necessária para a reconstrução do inconsciente e do recalque do desejo. É possível interpretar esse mundo simbólico através da linguagem, como um interpretante de significantes, da maneira como percebemos estes signos/símbolos. Assim, vou seguir na tentativa de trazer uma reflexão de como a Semana de Arte Moderna (SAM) pode ter influenciado e se desdobrado em algumas das obras de Villa-Lobos, e vice-versa. Não há como se debruçar por esse ponto de vista, e pesar um olhar crítico analítico sobre a SAM sem considerar Villa-Lobos e sua participação. Ao mesmo tempo, não podemos considerar o crescimento composicional de Villa-Lobos e suas obras sem refletir o amadurecimento das artes e o modernismo que desponta com a SAM; reflexos e refrações que estão presentes aí.

### **Um Olhar**

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) sempre esteve atento aos sons do mundo e suas diversas origens. Talvez essa seja uma das formas de enxergar como a música popular, elementos folclorizados e da natureza estão tão presentes em seu processo criativo e composicional, o que de certa forma vivifica sua participação na SAM de 1922.

Havia uma expectativa ao mesmo tempo de ruptura e de (re-)descobrir e (re-)inventar uma música brasileira, uma efervescência na cena cultural brasileira de então. Era uma discussão constante em torno e sobre a criação de uma música representativa brasileira. Parece que essa era uma das grandes preocupações por parte dos envolvidos na SAM. Mas por outro lado, Villa-Lobos já estava se debruçando sobre esta questão. Seu desejo de compor um Brasil sonoro já permeava suas obras. Contudo, quem é o compositor de chinelo da Semana de 1922? <sup>3</sup>

Uma das peças que fazem parte do concerto apresentado por Villa-Lobos é a *Danças Características Africanas* (1917). Seu lado mais primitivista pode ser observado em todo o tecido musical da obra. Este, segundo o próprio compositor, teria sido fruto de suas explorações pelo Brasil, colhendo os temas junto às comunidades indígenas da

---

<sup>3</sup> Esta é apenas uma provocação a pensarmos como um evento extramusical pôde ter tanto destaque na literatura em torno da Semana de Arte Moderna, mais que sua obra executada. Seria isso um aspecto de sua personalidade que reflete na identidade almejada pelos idealizadores da Semana de 22? O importante é considerar que este é um aspecto de uma personalidade firme e que está refletida em sua obra e em seus processos compositivos.

regiões norte e hoje centro-oeste. Isso, de certa forma, já representa alguns dos elementos de um modernismo almejado (construção de uma música brasileira com base em elementos “folclóricos”), se considerarmos um olhar no contexto da época. Esse “primitivismo” representaria uma forte ruptura com a tradição passadista, o que levou determinadas obras de Villa-Lobos a serem vistas como exóticas por comunidades mais próximas da tradição musical europeia.

Por um lado, temos uma obra que pode não representar o *futurismo* desejado pela idealizadores da SAM, mas por outro lado, esta obra está envolta numa representação com elementos de brasilidade, que é uma das metas do modernismo brasileiro. Apesar de não ser estruturalmente inovadora ou moderna, nem harmonicamente tão distante da música europeia à época, mas, de certo modo, Villa-Lobos se aproxima do impressionismo francês de Debussy<sup>4</sup>, por exemplo.

Por outro lado, saindo das questões harmônicas e formais, a busca por uma música, uma sonoridade nacional (desejo de compor um Brasil sonoro), traz à tona questões simbólicas, diminuindo as fronteiras representativas do nacional, mas com uma linguagem própria. Os elementos indígenas e africanos (no caso das *Danças Características Africanas*, ambos) revelam uma relação estreita da significação cultural com os materiais e processos composicionais. De certa forma, isso está diluído em todo o tecido musical desta e de diversas outras obras.

De um modo geral, nas *Danças Características Africanas* temos ritmos sincopados, populares e bastante corpóreos, sons “crus” e com diferentes coloridos, expectativas e a quebra delas. Há a evocação das danças e do movimento, com material temático baseado na influência afro-indígena, melodias simples, uma espécie de retrato do Brasil. Contudo, não há um esquema/estilo formal definido, mas tem a pretensão da representação de um povo afro-indígena e sua cultura através de elementos populares étnicos. A estética modernista presente no idealismo afro-indígena e o entrelaçamento do primitivismo com elementos europeus representam o ideal do modernismo brasileiro misturado com o estilo europeu; valores pós-colonialistas.

Para Albuquerque Junior (2011) a tecelagem de um *tecido espacial* estava na busca de construções com bases mito-imagéticas por “mudanças” culturais que

---

<sup>4</sup> Claude Debussy (1862-1918) foi um compositor e pianista francês dos mais representativos do impressionismo musical francês.

simbolizassem esse ser cultural e social, e que de igual forma fossem diretamente afetadas por este. Ou seja, como construir e se apropriar de elementos culturais que representem essa “invenção cultural” que retrate uma realidade comunal e diversa, mas ao mesmo tempo singular e expressiva.

Se pensarmos que, como o próprio Villa-Lobos aponta em texto a ele atribuído, a nota fundamental que permeia o *Choros n.º 8* (1925) é o sentimento. De um modo geral, territórios podem ser construído neste em torno, seja como um sentimento coletivo ou individualmente pertencente à uma comunidade com referências espaciais e/ou temporais. São espaços de trocas culturais e sociais que vão esculpir este lugar de discursos e de paisagens imaginativas.

Villa-Lobos parece entender que este lugar de compartilhamento e trocas, também revela

recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Para Villa-Lobos, construir uma representação, neste caso, sonora, busca representar referências de um Brasil plural, mas ao mesmo tempo conectado por um traço (cultural) sentimental. O aparente caos na introdução deste *Choros*, traz o paradigma entre intenção e expressão. O uso de elementos populares, da natureza, repetições nos instrumentos da família dos metais constroem camadas texturais e tímbricas com certo grau de dramaticidade. A representação de um bloco/cordão de carnaval, o “caos” na montagem e preparação para a saída (desfile), está na pseudo agressividade sonora com linhas melódicas sem uma preocupação evidente de ser tonal ou até mesmo atonal; representatividade do ambiente urbano em alusão aos cordões de carnaval.

Ao mesmo tempo, o ritmo é a batuta, rege as entradas como um maestro, um norte, representando o lado “primitivista” (cinético) como direcionador de seu estilo e estratégias. Ao alinhar melodias tendo o ritmo como protagonista, Villa-Lobos está externando seu processo de escolhas em optar por significar um sentimento que vai do corpóreo a um esquema de valores pessoais e sociais mais complexos; ir do individual ao coletivo como significante da construção de uma sociedade, são representações da sua

experiência cultural e o senso de pertencimento transfigurado em signos sonoros que fundamentam sua linguagem/narrativa musical.

Uma das questões levantadas pela SAM é: que identidade brasileira é essa? Até hoje nos perguntamos isso. E qual o papel das artes em relação às artes europeias? Isso reflete na imagem imaginada e construída, a partir daí, de um Brasil que reflete e refrata até os dias atuais. Isso aparece na construção villalobiana de um Brasil sonoro, que tem sua fundamentação no desejo, no *querer* e no *poder* querer através de um *saber*, que se cristaliza no *dever*; uma espécie de construção sógnica/simbólica do mundo imagético a nossa volta – significar, pertencer e ser no mundo.

Mario de Andrade (1893-1945) e Anita Malfatti (1889-1964), por exemplo, construíram uma nova concepção de Brasil, uma nova maneira de pensar o Brasil. Bom, isso pode ser afirmado da mesma forma em Villa-Lobos. Não somente considerando estes e outros ideais da SAM, mas como um ideal villalobiano já presente em suas obras anteriores a semana de 22.

*Macunaíma*<sup>5</sup> como a realização da representação de um Brasil, considerando o ideal andradiano de unir a “arte letrada” (arte europeia) e a “arte popular” (brasileira), isso toca, mesmo que tangencialmente o ideal villalobiano. Essas representações de Brasil e brasilidade que aparecem em Villa-Lobos e Mario de Andrade, e se evidenciam na eclosão do modernismo da SAM.

O modernismo deve ser visto como a transição para um “novo mundo” que se conecta com o processo global. O importante é entender como isso repercute na formação do Brasil e suas conexões nacionais e regionais. É um momento de construção de uma cultura, de uma agenda cultural que irá fundamentar elementos da tão almejada identidade/brasilidade. Isso se transfigura na disputa dos sentidos no Brasil e da maneira de perceber todas essas mudanças.

Esse olhar com base na significação de atos de intencionalidade (HUSSERL, 1973), fundamentada nas implicações de uma reação, tem como base indicar o caráter representativo do objeto imanente e do objeto exterior. Portanto, essa relação de consciência e objeto pode ser entendida, nos termos aqui apresentados, de como o uso de

---

<sup>5</sup> *Macunaíma* é uma obra literária de Mario de Andrade publicada inicialmente em 1928 traz um ponto de vista muito peculiar do seu olhar sobre as origens da cultura e povo brasileiro, narrando a história de um anti-herói chamado Macunaíma (imprevisível, mítico, complexo em definição) que nasce na selva brasileira.

elementos representativos de uma realidade nossa pode ser percebido e re-significados em valores de pertencimento. Ou seja, Villa-Lobos sabia e tinha consciência do uso de elementos (aqui visto como objetos) presentes na cultura cotidiana e natural brasileira, e que simbolicamente poderiam ser “transmitidos” através de signos sonoros. Da mesma forma, isso foi transfigurado na narrativa representativa de uma realidade cultural brasileira em *Macunaíma*; sujeito e objeto compartilhando suas existências. Talvez essa tenha sido a chave na busca desses elementos representativos da brasilidade objetivada pela SAM.

Posto isso, como Villa-Lobos via, dentro de um contexto, a ideia de um Brasil plural e suas divisões regionais, por exemplo? Certamente havia uma ideia imagética de região dentro do contexto da época, mesmo não havendo uma consolidação. Suas andanças em viagens pelo Brasil podem ter ajudado a intensificar sua percepção dos elementos socioculturais representativos deste pluralismo, ao mesmo tempo em que se identificava com estes objetos; processo de pertencimento e apropriação. Outrossim, Mario de Andrade, em suas longas viagens para coletar material musical e cultural, pôde trazer milhares de melodias folclóricas e manifestações de um povo até então não tão difundidas na/para a sociedade como um todo.

Essa visão representativa de um Brasil, também está presente na instalação desse novo mundo. Fazer a transição para o “novo” como meta do modernismo, passa pelo entendimento desses códigos sígnicos e não tanto pelo saber como codificá-los; o saber acaba atrelado ao entendimento.

Neste lugar de existência, fenômeno, o saber se torna o filtro da experiência cultural advindo da experiência de vida e que se transformará no produtor artístico final. Isso fica mais claro se considerarmos os elementos singulares à cultura brasileira como significantes que atuam na modalização do modo como lidamos com a experiência de temporalidade. Assim, o sentimento adquire um caráter de movimento dinâmico. Neste contexto, é a relação do indivíduo com o outro e com os objetos imanentes ao mundo que irá promover esse dinamismo. Isso, sem dúvida, está presente no pensamento e processos villalobiano, bem como também nos discursos da semana de 22.

Olhando por esse ângulo, a apropriação de elementos extramusicais como retratos/imagens na narrativa musical, são elementos de mediação cultural que promovem

o despertar imagético e mítico como parte do estímulo estético. Por isso a afirmação de Villa-Lobos sobre o sentimento ser a nota principal do *Choros n° 8*, por exemplo.

Na *Dança Frenética* (1919) a construção de texturas e camadas irão atuar em favor do dançável, por exemplo. O traço indígena está representado no material temático com pequenos saltos e repetições, articulado ritmicamente em gestos rápidos e diatônicos. Villa-Lobos sabia usar as superposições tímbricas, texturais, e cores orquestrais como marcadores formais. A manipulação tímbrica, neste caso, é elemento fundamental nas transformações texturais; construção de texturas em torno de elementos socioculturais. Isso representa a apropriação de elementos imagéticos que se ambientam na obra como *tópicas*, mas com valoração social.

Isso se aproxima da obra *Macunaíma* na criação e construção de uma identidade brasileira, buscando uma independência cultural. O desejo de compor um Brasil está presente em Andrade da mesma forma; elementos indígenas, criação imagética, representação do nacional.

Interessante notar que o sentimento está presente no desejo, no querer (querer fazer, querer ser). O *querer* tem o significado de querer conectar um valor *x* ao significado da ação *x*, sem esse desejo o valor não se manifesta. Esse *querer* é parte de todas as escolhas; ritmos, articulações, instrumentais, intensidades, melodias, linguagem, narrativas, discurso, e assim por diante, incorporados na capacidade técnica, sonora e imagética.

Essa *atitude* fundamenta os aspectos primários valorativos. Por este ponto de vista, tanto a linguagem (musical) villalobiana como a andradiana passam pelo uso do social, de influências populares, folclorizadas e de matrizes culturais. O *querer*, então, como ímpeto, primeiramente move e impulsiona, vindo da experiência de vida passando pelo crivo da experiência cultural que se transforma no produto artístico final. Ao mesmo tempo em que o Brasil é exposto é também engolido por ele mesmo e materializado em obras como o *Choros n° 10* (1926); o *querer* construído e transformado em valores (*dever*).

Os *Choros* passam, então, a ser uma “nova forma” de composição, uma nova linguagem, rompendo com o contexto formal da ordem musical, constituindo uma narrativa própria interseccionando influências populares e indígenas brasileiras. No caso do *Choros No. 10*, os temas de influência indígena, ritmos, camadas e polifonias, bem

como elementos da música popular, atuam em simultaneidade como uma rede de significantes e significados que montam uma paisagem sonora complexa e com um colorido orquestral (e sonoro) bastante expressivo.

O canto onomatopaico e os enunciados do coro final realizam quase literalmente as teses do antropofagismo paulista, oferecendo uma contrapartida musical dos experimentos de Oswald de Andrade com a poesia concreta (TARASTI, 2021, p. 217).

Essa visão de simultaneidade com motivos sintéticos, explicita uma linguagem própria, vocabulário ímpar, permeado pela sensibilidade brasileira; contraponto entre convenções musicais europeias e uma identidade musical brasileira.

Mário de Andrade cria uma linguagem incompreensível e joyceana em *Macunaíma*, uma fala artificial carregada de regionalismos, de expressões dialéticas emprestadas do idioma tupi e de africanismos; do mesmo modo, Villa-Lobos realiza a parte coral do *Choros no 10*, levando esse princípio a seu limite (TARASTI, 2021, p. 218).

O resultado disso são obras que se aproximam e se distanciam como um fluxo e refluxo do *querer e não querer*, é o ser e o existir em uma comunhão antropofágica mediada pela sensibilidade do que nos torna brasileiros. É esse grau de percepção dos fatos da vida sociocultural em suas complexas camadas que nos fazem perceber esses signos como parte de nós mesmo. Talvez esse seja um caminho para se entender como *Floresta do Amazonas* (1959), por exemplo, traz uma imagem sonora tão cristalizada da floresta amazônica em nosso imaginário.

O elemento folclórico, bem como da natureza está presente e replicado em diversas obras como no *Choros n° 3* (1925) no uso de ritmo que remete a ave pica-pau. Nos *Choros*, de um modo geral, há um experimento dialógico do folclore, mas também dos elementos que compõem a natureza simbólica, imagética, sígnica e miticamente.

Ao evocar a ambientação da floresta, por exemplo, nesta construção imagética sonora perpassa pelo colorido instrumental e a exploração tímbrica. Ao mesmo tempo, referências ao atonalismo, bitonalidade, impressionismo, e assim por diante, o caos urbano representado no *Choros n° 8*, e o uso de piano preparado, já refletem o desejo e a linguagem moderna, especialmente se pensarmos *Choros* como uma nova forma, pegando carona, de alguma forma, na inventividade moderna.

Por outro lado, de forma breve, se olharmos para os ecos provocados e que continuam a se perpetuar em constantes desdobramentos e influências, como já vimos em

outras instâncias, temos um ótimo e mais atual exemplo na obra do compositor Tom Jobim. Isso foi brilhantemente apresentado no trabalho *O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova* de Juliana Ripke da Costa (2022), discorrendo analiticamente as relações entre os dois compositores, com exemplos claros e que evidenciam a influência e elementos representativos da brasilidade nas obras dos compositores.

Podemos observar, a exemplo, as aproximações entre *Quarteto de Cordas no. 6, III Mov.* (1938) e *Samba de uma nota só* (1961) de Tom Jobim e Newton Mendonça quando das repetições da nota Sol nos violinos I e II, e movimento cromático descendente partindo da nota Dó na região grave - uma das principais características identificadas da música *Samba de uma nota só*. Essa característica do perfil melódico presente nas obras, também se expande para no nível harmônico.<sup>6</sup> As conexões são notórias auditivamente e visualmente. Isso aparece em diversas obras entre os dois compositores.

É possível perceber que a busca por brasilidade presente em Villa-Lobos e Andrade, eclode na SAM e acaba difusa na construção de um Brasil que influencia compositores como Tom Jobim. Fica mais evidente observando pelo viés cultural sentimental proposto por Villa-Lobos. Assim,

a ideia, em essência, é que a atividade cultural começa e permanece profundamente alicerçada em sentimentos. Precisamos reconhecer a interação favorável e desfavorável dos sentimentos com o raciocínio se quisermos compreender os conflitos e as contradições da condição humana (DAMÁSIO, 2018, p. 8).

Villa-Lobos certamente estava consciente dessa condição. Nos termos hegelianos ele tinha consciência da simultaneidade do *ser* enquanto *observador* e *observado*; o *ser* individual como pertencente a um todo que é parte de uma comunidade. Posto isso, o sentimento como motivador de criação cultural e intelectual perpassa o processo composicional de Villa-Lobos, bem como o processo literário de Mário de Andrade. O sentimento atua na negociação dos processos culturais ao longo do tempo.

---

<sup>6</sup> Uma visão mais aprofundada pode ser vista em “O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova” de Juliana Ripke da Costa (2022, p. 223-227).

## Concluindo

Todo esse contexto parece tocar no fio condutor da semana de 22 e do modernismo proposto que estão presentes em *Macunaíma*. Da mesma forma, o ideal de uma identidade nacional, a construção de uma independência cultural brasileira evidenciando elementos atuantes nesta realidade, estão presentes em obras de Villa-Lobos. Importante fazer esse tangenciamento, pois mostra como o horizonte era (e continua sendo) o mesmo. O processo de análise e o olhar é constante e ainda requer ampla discussão, portanto, todo o processo continua dinamicamente em movimento e constante análise. Esse olhar aqui proposto é de lançar um olhar sobre obras e o movimento cultural como em processo, ou seja, em constante análise, sendo assim um “analisando” e não analisado.

Em se tratando de identidade é “como uma formação descontínua que se constrói através de sucessivos processos de reterritorialização e desreterritorialização”, considerando territórios como “o conjunto de representações que um indivíduo ou grupo tem de si próprio” (BREND, 1992, p.10); observar e ser observado. Assim, a identidade nacional é um meio e não um fim, sendo uma busca em constante movimento, como podemos observar.

Se atentarmos para os contrapontos polifônicos entra a obra literária *Macunaíma* e obras villalobianas, considerando materiais folclóricos, suas apropriações e registros culturais, elementos socioculturais e da natureza estão a dialogar de forma análoga com os processos de criação e elaboração das obras.

A música de Mário é visível na composição de *Macunaíma*, criado em saltos horizontais, numa miscelânea de provocações, uma rapsódia. (...) Se há uma música em *Macunaíma* – e há, mesmo que implícita –, ela vem da linguagem corrente brasileira, do folclore singular, em que convergem personagens dos mais diversos tipos (DICK, 2009, n.p.).

O uso de temas folclóricos e míticos por Andrade, tocam no processo de apropriação de forma afim ao desejo/ímpeto villalobiano, não que estes tenham a mesma linguagem, mas o olhar e objetivo se assemelham em pertencimento e apropriação. Ambos contribuem de forma significativa para a construção de um Brasil que, até então, havia deixado muitos de seus elementos desacreditados.

## Referências

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval de Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BERND, Zilá. *Função desacralizadora da literatura*. In: \_\_. Literatura e identidade nacional. Porto Alegre: da Universidade, 1992.
- COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. “Consciência, intencionalidade e intercorporeidade”. *Paidéia*, v.12, nº 22, p. 97-101, 2022. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/paideia/a/6hm6HYF6DLhrN3HxDw5BSth/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 15 de ago. 2022.
- COSTA, Juliana Ripke da. *O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, Paulo de Tarso Salles, 2022.
- DAMÁSIO, Antônio. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DICK, André. A poesia de Macunaíma nas estrelas. In: DICK, André. **Unisinos**. [S. l.], Mar. 2009. Disponível em: <http://unisinos.br/blogs/ihu/invencao/a-poesia-de-macunaima-nas-estrelas/>. Acesso em: 18 ago. 2022.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1973.
- MELO, Cleisson de Castro. *Saudade: Representação e Semiótica em Villa-Lobos*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Pós-Graduação em Música, Wellington Gomes / Eero Tarasti, 2016.
- MELO, Cleisson de Castro. *Villa-Lobos e a construção de sentimento: saudade e semiótica*. IN: SALLES, Paulo de Tarso (org.) *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*, p. 92-104. São Paulo: ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TARASTI, Eero. *Seen und Schein: Explorations in existential semiotics*. New York: De Gruyter Mouton, 2015.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: Vida e Obra*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.



Prof. Dra. Camila Fresca (esq.) e Prof. Dra. Flávia Toni, durante sua comunicação.

## Algumas considerações sobre a ópera *Zoé* de Villa-Lobos a partir da análise de seus manuscritos

Flávia Camargo Toni  
flictis@usp.br | IEB-USP

Camila Fresca  
camilafresca@gmail.com | USP

Resumo: O presente artigo procura discutir o projeto da ópera *Zoé* (1920) de Heitor Villa-Lobos. Partindo de três manuscritos existentes no Museu Villa-Lobos relacionados à obra, entende-se que ela nasceu como música incidental feita para a peça teatral *Salomé*, de Renato Vianna. A relação entre o compositor e o dramaturgo é igualmente explorada, e revela que os dois artistas colaboraram também num projeto posterior, *A última encarnação do Fausto*, e que compartilharam ideias e iniciativas artísticas semelhantes. O exame dos manuscritos de *Salomé-Zoé*, se de um lado deixa muitas questões em aberto, de outro revela que o compositor cogitou retomar o projeto da ópera no final dos anos 1930.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Renato Vianna; ópera *Zoé*; *Salomé*; modernismo.

### Some notes on the opera *Zoé* by Villa-Lobos from the analysis of its manuscripts

Abstract: This article seeks to discuss the project of the opera *Zoé* (1920) by Heitor Villa-Lobos. Starting from three manuscripts existing at the Villa-Lobos Museum related to the work, it is understood that it was born as incidental music made for the theatrical play *Salomé*, by Renato Vianna. The relationship between the composer and the playwright is also explored, and reveals that the two artists also collaborated on a later project, *A última encarnação do Fausto*, and that they shared similar ideas and artistic initiatives. The examination of *Salomé-Zoé's* manuscripts, if on the one hand leaves many open questions, on the other hand reveals that the composer considered resuming the opera project in the late 1930s.

Keywords: Villa-Lobos; Renato Vianna; *Zoé* opera; *Salomé*; Brazilian modernism.

### Introdução

As primeiras investidas consistentes de Heitor Villa-Lobos no gênero operístico datam de 1912. Nesse ano, ele passa a estruturar *Izaht*. O compositor já havia esboçado duas óperas, intituladas *Aglaiá* e *Elisa*. Retrabalhou os materiais, fundindo-os, o que deu origem à *Izaht*, em quatro atos. O libreto de Fernando Azevedo Júnior e do próprio Villa-Lobos, que assinou Epaminondas Villalba Filho (uma referência a seu pai, que assinou livros como Epaminondas Villalba), narra a história de *Izaht*, uma bailarina de cabaré que vive nas cercanias de Paris, no século XIX. Orquestrada em 1914, a primeira apresentação pública de um trecho da obra aconteceu em agosto de 1918, em concerto promovido pelo próprio compositor no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O prelúdio e o quarto ato foram apresentados sob o título de *Eniht-Izaht*.

Em 1921, com o apoio do presidente da República, Epitácio Pessoa, Villa-Lobos consegue organizar uma segunda apresentação com trechos da obra, dessa vez o prelúdio e o terceiro e quarto atos. A esta altura, o Rio de Janeiro se preparava para comemorar com pompa o centenário da Independência. Além de reformas das vias públicas, solenidades e concertos estavam sendo programados. Ao jornal *A Noite*, Villa-Lobos

informava que, na audiência particular que teve com o presidente, este lhe sondou a respeito de programas para o centenário da Independência, dali a um ano. “Pois já tenho outras duas óperas prontas, além de canções sobre motivos nacionais”, afirmou o compositor ao repórter<sup>1</sup>.

Villa-Lobos provavelmente se referia a dois projetos que haviam sido apenas esboçados: *Jesus*, em 1918, e *Zoé*, em 1920. Com libreto de Goulart de Andrade e tendo sobrevivido apenas uma redução incompleta de uma cena do terceiro ato (de Judas), não existem notícias de apresentação de trechos de *Jesus* ou de trabalhos futuros do compositor relacionados a esta obra.

De *Zoé*, por sua vez, sobreviveram dois trechos instrumentais (*Bailado infernal* e *Dança frenética*) e manuscritos autógrafos do texto. A obra nasceu de uma colaboração com o ator e dramaturgo Renato Vianna (1894-1953). O compositor havia trabalhado com Vianna fazendo a música de sua peça *Salomé*, estreada em 1920 no Teatro Carlos Gomes pela Companhia Dramática Nacional<sup>2</sup>. À época, o jornal *A noite* noticiara que o bailado de *Salomé* seria utilizado também na ópera *Zoé*, cujo libreto era de Renato Vianna e que deveria ser lançada em breve<sup>3</sup>. *Salomé* também foi encenada no Theatro Municipal de São Paulo, uma única vez, pela mesma companhia, em março de 1921.

Nascido no Rio de Janeiro, Renato Vianna é hoje visto como um pioneiro na renovação do teatro brasileiro. Suas incursões inovadoras no gênero são anteriores à primeira montagem da peça *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e à fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (1948), considerados marcos do modernismo teatral pela historiografia do teatro<sup>4</sup>. Embora carioca, Vianna mudou-se com a família para o Norte em 1903, passando a infância e adolescência em Manaus e Belém. Aos 16 anos, já atuando como jornalista, mudou-se para Fortaleza, onde também começou a advogar. Paralelamente, envolveu-se com o teatro. Ao retornar ao Rio em fins de 1917, nomeado para um cargo público, trazia do Nordeste a fama de jornalista combativo, e foi saudado como uma promessa no meio teatral (MILARÉ, 2009, p. 36). Ao contrário dos autores de sucesso da época, no entanto, Vianna não apostava na comédia de costumes nem na

<sup>1</sup> *A Noite*, 21 de maio de 1921, p. 03.

<sup>2</sup> Mário Nunes, em *40 anos de teatro*, afirma que a obra estreou em 15 de junho de 1920 (NUNES, 1956, p.239-240). Sebastião Milaré, no entanto, informa que a peça foi encenada neste mesmo teatro, porém em 1919 (MILARÉ, 2009, p.43).

<sup>3</sup> *A Noite*, 07 de junho de 1920, p. 05.

<sup>4</sup> As autoras agradecem à pesquisadora Virginia Bessa pelas informações prestadas.

temática nacionalista, mas era um autor de drama (ou melodrama), que logo teve obra encenada pela mais importante atriz dramática do país, Itália Fausta (1879-1951). *Salomé* foi sua segunda montagem teatral, e teve a atriz como a personagem-título.

Segundo informa o pesquisador Sebastião Milaré, nesse tempo ainda não se conhecia no Brasil a figura do diretor teatral ou do encenador. Os ensaios eram comandados pelo “ensaiador”, cuja função era organizar as idas e vindas dos atores pelo palco, sem função criativa. Vianna desde a primeira montagem se colocava, ainda que não oficialmente, na função de diretor (MILARÉ, 2011, p. XI). Era louvado também como dramaturgo, ainda que sua renovação se baseasse no “teatro de tese” do século XIX. *Salomé* apresenta a tese dos malefícios da paixão, geradora da servidão humana (MILARÉ, 2011, p. XIII). Carlos Leão, jovem e bem-sucedido escritor, com um futuro promissor, abandona a noiva Tatiana por conta de uma paixão incontrolável pela bailarina Zoé, colecionadora de amantes e que tinha como papel mais célebre o de Salomé, que com sua dança enfeitiçava àqueles que desejasse.

### **Os manuscritos de *Salomé-Zoé***

No Museu Villa-Lobos encontram-se três documentos autógrafos relacionados a Renato Vianna: dois deles expõem fases distintas de elaboração de *Salomé*, e um terceiro é o manuscrito da peça *A última encarnação do Fausto*. Ambos os textos estão relacionados a parcerias de trabalho do autor de teatro com Villa-Lobos.

*Salomé* apresenta um manuscrito a tinta marrom<sup>5</sup>, 174 folhas pautadas amarelecidas pelo tempo, sem data, com poucas rasuras a lápis, cuja primeira página, encimada pelo título “Pessoas”, elenca os nomes dos personagens onde figura, antes dos demais, “Zoé – a Salomé”.

O segundo documento, um passado a limpo, pois trata-se do mesmo texto anterior datiloscrito em cópia carbono na cor azul<sup>6</sup>, traz o nome do escritor no canto superior esquerdo, o título “Salomé” rasurado a lápis azul e o nome “ZOÉ”, em caixa alta, a lápis vermelho, substituindo o anterior. Também rasurado foi o subtítulo “A BALADA DO ÚLTIMO ROMÂNTICO” e a página 48 foi substituída por uma folha, agora um original,

---

<sup>5</sup> [Salomé], manuscrito a tinta bordô/marrom em 174 folhas pautadas amarelecidas pelo tempo, sem data, com rasuras a lápis preto, sem capa (HVL 02.02.0001). Título da primeira página, “Pessoas”.

<sup>6</sup> ZOÉ, título manuscrito a lápis vermelho, indicação de autor, “Renato Vianna” sublinhado no canto superior esquerdo (HVL 02.02.0002). Datiloscrito na cor azul, cópia carbono, 75 folhas amarelecidas pelo tempo, com acréscimos a lápis vermelho.

datilografado a tinta preta e vermelha. Em três atos, o frontispício do manuscrito apresenta dois outros acréscimos importantes, pois trata-se de uma “Ópera” com “Música de H. Villa-Lobos”, anotados a lápis azul e vermelho, respectivamente. Curiosamente, acima das indicações do copista, “A. R. A.”, pode-se ler a data “Manaus, Julho de 1938”. Isso porque na página 6 consta a informação de que a peça foi apresentada em 1919, no Teatro Carlos Gomes, com a Companhia Itália Fausta. Dessa vez, aos nomes dos personagens, sempre datilografados, foram acrescentadas as tessituras correspondentes, também a lápis azul: Zoé, soprano dramático; Tatiana, soprano lírico; Julieta, *mezzo* soprano; Suzana, que faz o papel de camareira, *mezzo* soprano; Carlos de Leão, tenor dramático; Gaspar, secretário de Acácio, barítono; Rogério, irmão de Carlos, baixo; Luciano, crítico de arte, tenor; Acácio, senador, baixo; Mauro, camareiro, baixo; a criada não tem indicação de tessitura.

Outra diferença importante entre os dois documentos diz respeito às anotações dos versos das páginas 53 e 111, sempre a lápis azul: contas de somar que talvez indiquem a minutagem das falas para cada um dos atos da peça. No verso da página 53, abaixo do número 25, rasurado, há uma conta de somar montada na vertical, indicando os fatores 20 e 54 que somam 74. Por sua vez, no verso da página 111, entende-se a origem do fator 54, resultado da soma de 25 mais 29. Ou seja, os três atos teriam 20, 25 e 29 minutos de duração, sem contar com a parte musical.

No interior do documento há outras rasuras, trechos suprimidos a lápis, alguns acréscimos grandes, como o que se acompanha entre as páginas 72 e 80, mas as observações manuscritas apontam para a possibilidade de se tratar de um exemplar de trabalho de Villa-Lobos, fazendo supor uma parceria com o autor do texto. Esse talvez seja o caso, por exemplo, da supressão de um dos personagens, ou “Sujeitos” que conversavam no primeiro ato. No manuscrito a tinta, o texto do trio é fundido em formato de diálogo, como aparece na versão datiloscrita, e é restaurado com a volta de um terceiro sujeito, embora aparentemente essas personagens não atuem como cantores.

É também no datiloscrito que se acompanha a primeira menção à participação da música, na festa do primeiro ato, quando Zoé é convidada a dançar. A didascália explícita: “Ouve-se romper no salão a orquestra. É uma marcha.”

A fala do primeiro Sujeito corrobora a indicação porque ele, “(num pulo)”, exclama “A ouverture!”, sendo seguido pelo terceiro Sujeito e a entrada de um coro. Há

certa movimentação em cena, acompanhada pela orquestra, e a pausa ocorre na entrada do protagonista, Carlos.

À página 48, aquela incorporada ao documento e datilografada em preto e com destaques em vermelho, é anunciada a dança de Zoé por Acácio: “Vamos para o salão. Zoé vai começar o bailado. Rogério venha.”

À frente, após a exclamação de Carlos – “Salomé” – o autor indica o clima que pretendia alcançar no início da dança: “A orquestra ataca o bailado. Uma sinfonia lenta de emoção sentimental.” Estamos no final do primeiro ato e, pela sequência do texto, aqui se daria a execução da *Dança frenética* de Villa-Lobos. Carlos está assistindo e acredita que Zoé dançará para ele e “No salão, agora, a música amorteceu uma melodia suave, em surdina, Zoé iniciou o bailado” (p. 52).

Durante o segundo ato, em nova cena reunindo no ambiente os protagonistas Carlos e Zoé, o autor coloca a dançarina agora no papel de pianista, o que leva a supor a composição de um segundo trecho, talvez o *Bailado infernal*. Ela não está dançando, procura o olhar de Carlos, aproxima-se dele buscando contato físico, recua.

Então, de chofre, há uma transfiguração no semblante de Zoé. Toda ela neste momento é já uma alegria infernal. Nesse estado de alma, entre a angústia febril e o júbilo feroz, caminha até ao piano, abre-o e senta-se e nervosamente ataca no teclado um dos seus mais diabólicos bailados...

Carlos, como que desperta, num susto, à cavalgada daquela sinfonia...

Levanta-se – e tem para Zoé um sorriso mais homicida e frio do que punhal. Encaminha-se até ao piano (p. 78).

Carlos tenta falar com Zoé, que continua o “bailado” e, quando lhe dá ouvidos, para “subitamente”. O amante pede a ela que diga o que sente por ele, “atenta ao teclado”, “retoma mais nervosamente ao bailado diabólico”. (p. 78) A moça continua ao piano após a saída de Carlos, “O bailado prossegue mais nervoso, mais diabólico. Súbito, Zoé deixa o piano e se transforma” (p. 79). Está tomada pelo ódio, mas já não toca mais.

No terceiro ato, o pianista é Carlos, ou pelo menos, após um momento de angústia, um diálogo onde divide suas dúvidas com o irmão Rogério, Vianna acrescenta ao final da última fala dos dois “(senta ao piano)” (p. 122).

Novas didascálias talvez apontem para o uso do instrumento pouco à frente, de forma um tanto cifrada, ou talvez indiquem apenas a intensidade dos gestos, como em Zoé pedindo “Que me deixe só. (x à 2)” (p. 138).

## As primeiras apresentações de *Salomé* e a música de Villa-Lobos

No que diz respeito à música de Villa-Lobos escrita para a obra de Renato Vianna, *Salomé*, duas datas – 1919 e 1938 – dialogam com a composição de *Dança frenética* e *Bailado infernal*. Embora sem data, o primeiro manuscrito do texto teria pautado a composição das obras para piano, enquanto o datiloscrito apoiaria provavelmente a escritura da ópera, planejada na década de 1930.

O próprio formato da apresentação da obra de Vianna, se com um acompanhamento de piano ou de orquestra, deixa dúvidas desde suas primeiras apresentações. Após a estreia de 1920, em data relativamente próxima, a peça foi apresentada em São Paulo e, certamente, sem a presença de Villa-Lobos.

A 10 de março de 1921, o jornal *O Estado de S. Paulo*<sup>7</sup> anunciou, em sua coluna Palcos e Circos, espetáculo que ocorreria no dia seguinte, no Theatro Municipal. O crítico anônimo alertou, entusiasmado, que a *troupe* chegara na véspera. Mencionou alguns artistas – Itália Fausta e Renato Vianna, inclusive – mas não mencionou o nome de Villa-Lobos ou o de qualquer músico. A temporada constava de seis apresentações, iniciando com *Salomé*, e seria concedido um abatimento no valor dos ingressos a todos os alunos do Conservatório Dramático e dos “estabelecimentos do ensino superior” (p. 3). A ansiedade podia ser explicada devido ao fato da estreia do espetáculo ter sido muito bem recebida no Rio de Janeiro e no sul do país – sem mencionar, contudo, os nomes dos locais.

No dia seguinte, o mesmo jornalista confessa não ter gostado de *Salomé*, crítica que acompanhava a defesa por um teatro de cunho nacional, em produções “que pintem costumes brasileiros, que tenham enfim ambiente brasileiro!”<sup>8</sup> Tal crítica explícita que Renato Vianna remava contra a corrente da época, a de criação de um teatro autóctone a partir da utilização explícita de elementos da realidade nacional. Segundo Sebastião Milaré, em 1920 os maiores sucessos teatrais dos palcos cariocas foram *Nossa gente*, de Viriato Corrêa, e *Terra natal*, de Oduvaldo Vianna. “Havia nessas peças a preocupação de cantar ‘nossas coisas e nossa gente’ em tramas singelas, relevadoras de um povo jovem

<sup>7</sup> THEATRO MUNICIPAL. *O Estado de S. Paulo*, 10 mar. 1921, p. 3.

<sup>8</sup> THEATRO MUNICIPAL. *O Estado de S. Paulo*, 11 mar. 1921, p. 4

que se sente, de uma hora para outra, pressionado [...] pelos estrangeiros e por estrangeirismos” (MILARÉ, 2009, p. 56).

No entanto, é por essa crítica que se vem a saber que, curiosamente, o diretor da Companhia Dramática Nacional – que possuía em seu repertório “boa dezena de trabalhos de escritores nacionais” – era o mesmo João Gomes Cardim que fundara e dirigia o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, estabelecimento de ensino onde, dali a poucos meses, seria catedrático o egresso Mário de Andrade.

O teatro estava lotado, mas não é possível avaliar se, acompanhando o jornalista, o público também não gostou da peça. Mas, ao resumir o enredo, ele informa que a protagonista “Aparece um dia numa festa de caridade no Rio de Janeiro e a sua criação nos bailados da Salomé provoca um grande ruído” – sem mencionar, no entanto, se ela dançou ou se houve música.

### **A música de *Salomé-Zoé* no catálogo de Villa-Lobos**

Segundo o catálogo do Museu Villa-Lobos, temos hoje duas peças musicadas pelo compositor para *Zoé*. O *Bailado infernal*, um manuscrito sem data, é autógrafo e tem as partes de flauta, clarinete em Lá, oboé, fagote, violino, violoncelo e contrabaixo. Pelo que se entende, possui também uma parte para percussão intitulada *Bailado de Zoé*. Ainda segundo o mesmo catálogo (p. 86) a obra faz parte do segundo ato da ópera e sua versão para piano, homônima, “aproveita, parcialmente, material temático encontrado na versão orquestral”.

A partitura editada pela Arthur Napoleão inicia com a indicação “Vertiginoso e frenético” (20 compassos), num segundo momento passa a “Cantabile quase a capricho” (49 compassos), num terceiro momento passa a “Infernal” (16 compassos) para em poucos compassos ser interpretada como “Mais vivo ainda” (21 compassos) e retomando um “a tempo” (32 compassos) até a conclusão da obra. São abundantes o emprego de pedais de mão esquerda, glissandos, apojaturas, mudanças abruptas de fórmula de compasso, modulações e trêmulos, recursos usados na busca de contrastes, reforçados por dinâmica que passa do fortíssimo ao piano onde os *sforzando* são abundantes.

A versão para piano da obra foi apresentada no dia 17 de fevereiro de 1922, durante o terceiro festival da Semana de Arte Moderna. Aquela noite, dedicada exclusivamente à música de Villa-Lobos, teve três peças para piano solo interpretadas por Ernani Braga, sendo uma delas *Bailado infernal*. Se no catálogo do Museu Villa-Lobos

esta consta como a primeira apresentação pública da obra, talvez a explicação para não ter sido anunciada como uma estreia deva-se ao fato dela já ter sido apresentada junto à peça teatral que originou sua composição.

Quanto à *Dança frenética*, escrita em 1919, traz as partes de piccolo, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes em si bemol, clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpano, tam-tam, pratos, triângulo, xilofone, celesta, harpa e cordas. No verbete referente à ópera *Zoé* consta a informação de que a *Dança* faz parte do primeiro ato da peça escrita por Renato Vianna. A música possui um manuscrito em papel vegetal, sem datação, mas foi executada no dia 7 de março de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo<sup>9</sup>, em concerto da Sociedade de Cultura Artística regido pelo compositor. No Rio de Janeiro, a obra foi executada no dia 28 de julho, com a Filarmônica de Viena sob regência de Félix Weingartner, e também em dezembro do mesmo ano, dentro dos concertos programados pelo compositor para levantar fundos para sua primeira viagem à Europa.

Entre outras questões a serem colocadas, e supondo-se que em alguma das representações da peça de Renato Vianna tenha havido a participação de música incidental, ou seja, alguém que tocasse piano fez o papel de Zoé ou de Carlos, as duas peças teriam sido executadas? E de que forma seriam aproveitadas na versão orquestral, como música para a ópera?

#### **Nota sobre *A última encarnação do Fausto***

O terceiro manuscrito que no Museu Villa-Lobos consta como pertencente à *Zoé* é, na verdade, a colaboração seguinte entre o compositor e o dramaturgo: a peça teatral *A última encarnação do Fausto*.

Em outubro de 1922, a imprensa carioca noticiava uma novidade no teatro brasileiro: a criação do grupo experimental “Batalha da Quimera”, uma iniciativa de Renato Vianna. Ao jornal *A Noite*, ele declarou que não estava apenas organizando uma companhia, mas sim executando um programa de ação, objetivando a “propaganda e socialização da arte brasileira”. Seu intuito era criar, no Brasil, uma “genuína arte

---

<sup>9</sup> Embora no catálogo do Museu Villa-Lobos (p.89), conste que a apresentação aconteceu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Villa-Lobos encontrava-se em São Paulo para concerto dedicado à sua obra dentro da décima temporada da Sociedade de Cultura Artística.

dramática”, que estivesse conectada à realidade local. A companhia promoveria horas teatrais, concursos, chás, festas beneficentes, concertos e exposições.

Além da concepção e manutenção do grupo, Vianna anunciava outros objetivos: a criação de uma publicação e a obtenção de uma sede própria, aonde funcionariam um teatro e uma escola de artes dramáticas. “E acha tudo isso fácil?”, perguntava o repórter. “Acho tudo isso uma quimera”, respondeu Vianna.

Mas sou coerente e lógico. Por isso mesmo a nossa batalha está denominada, para todos os efeitos, a Batalha da Quimera; a nossa revista se chamará A Quimera; e o nosso futuro edifício a Casa da Quimera. Parecerá uma loucura? Mas a civilização contemporânea é um produto de loucuras e quimeras.

Para concretizar seu projeto, Renato Vianna contava com “amigos loucos” que o auxiliariam na peça de estreia, justamente *A última encarnação do Fausto*, de sua autoria. Entre estes estavam a cantora lírica Maria Antonietta, a atriz Itália Fausta, o escritor Ronald de Carvalho e, como se tratava de um drama musical, “sinto-me ufano em poder declarar que o meu colaborador é o maestro Villa-Lobos, que regerà, com o seu gênio, uma partitura para 60 professores”<sup>10</sup>.

Na véspera da apresentação do grupo à imprensa, o mesmo jornal procurava Villa-Lobos para saber sua opinião: “Sinto um dos maiores prazeres da minha arte em colaborar na obra de Renato Vianna que é, a meu ver, não uma simples peça teatral, mas uma formidável obra de pensamento e beleza”<sup>11</sup>.

Classificada pelo autor como um “drama estático-musical”, *A última encarnação do Fausto* estreou dia 16 de dezembro e a trama, sem narrativa linear, tinha como protagonista o próprio Renato Vianna no papel de Mefistófeles. As inovações não se limitavam ao texto, mas também à encenação. Vianna por vezes representava de costas para a plateia; o palco podia ficar repentinamente às escuras e, em seguida, ser inundado de luz; havia momentos de silêncio total e outros em que a orquestra, regida por Villa-Lobos, abafava propositalmente as falas dos atores.

Provavelmente por excesso de inovação, *A última encarnação do Fausto* ficou apenas três dias em cartaz no Teatro São Pedro, vaiada pela plateia e criticada pelos jornais (CASTRO, 2019). Em sua coluna, Oscar Guanabara afirmou que se tratava de

---

<sup>10</sup> *A Noite*, 14 de outubro de 1922, p.01.

<sup>11</sup> *A Noite*, 23 de outubro de 1922, p.08.

um drama “sem pés nem cabeça”, mistura de ironias, paradoxos e pieguices, com “música futurista” de Villa-Lobos<sup>12</sup>.

No catálogo de obras do Museu Villa-Lobos, não consta referência a obras ligadas à *A última encarnação do Fausto*. E, como mencionado, o datiloscrito do texto está armazenado como material pertencente ao projeto da ópera *Zoé*. Mas, embora possua uma página com o título “ZOÉ” a lápis vermelho,<sup>13</sup> este datiloscrito é precedido de duas outras páginas, de tamanho menor, escritas a lápis. Na primeira, há indicações sobre a música. Embora de difícil leitura, há notas como “2 concentração (música) terminando muito piano para se ouvir ao longe 5 pancadas de relógio de torre”; “Orquestra dando impressão de manhã, 1 minuto”; etc. A página seguinte, também a lápis, traz apenas contas de somar que talvez indiquem a minutagem das falas para cada um dos atos.

### Conclusão

Depois do trabalho com Renato Vianna, o qual germinou a ideia da ópera *Zoé*, em 1920, Villa-Lobos voltaria ao gênero operístico apenas na década de 1940. Numa situação completamente diferente, já era o compositor que iniciava sua consagração internacional definitiva. Encomendada e produzida por Edwin Lester, presidente da The Los Angeles Civic Light Opera Association, em 1948 (mesmo ano em que o compositor descobre uma grave doença) nasce *Magdalena*, escrita a partir de temas originais e folclóricos anteriormente utilizados pelo autor. Em 1956, Villa-Lobos finaliza *Yerma*, ópera em três atos com libreto próprio, a partir da adaptação da peça teatral de mesmo nome de Federico Garcia Lorca. Já em abril de 1958, ele conclui, em Paris, *A menina das nuvens*, com argumento e libreto de Lucia Benedetti, e classificada pelo compositor como “aventura musical” em três atos.

Segundo o próprio Villa-Lobos, *Izaht* fora criada, na década de 1910, como uma resposta àqueles que não o consideravam um compositor de fato, uma vez que ele não possuía nenhuma ópera. Mas a verdade é que, segundo suas próprias declarações, o gênero pouco o seduzia<sup>14</sup>. Assim, além de mostrar seus dotes como compositor lírico,

<sup>12</sup> *O Paiz*, 17 de dezembro 1922, p. 06.

<sup>13</sup> ZOÉ, título manuscrito a lápis vermelho, indicação de autor, “Renato Vianna” no centro da página, seguido por “Música de H. Villa-Lobos” (HVL 02.14.0015). Datiloscrito na cor azul, cópia carbono, 56 folhas amareladas pelo tempo, com acréscimos a lápis.

<sup>14</sup> O repórter pede que Villa-Lobos fale sobre música brasileira, ao que ele responde ser difícil responder. “Por que?”, quer saber o jornalista. “Porque é um gênero de música que muito pouco me seduz. Basta

Villa-Lobos queria provar com *Izaht* que conhecia o gosto do público. De *Jesus*, por sua vez, praticamente nada sobreviveu. E, de *Zoé*, a música existente foi aquela escrita para uma peça teatral.

De qualquer forma, o fato de Villa-Lobos ter uma cópia do novo manuscrito de *Salomé* em seu arquivo, pleno de anotações e renomeado como “Zoé”, indica que ele tinha intenção de retomar a obra, o que acabou não acontecendo. Voltar à *Salomé*, aliás, era algo que o próprio Renato Vianna também fazia nessa época.

Em 1937, o ator deixa o Rio de Janeiro para realizar aquilo que chamou de “missões dramáticas”<sup>15</sup>. Tratava-se de uma longa excursão rumo ao Norte e Nordeste, levando uma companhia teatral com excelentes atores, além de cenários, figurinos etc. Passaram por Recife, João Pessoa e Belém, partindo então pelo Rio Amazonas no vapor “Belo Horizonte” dia 6 de julho de 1938 rumo a Manaus (MILARÉ, 2009, p. 224). Tanto *Salomé* quanto *A última encarnação do Fausto* integraram a turnê. Além disso,

[...] por dar muita importância à sonoplastia e não dispensar a música em suas encenações, [Renato Vianna] preocupou-se em adquirir da Byngton & Co., de Nova York, o mais avançado equipamento de ‘sincronização e sonorização’ existente. Pensou em todos os detalhes de modo a realizar, nas diferentes praças, espetáculos de alto nível técnico e artístico. (MILARÉ, 2009, p. 218)

Não se pode saber, até o momento, que música foi utilizada nas montagens teatrais durante a excursão, nem se houve música todas as vezes. De qualquer forma, a presença da versão de 1938 de *Salomé* nos arquivos de Villa-Lobos indica que os artistas seguiam em contato e, quem sabe, em colaboração.

Além disso, tal documentação revela ainda outra dimensão do compositor que é pouco conhecida: seu envolvimento com o teatro, seu diálogo e interesse por outras áreas artísticas. Tal como Villa-Lobos, Renato Vianna estava convicto de que as manifestações artísticas deviam convergir ao projeto político que ensejou a Revolução de 1930. E, se o compositor encampou um projeto de educação musical via canto orfeônico, levado a cabo a partir de 1932, o ator idealizou o Teatro-Escola, que tinha entre seus objetivos “educar civicamente o povo, oferecendo-lhe espetáculos em que se oficie o culto do patriotismo e das esperanças no Brasil de amanhã” (MILARÉ, 2009, p. 180). O projeto foi aprovado

---

lembrar que geralmente todas as plateias do mundo aproveitam os espetáculos de ópera para comentarem vestuários e falarem da vida alheia [...]”. *A Noite*, 09 de novembro de 1922, p. 07.

<sup>15</sup> Curiosamente, no mesmo período e passando pelos mesmos locais em que, logo em seguida, estariam os membros da “Missão de pesquisas folclóricas” organizada por Mário de Andrade.

por Getúlio Vargas e oficializado em 1934. Os amigos estavam ligados por afinidades artísticas e ideológicas.

## Referências

[SALOMÉ], manuscrito a tinta bordô/marrom em 174 folhas pautadas amareladas pelo tempo, sem data, com rasuras a lápis preto, sem capa. Título da primeira página, “Pessoas”. Museu Villa-Lobos, HVL 02.02.0001.

A NOITE, 07 de junho de 1920, p. 05

A NOITE, 09 de novembro de 1922, p. 07

A NOITE, 14 de outubro de 1922, p. 01.

A NOITE, 21 maio 1921, p. 03.

A NOITE, 23 de outubro de 1922, p. 08.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

GUANABARINO, Oscar. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1922, p. 6.

MILARÉ, Sebastião. “O guerreiro da quimera”. In VIANNA, Renato. *A última encarnação do Fausto*, p. IX-XXXI. Edição organizada por Sebastião Milaré. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Volume 1. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

THEATRO MUNICIPAL. *O Estado de S. Paulo*, 10 mar. 1921, p. 3.

THEATRO MUNICIPAL. *O Estado de S. Paulo*, 11 mar. 1921, p. 4.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2020.

ZOÉ, título manuscrito a lápis vermelho, indicação de autor, “Renato Vianna” sublinhado no canto superior esquerdo. Datiloscrito na cor azul, cópia carbono, 75 folhas amareladas pelo tempo, com acréscimos a lápis vermelho. Museu Villa-Lobos, HVL 02.02.0002.

ZOÉ, título manuscrito a lápis vermelho, indicação de autor, “Renato Vianna” no centro da página, seguido por “Música de H. Villa-Lobos”. Datiloscrito na cor azul, cópia carbono, 56 folhas amareladas pelo tempo, com acréscimos a lápis. Museu Villa-Lobos, HVL 02.14.0015.

## **A fusão dos universos de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga executada pelo grupo Pau Brasil na versão das *Bachianas Brasileiras n° 4 – Ária (Cantiga)***

Guto Brambilla  
gutobrambilla@usp.br | ECA/USP

Resumo: Em uma conversa entre os membros do grupo Pau Brasil, registrada no DVD *De Lá* (2016), Nelson Ayres propôs a ideia de que Villa-Lobos teria intuído o baião, pois ao compor a *Bachianas Brasileiras n° 4 – Ária (Cantiga)*, ele teria utilizado a mesma rítmica do gênero, já na década de 1930 e assim, “muito antes de Luiz Gonzaga, que foi na década de 50”. Tal afirmação suscitou a curiosidade de analisar como se deu a utilização da figura rítmica do baião por esses dois importantes compositores e verificar se houve alguma aproximação entre as suas abordagens composicionais, uma vez que, apesar de pertencerem a universos musicais diferentes, conviveram na cidade do Rio de Janeiro no mesmo período, entre os anos de 1940 e 50.

Palavras-chave: Baião; Villa-Lobos; Luiz Gonzaga; Grupo Pau Brasil.

### **The fusion of the universes of Villa-Lobos and Luiz Gonzaga executed by the Pau Brasil Group in the version of *Bachianas Brasileiras n° 4 - Aria (Cantiga)***

Abstract: In a chat between the Pau Brasil Group's musicians, recorded on the DVD *De Lá* (2016), Nelson Ayres proposed the idea that Villa-Lobos would have intuited Baião, because when composing *Bachianas Brasileiras n° 4-Aria (Cantiga)*, he would have used the same rhythmic of the genre, as early as 1930s and thus, "long before Luiz Gonzaga, which was in the 1950s." Such a statement aroused the curiosity of analyzing how the rhythmic figure of Baião was used by these two important composers and to verify if there was any approximation between their compositional approaches, since, despite belonging to different musical universes, they lived in the city of Rio de Janeiro in the same period, between 1940 and 1950.

Keywords: Baião; Villa-Lobos; Luiz Gonzaga; Grupo Pau Brasil.

### **Apresentação**

Dos gêneros musicais brasileiros utilizados por Nelson Ayres na sua releitura da “Ária (Cantiga)” das *Bachianas Brasileiras n° 4*, de Villa-Lobos, o baião tem uma presença fundamental.

Em uma conversa informal entre os membros do grupo Pau Brasil, registrada no DVD *De Lá* (2016), Nelson Ayres sugeriu que Villa-Lobos teria intuído o baião, pois o compositor utilizou a mesma rítmica do gênero musical nordestino para compor um dos segmentos da *Bachianas Brasileiras n° 4*, “Ária (Cantiga)”, tendo feito isto na década de 1930, portanto, “muito antes de Luiz Gonzaga, que foi na década de 50”, conforme as palavras de Ayres.

Essa possível intuição de Villa-Lobos do baião, suscitou algumas dúvidas cronológicas, uma vez que a datação de suas obras é sempre alvo de discussões e controvérsias, entretanto, com esse pensamento de Nelson Ayres, abriu-se uma grande oportunidade para se pensar e relacionar os processos de construção de uma identidade musico-cultural brasileira empreendidos por Villa-Lobos e Luiz Gonzaga que, em ambiente culturais distintos e com estratégias diferentes, porém quase concomitantes, se

valeram da imagem do sertão e da rítmica do baião para desenvolverem as suas próprias leituras sobre o nordeste, sem as quais não seriam possíveis o próprio processo de hibridação cultural pelo qual o grupo Pau Brasil efetuou, em certa medida, a fusão da linguagem musical villalobiana com o baião gonzagueano na *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras n° 4*, registrada no CD *Villa-Lobos Superstar* (2012).

Ao analisar a produção de Villa-Lobos entre os anos de 1930 e 1940, Manoel Aranha Corrêa do Lago (2015) avaliou que os conjuntos de obras do *Guia Prático* e das *Bachianas Brasileiras* possuíam características de um *work in progress*, além da reutilização recorrente de transcrições e/ou “recomposições” de obras dos anos 1910 e 1920.

Segundo Corrêa do Lago, no caso das *Bachianas Brasileiras n° 4*, esse processo teria se iniciado através da peça *Itabaiana* datada de 1935, que já possuía o subtítulo de *Bachianas*, na qual Villa-Lobos utilizou a melodia de “Oh mana deixa eu ir”, também conhecida como *Caicó*, porém com soluções harmônicas diferentes da versão “final” da *Ária das Bachianas n° 4*.

Corrêa do Lago discorreu também sobre uma segunda versão de *Itabaiana*, sugerindo a hipótese de que esta versão seria uma versão intermediária, por já conter uma harmonização idêntica à da *Ária da Bachianas n° 4*, entretanto sem a seção central da versão final dessa peça, justamente a seção em que Villa-Lobos utilizaria a rítmica associada ao baião.

Segundo Corrêa do Lago, é somente em 1941 que a peça *Itabaiana* foi adicionada às *Bachianas Brasileiras n° 4*, “já metamorfoseada em ‘Ária/Cantiga’” e, em 1942 Villa-Lobos viria a escrever uma versão orquestral para a esta peça.

Estas datas serão importantes para um confronto com o caso de Luiz Gonzaga, pois seria apenas no início da década de 1940 que a versão final da *Ária das Bachianas Brasileiras n° 4* conteria a tal rítmica aludida ao baião o que, como será visto mais adiante, aproxima cronologicamente os processos de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga na “criação” do baião. Assim, resta verificar os passos dados por Gonzaga até a sua concepção definitiva do baião, para comparar com o caso de Villa-Lobos.

No documentário *O homem que engarrafava nuvens* (2008), sobre a vida e obra de Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga na criação do baião gonzagueano, o próprio Teixeira afirmou:

Eu nasci exatamente no ano da seca antológica do Ceará. Eu nasci no dia cinco de janeiro de 1915. Eu nasci e cresci ouvindo música, a música da minha terra e na minha terra a música era baião. Aliás, em todo polígono da seca [...] lá só se tocava baião. (O HOMEM, 2008, min.: 7:20).

Essa afirmação um tanto generalizante de Teixeira pode ser confrontada com as definições recolhidas por Câmara Cascudo (1972 [1954], p. 127-8), determinando que baião é sinônimo de baiano ou rojão, que pode ser tanto uma dança popular do Nordeste ou um pequeno trecho musical executado pelos violeiros nos intervalos dos cantos nos desafios, definição esta que é detalhada João Miguel M. Sautchuk:

A viola, por sua vez, funciona tanto como um diapasão, orientando a afinação do canto, quanto como um metrônomo, marcando o seu andamento. O padrão mais comum de acompanhamento (chamado de viola) consiste na repetição de um ciclo de acordes de lá-ré-lá maiores, o qual equivale ritmicamente à extensão de um verso de sete sílabas. Como o centro da apresentação é a voz, para evitar que o som das violas encubra o canto, não se costuma manter o baião de viola enquanto um poeta profere sua estrofe: às vezes, calam-se as violas, mas pode-se também executar alguns floreios ou mesmo dedilhar a melodia da toada. A viola tem função de auxiliar os cantadores na manutenção do ritmo (SAUTCHUK, 2010, p. 179).

Conforme Albuquerque Júnior (1994, p.217), Luiz Gonzaga adaptou o ritmo do baião das violas dos cantadores, fundindo-o com elementos do samba carioca e outros ritmos urbanos para atender à necessidade de uma música nacional para dançar que fizesse frente ao domínio do repertório musical estrangeiro que predominava no final dos anos de 1930 e início dos 40.

Essa transformação do baião “rural”, que era conhecido apenas nos rincões do Nordeste é corroborada por Humberto Teixeira:

Depois que resolvemos que o ritmo que nós teríamos que dar como saída para a implantação da música nordestina aqui no Sul era o baião, nós tratamos de urbanizar, tratamos de dar características, digamos assim, nacionais a esse ritmo tão eminentemente telúrico e esse tipo de música tão ligada às coisas do Norte (O HOMEM, 2008, min.: 28:54).

Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro em 1939, já para tentar a vida como músico tocando em cabarés e gafieiras do Mangue, zona de meretrício do Rio de Janeiro. Apesar do seu repertório inicial se formado por tangos, valsa, boleros e outros gêneros estrangeiros, em 1940, portanto um ano após a sua chegada à cidade, Gonzaga ganhou

nota máxima ao executar o forró *Vira e Mexe*, no programa de calouros de Ary Barroso (ALBUQUERQUE, 1994, p. 216).

Contudo, essa mudança de repertório, ou essa volta às origens, foi concebida pouco tempo antes do seu sucesso no programa de calouros. Segundo Dominique Dreyfus (1996, p. 81-9), em certa ocasião, quando ainda estava tocando um repertório estrangeiro na região do Mangue, Gonzaga se deparou com um grupo de clientes cearenses que, vendo a habilidade do sanfoneiro, pediram para que ele tocasse *coisas da terra*.

Despreparado, Gonzaga relutou a princípio, pois não executava aquele repertório havia muito tempo, mas prometeu atender aos pedidos numa próxima vez. Chegado o momento do reencontro, Gonzaga cumpriu a promessa executando as músicas *Pé de Serra e Vira e mexe*. O sucesso junto ao grupo de cearenses e aos demais clientes da casa foi tanto que Luiz viu que aquele seria um caminho a ser seguido e o inspirou a voltar ao programa de Ary Barroso quando acabou recebendo a nota máxima do programa.<sup>1</sup>

A evidente diferença entre os resultados musicais de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga na reprodução da rítmica do baião, devem ser entendidos pela perspectiva que ambos habitavam territórios diferentes na produção musical brasileira, contudo, tais territórios se relacionavam na medida que ambos exploravam, cada à sua maneira, as mesmas imagens do sertão nordestino, imagens que se referiam ao seu árido interior, o que pode ser aferido através do uso da melodia de *Caicó* ou *Itabaiana* por Villa-Lobos na *Ária (Cantiga)* da *Bachianas n° 4* e as principais temáticas abordadas nas poesias de Humberto Teixeira e Zé Dantas, letristas e principais parceiros de Luiz Gonzaga, diferentemente de Dorival Caymmi, por exemplo:

... o Nordeste “onde a água faz da terra mais mole o que quer; inventa ilhas, desmancha istmos e cabos, altera a seu gosto a geografia convencional dos compêndios”. Este não é de modo algum o nordeste de Luiz Gonzaga, mas o de Caymmi. O Rei do Baião pertence ao “outro Nordeste” – nordeste messiânico da catinga abrasada e do chão malcriado (RISÉRIO, 1990, p. 36).

Contudo, Villa-Lobos estava inscrito dentro da lógica modernista, apesar de declaradamente não ter se alinhado a nenhuma das diferentes correntes ou movimentos, seu propósito era, no âmbito musical, elaborar um projeto próprio para o aprimoramento

---

<sup>1</sup> Luiz Gonzaga participou algumas vezes do programa de Ary Barroso, nas quais não obteve muito sucesso ao executar valsas, tangos e choros. Após o sucesso no programa e através de outros contatos, Luiz Gonzaga construiu rapidamente sua fama nas rádios e casas de show do Rio de Janeiro, o que culminou com a gravação do seu primeiro disco solo já em 1941 (DREYFUS, 1996, p. 81-9).

da música de concerto brasileira, através do folclore nacional, projeto este que tinha a figura de Mário de Andrade como um dos principais pensadores.<sup>2</sup>

Luiz Gonzaga por sua vez, buscava se inserir na lógica do mercado cultural de massa brasileiro no qual o sistema de radiodifusão e o mercado fonográfico estavam em franco crescimento, porém passando por uma certa crise de identidade com o predomínio da música estrangeira na época. Com o tempo, a imagem do Nordeste propagada através da obra de Luiz Gonzaga se transformou em uma alternativa ao samba carioca na construção do sentido de brasilidade, indo ao encontro de alguns ideais modernistas e políticos.<sup>3</sup>

Voltando à Nelson Ayres e à sua afirmação sobre a possível intuição do baião por Villa-Lobos e, deixando de lado todos os aspectos estéticos, políticos e culturais, verifica-se que esta afirmação é justificada, ao menos com relação ao caráter rítmico do gênero, porém, é importante antes notar que, no caso da “Ária (Cantiga)” das *Bachianas Brasileiras n° 4*, não há indicações de acentuações que induzam a uma interpretação nos moldes do baião, principalmente do baião gonzagueano, aspectos que serão abordados na sequência deste trabalho (Fig. 1).<sup>4</sup>

Figura 1: Villa-Lobos: Ária (Cantiga) – Bachianas Brasileiras n° 4 cc. 40-1



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Bachianas\\_brasileiras\\_No.4,\\_W264,\\_424\\_\(Villa-Lobos,\\_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Bachianas_brasileiras_No.4,_W264,_424_(Villa-Lobos,_Heitor)) –  
Transcrição do próprio autor.

A célula rítmica principal do tema *Baião* (Luiz Gonzaga, 1946), na gravação feita pelo grupo 4 Ases e um Coringa, considerado o primeiro registro do gênero, ainda não

<sup>2</sup> Projeto este que contava também com um plano de aprimoramento do ensino musical no Brasil, através do canto orfeônico.

<sup>3</sup> Albuquerque Júnior (1994) analisa como as temáticas da seca, do cangaço, dos conchavos políticos e dos privilégios das elites, além de uma série de práticas discursivas de caráter regionalista ajudaram a “inventar” essa imagem de um Nordeste conservador e reacionário, bem como o papel de vários intelectuais que contribuíram nessa invenção, entre eles, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

<sup>4</sup> Elementos essenciais para a comparação entre performances de intérpretes de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga.

possui a ligadura entre a quarta semicolcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do segundo tempo do compasso, que se tornaram típicas do gênero.

Apesar do tambor executar uma semínima no segundo tempo do compasso, o resultado da sobreposição rítmica entre o violão, reco-reco e do tambor, promove a percepção que o segundo tempo do compasso é dividido em duas colcheias. Nessa transcrição percebe-se também que a célula rítmica do violão compreende dois compassos, sendo que a última colcheia do segundo compasso é ligada ao primeiro tempo do compasso seguinte, promovendo uma antecipação do acento rítmico, o que configura mais uma diferença em relação à célula rítmica proposta por Villa-Lobos (Fig. 2).<sup>5</sup>

Figura 2: Luiz Gonzaga – Baião: registro do grupo 4 Ases e um Coringa (1946)

Fonte: (MAIA e NASCIMENTO, 2019), adaptação do próprio autor.

Já na gravação de *Juazeiro* (1949) percebe-se a presença da ligadura entre a quarta semicolcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do segundo tempo, mesma célula rítmica utilizada por Villa-Lobos e a que viria a ser a mais característica do baião de Luiz Gonzaga (CÔRTEZ, 2014, p. 197) (Fig. 3).<sup>6</sup>

Figura 3: Luiz Gonzaga - Juazeiro (1949)

Fonte: (MAIA e NASCIMENTO, 2019), adaptação do próprio autor.

<sup>5</sup> Análise da sobreposição rítmica feita através de audição dos registros originais, tendo como base as transcrições e análises feitas em (MAIA e NASCIMENTO, 2019).

<sup>6</sup> Idem.

Uma vez estabelecida a figuração rítmica típica do baião gonzagueano e muito próxima daquela proposta por Villa-Lobos, resta especular sobre a interpretação desta célula rítmica, que difere substancialmente nos universos dos dois compositores.

No âmbito da música popular, a performance geralmente é fruto de processos orais, práticos e culturais que, em muitos casos, tornam difíceis a codificação de elementos musicais em elementos gráficos da partitura, tais como dinâmica e acentuação. Neste sentido, Almir Côrtes (2014, p. 205-6) observa a existência de leves acentuações rítmicas presentes na interpretação de Luiz Gonzaga, realçando que somente com a “audição e emulação cuidadosa das inflexões presentes em sua forma de cantar” (tocar) “consistem em atividades importantes para a absorção do acento encontrado no baião” e assim, mesmo a necessária notação de tais acentos não garantiriam uma performance nos moldes esperados.

A Figura 4 abaixo, apresenta uma ampliação da análise de Côrtes na qual o musicólogo demonstra que a acentuação na figuração rítmica executada pela sanfona, realiza um padrão rítmico 3 + 3 + 2 (semicolcheias), muito comum em gêneros musicais brasileiros, conhecida como *tresillo* (SANDRONI, 2001, p. 28, *apud* CÔRTEES, 2014, p. 206).

O quadro envolvendo os sistemas da sanfona e da zambumba demonstra que o registro grave do instrumento de percussão também é empregado a cada grupo de 3 + 3 + 2 semicolcheias, portanto, sendo estes dois instrumentos sincrônicos na execução dessa célula rítmica.

A figuração rítmica do triângulo realiza dois grupos de quatro semicolcheias, porém com uma acentuação na terceira semicolcheia de cada grupo. Da mesma forma, a nota aguda da zabumba (com cabeça em formato de x) recai exatamente sobre os acentos do triângulo (conforme destacado por colchetes na figura), reforçando assim que os grupos de quatro semicolcheias são defasados meio tempo em relação ao início do compasso, bem como, possuem acentuação diversa daquela executada pela sanfona e o registro grave da zabumba.

Desta forma, a célula rítmica do baião mais típica de Luiz Gonzaga é constituída por duas camadas: uma executando o *tresillo*, formada pela sanfona e registro grave da zabumba e outra, executando uma célula de quatro semicolcheias deslocadas em relação ao pulso do compasso, executadas pelo triângulo e registro agudo da zabumba.

Figura 4: Sobreposição rítmica típica de um baião após a estabilização do gênero por baião de Luiz Gonzaga

The figure shows a musical score for three instruments: Acordeom, Zabumba, and Triângulo, in 2/4 time. The Acordeom part consists of three measures, each with a box containing a circled number (3, 3, 2) above it. The Zabumba part consists of three measures, each with a box containing a circled number (1, 2, 3; 1, 2, 3; 1, 2) below it. The Triângulo part consists of three measures, each with a box containing a circled number (3, 4, 1; 2, 3, 4; 1, 2) below it. The measures are aligned vertically, showing the rhythmic overlap between the instruments.

Fonte: Côrtes (2014), adaptação nossa.

Confrontando as informações extraídas de Corrêa do Lago (2015), Dominique Dreyfus (1996) e Albuquerque Júnior (1994), verifica-se que os dois processos foram bem mais próximos do que a diferença de décadas da afirmação que induziu estas análises (Tabela 1).

Através da análise cronológica dos casos de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga, verificou-se que ambos os processos demoraram períodos semelhantes para se estabelecerem e principalmente, que assim como Correa do Lago (2015) percebeu no caso de Villa-Lobos, Luiz Gonzaga também empreendeu uma espécie de *work in progress* para encontrar “a fórmula definitiva” do baião.

Tabela 1: cronologia das fases dos processos de criação do *baião* de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga.

Ano	Villa-Lobos	Luiz Gonzaga
1935	Partitura de <i>Itabaiana</i> , que contém a melodia de “ <i>Oh mana deixa eu ir</i> ” ou <i>Caicó</i>	
1935(?)	Outra versão de <i>Itabaiana</i> , com harmonização idêntica à da <i>Ária das Bachianas Brasileiras n° 4</i> , porém sem a sua seção central, com o ritmo de “baião”.	
1939		Luiz Gonzaga chega ao Rio de Janeiro
1939/40(?)		Luiz Gonzaga tem o encontro com o grupo de estudantes cearenses e decide mudar o seu repertório para tocar <i>coisas da terra</i>
1940		Luiz Gonzaga faz a sua terceira apresentação no programa de rádio de Ary Barroso, executando o <i>fornó Vira e mexe</i> e obtendo nota máxima dos jurados
1941	Villa-Lobos compõe a versão definitiva das <i>Bachianas n° 4</i> , com a peça <i>Itabaiana</i> , transformada em <i>Ária</i> (Cantiga), já com a figuração rítmica do baião.	Luiz Gonzaga grava o seu primeiro disco solo, contendo <i>Vira e mexe</i> .
1942	Villa-Lobos escreve a versão orquestral das <i>Bachianas n° 4</i>	

1943		Luiz Gonzaga decide assumir uma identidade visual associada ao nordeste, ao usar um figurino de cangaceiro
1946		Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira compõem a música <i>Baião</i> , dando início ao estabelecimento do gênero que viria a ser um sucesso nacional e internacional.
1949		Luiz Gonzaga grava <i>Juazeiro</i> que possui a mesma célula rítmica do baião de Villa-Lobos, porém com acentuações rítmicas diferentes.

Desta forma, ao interpretar a parte central da *Ária (Cantiga) das Bachianas Brasileiras n° 4* com uma versão estilizada do baião gonzagueano, Nelson Ayres e o grupo Pau Brasil construíram uma ponte entre dois universos, promovendo a fusão entre territórios musicais distintos, aparentemente distantes, mas quase contemporâneos, porém separados por “apenas”, mas essenciais *acentuações rítmicas*. Na sequência, serão explorados outros aspectos desta fusão elaborada por Ayres e o grupo Pau Brasil na sua versão dessa obra.

A primeira parte do arranjo de Nelson Ayres, entre os compassos 1 - 37, é muito próxima das versões originais de Villa-Lobos, tanto nos planos harmônicos quanto formais, contando apenas com a reorganização das entradas das vozes, uma vez que se trata de uma formação instrumental diferente das originais (piano solo e orquestra). Nesse sentido, há apenas uma exceção, pois na conclusão da cadência da introdução, no compasso 6, no qual Villa-Lobos efetua a resolução sobre a nota Fá em oitavas, Nelson Ayres optou por concluir com um acorde de F7sus4, seguido por outro acorde de Fm.

A resolução de uma cadência sobre uma nota, em uníssono ou em oitavas, é um procedimento recorrente na linguagem composicional de Villa-Lobos, documentada por Paulo de Tarso Salles (2009, p. 146-7), sendo parte do processo chamado pelo autor de *cadências wagnerianas*.

A opção de Nelson Ayres por alterar a resolução desse segmento ao utilizar o acorde de F7sus4, parece apontar para uma adaptação da linguagem villalobiana para a linguagem própria do grupo, que se utiliza dessa sonoridade do acorde *sus4* em diversos arranjos, além de apontar para as características da seção de solos que possui apenas a indicação “centro tonal em Fá”, sem determinar os modos maior ou menor (Fig. 5).

Figura 5: Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras nº 4 - Introdução: comparação entre as versões de Villa-Lobos e Nelson Ayres, cc. 1-6.

Versão para piano de Villa-Lobos

Versão para piano e quarteto de cordas de Nelson Ayres

Piano

Cordas

F

F7sus4 Fm

Fonte: transcrição feita pelo próprio autor.

A segunda parte da peça *Animato*, Nelson Ayres sobrepôs os universos villalobiano e gonzagueano, como uma espécie de transição para alcançar em um momento seguinte, a linguagem própria do grupo Pau Brasil, que será protagonista nas seções de solos e improvisos.

Tal transição se dá através do piano e posteriormente todo o grupo, executando a acentuação típica do baião, enquanto que as cordas realizam praticamente a mesma divisão rítmica original, porém com uma pequena interferência de Nelson Ayres na escrita villalobiana através da inclusão de uma acentuação rítmica que, apesar de ainda não ser a mesma da rítmica elementar do baião, torna a sua execução mais próxima nesse sentido (Fig. 6).

Figura 6: Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras nº 4 - Arranjo Nelson Ayres: cc. 40-1.

Fonte: Nelson Ayres com adaptações do próprio autor.

Outra interferência de Nelson Ayres que contribui para essa transição se verifica também através de uma pequena alteração da melodia original, que é rearticulada através de arpejos e antecipações de notas (Fig. 7).

Figura 7: Ária (Cantiga) - Bachianas Brasileiras nº 4 - arranjo de Nelson Ayres, cc. 40-4.

Fonte: transcrição feita pelo próprio autor.

### Nelson Ayres (Piano): solo

Nelson Ayres iniciou as seções de solos mantendo o centro tonal em Fá, porém alternando entre os modos Eólio e Fá Lócrio, reforçando a dissonância desse modo com o uso persistente do semitom formado pela díade Si bemol e Dó bemol, quarta justa e quinta diminuta de Fá respectivamente (Fig. 8).

Figura 8: Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras nº 4 - início do solo de piano.

Solo: Fm7(b5) (Lócrio)

F7(b9 13)

Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor.

Essa frase inicial do solo de piano é baseada no tema principal da Ária (Cantiga), ou seja, a melodia de *Itabaiana* ou *Caicó* contudo, além da alteração para o modo Lócrio, a frase também foi construída a partir de outro grau da escala, uma vez que o original se inicia sobre a terça menor e o solo de Nelson Ayres pela quinta diminuta (Fig. 9).

Figura 9: Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras nº 4 - comparação entre o tema original e o transposto para o modo Lócrio.

Tema original: Fm7 (Eólio)

Oh ma na dei xa/eu ir pa ra/o Ser tão do Ca i có

Tema (solos): Fm7(b5) (Lócrio)

Oh ma na dei xa/cu ir pa ra/o Ser tão do Ca i có

Fonte: transcrição do próprio autor.

Essa citação do tema principal da peça, mesmo que manipulado e transposto, poderia sugerir que Nelson Ayres tinha a intenção de construir o seu solo utilizando como estratégia a manipulação ou invenção temática.<sup>7</sup>

Entretanto, aos poucos a sua performance vai mudando de caráter, passando a explorar texturas harmônicas que giram em torno do acorde de F7 (b9, #9, b5, 13), além de contar com intervenções de Paulo Bellinati ao violão e gradativamente, do quarteto de

<sup>7</sup> Improvisação baseada em manipulação da melodia original, muito comum no choro tradicional, por exemplo, a qual Paula Valente também classifica como improviso horizontal, isto é, baseado em escalas, modos e melodias (VALENTE, 2009).

cordas *Ensemble SP*, constituindo assim um improviso coletivo composto por contrapontos e efeitos de técnicas estendidas dos instrumentos de cordas.

Na impossibilidade de se transcrever todos os elementos musicais contidos neste solo coletivo, optou-se por demonstrar suas principais características em uma partitura que representasse uma *paisagem sonora* dos principais eventos sonoros deste recorte do registro fonográfico. Nesta representação constam aspectos melódicos e harmônicos, uma vez que os rítmicos, em geral, estão associados ao baião (Fig. 10).

Figura 10: Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras nº 4 - solo de piano (parte 1)

Fonte: transcrição do próprio autor.

O terceiro momento do seu solo, Nelson Ayres apresenta também um caráter diverso dos anteriores, ao abandonar as texturas harmônicas e explorar o total cromático, sempre tendo como pano de fundo o centro sobre a nota Fá.<sup>8</sup>

Neste segmento as intervenções dos demais instrumentos são mais intensas e, diferentemente do piano, ficam mais atreladas ao centro tonal de Fá menor (Fig. 11).

<sup>8</sup> Durante a audição e transcrição desse segmento não foi possível aferir a presença da nota Dó natural, motivo pelo qual não está representada na parte do piano, contudo não é possível afirmar que esta nota não foi utilizada por Nelson Ayres na construção deste segmento do seu solo.

Figura 11: Ária (Cantiga) *Bachianas Brasileiras n° 4* - solo de piano (parte 2).

Fonte: transcrição do próprio autor.

Desta forma, Nelson Ayres explorou procedimentos melódicos e harmônicos que podem representar a fusão dos universos de Luiz Gonzaga, através do baião, com o de Villa-Lobos, através do uso de texturas harmônicas, do total cromático e de técnicas estendidas nos instrumentos de cordas. Contudo, esses universos são amalgamados em um terceiro espaço na medida que mesmo contendo tais características, não pertence a nenhum deles.

### Teco Cardoso (saxofone): solo

No segmento do solo de saxofone, o arranjo sofre uma mudança do centro tonal para Ré menor. Teco Cardoso desenvolveu seu solo explorando os modos de Ré eólio e Ré dórico, através da troca entre as notas Si bemol e Si natural ( $\flat 6$  e  $6$  respectivamente), além de uma rápida passagem pela nota Mi bemol ( $\flat 2$ ) que poderia sugerir também o uso do modo de Ré menor dórico ( $\flat 9$ ). Entretanto, como se trata de uma rápida passagem e não recorrente, foi considerado como uma passagem cromática e por isso, transcrita com a nota Ré suspenso.<sup>9</sup>

Além de manipular notas da escala de Ré menor e transitar por uma gama de modos diferentes, Teco Cardoso também utilizou a citação temática em dois momentos do seu solo, executando, de maneira transposta e ritmicamente alterada, uma frase correspondente à melodia do verso “Oh mana deixa eu ir” (Fig. 12).

<sup>9</sup> Modo dórico ( $\flat 9$ ): segundo modo da escala menor melódica.

Figura 12: Ária (Cantiga) Bachianas Brasileiras nº 4 - solo de saxofone.

Dm7      Bb = 4b6 -> Eólio

Citação do tema      Desenvolvimento da citação      B = 6 -> Dórico

D# = Eb - 4b (?)      Citação do tema      Desenvolvimento da citação

B = 6 -> Dórico

Fonte: Transcrição do próprio autor.

### Reexposição temática

Na reexposição temática, Nelson Ayres optou por executar o tema principal da Ária, utilizando a letra de *Itabaiana* ou *Caicó*.

Ó, mana, deixa eu ir  
Ó, mana, eu vou só  
Ó, mana, deixa eu ir  
Para o sertão do Caicó

Eu vou cantando  
Com uma aliança no dedo  
Eu aqui só tenho medo  
Do mestre Zé Mariano

Mariazinha botou flores na janela  
Pensando em vestido branco  
Véu e flores na capela

Desta vez foi Nelson Ayres quem intuiu um frevo contido de maneira oculta na poesia de *Caicó*, ressignificando, através da letra, o sentido do seu arranjo.<sup>10</sup>

Tomando como base a leitura apenas da primeira estrofe da poesia, verifica-se que seu caráter se coaduna com o sentido de uma cantiga melancólica e aflita, como o lamento de um sertanejo e seu desejo de retornar à sua terra natal.

<sup>10</sup> Intuição esta que é fruto da análise aqui proposta, portanto não corroborada pelo arranjador, que não foi consultado.

Nessa estrofe, porém, não fica claro a razão dessa necessidade de retorno, bem como não expressa se o seu desejo é de “querer ir só”, “ir, mesmo que só” ou “ir, apesar de só”; se está abandonando ou buscando alguém ou algum lugar.

A partir da segunda estrofe fica claro que o motivo do retorno é para reencontrar Mariazinha, um amor deixado para trás, mas não esquecido, representado pela aliança de noivado no dedo e a promessa de casamento com “vestido branco, véu e flores na capela”. Estas duas estrofes podem representar um sentido de saudade ou esperança, fé e crença no reencontro com a amada e, nesse sentido, tais sentimentos também se coadunam com aspectos de uma cantiga em que a melancolia seria causada pela saudade, confirmando a declarada intenção de Villa-Lobos ao utilizar a dupla designação *Ária (Cantiga)*, típica da séria das *Bachianas*.

Contudo, tais estrofes também podem ser interpretadas com o sentido de felicidade e euforia, pois finalmente o sujeito oculto dessa canção vai reencontrar a sua amada e se casar com ela.

Esta poderia ser a justificativa para Nelson Ayres determinar em seu arranjo que a primeira estrofe da poesia contenha o mesmo caráter proposto por Villa-Lobos, isto é, uma cantiga melancólica e nas duas estrofes finais, propor uma versão tendo como pano de fundo rítmico o frevo, um gênero musical alegre e festivo por excelência.

Tal mudança de caráter, de cantiga para frevo, foi realizada apenas com a aceleração do andamento da peça, uma vez que o acompanhamento deste segmento, que é idêntico ao original, é constituído majoritariamente por semínimas, também uma característica própria da marcha militar, do dobrado e conseqüentemente do frevo.

Segundo Marco Ferreira Mendes (2017, p. 127), o contrabaixo, cujo uso em bandas de frevo é mais recente, executa o mesmo papel das tubas ou sousafones, fazendo o acompanhamento (notas do acorde) e dobrando algumas passagens com os sopros.

O acompanhamento do baixo (elétrico ou acústico) do frevo deve muito à tuba. O acompanhamento que conhecemos tem muito da influência do dobrado. Compositores do período inicial da história do frevo compunham inspirados no acompanhamento do dobrado (MENDES, 2017, p. 238).

O dobrado ou *passo dobrado* por sua vez, tem sua origem nas bandas militares da Europa tais como o *pasodoble* espanhol, o *passodopio* italiano, *pas-redoublé* francês,

nomes que fazem alusão ao passo acelerado da infantaria (SOUZA 2009, p. 57, *apud* DUPRAT, 1979).<sup>11</sup>

Outra característica importante do frevo, encontrada na segunda parte da melodia da *Ária (Cantiga)* é a frase inicial começando em anacruse. (Fig. 13).<sup>12</sup>

Figura 13: *Ária (Cantiga)* Bachianas Brasileiras nº 4 - frevo.

amando N ♩ = 152

Eu vou can tan do com uma ali an ça no de do eu a  
Ma ri a zi nha com tou flo res na ja ne la pen san

Contrabaixo f

qui só te nho me do do mes tre Zé Ma ri ano  
do/em ves ti do bran co véu/e flo res na ja ne la

Fonte: parte extraída do original fornecido pelo compositor.

## Conclusão

O arranjo de Nelson Ayres, aos olhos e ouvidos dessas análises, realiza uma gradual transição dentro de uma palheta sonora, cujos principais elementos são as linguagens musicais de Villa-Lobos e Luiz Gonzaga que se transformam em uma terceira, à medida que são sobrepostas e manipuladas pelo arranjador e pelo grupo Pau Brasil.

Assim, a introdução e primeira parte da versão das *Bachianas Brasileiras nº 4 – Ária (Cantiga)* possuem uma estrutura muito próxima do original villalobiano, passando para a segunda parte, onde elementos do baião de Luiz Gonzaga são introduzidos, chegando à seção de improvisos, na qual essas duas linguagens se transfiguram em um terceiro universo que é a linguagem da música instrumental brasileira, nos moldes do grupo Pau Brasil, finalizando com um frevo, desta vez intuído por Nelson Ayres.

## Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 1994.

<sup>11</sup> DUPRAT, Régis. Dobrados: Encarte (COLP 12.389), disco 4 da coleção *Três Séculos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Fáb. Copacabana, out. de 1979.

<sup>12</sup> Entretanto essa melodia não possui síncopas, o que também é uma característica do gênero (BENCK FILHO, 2008, p. 74-5)

- BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972 (1954).
- CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 1 ed. Digital. São Paulo: Editora Global, 2012.
- CÔRTEZ, A. “Como se toca o baião: combinações de elementos musicais”. *PerMusí*, Belo Horizonte, nº 29, 2014, p. 195-208.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga / Dominique Dreyfus*; prefácio de Gilberto Gil. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* 2010. 817 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284967>>. Acesso em: 20/10/2020.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PAU BRASIL, Grupo. Site: <http://grupopaubrasil.com/>. Acesso em 20.12.2020.
- PAU BRASIL, Grupo. *Villa-Lobos Superstar*. São Paulo: Pau Brasil Music, 2012. 1 DVD
- PAU BRASIL, Grupo. *De Lá*. São Paulo: Pau Brasil Music, 2016. 1 DVD
- KOSTKA, Stefan. *Materiais and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.
- KOSTKA, Stefan M. *Tonal harmony: with an introduction to twentieth-century music / Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almén*. 7 ed. New York: McGraw-Hill, 2013.
- LÁ VEM A TRIBO. [Compositor e intérprete]: Grupo Pau Brasil. São Paulo: GHA Records
- LAGO, Manoel C. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio de 2003*. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.
- LAGO, Manoel C. Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: Transcrições e ‘Work in Progress’. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 1, p. 87-106, 2015.
- MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. *IN: Opus*, v. 25, n. 3, p. 508-530, set./dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2523>
- MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*; prefácio Climério de Oliveira Santos. – Recife: Cepe, 2017.
- NETTLES, Barrie; GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.
- O HOMEM... O homem que engarrafava nuvens Direção: Lírio Ferreira. Rio de Janeiro: Good Ju-Ju Productions/Total Entertainment/Asylum Films. 107 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLLcf8UTnPo>> Acesso em: 27 nov. 2016. 2008.
- PEASE, Ted. *Jazz composition*. Berklee Press, 2003.
- PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.
- RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.

- RISÉRIO, Antonio. “O solo da sanfona: contextos do rei do baião”. IN: *Revista USP*, São Paulo. Dezembro/janeiro e fevereiro, 1990.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (*markedness*) de Hatten. *Revista Portuguesa de Musicologia* (nova série), v. 4, p. 67-82, 2017.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque Book – Pernambuco – Cabocolinho*. Recife: 2009
- SAUTCHUK, J. M. *A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 35, 2010.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Ed. Unesp, São Paulo, 1999
- SOUZA, David Pereira de. *As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. Orientador: Martha Tupinambá Ulhôa. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.



Momento de descontração entre as palestras: Alexandra, Loque e Cleisson (atrás), Luciano (esq.), Juliana e Paulo.



Alexandre Zamith (esq.) e Lars Hoefs apresentaram recital-palestra sobre a *Sonata n° 2* para violoncelo e piano de Villa-Lobos.

## **Algumas fontes referenciais em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim: Debussy, Ravel e Chopin**

*Juliana Ripke*  
*juripke@hotmail.com | ECA/USP*

Resumo: Um dos caminhos para apontar análises musicais comparativas entre Villa-Lobos e Tom Jobim é checar suas fontes referenciais em comum. Adailton Pupia explica que alguns estudos mais recentes evidenciam a presença de uma sobreposição de influências na música de Villa-Lobos. Tais influências são evidenciadas por meio de alusões feitas em suas obras que parecem ser inspiradas nos procedimentos criativos dos compositores Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Frederic Chopin, dentre outros (PUPIA, 2019, p. 294). Em entrevista, Tom Jobim declarou, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14). Além disso, Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco passando por um repertório que incluía Claude Debussy, Maurice Ravel e Villa-Lobos, dentre outros. Assim, análises de obras que demonstrem estruturalmente em música (além dos depoimentos e semelhanças auditivas) tais fontes referenciais em comum entre os dois compositores podem nos apontar um importante caminho no objetivo de analisar e sistematizar as diversas conexões, elos e pontos em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Tom Jobim. Debussy. Ravel. Chopin.

### **Some reference sources in common between Villa-Lobos and Tom Jobim: Debussy, Ravel and Chopin**

Abstract: One of the ways to point out comparative musical analyzes between Villa-Lobos and Tom Jobim is to check their common reference sources. Adailton Pupia explains that some more recent studies show the presence of an overlapping of influences in Villa-Lobos' music. Such influences are evidenced through allusions made in his works that seem to be inspired by the creative procedures of composers Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Frederic Chopin, among others (PUPIA, 2019, p. 294). In an interview, Tom Jobim declared, for example, that Villa-Lobos and Debussy are deep influences in his head (CHEDIAK, 1990, p. 14). In addition, Jobim studied classical piano with Lúcia Branco, going through a repertoire that included Claude Debussy, Maurice Ravel and Villa-Lobos, among others. Thus, analyzes of works that structurally demonstrate in music (in addition to testimonies and auditory similarities) such referential sources in common between the two composers can point us to an important path in the objective of analyzing and systematizing the various connections, links and points in common between Villa -Lobos and Tom Jobim.

Keywords: Villa-Lobos. Tom Jobim. Debussy. Ravel. Chopin.

### **Introdução**

Pascoal (2009, p. 1) comenta que Villa-Lobos usou processos criados por Debussy na teoria da composição, o que revelou sua ligação com a Europa, porém, com uma elaboração diferente, já que o compositor incorporou a esta influência o ambiente musical do Brasil, através de ritmos e linhas melódicas, em uma grande síntese de tais elementos com sua linguagem própria. Segundo a autora, através disso, Villa-Lobos representa perfeitamente a “grande mistura de culturas e raças, característica formadora da cultura brasileira e pode por isto, ser considerado um homem de seu tempo, criador, brasileiro e universal” (PASCOAL, 2009). Em diversas entrevistas e trabalhos acadêmicos encontramos comentários e análises sobre a relações do compositor com Paris (FLÉCHET, 2004; GUERIOS, 2003), a presença da cultura francesa no Brasil (FLÉCHET, 2006) e a presença e recepção da Bossa Nova na França (que fez da França um dos principais locais para a recepção da música popular brasileira nos primeiros anos

do século XX).

Em entrevista, Tom Jobim declarou, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14). Além disso, depois de uma iniciação musical com Hans-Joachim Koellreutter, Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco passando por um repertório que incluía Claude Debussy, Maurice Ravel e Villa-Lobos, dentre outros (SUZIGAN, 2011, p. 4). Assim, análises de obras que demonstrem estruturalmente em música algumas fontes referenciais em comum entre os dois compositores podem nos abrir um importante caminho no objetivo de analisar e sistematizar as conexões e elos em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim.

Paulo de Tarso Salles (2021) explica que, por conta de sua formação que veio inicialmente fora do sistema normativo de ensino musical, através das lições paternas e rodas de choro, Villa-Lobos não era comprometido com estéticas nem escolas composicionais. O autor ainda explica que, apesar de isso lhe dar liberdade estética para escolher seus modos de expressão, também dificultou sua aceitação no meio musical erudito carioca que questionava sua competência como compositor. Em 1912, por exemplo, Villa-Lobos podia ser visto compondo “maxixes modernos” para o carnaval. Nesse período, o compositor também idealizou obras com temática brasileira no gênero de música de câmara e piano solo. Foi entre 1913 e 1915, porém, que as referências a cantigas de roda, à música rural e ao carnaval foram deixadas de lado.

Parte da vida cultural do Rio de Janeiro na virada para o século XX era um “espelho em escala reduzida de Paris” (SALLES, 2018, p. 64). Havia, portanto, um círculo de especialistas, compositores, instrumentistas e amadores que diariamente estudavam e divulgavam a música que era feita na França naquela época. Isso tudo era feito em oposição ao gosto dos conservadores que preferiam o estilo italiano (principalmente a ópera), ou mesmo o estilo germânico (de Wagner). Uma das estratégias adotadas por Villa-Lobos, a partir da orientação oferecida por Lucília (sua primeira esposa), foi buscar espaço no ambiente musical das salas de concerto no Rio de Janeiro. Para isso, era necessário compor obras que evidenciassem domínio de formas e gêneros consagrados da tradição europeia, como por exemplo a sonata, encobrendo então seu envolvimento com a música popular (SALLES, 2021).

Foi na sua juventude, portanto, que Villa-Lobos se envolveu com a estética da música moderna francesa, fazendo com que suas composições entre 1912 e 1918 fossem

marcadas por essa influência, a partir do estilo de compositores como d'Indy, Franck, Saint-Saens e Debussy. Os *Quartetos de Cordas* n. 2 e 3 demonstram claramente tais influências. Salles (2018, p. 65) ainda explica que o *Cours de composition musicale* (1909) de d'Indy se destacava como uma das fontes teóricas mais importantes em sua instrução, fazendo com que o compositor assimilasse a técnica cíclica da Escola Francesa e também tivesse contato com as análises que d'Indy fez das sonatas de Haydn.

Em julho de 1923 Villa-Lobos chega pela primeira vez em Paris, ainda como um compositor desconhecido. Haviam passado cerca de cinco anos desde seu primeiro grande concerto no Brasil, e o compositor viajava então à Europa com a intenção de divulgar sua obra (GUERIOS, 2003, p. 81). No Rio de Janeiro, no entanto, Villa-Lobos era considerado ousado e vanguardista por utilizar elementos da estética de Debussy; já em Paris, esse mesmo uso fez com que o compositor fosse muito criticado. Guerios explica que, quando lemos os escritos dos brasileiros que formavam o círculo inicial de relações de Villa-Lobos em Paris, percebemos o quanto a produção de arte “nacional” e “exótica” passou a ser valorizada por todos eles na capital francesa, convencendo o compositor da necessidade da transformação (ou retorno) de suas músicas para um caráter nacional. Villa-Lobos começou então a afirmar com maior veemência em suas composições a utilização de elementos da música popular, por vezes “inventando” a identidade nacional brasileira em sua música (HOBSBAWM, 1984; RIPKE, 2017).

Assim, Villa-Lobos começou a retratar em suas composições toda uma série de representações a respeito de sua nação. Com o tempo, desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras. Estudiosos como Gilberto Freyre viriam a considerar que Villa-Lobos teria concentrado em si a essência da música nacional (GUERIOS, 2003, p. 98).

Salles ainda reforça

o quanto a cultura popular era discriminada no Rio de Janeiro na virada do século. O comprometimento estético com a música popular não era opção viável para um outsider como Villa-Lobos, naquele contexto. Sua obra de juventude revela a dualidade entre a “música de salão” e a sala de concertos; o casamento com Lucília Guimarães (1886-1966), (...) demarca o momento em que o jovem músico se torna “francês”, disfarce que abandona ao chegar a Paris em 1923. Ao invés de se “descobrir” brasileiro em Paris, Villa-Lobos precisou se tornar “francês” no Rio de Janeiro; o manejo da forma cíclica foi como um “disfarce” que lhe serviu para ser reconhecido como compositor pelas instituições musicais da época. Dificilmente ele viabilizaria sua carreira no Brasil sem essa tomada de posição (SALLES, 2021)

Camila Fresca explica que

a motivação que teria levado Villa-Lobos a escrever músicas de caráter nacional é sem dúvida um ponto crucial a ser esclarecido, para não cairmos em reduções simplistas ou na ideia um tanto ingênua de que subitamente ele teria “acordado” para o maravilhoso manancial musical de sua terra e abraçado a corrente estética nacionalista. Não que o compositor desconhecesse ou desprezasse o repertório popular e folclórico; na verdade o que está em questão é mostrar que ele tinha plena consciência das escolhas que fazia e estas estavam vinculadas a projeções e demandas que possuía como artista (FRESCA, 2009, s.p.)

Apesar de todas as discussões em torno disso, fato é que foram muitos e importantes os encontros e conexões entre o Brasil e a Europa, e tudo isso mudou decisivamente a direção da obra de Villa-Lobos, e mesmo da Bossa Nova (um dos movimentos mais importantes da música brasileira). A primeira viagem de Villa-Lobos a Paris deu o incentivo e a abertura que ele precisava para retomar sua brasilidade e assumir com autonomia a identidade nacional que seria construída, “inventada” e cristalizada através de sua música.

### Debussy

Salles explica que Villa-Lobos compôs entre 1923 e 1926 “uma série de obras ousadas, onde os elementos nacionais passaram a assumir o plano de frente, juntamente com soluções composicionais peculiares” (SALLES, 2014, p. 82), às vezes semelhantes a estratégias encontradas em obras importantes de Debussy, Stravinsky e outros compositores daquele período. Datam dessa época alguns dos *Choros*, obras camerísticas importantes como o *Trio para oboé, clarineta e fagote*, o *Noneto*, a *Suíte para canto e violino*, bem como expressivas composições para piano, como a suíte *A Prole do Bebê n.º 2*, *Rudepoema* e as *Cirandas*, entre outras. Além disso ele escreveu também, em 1926, uma série de canções para voz com acompanhamento de piano com o título de *Serestas*. De maneira semelhante, Joel Albuquerque (2017) verifica que Jobim utiliza, por exemplo, no início da canção *Chovendo na Roseira*, procedimentos como simetrias intervalares e harmônicas – comuns na música de concerto do início do século XX (Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos).

Veremos adiante semelhanças entre a *Seresta n.9*, “Abril” e a canção “Chovendo na Roseira”, de Tom Jobim. Além disso, veremos como o pesquisador Adailton Pupia identificou semelhanças entre alguns trechos do *Andante* da *Sinfonia n.8* e a canção “Chovendo na Roseira”. A canção foi composta em 1967 por Tom Jobim em sua primeira versão instrumental sob o título *Children’s Game*. Sete anos depois foi rebatizada como

“Chovendo na roseira” e gravada por Elis Regina como parte do álbum "Elis e Tom". Em 1980 a canção ainda foi arranjada em versão instrumental por Claus Ogerman e incluída no álbum *Terra Brasilis* (1980).

Por último, veremos como, auditivamente, a valsa *La Plus que lente*, de Claude Debussy, possui semelhanças diretas com “Chovendo na Roseira” e também com o trecho da *Sinfonia n.8* destacado por Pupia. Inicialmente, podemos montar um quadro sinótico (Quadro 1) com as datas, em ordem cronológica, das obras aqui analisadas comparativamente:

Quadro 1

Obra	Ano
La Plus que lente – Debussy	1910
Abril (Seresta n.9) – Villa-Lobos	1926
Sinfonia n. 8 – Villa-Lobos	1950
Chovendo na Roseira – Tom Jobim	1970

Em um trabalho onde analisa semelhanças entre a *Seresta n.9* (“Abril”) e “Chovendo na Roseira”, Salles explica que,

em *Abril* vemos uma realização modernista que do ponto de vista do tratamento harmônico e melódico é latente para o desenvolvimento das possibilidades da canção brasileira com texto em português. Certas características de estilo associadas à interação entre música e poesia antecipam em mais de trinta anos certas características e valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira (SALLES, 2014, p. 83 - 84).

O autor explora então a relação da *Seresta n. 9* de Villa-Lobos, subintitulada de “Abril”, composta em 1926 no Rio de Janeiro, a partir do poema homônimo de Ribeiro Couto. Salles considera “Abril” uma fonte inspiradora para o desenvolvimento criativo da canção “Chovendo na Roseira”. A seguir podemos ver uma comparação (Quadro 2) entre a letra de “Abril” e “Chovendo na Roseira” (com destaque em vermelho para o trecho utilizado por Tom Jobim na composição da canção), onde podemos observar como Jobim apropria-se textualmente, de forma muito similar a frase do poema de Ribeiro

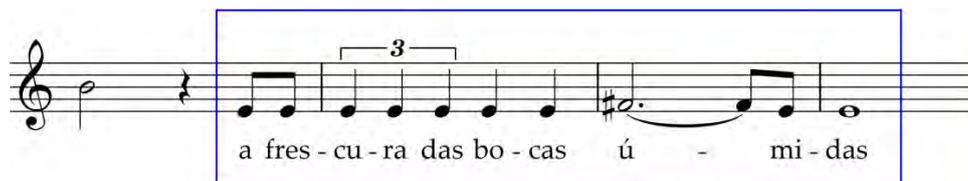
Couto, da frase “frescura das bocas úmidas”, convertendo-a em “frescura das gotas úmidas” (SALLES, 2014, p. 92).

Quadro 2

<i>Seresta n.9, “Abril”</i>	“Chovendo na roseira”
Depois da chuvarada súbita Que inundou os campos e os morros  O chão azul, fogem nuvens. Vem, das verdes matas molhadas  Uma frescura acariciante <i>A frescura das bocas úmidas.</i> E docemente sobre a vila A tarde cai em tons de rosa  Como um anúncio de bom tempo.	Olha! Está chovendo na roseira Que só dá rosa mas não cheira <i>A frescura das gotas úmidas</i> Que é de Luisa, que é de Paulinho Que é de João, que é de ninguém  Pétalas de rosa carregadas pelo vento Um amor tão puro carregou meu pensamento  Olha! Um tico-tico mora ao lado E passeando no molhado adivinhou a primavera  Olha! Que chuva boa prazenteira Que vem molhar minha roseira Chuva boa criadeira Que molha a terra, que enche o rio Que limpa o céu, que traz o azul  Olha! O jasmineiro está florido E o riachinho de água esperta Se lança em vasto rio de águas calmas  Ah! Você é de ninguém

Na comparação feita a seguir (Figura 1), ainda, podemos ver a semelhança também musical (melódica e rítmica) entre os trechos das duas canções:

Figura 1



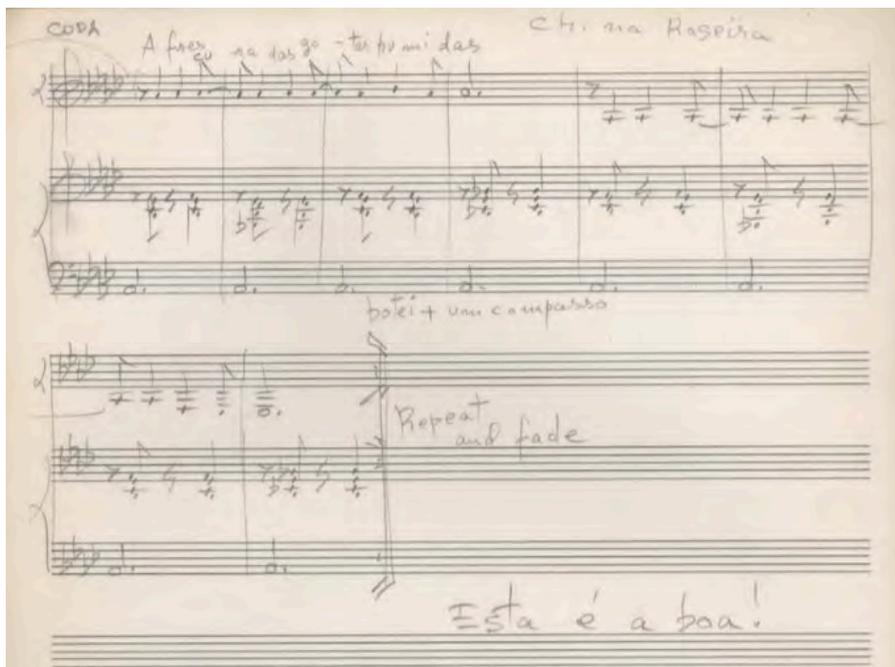


Comparação entre trecho da *Seresta n.9*, “Abril” (Villa-Lobos) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)

Além disso, Salles explica que

O exame de rascunhos manuscritos do próprio Tom Jobim faz supor que a citação da canção villalobiana tenha sido de fato o mote para a composição de *Chovendo na roseira*. Um dos rascunhos disponíveis, infelizmente não datado, sugere um estágio embrionário da composição, intitulado como *Chove na rosa*. As duas páginas disponíveis apresentam a versão inicial, onde se percebe o que foi apagado e reescrito no compasso seguinte e outra, com esse acréscimo incorporado (“botei + um compasso”), indicando o adiamento da imitação da melodia principal e a afirmação do compositor: “esta é a boa!”, celebrando o achado de uma boa solução. A segunda versão já apresenta o título definitivo, embora abreviado: *Ch. na roseira*. (SALLES, 2014).

Figura 2



Manuscrito de “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim). Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

Do ponto de vista das representações e interações entre letra e música, tanto Villa-Lobos quanto Jobim realizam uma descrição poético-musical da chuva, do clima, do gotejar da água, etc. Além disso, Salles explica que certas características de estilo associadas à interação entre música e poesia antecipam em mais de trinta anos certas características e valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira. Sobre “Abril”, diversas associações são feitas, por exemplo, quando o piano concentra sua ação basicamente em dois gestos. O primeiro é o da introdução, que

representa a “chuvarada”, partindo do registro grave que representa a turbulência, até as notas agudas, que representam a calma. Depois disso, compositor se dedica “ao gestual de acompanhamento, que sugere a diminuição (progressiva) da intensidade da chuva, representada pela redução da intensidade e sentido descendente da tessitura” (SALLES, 2014, p. 85).

Sob um outro aspecto analítico, Albuquerque (2017) comenta que a canção *Chovendo na Roseira* “demonstra reverberações da proposta de aplicação da simetria intervalar, procedimento destacadamente recorrente em obras sinfônicas de músicos de vanguarda do início do século XX, entre os quais se alinhava também Villa-Lobos” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 53). Um exemplo disso (Figura 3) está no palíndromo<sup>1</sup> melódico e intervalar que ocorre logo no início da melodia da canção.

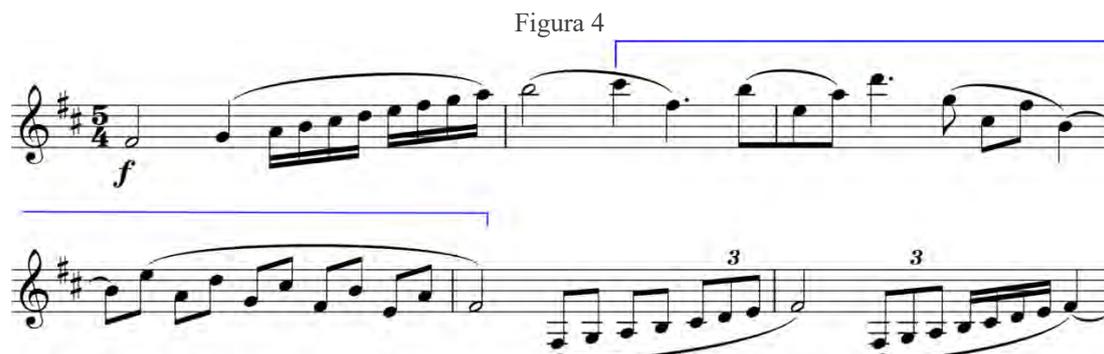
Figura 3



Palíndromo intervalar em “Chovendo na roseira” (Tom Jobim).

Sobre a Análise do *Andante da Sinfonia n.8* de Villa-Lobos realizada por Pupia (2019) o autor observa, em certos excertos, gestos rítmicos e melódicos que podem ter inspirado Tom Jobim na concepção da canção “Chovendo na Roseira”, principalmente no trecho a seguir destacado por ele. Com isto, o autor deseja demonstrar como Jobim aparenta aplicar de forma bastante similar o gesto melódico utilizado por Villa-Lobos, mas de maneira compactada (Figuras 4 e 5):

<sup>1</sup> O palíndromo é uma dessas estruturas simétricas muito utilizadas por Villa-Lobos e outros compositores do século XX. Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, os palíndromos são “palavras, versos ou sentenças que podem ser lidos indiferentemente da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda” (MOISÉS, 1978, p. 382). Visconti e Salles (2013) analisam e exemplificam diversas estruturas palindrômicas (e, portanto, simétricas) nos estudos para violão de Villa-Lobos (dentre outras obras suas), como o dedilhado palindrômico, a divisão formal palindrômica, os intervalos palindrômicos (sequência palindrômica de intervalos), etc. Além disso, explicam que outra possibilidade de aplicação do conceito do palíndromo em música é discutida por Joseph Straus quando este aborda o conceito de *simetria inversiva*. Tal conceito ocorre em “conjuntos que podem ser escritos de forma que os intervalos lidos da esquerda para direita são os mesmos que os intervalos lidos da direita para esquerda” (STRAUS, 2005, p. 87).



Heitor Villa-Lobos – *Sinfonia n.8* – *Andante* – c. 119-124.



Trecho da melodia de “Chovendo na roseira” (Tom Jobim).

Pupia ainda oferece um comparativo intervalar desses excertos (Figura 6), transpondo a melodia de Villa-Lobos para a tonalidade que, segundo ele<sup>2</sup>, foi utilizada por Jobim, a fim de observar com maior clareza as similaridades de contorno melódico e relações intervalares (onde as melodias são diferentes em apenas 4 intervalos, destacadas pelo autor). Segundo o autor, “é plausível que devido ao profundo conhecimento da obra de Villa-Lobos, Tom Jobim de forma consciente ou inconsciente, emprega gestos rítmicos melódicos, como o exposto, apropriando da linguagem estilística de Villa-Lobos” (PUPIA, 2019, p. 307).



Comparação intervalar e gestual feito por Pupia (2019) entre trecho do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, transposto, e da canção “Chovendo na Roseira” de Tom Jobim.

<sup>2</sup> Os manuscritos de Jobim estão na tonalidade de Lá bemol maior, diferente da tonalidade apontada por Pupia (2019).

O perfil deste mesmo excerto, porém, pode também ser identificado, de maneira ainda mais clara e evidente na valsa “La plus que lente”, de Claude Debussy (Figura 7):

Figura 7

The image shows a musical score for the waltz "La plus que lente" by Claude Debussy. The score is in G major and 3/4 time. It features three measures of piano accompaniment. The first measure is marked "Cédez" and "p". The second measure is marked "Cédez encore plus" and "p". The third measure is marked "Tempo animé" and "f". The fourth measure is marked "Moins animé" and "p". Red boxes highlight the melodic lines in the first and fourth measures.

Trecho de “La plus que lente” (Debussy) semelhante à “Chovendo na Roseira”.

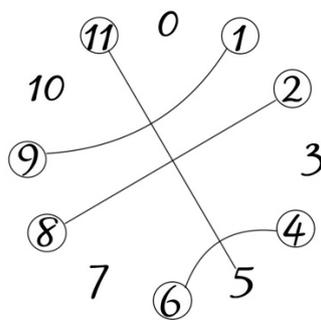
A valsa foi composta no ano de 1910 e pode ter inspirado tanto Villa-Lobos quanto Tom Jobim na composição dos trechos das obras supracitadas. Da mesma maneira que o trecho há pouco analisado do *Andante* da *Sinfonia n.8* e de “Chovendo na Roseira”, este excerto de Debussy possui contornos melódicos e relações intervalares muito semelhantes. Auditivamente a conexão entre as obras é então imediata. Realizaremos a seguir uma análise comparativa das relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos, que nos mostra também as semelhanças entre os contornos melódicos) e de intervalos utilizados em procedimentos tonais. Além disso, quando analisamos as coleções escolhidas pelos dois compositores neste mesmo trecho, observamos que ambos utilizam a coleção do conjunto 7-35 (diatônica e simétrica, como veremos a seguir nas representações feitas nos relógios circulares, muito utilizados também na teoria dos conjuntos) para a construção do trecho (Figuras 8, 9 e 10).

Figura 8

Figure 8 shows two musical staves. The top staff is for Debussy's "La plus que lente" in 3/4 time, key of D major. The bottom staff is for Tom Jobim's "Chovendo na Roseira" in 3/4 time, key of B-flat major. Above each staff, intervals are indicated by red numbers (e.g., -7, +5) and fingerings by green letters (e.g., 5J, 4J). The lyrics "Pé - ta-las de ro - sa car-re - ga-das pe-lo ven - to" are written below the Jobim staff.

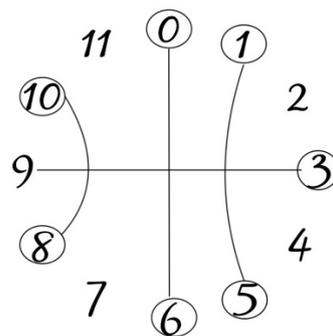
Análise comparativa de “La plus que lente” (Debussy) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim).

Figura 9



Simetria na coleção utilizada por Debussy em “La plus que lente” – conjunto 7-35

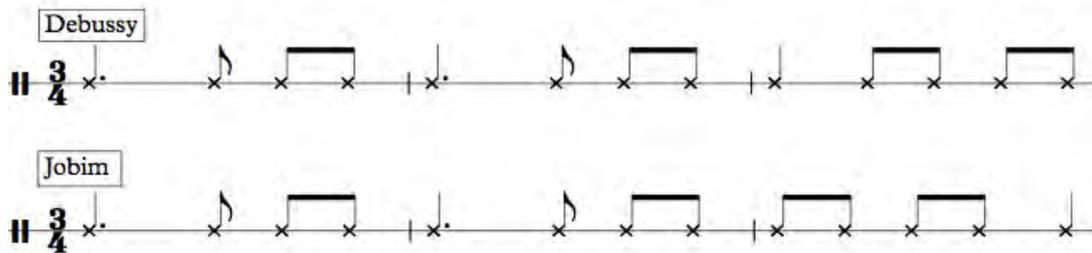
Figura 10



Simetria na coleção utilizada por Tom Jobim em “Chovendo na Roseira” – conjunto 7-35.

É possível também realizar uma comparação rítmica entre os dois trechos (Figura 11). A fórmula de compasso predominante é a mesma, 3/4, e as células rítmicas utilizadas por ambos os compositores são muito semelhantes também:

Figura 11



Comparação rítmica entre “La plus que lente” (Debussy) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim).

Se verificarmos ainda o arranjo<sup>3</sup> para piano escrito por Paulo Jobim (filho de Tom Jobim) veremos como ele escreve de maneira a deixar o acompanhamento de piano ainda mais semelhante com a valsa. Além disso, harmonicamente falando, ambos os trechos começam com um menor com sétima menor e nona (Figuras 12 e 13).

Figura 12

“La plus que lente” (Debussy): harmonização em 3<sup>as</sup>

<sup>3</sup> Partitura disponível no site <http://www.jobim.org>.

Figura 12

“Chovendo na Roseira” (Tom Jobim): harmonização (piano) em 3<sup>as</sup>. Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim.

Finalmente, podemos resumir as semelhanças entre tais excertos de “La plus que lente” e “Chovendo na Roseira” no seguinte quadro (Quadro 3):

Quadro 3

RESUMO DE SEMELHANÇAS ENTRE OS TRECHOS DE “LA PLUS QUE LENTE” E “CHOVENDO NA ROSEIRA”	
Coleções utilizadas nos trechos	7-35 – diatônica (simétrica)
Fórmula de compasso	3/4
Direção melódica do trecho analisado	Descendente
Principais intervalos utilizados	5J descendente e 4J ascendente
Número de compassos da frase dos trechos analisados	5
Harmonização da melodia utilizada por Debussy e por Paulo Jobim no arranjo disponibilizado	Em 3 <sup>as</sup>
Primeiro acorde que harmoniza as melodias analisadas	Bm7(9) – Debussy      Ebm7(9) – Jobim
	Menor com sétima menor e nona

Pascoal (2009, p. 1) comenta que Villa-Lobos utilizou processos criados por Debussy na teoria da composição, o que revelou sua ligação com a Europa, porém, com uma elaboração diferente, pois o compositor incorporou o ambiente musical do Brasil a essa influência através de uma grande síntese de tais elementos com sua própria linguagem. Segundo o autor Villa-Lobos representa perfeitamente a “grande mistura de culturas e raças, característica que formou a cultura brasileira e pode, portanto, ser considerado um homem de seu tempo, criador, brasileiro e universal”.

## Ravel

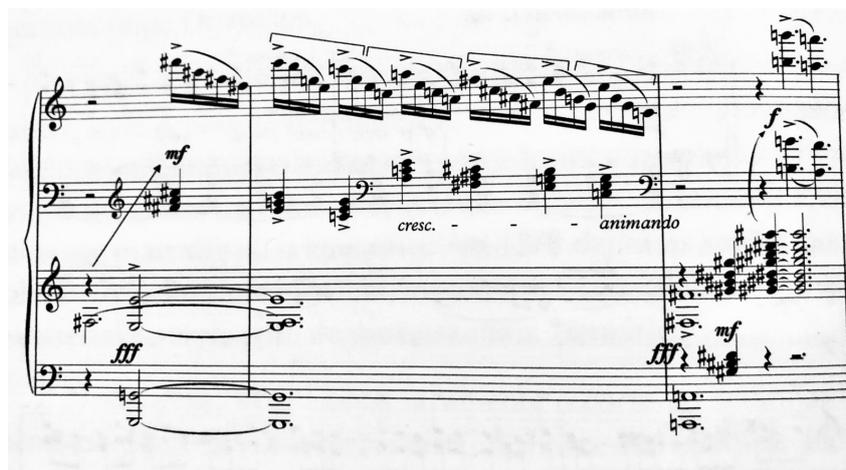
Outro compositor francês que pode ser relacionado como uma fonte referencial em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim é Maurice Ravel (1875-1937). As relações entre Ravel e Villa-Lobos já são citadas por alguns autores. Além disso, diversos concertos realizados por orquestras como a Orquestra Filarmônica de Goiás, Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dentre outras, relacionaram a obra de Villa-Lobos com a música francesa, trazendo no repertório Villa-Lobos, Debussy, Ravel, e até Saint-Saëns etc.

Tarasti comenta certas aproximações entre Villa-Lobos e Ravel, ao analisar os trios para piano, violino, viola e violoncelo. Sobre o *Trio n° 2* em Lá menor, Tarasti comenta que:

a sonoridade brilhante é reforçada pela colocação dos baixos em registro muito grave, reforço harmônico que atua como uma caixa de ressonância. Já é possível encontrar semelhanças com Ravel, que parece ser o modelo para os acordes de nona divididos em quintas, superpostas e na série de arpejos (TARASTI, 2021, p. 438).

A seguir, temos o trecho selecionado por Tarasti (compassos 10 a 12 do primeiro movimento) do *Trio n° 2* de Villa-Lobos, que apresenta semelhanças com o *Trio* de Ravel (Figura 13):

Figura 13



Trio n.º 2 (Villa-Lobos) – I mov. c. 10-12.

Além de Villa-Lobos, Tom Jobim também carrega relações com Ravel. O próprio Tom assumiu por diversas vezes sua influência de Debussy, Chopin e Ravel, dentre outros compositores. Além disso, como também já dito, estudou piano erudito com Lúcia Branco e então teve contato com obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre muitos outros (SUZIGAN, 2011, p. 4).

A pesquisadora Patrícia Lopes (2017) fez uma tese de doutorado que fala sobre a sonoridade da canção “Matita Perê” (Tom Jobim e Paulo César Pinheiro) construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman, compositor e arranjador alemão muito conhecido por sua parceria com Tom. Ogerman escreveu os arranjos dos álbuns *The composer of Desafinado*, *Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1965), *Wave* (1967), *Jobim* (1972), *Matita Perê* (1973), *Urubu* (1976) e *Terra Brasilis* (1980). Além disso, nos álbuns *Jobim* e *Urubu* ele também foi o produtor. A canção “Matita Perê” deu nome ao álbum homônimo da qual fazia parte (1973) e foi composta por Tom Jobim, com texto de Paulo César Pinheiro e Tom Jobim. O arranjo da peça começou a ser feito no Brasil por Dori Caymmi, mas acabou sendo refeito nos Estados Unidos por Claus Ogerman, onde o disco foi gravado. Lopes comenta que Jobim utilizou texturas impressionistas para compor o ambiente sonoro de Matita Perê.

Há um trecho específico em “Matita Perê”, comentado pela autora (LOPES, 2017), no qual o solo de flauta é uma citação do ballet *Daphnis et Chloé* (1912), Maurice Ravel, na Parte III em *Pantomime (Les amours de Pan et Syrinx)* (Figuras 14, 15 e 16):

Figura 14

176 Très lent  
suivez le solo  
expressif et sonp  
1º Solo

Solo de flauta em *Daphnis et Chloé - Pantomime* (Ravel).

Figura 15

sol  
f

Trecho de flauta em “Matita Perê”, c. 41-43. Transcrição de Lopes (2017).

Figura 16

f

Trecho de flauta em “Matita Perê”, c. 44-47. Transcrição de Lopes (2017).

Há outra citação desse mesmo trecho nos compassos 85 a 89, agora feita pelo clarinete baixo dobrado com trompas e violinos (Figuras 17 e 18):

Figura 17

The image shows a musical score for the piece "Matita Perê" by Heitor Villa-Lobos, specifically measures 85 and 86. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), T. (Trumpet), A. Gtr. (Acoustic Guitar), Pno. (Piano), Perc. (Percussion), and Vln. I (Violin I). A red rectangular box highlights the first five staves (B. Cl., Hn., T., A. Gtr., Pno.) and the Vln. I staff. The Vln. I staff has a bold letter 'M' in a box above the first measure. The Perc. part includes the lyrics "o mal fecho madio / em ato de catou" and a dynamic marking 'p'. The A. Gtr. part has dynamic markings 'Am.' and 'Al.' above it. The B. Cl. and Hn. parts have a dynamic marking 'mf' and a '2' above the first measure. The T. part has a dynamic marking 'p' above it. The Pno. part has a dynamic marking 'p' above it. The Vln. I part has a dynamic marking 'p' above it.

“Matita Perê”, c. 85 – 86. Transcrição de Lopes (2017).

Figura 18

“Matita Perê”, c. 87 – 89. Transcrição de Lopes (2017).

Segundo a autora há ainda outro trecho de *Daphnis et Chloé – Danse générale (Bacchanale)* – em que Ravel descreve uma cavalgada que ela julga também ter inspirado Jobim.

Embora não haja citações melódicas idênticas, há semelhanças entre os gestos descritivos utilizados em *Daphnis et Chloé* e *Matita Perê*. Naturalmente, em *Daphnis et Chloé*, a cavalgada tem o sentido de busca, procura do amor distante ou perdido, ao passo que em *Matita Perê* a cavalgada tem o sentido de perseguição e fuga. Portanto, podemos considerar que as obras partem de argumentos substancialmente distintos, mas musicalmente utilizam procedimentos similares para descrever a cavalgada (LOPES, 2017, p. 61).

Verificamos portanto mais uma fonte referencial em comum entre Villa-Lobos que é o compositor Ravel. Além disso, surge aqui uma figura muito importante na obra de Tom Jobim que é o arranjador e orquestrador Claus Ogerman.

Acreditamos que a escolha e a combinação dos timbres dos instrumentos de orquestra em *Matita Perê* e a maneira como foram utilizados para construir o tecido musical do arranjo sinfônico, seja para preencher ou esvaziar espaços sonoros, para tecer uma linha melódica ou para formar blocos harmônicos ou rítmicos foram as principais contribuições de Claus Ogerman para a construção da singular sonoridade jobiniana (LOPES, 2017, p. 63).

Ogerman residiu nos Estados Unidos e tornou-se cidadão americano, com grande assimilação da cultura daquele país. Foi um exímio arranjador de música estrangeira, exótica e latina, e um dos responsáveis por criar uma sonoridade identificada como “tipicamente brasileira”, no movimento musical denominado “Bossa Nova”. Originário da Prússia, seu alinhamento ao discurso poético proposto por Jobim revela uma profunda compreensão do universo do compositor carioca, o que possibilitou a rica descrição do cenário do sertão brasileiro em *Matita Perê*, momento de mudança estética dentro da obra de Jobim (LOPES, 2017, p. 162-163)

## Chopin

Em um trabalho que analisa a influência de Frederic Chopin sobre Villa-Lobos, Lars Hoefs (2020) explica que Chopin exerceu uma profunda e ampla influência sobre muitos compositores e músicos desde sua morte em 1848, mas que Villa-Lobos raramente é incluído entre eles. Para demonstrar conexões entre os dois compositores, são então analisadas duas obras de Villa-Lobos que mostram claramente tal influência: *Hommage à Chopin* para piano e *Mazurka-Choro* (1908) para violão. O autor procura demonstrar, através de suas análises, que há uma clara influência de Chopin na música de Villa-Lobos especialmente em suas obras para piano solo e violão solo.

Além de evidências de reconhecível influência no estilo e conteúdo musical, a influência de Chopin em Villa-Lobos é reforçada pela presença e importância de sua música na vida de Villa-Lobos e seu círculo familiar e colegas, especialmente no que diz respeito à sua primeira esposa, a pianista Lucília Guimarães. Vários pesquisadores afirmam que Lucília Guimarães foi fundamental para o desenvolvimento da escrita pianística de Villa-Lobos. Após se casarem em 1913 e Villa-Lobos conviver diariamente com a pianista, suas obras ganharam muito mais virtuosismo e linguagem idiomática do instrumento. Vale lembrar, ainda, que Lucília Guimarães estudou piano com Elvira Bello, que estudou com Alfredo Bevilacqua, que havia estudado com um aluno de Chopin, George Mathias (1826-1910), fazendo com que de alguma maneira sua escola pianística viesse de uma linhagem de Chopin.

Hoefs explica que, de todas as músicas de Villa-Lobos, *Hommage a Chopin* (Figura 19) (seu último trabalho para piano solo) é a peça que mais claramente fala da influência de Chopin. A obra foi escrita em 1949 sob encomenda da UNESCO para comemorar o centenário da morte de Chopin, e estreada na Salle Gaveau, em Paris, em três de outubro de 1949, ao lado de outras dez encomendas que haviam sido feitas para a ocasião. Lúcia Barrenechea e Cristina Gerling também analisam conexões entre os dois compositores, nas duas peças que integram a *Hommage*, Villa-Lobos faz referências

explícitas a Chopin, tanto pela adoção da grafia francesa, “Nocturne” e “Ballade”, quanto pelo conteúdo musical propriamente dito (BARRENECHEA; GERLING, 2017, p. 218).

Figura 19



*Hommage a Chopin* (Villa-Lobos) – c. 1-3.

Logo no início do primeiro movimento, “Nocturne” (a qual o título se refere diretamente aos noturnos para piano solo de Chopin), também estão implícitas as serestas da música brasileira.

Além da esperada serenidade e poesia associada a um noturno de Chopin, aqui encontramos evocada a misteriosa, agourenta e até perigosa noite brasileira. Como em muitas de suas obras, Villa-Lobos teve uma notável capacidade de criar uma atmosfera de natureza selvagem e primitiva, e esse teor permeia ambos os movimentos desta obra (HOEFS, 2020, p. 173).

Hoefs também comenta que, apesar de Chopin ocupar uma posição menos visível na lista de influências significativas de Villa-Lobos, encontramos sua influência em diversas outras obras para piano solo do compositor brasileiro. *A Valsa da Dor* (*Valse de douleur*):

implica um rubato expressivo e singularmente pianístico, além de comunicar uma profunda tristeza, duas características que remontam a Chopin. E fiquei surpreso ao descobrir no gesto de abertura de *Valsa Scherzo* (1907), de Villa-Lobos, um aceno indisfarçável para a abertura da *Balada n. 3* (HOEFS, 2020, p. 175).

*A Mazurka-Choro* foi composta em 1908 e dedicada a Maria Tereza Teran, tornando-se o primeiro movimento de sua *Suíte Popular Brasileira* para violão solo, juntamente com mais quatro movimentos: II. “Schottisch-choro” (1908), III. “Valsa-

choro” (1912), IV. “Gavota-choro” (1912), e V. “Chorinho” (data desconhecida). Hoef explica que, nos dois compassos iniciais da Mazurka-choro já é possível verificar a influência das mazurcas de Chopin no arpejo ascendente da melodia, e um acorde de 7ª de dominante sobre um pedal de tônica (Figuras 20 e 21):

Figura 20

**Nº I. MAZURKA-CHÔRO**

*Pour Guitare* H. VILLA-LOBOS



Villa-Lobos – “Mazurka-choro”.

Figura 21



Chopin – “Mazurka” op. 6 n. 3 (c. 9-12) – Análise comparativa feita por Lars Hoefs (2020).

Também já é senso comum, tanto em trabalhos acadêmicos quanto em recitais e concertos (que por vezes são programados para demonstrar na prática tais conexões), as relações entre obras de Chopin e Tom Jobim. Como já dito anteriormente, Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco e então teve contato com obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre muitos outros (SUZIGAN, 2011, p. 4). Hoefs ainda declarou que quando toca exemplos musicais das mazurcas de Chopin para os alunos brasileiros em sua aula de história da música na Universidade Estadual de Campinas, os alunos invariavelmente respondem dizendo o quanto Chopin soa para eles como bossa nova brasileira (HOEFS, 2020, p. 187).

Para exemplificar as relações entre Chopin e Tom Jobim, faremos aqui uma breve análise de uma das mais conhecidas conexões entre obras dos dois compositores: o “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4, de Chopin, e a canção “Insensatez”, de Tom Jobim

com letra de Vinícius de Moraes. “Insensatez” foi composta em 1961 e gravada por vários artistas brasileiros como João Gilberto, Nara Leão, Elis Regina, dentre outros. A versão em inglês, adaptada por Norman Gimbel e chamada de “How insensitive”, foi regravaada por diversos artistas como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Peggy Lee, Stan Getz, Wes Montgomery, Diana Krall, etc. A seguir podemos ver os compassos iniciais das duas peças, já transpondo a canção “Insensatez” para a mesma tonalidade do “Prelúdio de Chopin (Figuras 22 e 23):

Figura 22

The musical score for Chopin's Prelúdio em Mi menor, op. 28 n.4, is presented in a grand staff format. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The score begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with a starting note of G4, while the left hand provides a complex, rhythmic accompaniment of chords. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'espressivo'. The score is divided into three systems, with measures 5 and 10 indicated at the beginning of the second and third systems respectively.

Chopin – Compassos iniciais do “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4.

Figura 23

The musical score for the song "Insensatez" is presented in a grand staff format. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo'. The score begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with lyrics in Portuguese, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamics are marked 'p' (piano). The score is divided into three systems, with chords and lyrics provided for each system.

Em D#° Dm<sup>6</sup>  
A in sen - sa - tez que vo - cê fez Co-ra-  
G<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/C# C<sup>6</sup> Fmaj<sup>7</sup>(add<sup>9</sup>)  
ção mais sem cui - da - do Fez cho rar de dor  
F#m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>) Em<sup>7</sup>(add<sup>9</sup>)  
O seu a - mor Um a - mor tão de - li - ca - do

Tom Jobim e Vinícius de Moraes – Compassos iniciais de “Insensatez”.

Podemos perceber imediatamente as semelhanças melódicas: a nota si que é sustentada e se repete ao longo dos primeiros compassos, alternando-se com a nota dó. Já no quarto compasso do “Prelúdio” e no oitavo de “Insensatez”, a nota sustentada muda para lá, alternando-se então com a nota si. Além disso, no compasso 9 do “Prelúdio” acontece um desenho melódico de mesmo contorno e relações intervalares semelhantes aos compassos 5 e também 13 de “Insensatez”.

Fazendo agora uma comparação harmônica entre as peças, se reduzirmos o ritmo harmônico da “Insensatez” pela metade dos tempos, é possível verificar mais claramente a semelhança dos caminhos harmônicos dos compassos iniciais das peças (Figura 24):

Figura 24

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled 'Prelúdio', shows the first five measures with chords: Em, F#m7, F#m, F7, Dm/F, and F#. The bottom staff, labeled 'Insensatez', shows the first five measures with chords: Em, D#m, Dm6, G7, and F#m7/E. Red dashed lines connect the notes of the chords between the two pieces, highlighting the harmonic similarities. Below this, a further comparison shows the chords E7, Em7, Em6, C, and F#m7/E in the top staff, and A7/C# and C6 in the bottom staff, with red dashed lines indicating the harmonic relationships.

Comparação harmônica entre “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4 (Chopin) e “Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).

As semelhanças, porém, não são mera coincidência, já que o próprio Jobim também dizia que as canções “Insensatez”, “Retrato em Branco e Preto” e “aquele samba do Baden” (“Apelo”, de Baden e Vinicius) eram inspirados no “Prelúdio em Mi Menor” op. 28 n. 4, de Chopin.

## Conclusão

As análises do presente trabalho demonstraram estruturalmente em música mais um aspecto de um assunto já considerado senso comum: as conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim. Tais conexões já eram muito comentadas por músicos e pesquisadores da

área acadêmica, porém sem maior aprofundamento em pesquisas e análises. Trabalhos anteriores desenvolvidos por esta autora partiram inicialmente de associações auditivas de superfície e de depoimentos de músicos e pesquisadores, e mesmo do próprio Tom Jobim, que afirmavam sua influência de Villa-Lobos.

A partir disso, agora foi possível realizar um outro recorte a respeito das conexões entre os dois compositores, que são algumas das suas fontes referenciais em comum. Além de Debussy, Ravel e Chopin, outro aspecto também poderia ser mencionado: o jazz. O jazz esteve presente na vida Villa-Lobos tanto no contato dele com o estilo em festas na sua casa, ou mesmo quando verificamos estruturas harmônicas muito semelhantes com o jazz em sua obra. Além disso, pianistas importantes na história do jazz, como Bill Evans, também estudaram Villa-Lobos. Sobre as relações de Tom Jobim com o jazz, temos a mais direta delas, que é a Bossa Nova. Além disso, assim como há influência francesa em Villa-Lobos e Tom Jobim, há também no jazz, completando então essa “teia de relações e significados”.

Através das fontes referenciais em comum, verificamos como há um compartilhamento de linguagens entre os dois compositores que vem de seus percursos como pessoas e como músicos, traçando uma teia de relações repleta de significados (GEERTZ, 1973) que conecta suas trajetórias. Apesar de ainda haver muito a ser pesquisado acerca do tema da presente pesquisa (e que bom que a pesquisa nos abre portas para caminhos cada vez mais longes e inimagináveis), as análises aqui realizadas contribuíram para demonstrar que o legado de Villa-Lobos para a música brasileira se dá por tudo que o compositor construiu e deixou desde o começo do século XX, criando um ambiente estético que abriu as portas e conduziu para o desenvolvimento da canção brasileira, até os dias atuais.

## Referências

- ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos?. In: 4º ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL. Anais [...]. São Paulo, USP, 2017.
- BARRENECHEA, Lucia; GERLING, Cristina. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. In: *IVL 50 anos: edição comemorativa*. Rio de Janeiro: UNIRIO/ CLA/ IVL, p. 227-267, 2017.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. v. 2. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990.
- FLÉCHET, Anais. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004.

- FLÉCHET, Anaïs. La bossa-nova en France : un modèle musical ?. In: América: Cahiers du CRICCAL. *Les modèles et leur circulation en Amérique Latine*, v.2, p. 267-278, 2006.
- FRESCA, Camila. Villa-Lobos e a invenção da música brasileira. *Cult (São Paulo)*, São Paulo, p. 34-36, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Nova York: Basic Books. Inc., Publishers, 1973.
- GUERIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, *Mana*, v. 1, n. 9, p. 81-108, 2003.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOEFS, Lars. The influence of Chopin on Villa-Lobos: Hommage à Chopin, Mazurka-Choro, and arrangements for cello. *Debates Unirio*, n. 24, p. 169-188, 2020.
- LOPES, Patrícia. *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*. São Paulo, 2017. 289 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PASCOAL, Maria Lúcia. Villa-Lobos e Debussy. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2009.
- PUPIA, Adailton. Tópicos musicais na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos. In: V SIMPÓSIO VILLA-LOBOS. *Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2019.
- RIPKE, Juliana. *Tópicos afro-brasileiros como tradição inventada na música brasileira do século XX*. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta n. 9 (Abril) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 59, p. 79-96, dez. 2014.
- 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. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. *Música Hodie*, 2021.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 2005.
- SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60*. 2011. 175 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução: Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Contracorrente, 2021.
- VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. Simetrias e Palíndromos no Estudo no. 1 para violão de Villa-Lobos. *Anais do XXIII Congresso Nacional da ANPPOM*. Natal: UFRN, 2013.



Marcos Taveira (esq.) e Lucas Gonçalves, durante a sessão de comunicações.

# O Cachorrinho de Borracha de Heitor Villa-Lobos: complexidade textural e suas implicações performativas

Lucas Santos Gonçalves  
lucas.goncalves@usp.br | Universidade de São Paulo

Luciana Sayure Shimabuco  
lucianasayure@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar um estudo da textura e suas implicações performativas na obra *O Cachorrinho de Borracha* (1921) de Heitor Villa-Lobos. Para tanto, foram investigados os procedimentos de estudo ao piano e as características do pianismo do compositor que perpassam sua obra, com base em BAROLSKY (2007), BERRY (1987), CAMPBEL (2016), CRAMER (2002), HUGON (2007), KOSTKA (2012), LIMA (1969), MAGALHÃES (1994), MOREIRA (2008), NERY (2012), QUEIROZ (2013), RINGS (2019) e SHIMABUCO (2005). Como metodologia, além do estudo da bibliografia, foram realizadas a análise da partitura durante o estudo ao piano, a análise de gravações pré-selecionadas e, por fim, a performance da peça. Os tópicos estudados durante o texto são Textura, Métrica, Andamento e Questões Interpretativas. A conclusão revela que as características estilísticas do compositor atreladas a uma notação autêntica se tornam um desafio interpretativo aos pianistas na construção da performance.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Piano. *A Prole do Bebê n° 2*. O Cachorrinho de Borracha. Performance musical.

## **The Little Rubber Dog by Heitor Villa-Lobos: textural complexity and its performative implications**

Abstract: The main objective of this article is to conduct a study of the texture and its performative implications on the piece *The Little Rubber Dog...* (1921) by Heitor Villa-Lobos. Thus, studying procedures and the pianistic features that encompasses the composer works were investigated, based on BAROLSKY (2007), BERRY (1987), CAMPBEL (2016), CRAMER (2002), HUGON (2007), KOSTKA (2012), LIMA (1969), MAGALHÃES (1994), MOREIRA (2008), NERY (2012), QUEIROZ (2013), RINGS (2019) and SHIMABUCO (2005). As methodology, comprised the study of bibliography, we used an analysis of the score through the piano practice, an analysis of some selected recordings and, finally, the performance of the piece in public. The parameters presented in the text are Texture, Metric, Tempo and Interpretative questions. The conclusion reveals that the composer's stylistic features allied to an authentic musical notation can be an interpretative challenge to the pianists when conceiving a performance.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Piano. *Baby's Family n° 2*. The little rubber dog. Musical Performance.

## **Apresentação**

Uma atmosfera inusitada é o que podemos esperar da quarta peça da *Prole do Bebê n°2*, *O cachorrinho de borracha*: um acorde de seis notas formado de quartas sobrepostas em dinâmica *pp* e um baixo se desmembrarão em todo o material composicional, através de processos metamórficos complexos. A narrativa musical segue um fluxo praticamente contínuo, com algumas pontuações, o que nos faz considerar a forma desta peça como unária. Em geral, numa obra musical, muda-se de **Seção** quando nos deparamos com consideráveis mudanças de um ou mais parâmetros como tessitura, timbre, textura, dinâmica, andamento e, sobretudo, caráter. No caso desta peça, tem-se,

em suma, o material inicial adquirindo novas dimensões texturais, tessituras e dinâmicas. Assim, escolhemos falar em pontuação e não em segmentação, entendendo que se trata de um fluxo contínuo a não ser, evidentemente, pela “coda latido do cachorro” (ALMEIDA PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395). “Toda a peça é uma divagação improvisada, com uma frase indecisa que paira sempre sobre grupos de som formando acordes de grande beleza harmônica” (LIMA, 1969, p. 49). Não obstante, esse texto abordará os parâmetros musicais Textura e Métrica; trará uma reflexão sobre o Andamento e discorrerá de forma linear – do primeiro ao último compasso – sobre as Questões Interpretativas e os procedimentos de estudo que colaboraram para a construção da Performance. Para tanto, foi utilizada a estrutura formal a seguir que direciona o fluxo do texto, onde se dimensionam parâmetros como fraseados, textura, equalização, pedalização, dinâmica, timbre, dedilhado, memorização e ritmo/polirritmia.

Quadro 1: Forma em O Cachorrinho de Borracha.

	Lento					<i>Animé</i>	<i>Moins</i>	Tempo I°	
<b>Seção A</b>	A	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8
<b>Compassos</b>	1-2	3-4	5-13	14-15	17-18	19	20-23	24-25	26-29

Como parte da metodologia, optou-se por selecionar os pianistas que gravaram a suíte *Prole do Bebê n°2* completa, a saber: Aline van Bärenzen, Joanna Brzezinska, Gabriel Casara, Fabiane de Castro, José Echániz, Marc-André Hamelin, Katrina Krimsky, Sérgio Monteiro, Alda Oliveira, Sonia Rubinsky e Anna Stella Schic.<sup>1</sup> Há uma gravação avulsa d’*O Cachorrinho de Borracha* disponível no canal do Youtube do Instituto Piano Brasileiro – IPB na interpretação do pianista Yuri Smirnov, que também foi selecionada para o estudo deste artigo. Foi adotada a proposta de Barolsky: “Diferentes interpretações realizadas podem, similarmente, traçar diversos caminhos por uma obra musical, moldando, assim, a concepção do ouvinte da forma musical” (BAROLSKY, 2007, p. 2).<sup>2</sup>

Disposta em quatro páginas ao longo de seus 29 compassos, e com duração aproximada de 2 minutos e meio, é a segunda peça mais lenta da suíte depois d’*O Gatinho de Papelão*.

<sup>1</sup> Ordem alfabética pelo sobrenome dos pianistas estudados.

<sup>2</sup> Original: *Different performed interpretations can similarly trace diverse paths through the musical work, thereby shaping the listener’s conception of the musical form.*

## Textura

Ao analisarmos as gravações, notou-se que a maioria dos intérpretes concebe essa peça como melodia acompanhada, contudo, ao longo da pesquisa, consideraram-se todos os acentos notados com a mesma importância, independente de possuírem perfil melódico ou não, ou seja, mais linearidade em termos de igualdade entre os componentes<sup>3</sup>. O enfoque foi diferenciar notas que possuem *tenuto*, acento e *rfz*, daquelas que não apresentam indicação. Partindo do conceito de frases musicais como ideias que surgem, se desenvolvem, atingem seu clímax e se esvaem, observou-se que esta mesma condução é presente n’*O Cachorrinho*, apresentando seu tema principal que passa por ampla ascensão linear em fluxo contínuo até atingir o clímax no c. 17, que é o Tema principal potencializado em densidade e amplitude sonora, desfazendo-se em seguida mediante processo de iteração (como uma cadência) e retornando ao Tema na configuração original no c. 24. A surpresa é a “coda latido de cachorro”, como bem expressa Almeida Prado (ALMEIDA PRADO, *apud* MOREIRA, 2008, p. 395).

Podemos observar logo nos dois primeiros compassos (Fig. 1), que o acento está indicado para as notas Dó na região grave, enquanto o Tema é notado com *tenutos*. Pode-se depreender então que o baixo está sempre presente na textura<sup>4</sup> e que os eventos acontecem por “detrás dele”, em outras palavras, ouvimos os graves acentuados num plano e os demais eventos em outro.

Figura 1

The image shows a musical score for piano, measures 1-2 of 'O Cachorrinho de Borracha' by Villa-Lobos. The score is in 3/8 time, marked 'Lento' and 'Lent'. The piano part features a continuous melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The left hand has a 'pp' dynamic marking and a 'V' marking under the first measure. The right hand has a 'V' marking under the first measure. The score is labeled 'PIANO' on the left.

Dimensão textural em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

<sup>3</sup> Segundo Berry, “o termo *componente* pode remeter genericamente a qualquer ingrediente textural.” (BERRY, 1987, p. 186).

<sup>4</sup> Para Berry “a textura em música consiste em seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número destes componentes soando em simultaneidade ou concorrência.” (BERRY, 1987, p. 184).

Tendo em vista a complexidade textural, foram selecionados os compassos 1-2 (Fig. 2) e 9-10 (Fig. 3) das **subseções A e A2** para elucidar os componentes através das figuras a seguir:

Figura 2

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The time signature is 6/8, with a 3/4 and 5/8 subdivision indicated in parentheses. The dynamics are marked 'pp' and '1'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents, with some notes marked with a circled '7'.

Divisão textural em quatro componentes em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

Figura 3

The image displays five systems of musical notation for the piece 'O Cachorrinho de Borracha' by Villa-Lobos. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/8 time. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat. The second system includes dynamic markings: *f*, *ff*, and *mf*. The third system has a *ff* marking. The fourth system has *f*, *ff*, and *mf* markings. The fifth system has *f*, *ff*, and *mf* markings. There are also some performance instructions like *rit.* and *rit. a.* and some notes with slurs and accents. The notation is clear and well-organized.

Divisão textural em cinco componentes em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-10.

Nota-se ao longo da peça que outros componentes de perfil melódico notados com acentos surgem na região média-aguda do instrumento, porém, o compositor mantém os acentos nas notas longas e graves do componente inferior da mão esquerda, nos dando a impressão que as notas acentuadas são igualmente importantes na resultante sonora da textura, que não carece de uma melodia bem definida. Na *Ciranda nº15 “Que Lindos Olhos...”* (Fig. 4), o compositor utiliza o mesmo recurso ao sugerir *pp* para a mão esquerda numa região que naturalmente possui muita reverberação (acompanhamento) e *ppp* para a melodia folclórica na mão direita.

Figura 4

The image shows a musical score for a piece titled "Mais depressa (M. J=84)". It consists of two systems of music. The first system has three measures. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *ppp*, and is annotated with "(sempre muito ligado)". The right hand (treble clef) plays a melodic line with dynamics *ppp* and "Muito longe". The second system continues the same texture. There are also annotations "(sempre com Ped.)" under the left hand in the first system.

Dimensão textural em *Que Lindos Olhos*, c. 34-39.

Em *O Cachorrinho de Borracha*, a hierarquia textural é escalonada de acordo com as dinâmicas individuais; diferenciação de acentos e tenutos (acentos mais que tenutos) e *rf* (mais que os acentos). A ênfase é explorar uma textura com muitos componentes simultâneos sem uma melodia definida, em narrativa lenta e estática, onde a junção dos componentes forma um todo vertical. Neste sentido, *O Cachorrinho* salienta o olhar de Villa-Lobos como um compositor voltado para a contemporaneidade, muito mais vinculado ao seu tempo do que à escrita do século XIX, que tem essa prerrogativa romântica de melodia acompanhada. Ainda que sua obra traga a valorização das melodias folclóricas, Almeida Prado explica que “a canção não tem nada a ver. A Baratinha tem a canção No Itororó, que não tem nada de barata. Aquele ostinato de trítonos... Ele manda

a canção passear e vira outra coisa” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395). No mesmo relato, deixa claro que Villa-Lobos não estava só vinculado ao seu tempo, mas antecipando o que muitos compositores viriam a fazer posteriormente, associando-o com Olivier Messiaen (1908-1992):

Messiaen tirou muitas das texturas do piano da Prole do bebê nº2 de Villa-Lobos. (...) A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da Prole nº2. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen (assistia a aula para depois almoçar com ele e a Yvonne) e trazia os LPs como presentes (Mandú Sarará, as Serestas, A Prole 2). Ele dizia: ‘Quel cadeau!’, porque não se gravava tanto Villa-Lobos nos anos setenta. E aquilo que Nadia Boulanger achava prolixo, confuso e que não era filtrado em Villa-Lobos – era o que Messiaen gostava! ‘C’est le chaos Amazonique’. Era aquele rrrrr, tudo misturado. Ele guardava isso e organizava – como um bom francês – mas o caos vem de Villa-Lobos (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 394).

Podemos observar entre os compassos 5-16 o procedimento que chamamos de *Klangfarbenmelodie*,<sup>5</sup> (melodia de sons e cores ou melodia de timbres) isto é, uma “técnica de justapor ínfimos fragmentos melódicos de timbre e registro contrastantes, resultando em uma melodia criada pela rápida mudança de cores dos sons” (KOSTKA, 2012, p. 649). Segundo Cramer (2002, p. 1), “o termo foi aceito como o nome para uma prática comum do século XX, na qual os timbres de sons sucessivos ganham importância melódica comparável àquelas das notas (alturas)”. Esses fragmentos melódicos são notados com acentos na partitura (Fig. 5), bem como as notas longas e graves do componente inferior que formam o fundo. A concatenação que envolve os componentes texturais dessa passagem está relacionada com a busca por “inovações estilísticas que primeiro apareceram nos trabalhos expressionistas de Schoenberg, especialmente suas ideias inovadoras sobre elaborar eixos de contraponto omnidirecionais” (CAMPBELL, 2016, p. 59).

Evidentemente que é um desafio equacionar uma textura com muitos eventos ocorrendo simultaneamente, pois ainda que haja certa distinção entre os diferentes registros do piano (grave-médio-agudo), ela se torna ínfima quando comparada aos timbres dos instrumentos de uma orquestra, que são sobremaneira díspares. Nesse sentido, os acentos funcionam como guias de projeção sonora para os intérpretes, aos

---

<sup>5</sup> O termo foi introduzido por Arnold Schoenberg, e a técnica é associada com o terceiro movimento de sua composição *Cinco Peças para Orquestra*, Op. 16, que foi originalmente publicada sob o título de “*Farben*” (cores). Quando se ouve a gravação desta peça, pode ser útil tentar escutar associações entre timbres e ritmos ao invés das notas (KOSTKA, 2012, p. 512).

quais será atribuída sensibilidade no bom uso dos recursos pianísticos, como os três pedais e uma paleta generosa de sonoridades.

Figura 5

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 5 and is marked 'a Tempo'. The second system starts at measure 8 and includes dynamic markings 'f', 'ff', and 'mf'. The third system starts at measure 11 and includes 'mf'. The fourth system starts at measure 14 and includes 'p' and 'cresc.'. Pedal markings '(7)' are used throughout the piece. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Melodia de timbres em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-16.

## Métrica

Em todas as peças da suíte *Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*, com exceção do *Cachorrinho*, Villa-Lobos parte do pressuposto que a semínima (número 4) é a unidade de tempo que está subentendida (Fig. 6). A métrica é notada pelo compositor com apenas um número, responsável por estabelecê-la como binária, ternária ou quaternária, conforme a figura a seguir:

Figura 6

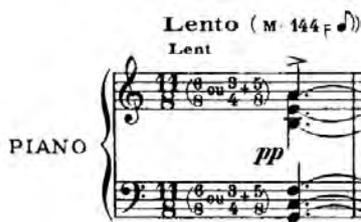
The figure displays nine musical excerpts, labeled I through IX, representing the first measures of pieces from the suite *Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*. Each excerpt includes a tempo/mood marking, a metronome marking (♩ = number), and dynamic markings. The pieces are:

- I.** *Quasi lento* (♩ = 76), *Presque lent*. Dynamics: *mf*, *p*.
- II.** *Vagaroso* (♩ = 69), *Lentement*. Dynamics: *mf*, *con pedale*.
- III.** *Animato molto*, *Tres animé*. Dynamics: *f*.
- V.** *Animato*. Dynamics: *p*.
- VI.** *Un peu modéré* (♩ = 80). Dynamics: *mf rec*. Includes the instruction *Sen. barroz*.
- VII.** *Un peu animé*. Dynamics: *mf*, *f*.
- VIII.** *Animado e gracioso*. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*.
- IX.** *Presque vif* (♩ = 108). Dynamics: *mf*, *mf*.

Primeiro compasso das peças 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9 de *A Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*.

Portanto, a quarta peça da suíte é a única a ter sua métrica notada com fórmula de compasso: um  $\frac{11}{8}$  que também pode ser um  $\frac{6}{8} + \frac{5}{4}$ , ou ainda um  $\frac{3}{4} + \frac{5}{8}$  (Fig. 7).

Figura 7



Métrica em *O Cachorrinho de Borracha*.

A razão de Villa-Lobos ter grafado a fórmula de compasso dessa maneira está atrelada com o padrão rítmico presente em praticamente toda a peça, estabelecido desde o primeiro compasso. Observa-se que as mínimas do componente textural inferior da mão esquerda pontuam o início do compasso de **6** (mínima pontuada) e o início do compasso de **5** (mínima e uma pausa de colcheia entre parênteses). Nos compassos 12-15 (Figura 5), apenas a primeira mínima é ouvida em detrimento da ligadura de valor entre a primeira e a segunda, isso porque o discurso melódico já não sugere uma divisão clara de **6+5**. Evidentemente que a alternância entre **6** e **5** acaba por descaracterizar tanto um quanto o outro. Em outras palavras, qualquer regularidade não será auditivamente perceptível.

O compasso 17, momento de triunfo do Tema inicial, possui o **6** e o **7** no lugar do **5** por ter duas colcheias a mais, caracterizando uma expansão métrica, enquanto o compasso 18, parece estreitar a rítmica original para culminar mais ansiosamente no clímax (c. 19), um  $\frac{8}{4}$ .

A coda do *Cachorrinho* (c. 26-29) possui métrica em **4**, entretanto, a complexa configuração rítmica proveniente da variação espacial entre os acordes em semicolcheias arpejadas garante um resultado que goza da libertação da métrica, ainda que se toque absolutamente no metrônomo. Ao analisar-se as gravações, percebeu-se que praticamente nenhum intérprete segue a rítmica notada pelo compositor.

No que diz respeito à escritura, parece-nos que as barras de compasso atuam no sentido de coordenar a sincronização das mãos do pianista, de modo que fique claro quais componentes são simultâneos ou não, mas sem pressupor uma métrica. Nesse sentido, as linhas pontilhadas dividem as 11 colcheias do compasso em **6+5** (ou **6+7**, no caso do c. 17 em  $\frac{13}{8}$ ), servindo também como um guia de auxílio para a leitura. Assim, sugere-se que o intérprete não hierarquize as pulsações, sem apoiar “os tempos fortes”, evitando

qualquer tipo de sensação métrica desde os primeiros contatos com a partitura. Para o ouvinte, a peça pode causar certo desconforto por sermos imbuídos como ocidentais numa literatura pautada, com tempo regular, e justamente por não possuir uma métrica explícita ao ouvido, esta peça coloca nossa percepção em cheque.

Para um músico que lê partitura, métrica é a fórmula de compasso e as barras de compasso: “a métrica da valsa é  $\frac{3}{4}$ ”. Para um músico em uma tradição oral ou de improvisação, ou para um ouvinte, métrica é localizada no som: “a canção é em três”. Um dançarino, em contraste, pode localizar a métrica no corpo: “eu a sinto em quatro”. (...) Felizmente, três destas quatro maneiras de caracterizar a métrica colaboram ao invés de competirem; elas são aspectos interligados de um mesmo sistema de relações. Para o ouvinte, o som proporciona o estímulo, a mente busca e identifica padrões no estímulo e o corpo expressa esses padrões, representando para a mente o que é reconhecido. O ponto fora da curva neste esquema é a notação, que é adequada a uma minoria da música métrica do mundo. (RINGS, 2019, p. 208).

Anos mais tarde, o compositor György Ligeti (1923-2006) fez a seguinte indicação para a peça *Touches Bloquées*, seu estudo nº 3 para piano (primeiro livro):

Um metro com barras de compasso não é desejado nesta peça. As barras de compasso servem apenas como meio de orientação. Elas não possuem função métrica nem indicam qualquer articulação. A duração dos ‘compassos’ individuais resulta apenas do número de teclas soantes e silenciosas atacadas em sucessão entre as duas barras de compasso; ou seja, os ‘compassos’ se diferem em duração. (LIGETI em SHIMABUCO, 2005, p. 145).

Figura 8



Barras de compasso e linhas pontilhadas em *Touches bloquées*, c. 1-5.

Figura 9



Barras de compasso e linhas pontilhadas em *Cordes à vide*, c. 21-22.

Nos exemplos demonstrados nas Figuras 8 e 9, observa-se que as barras de compasso organizam de certa forma o discurso musical, mas não a métrica, pois a quantidade de colcheias em cada compasso não é sempre a mesma, tampouco segue qualquer tipo de sequência. Observa-se ainda o uso das linhas pontilhadas, para indicar ao intérprete as notas que serão ou não tocadas simultaneamente. Ao compararmos com *O Cachorrinho de Borracha*, parece-nos ser este mais um exemplo de que Villa-Lobos esteve a frente do seu tempo, capaz de influenciar toda uma geração de compositores e tendências composicionais que estavam por vir, como citado por Almeida Prado (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 394).

Um último aspecto que vale ser mencionado sobre métrica é que há nesta peça uma notação peculiar: pausas entre parênteses (Figura 10 em vermelho) que se localizam da mesma forma no discurso musical, nos componentes superior e inferior da mão esquerda. Mais curioso ainda é o fato de existir apenas uma exceção: a pausa de colcheia do c. 5 (Figura 10 em azul) não está entre parênteses. Salienta-se que as edições da Max Eschig, detentora dos direitos da obra, possuem a mesma notação e isso nos faz refletir sobre a razão de Villa-Lobos ter utilizado as pausas dessa maneira. Será que o compositor indicou os parênteses porque na prática as pausas não serão perceptíveis em detrimento da pedalização? Parece-nos o caso de experimentar se há uma resultante sonora que justifique a inserção dessa notação entre parênteses, assunto que será discutido em Questões Interpretativas.

Figura 10

The image shows a musical score for the first six measures of 'O Cachorrinho de Borracha'. The score is written for piano and includes markings for 'Lento (M. 144 f. d.)', 'Lento', and 'PIANO'. The music is in 3/4 time. Red circles highlight rests between parentheses in measures 1, 2, 3, 4, and 6. A blue circle highlights a rest in measure 5 that is not between parentheses. The score also includes markings for 'Rit.' and 'a Tempo'.

Pausas entre parênteses em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-6.

## Andamento

O metrônomo indicado pelo compositor é 144 para a colcheia junto da expressão *Lento* para o Andamento. Podemos nos perguntar por que Villa-Lobos escreveu *Lento* para uma música que tem a colcheia a 144 como referência; a resposta pode estar relacionada com a sensação de estaticidade que envolve a atmosfera dessa peça. Se considerarmos as relações de notas longas e curtas, podemos observar na partitura que as colcheias são o fio condutor no sentido de gerar movimento em todos os compassos. Ainda que se toque absolutamente no metrônomo a 144 para a colcheia, a resultante é uma sensação estática/lenta com a ausência de uma pulsação regular.

“‘O cachorrinho de Borracha’ é de ambiente lento, animando-se apenas no decorrer do desenvolvimento, onde uma passagem pianística de bonito efeito de timbres atinge grande volume de som, voltando, em seguida, à primeira atmosfera” (LIMA, 1969, p. 49). A partir deste comentário, podemos depreender que para Souza Lima, a ambientação do *Lento* é comprometida de alguma maneira no desenrolar do discurso musical, como se a inserção de componentes texturais junto da complexidade rítmica dos mesmos corroborassem para sentirmos uma intensa movimentação agógica, além da amplitude dinâmica, tessitural e rítmica estreita resultante da junção dos componentes. Talvez por esse motivo seja esta a peça onde há a maior divergência de tempo entre os intérpretes, considerando o andamento mais lento 80 para colcheia e o mais rápido 155 para colcheia. É provável que os pianistas que escolheram para a colcheia um andamento muito abaixo de 144 tenham questionado ou se impressionado com a razão de um metrônomo rápido em contraste com a indicação *Lento* do compositor. O fato é que não encontramos outra peça da suíte com tanta divergência de andamento.

Vale mencionar que uma música rápida pode vir a ter uma indicação lenta de metrônomo, isso porque o compositor provavelmente indicou o pulso para o compasso e não para a unidade de tempo. Quando a música é lenta, em geral subdividimos no intuito de garantir a regularidade rítmica. Portanto, se Villa-Lobos indicou 144 para a colcheia, temos a semínima a 72 e o compasso (agrupando as 11 colcheias) a 13.1 (aproximadamente). Dessa forma, *O Gatinho de Papelão* em seu andamento *Vagaroso* com a semínima a 69 é a única peça da suíte *Prole do Bebê n°2* mais lenta que *O Cachorrinho de Borracha*, com a semínima a 72. Não obstante, têm-se as duas como as mais lentas da suíte, seguidas de *A Baratinha de Papel* com metrônomo 76 para a semínima (*Quasi lento*).

Dentro deste contexto, escolheu-se como andamento de referência o metrônomo 130, pensando principalmente no conforto do trecho que compreende os compassos 9-12 de amplas aberturas para ambas as mãos. Salienta-se que essa escolha não impacta o *Lento*, pois a atmosfera da peça em sua estaticidade atrelada ao uso do pedal de sustentação (direito) acionado poucas vezes (deixando a harpa do piano aberta) corroboram para a atmosfera do lento indicado pelo compositor. A seguir, observamos a diversidade de escolhas de tempo entre os intérpretes:

Quadro 2: Análise de Andamentos.

	<b>Lento mm=144 (colcheia)</b>	<b>Animé (semínima)</b>	<b>Moins (semínima)</b>	<b>Tempo I (colcheia)</b>	<b>CODA (semínima)</b>
<b>Bärentzen</b>	122	76	80	112	76
<b>Brzezinska</b>	80	83	75	80	53
<b>Casara</b>	122	84	76	142	73
<b>Castro</b>	155	77	76	153	80
<b>Echániz</b>	80	73	86	83	66
<b>Hamelin</b>	95	104	80	95	69
<b>Krimsky</b>	138	64	64	121	70
<b>Monteiro</b>	110	80	89	110	78
<b>Rubinsky</b>	100	70	84	98	66
<b>Schic</b>	112	70	70	118	44
<b>Oliveira</b>	122	70	73	119	98
<b>Smirnov</b>	112	88	92	110	56

O quadro 3 demonstra detalhadamente as relações de andamento por **subseções** na interpretação de Sônia Rubinsky. Nota-se que, de modo geral, a pianista mantém a proporção da colcheia inicial, variando apenas entre 92-100.

Quadro 3: Relação de andamentos por subseções da pianista Sônia Rubinsky em *O Cachorrinho de Borracha*.

Seção A	Lento						<i>Animé</i>	<i>Moins</i>	Tempo I°		
	A	A1	A2		A3	A4	A5	A6	A7	A8	
<b>Compassos</b>	1-2	3-4	5-7	8-11	12-13	14-15	17-18	19	20-23	24-25	26-29
<b>Rubinsky</b>	100	92	99	102	100	100	104	70	84	98	65

Nos primeiros contatos com a obra, a sensação inicial ao ouvir as gravações é que os intérpretes aceleravam entre os c. 5-13, contudo, notou-se que a própria escrita do compositor provoca essa sensação.

## Questões interpretativas

A emissão sonora do primeiro acorde requer do intérprete sensibilidade ao toque na intenção de criar uma atmosfera suave, condizente com o *pp* indicado pelo compositor para o acorde de quartas sobrepostas. Sugere-se que o intérprete posicione as mãos no teclado do piano momentos antes da emissão do som para escolher o timbre desejado (Ex. 1), considerando uma cor diferenciada para o Lá com haste para cima que leva um acento. O musicólogo Gerald Hugon (2007), descreve a atmosfera o fluxo musical dos primeiros compassos de *O Cachorrinho*:

Com um compasso de  $\frac{11}{8}$  ( $\frac{6}{8}$  (ou  $\frac{3}{4}$ ) +  $\frac{5}{8}$ ), um tema diatônico (quarta, terça menor e segunda) é estabelecido sobre acordes misteriosos em superposição de 4as ao estilo de Scriabin. Sobre longas notas pedal no baixo e harmonias não usuais em um ritmo insistente, uma figura melódica no registro do tenor, lentamente ascende em direção ao registro agudo com uma contramelodia interna, altamente cromática, antes descendente ao registro médio. (HUGON, 2007, p. 6)

Exemplo 1



Emissão do primeiro acorde de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1.

Nos c. 1-2, os baixos acentuados funcionam como uma espécie de fundo/base que se estabelece e tudo parece vir de dentro disso. Nas gravações analisadas, não foram encontrados intérpretes que optaram por tocar mais sonoros os acentos nas notas graves que o Tema na voz superior da mão direita, ainda assim, pode-se considerar esta maneira de tocar como uma intenção do compositor, dado seu olhar para a contemporaneidade, dando justamente essa ideia de suspensão para o clima da peça. Em termos de projeção sonora, recomenda-se tocar essas notas graves acentuadas com importância e igualdade, dentro do contexto de *pp*. Um procedimento de estudo é tocar o Tema da mão direita (somente a voz superior) com a mão esquerda tal como escrita no intuito de não acentuar involuntariamente nenhuma nota da melodia, ouvindo discretamente a condução para a nota si em semínima (Ex. 2). É curioso o fato de mesmo não tendo a intenção de tocar o Tema com supremacia textural ele é audível na textura.

Exemplo 2



Melodia em *tenutos*, mais a mão esquerda de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-3.

Interessante perceber que justo quando desaparece o baixo há a predominância de um componente agudo na mão direita, notado entre os compassos 3-5 com acentos. Observa-se claramente a hierarquia textural proposta pelo compositor indicada por acentos e/ou dinâmicas: notas acentuadas em primeiro plano (Figura 11 em vermelho); acordes longos em *tenuto* sugerindo um segundo plano no componente inferior da mão esquerda (Figura 11 em azul); acordes sem acentuação indicados com a dinâmica *pp* (Figura 11 em verde) em terceiro plano e um Ré agudo na mão direita (c. 4) que também não recebe acentuação no quarto plano (Figura 11 em roxo). Salienta-se ainda que o primeiro *rf*> da peça aparece no Si do c. 3 (Figura 11 em laranja) e todos os outros aparecerão no mesmo Si, nos c. 20, 26 e 27 (Figura 12 em laranja).

Figura 11

Hierarquia textural indicada com *rf*>, acentos, *tenutos* e dinâmicas em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 3-5.

Figura 12

Ênfase nas notas Si com *rf>* em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 20, 26 e 27.

Sobre as pausas entre parênteses mencionadas em Métrica, notou-se ao longo da pesquisa que realizá-las tal como estão é absolutamente possível, desde que a mão esquerda segure o acorde de semínima pontuada no componente superior (Ex. 3).

Exemplo 3



Realização das pausas entre parênteses em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-5.

A análise de gravações evidenciou uma diversidade de realizações entre os intérpretes. De modo geral, o pedal utilizado é sincopado e trocado junto com as notas longas da mão esquerda (componente inferior). Contudo, há uma problemática ao trocar o pedal no meio do compasso com o componente inferior da mão esquerda: o acorde de duas semínimas ligadas perderá a sua duração pela metade.

Considerando o ambiente textural da peça, pareceu-nos apropriado deixar o pedal direito acionado durante o compasso inteiro, mudando somente no início de cada compasso, junto com a pausa de semínima entre parênteses. Essa possibilidade vai ao encontro da hipótese de que Villa-Lobos colocou os parênteses em detrimento do pedal direito que se mantém acionado, ignorando de certa forma a pausa como indicador de troca de ressonância. Tal suposição é evidenciada na gravação do pianista Hamelin (Ex. 4), que concebeu largas ressonâncias para esta peça. A pianista Aline Van Bärenzen (Ex. 5) também parece deixar o pedal acionado no compasso inteiro.

Exemplo 4



Pedalização do pianista Hamelin em *O Cachorrinho de Borracha*.

Exemplo 5



Pedalização da pianista Bärenzen em *O Cachorrinho de Borracha*.

Entre os compassos 5-16 (Figura 5), nota-se uma expansão na tessitura dos componentes em direção ao clímax da **subseção A2** no c. 10 em caráter de insistência. Durante esse processo, Villa-Lobos retorna os baixos acentuados no c. 6 e insere outros componentes melódicos (ou lineares) na textura. Quase tudo possui acento, com exceção de alguns acordes da mão esquerda na intenção de concebê-los em suaves cores texturais. Nos c. 9 e 10 (Figura 13 em azul), eles aparecem com *tenuto* dentro de um contexto em que todas as notas são muito acentuadas, então, entendemos que os *tenutos* aparecem nos acordes quando o âmbito de dinâmica é *forte* ou *fortíssimo*, mostrando que, apesar de

menos sonoros, são importantes texturalmente. No c. 10, ao atingir o ponto culminante da **subseção A2**, o compositor teve o cuidado de notar o acorde da mão esquerda com *mf* e a oitava de *Sib* com *ff*, de modo que esta seja a mais sonora até então.

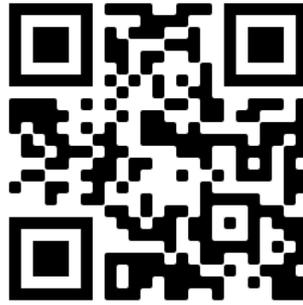
Figura 13



Acordes em tenuto em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-10.

Nesta passagem (Figura 13), não há hierarquia definida pelo compositor para notas com haste para baixo e haste para cima, sugere-se então manter todas as notas acentuadas claras e com a mesma importância sonora, ainda que a maioria dos intérpretes procure valorizar mais o componente linear superior que o inferior. Dentro desse contexto, vale mencionar a gravação dos pianistas Aline van Bärenzen, Fabiane de Castro e Hamelin por fazerem soar todos os acentos na textura, com uma certa hierarquia entre os componentes da mão direita. Salienta-se que a tendência é que se percam alguns acentos ao longo do discurso, requerendo acuidade dos intérpretes nesse sentido. Observando-se as indicações de dinâmica *pp* para os c. 1-9 e *f-ff* no 10, pode-se depreender que há um crescendo implícito na direção do fluxo musical que pouco a pouco se intensifica, à medida que o compositor agrega e acumula acentos na textura. No processo de aprendizagem da peça, recomenda-se estudar com metrônomo lento para a colcheia, algo em torno de 80 (Ex. 6). Depois de bem estabelecido esse metrônomo base (podemos chamá-lo de metrônomo de leitura), pode-se aumentá-lo gradativamente no intuito de colaborar para o aprendizado e coordenação dos componentes simultâneos, pedalização e dinâmica.

Exemplo 6



Metrônomo de leitura para *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-12.

Outro procedimento eficiente é tocar cada componente linear da mão direita com uma mão diferente. Por exemplo: o componente superior com a mão direita e o componente inferior com a mão esquerda (Ex. 7). O objetivo é ouvir e aprimorar a independência dos dois componentes e o mesmo pode ser feito com a mão esquerda, isto é, tocar os acordes com a mão direita e os baixos com a mão esquerda (Ex. 8). Praticar a mão esquerda separada (com os dois componentes) também é recomendável (Ex. 9), especialmente para a pedalização. Salienta-se a importância de diferenciar na mão direita as semicolcheias das apojaturas.

Exemplo 7



Componentes texturais da mão direita divididos entre duas mãos em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-14.

Exemplo 8



Componentes texturais da mão esquerda divididos entre as duas mãos em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-11.

Exemplo 9



Mão esquerda separada em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-10.

Ao tocar o todo, recomenda-se ouvir a continuidade do componente linear superior da mão direita nas notas Ré-Fá-Sol-Láb do c. 9 (Figura 14 em vermelho). No c. 13, pode-se diminuir o Fá do componente superior (Figura 14 em verde) no intuito de ouvir a continuidade do componente inferior. Entre os compassos 13-16, recomenda-se manter a sonoridade em *f* ou *mf* para sustentar a construção sonora até o c. 17, talvez pensando em dois degraus para os c. 14 e 16, respectivamente, lembrando que a dinâmica *p* (Figura 14 em azul) do c. 14 se refere apenas aos acordes da mão esquerda. Ainda no c. 13, observa-se que das três notas que formam a tercina do componente inferior da mão direita (Figura 14 em roxo), somente a primeira é acentuada, cabendo diminuir esse componente até o c. 14. No c. 10 (Figura 14 em marrom), não há tercina indicada no componente superior da mão esquerda em ambas as edições, contudo, o compositor indica tercina para o mesmo motivo no c. 11.

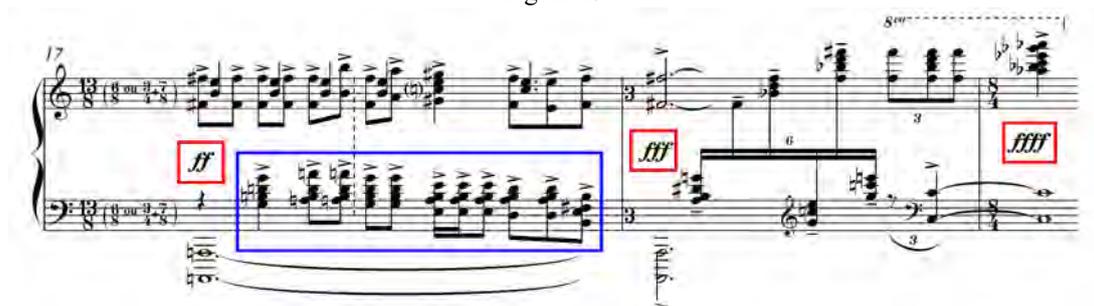
Figura 14

Condução e fluxo musical em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-16.

Quase a totalidade dos intérpretes tocam as três últimas colcheias da mão direita nos c. 14 e 16 (Figura 14 em laranja) como se fossem tercinas, contudo, ao observar atentamente as proporções rítmicas na partitura, não se encontrou motivo que sustentasse tal modificação.

Após atingir o clímax da **subseção A2** no c. 10, nota-se um relaxamento de tensão momentâneo nos compassos seguintes, até que a partir do c. 14, a narrativa começa a direcionar para o grande clímax da peça, compreendido entre os c. 17-18-19 em dinâmicas ff – fff - ffff, respectivamente (Figura 15 em vermelho). O Tema exposto do início retorna com força total no c. 17, justo onde se tem a nota mais grave do instrumento e um canto em acordes bem expressivos e *cantabile* na mão esquerda (Figura 15 em azul). Talvez seja esse um dos únicos compassos da peça onde podemos sentir mais claramente uma condução fraseológica (Ex. 10) que culminará no c. 19, onde alcançamos a maior amplitude tessitural da peça nos extremos agudo e grave do piano.

Figura 15



Climax em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 17-19.

Exemplo 10



Condução no clímax de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 17-18.

No intuito de obter organização e precisão rítmica entre os compassos 18 e 19, recomendam-se os seguintes procedimentos de estudo (Ex. 11): a) estudar o terceiro tempo do c. 18 e a chegada no c. 19; b) estudar os tempos 1 e 3 do c. 18 (ainda sem tocar o segundo tempo) e a chegada no c. 19; c) tocar os tempos 2 e 3 do c. 18 (sem o primeiro tempo) e a chegada no c. 19. Por fim, ao tocar todo o compasso 18 e a chegada no c. 19, sugere-se sentir os tempos 2 e 3 do c. 18 como anacruse para o c. 19.

Exemplo 11

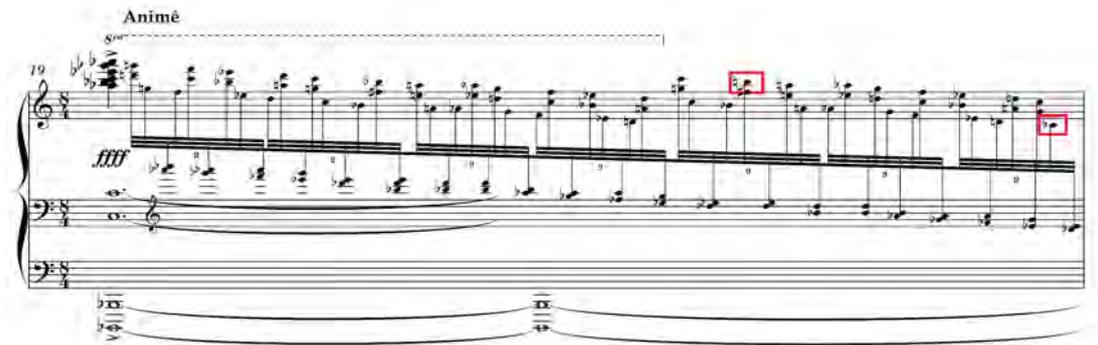


Procedimento de estudo para precisão rítmica no clímax de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-19.

O grande clímax é rapidamente dissipado com uma cadência *Animé* utilizando a topografia do teclado (jogo de teclas brancas e pretas) em mãos alternadas. Observa-se a presença de um Si $\sharp$  e um Dó $\flat$  (Figura 16 em vermelho); será que devemos considerá-los? De alguma forma ele pode se relacionar com o Si natural do próximo compasso, como

uma cor diferente. Os intérpretes selecionados optaram por realizar esta passagem seguindo o mesmo padrão de topografia, isto é, consideraram o Si natural uma inconsistência de edição. Contudo, consultando fragmentos do manuscrito do compositor, contata-se a inexistência do Si natural, o que pode representar realmente um equívoco editorial<sup>6</sup>.

Figura 16



Cadência em teclas pretas e brancas em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 19.

Um processo eficiente para a construção da performance deste trecho é estudar somente as quartas descendentes (fio condutor) e a nota superior legato e sonora; em seguida, tocar tudo ouvindo as quartas com bastante continuidade e as outras notas um pouco menos; primeiro lentamente e depois mais rápido (Ex. 12).

<sup>6</sup> A partitura integral é considerada perdida pelo musicólogo Gérald Hugon (2007, p.4). Contudo, pesquisas realizadas pelo compositor Silvio Ferraz (2012) localizaram fragmentos de várias peças da *Prole do Bebê n.º 2*. Para maiores informações, ver artigo “Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos” em “Villa-Lobos, Um Compêndio: novos desafios interpretativos” (SALLES/DUDEQUE, 2017, p. 293)

Exemplo 12



Procedimento de estudo para a cadência de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 19.

Entre os compassos 18 e 21, há uma problemática a ser solucionada pelos intérpretes: a inserção de ligaduras de valor nas oitavas da mão esquerda sugerem que se ouça toda essa passagem com a harpa do piano aberta, ou seja, em ressonância contínua. No c. 18, a oitava de Lá (Figura 17 em vermelho) fica até o fim do compasso e a oitava de Dó (Figura 17 em azul) mantém-se na ressonância do c. 19 pela inserção da ligadura de valor. Se o pianista optar por mudar o pedal direito na oitava de Dó, perderá a oitava de Lá, por outro lado, se optar manter o pedal direito, o compasso 18 permanecerá na ressonância minimamente até o c. 21, onde cessam as ligaduras na oitava de Sib (Figura 17 em verde). No c. 20, observamos uma notação de *mf* em tamanho pequeno, provavelmente para indicar que essa dinâmica se refere ao “recheio” em fusas alternadas, então, recomenda-se manter esse compasso sonoro com ênfase nos *rf* nas notas Si do componente superior e começar a diminuir apenas onde indicado pelo compositor, no c. 21.

O pianista Gabriel Casara (Ex. 13) é o único a utilizar o pedal tonal no c. 19 com o objetivo de evitar acúmulo de ressonância entre o clímax e o c. 22 proveniente da utilização continuada do pedal de sustentação (direito). A pianista Aline Van Bärenzen (Ex. 14) retira abruptamente o pedal de sustentação no início do c. 22, enquanto o pianista Hamelin (Ex. 15) mantém o pedal de sustentação até a anacruse para o c. 24.

Figura 17

The image displays three systems of musical notation for the piece 'O Cachorrinho de Borracha'. The first system is marked 'Animé' and features a 'fff' dynamic marking. A red circle highlights a 'v' (accents) marking in the bass line, and a blue circle highlights a specific chord. A green box below the system shows a diagram of a tonal pedal, with a line connecting the blue circle to the diagram. The second system is marked 'Moins' and features a 'mf' dynamic marking. A green box below it shows another diagram of a tonal pedal. The third system is marked 'Rall.' and features a 'pp' dynamic marking. A green box below it shows a third diagram of a tonal pedal. The diagrams consist of a horizontal line with vertical bars representing notes, and a curved line below it representing the pedal.

Pedalização em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-23.

Exemplo 13



Uso do pedal tonal pelo pianista Gabriel Casara em *O Cachorrinho de Borracha* a partir do c. 19.

Exemplo 14



Retirada abrupta do pedal direito pela pianista Bärenzzen em *O Cachorrinho de Borracha* no c. 22.

Exemplo 15



Pedal direito contínuo entre os c. 19-23 pelo pianista Hamelin em *O Cachorrinho de Borracha*.

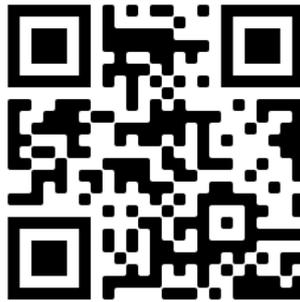
Ao experimentar as diferentes maneiras de utilização dos pedais, notou-se a possibilidade de tocar o primeiro tempo do c. 18 com pedal tonal e retirá-lo ao tocar o primeiro tempo do c. 19 (Ex. 16). Outra possibilidade é utilizar o pedal direito desde o compasso 18 até o 22, deixando com que a própria ressonância se encarregue de esvair-se pouco a pouco até que, finalmente, seja levantado o pedal direito no  $Sib$  do c. 22. Na verdade, recomenda-se levantar lentamente o pedal direito mesmo antes do  $Sib$  do c. 22, para que haja uma filtragem gradativa da ressonância (Ex. 17). Assim, sugere-se que a nota  $Sib$  seja tocada como resolução do  $Si\sharp$ , em outras palavras, sem acento, e, com o intuito de fazer soar surpreendentemente o pp na anacruse para o c. 24, pode-se tocar as notas  $Sib$  e Sol do c. 22 em dinâmica mp e p, respectivamente.

Exemplo 16



Uso do pedal tonal em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-19.

Exemplo 17



Pedalização em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-23.

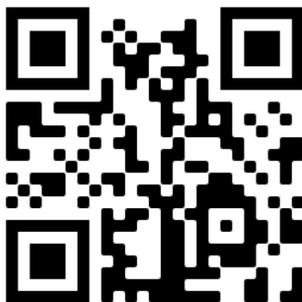
Como descrito por Hugon (2007, p. 6), a anacruse para o c. 24 inicia “um breve retorno à abertura com sua harmonização original em quartas, precede quatro compassos conclusivos que tem um Si sustentado, com acordes em *staccati* afiados que são como se fossem ‘latidos’ irregularmente” (HUGON, 2007, p. 6). Dessa vez, o Si que inicia a coda é indicado com mais ênfase em *rff>*, não obstante, por perdurar *Senza Ped.* por quase dois compassos inteiros. Tendo em vista a questão rítmica, salienta-se a importância do solfejo do c. 27; não se sabe por que o compositor indicou quátera de seis semicolcheias e depois quátera de três colcheias, de qualquer maneira, a indicação *f très sec.* sugere que os arpejos soem quase juntos, valendo estudar tocando-os simultaneamente para depois arpejá-los com o devido efeito (Ex. 18). Embora não haja nenhuma indicação, pode-se tocar menos sonoros os acordes dos c. 26-27 pensando em direcionar os latidos em crescendo no compasso seguinte (28), culminando no c. 29. Assim, “o cachorrão de borracha termina a peça com latidos furiosos” (MAGALHÃES, 1994, p. 228).

Figura 18



Coda “latido de cachorro” em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.

Exemplo 18



Procedimento de estudo para a CODA de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.

### Considerações Finais

Os aspectos apresentados ao longo do texto demonstraram que, na suíte *Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*, *O Cachorrinho de Borracha* difere das demais por possuir características exclusivas: uma textura constituída em grande parte por quatro ou cinco componentes texturais simultâneos; a ausência de uma melodia bem definida dando lugar a um fluxo linear presente em mais de um componente; uma fórmula de compasso que não imbui uma métrica claramente perceptível atrelada a uma indicação de metrônomo “rápida” para um andamento lento e estático, num contexto onde a colcheia=144 pode ser sentida como subdivisão; pausas entre parênteses e longas ligaduras de valor que sugerem uma pedalização que privilegie ressonâncias contínuas; a ausência de uma canção folclórica e, por fim, um fluxo de movimento contínuo do início ao fim que nos faz entender a forma como unária. Assim, a coerência interpretativa é importante, pois uma escolha impacta diretamente no desenrolar da peça, o que vem antes e o que está por vir.

Dentro da suíte, essa peça está localizada entre duas outras de grande luminosidade<sup>7</sup> e virtuosismo e, por esta razão, foi notada por Villa-Lobos com o segundo andamento mais lento (semínima=72) depois d' *O Gatinho de Papelão* (semínima=69).

Se houver espaço para fantasiarmos, podemos inferir que o fluxo contínuo mencionado e até mesmo a questão da elasticidade exigida para as mãos dos pianistas em detrimento de amplas aberturas nos remete à borracha, material resistente e ao mesmo tempo muito maleável; o cachorro em si, surge apenas na “coda latido de cachorro” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395).

No que diz respeito à performance, ainda que haja elementos que me induzem a determinadas escolhas, o momento único do palco as coloca em cheque, por questões que vão desde ordem prática, como por exemplo, não haver pedal tonal no piano do concerto, ou quando o piano demonstra um desequilíbrio de intensidades acentuado entre as regiões agudo, médio e grave, até mesmo por questões de ordem psicológica e, sobretudo a liberdade criativa alcançada no momento de comunicação. Assim, a melhor parte da pesquisa interpretativa não é chegar a uma conclusão ou concepção, mas refletir e entender que são muitas as possibilidades.

## Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. *Opus*, Porto Alegre, v.17, nº 2, p.63-76, dez. 2011.
- BARENTZEN, Aline van. *A Prole do Bebê No.2 - Villa-Lobos - Alina van Barentzen*. Disponível em: [https://youtu.be/Qvn-Q\\_Pjx3Q](https://youtu.be/Qvn-Q_Pjx3Q). Acesso em: 31/08/2022.
- BAROLSKY, Daniel G. *The Performer as Analyst*. Society for Music Theory, 2007.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BORGES, Rique. **Heitor Villa-Lobos: A Prole do Bebê, second series, W180 (Piano: Marc-André Hamelin)**. Disponível em: [https://youtu.be/hRW7UEd\\_wsQ](https://youtu.be/hRW7UEd_wsQ). Acesso em: 31/08/2022.
- BRZEZINSKA, Joanna. **A Prole do Bebê, no.2, “Os Bichinhos”: IV. O Cachorrinho de Borracha**. Disponível em: <https://youtu.be/PIvHNcFtQ94>. Acesso em: 31/08/2022.
- CAMPBELL, Edward e O'HAGAN, Peter. **Pierre Boulez: studies**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- CASARA, Gabriel. **Prole do bebê II: O cachorrinho de borracha (Villa-Lobos)**. Disponível em: <https://youtu.be/ZkkHBGTHXDo>. Acesso em: 31/08/2022.
- CASTRO, Fabiane de. **VILLA-LOBOS – A PROLE DO BEBÊ Nº2 (PART 1)**. Disponível em: <https://youtu.be/YQJNFy86wmU>. Acesso em: 31/08/2022.
- CHUEKE, Zelia (Org). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

---

<sup>7</sup> Pela ordem: 3. O Camundongo de Massa; 4. O Cachorrinho de Borracha e 5. O Cavalinho de Pau.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n° 14, 2006 – p. 5-22.

CRAMER, Alfred. Schoenberg's "Klangfarbenmelodie": A Principle of Early Atonal Harmony. *Music Theory Spectrum*, California, Vol. 24, No. 1, p. 1-34, 2002.

FERRAZ, Silvio. **Estudo da gênese composicional de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos**. *Villa-Lobos, Um Compêndio: novos desafios interpretativos*, p. 293-309, 2017.

GONÇALVES, Lucas Santos. **Prole do Bebê n° 2 “os bichinhos” (suíte completa)**. Disponível em: <https://youtu.be/xX-Jb8eaY5I>. Acesso em: 31/08/2022.

GONÇALVES, Lucas Santos. **#FestivaldeCamposdoJordão 12 de julho, 19h: Lucas Gonçalves (piano)**. Disponível em <https://youtu.be/CgPAmghE-Z4>. Acesso em: 31/08/2022.

KOSTKA, S et al. **Tonal Harmony: with an introduction to twentieth century music**. 7 ed. Nova York: McGraw-Hill, Junho 2012.

KRIMSKY, Katrina. **Prole do bebê No. 2, W180: No. 4. O Cachorrinho de borracha**. Disponível em: <https://youtu.be/EQ2VlyRGo9M>. Acesso em: 31/08/2022.

LIMA, Sousa. **Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

LP VILLA-LOBOS - A PROLE DO BEBÊ VOL.1 E VOL.2 (JOSÉ ECHÁNIZ, PIANO) (1955). Brasília: Instituto Piano Brasileiro [disponibilizado online em: 08 jul. 2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7bCAcSJCqg>. Acesso em 31/08/2022.

MAGALHÃES, Homero de. **A obra pianística de Heitor Villa-Lobos**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP: 1994.

MERHY, Silvio. **O sistema de dissonâncias da Prole do Bebê n°2**. III Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MESQUITA, Marcos. **Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos**. *Revista Opus*, v.12, p.65-79, 2006

MONTEIRO, Sergio. **Prole do Bebê n1 e n2: Villa Lobos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DPJ6X6PP6Wc&t=1121s>. Acesso em: 30/03/2020.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Dissertação (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2008.

NERY FILHO, Walter. **Os voos d'O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do bebê n° 2 de Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: 2012.

OLIVEIRA, Alda. **Piano (Heitor Villa-Lobos – Jamary Oliveira) – Album Completo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LnxIQDSIIic&t=1223s>. Acesso em: 30/08/2020.

PASCOAL, Maria Lúcia. **A Prole do Bebê n° 1 e n° 2 de Villa-Lobos: Estratégias da Textura como Recurso Composicional**. *Permusi*, Belo Horizonte: UFMG, n° 11, 2005: 95-105.

PAUTA BRASILEIRA. VILLA-LOBOS – ANNA ESTELLA SCHIC (1974) A PROLE DO BEBÊ NO.2, W180 (1921). [S.l.]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mf0vRd13KvI&t=1160s>. Acesso em: 31/08/2022.

QUEIROZ, Rodrigo Miranda de. **A Prole do Bebê n° 2 by Villa-Lobos: An Analytical Approach**. Tese (Doutorado em Música). University of Connecticut: 2013.

REHDING, Aleksander e RINGS, Steven. **The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory**. 1 ed. Nova York: Oxford University Press, 2019.

RINK, John. (Ed.) **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROCHA, Miriam Bastos. **Reflexões sobre o idiomatismo do piano no trio nº1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance**. Dissertação (Doutorado em Música) – UFMG, 2017.

RUBINSKY, Sonia. **O Cachorrinho de Borracha**. Disponível em: [https://youtu.be/eZ1\\_iK3hCoY](https://youtu.be/eZ1_iK3hCoY). Acesso em: 31/08/2022.

RUBINSKY, Sonia. **VILLA-LOBOS – A BARATINHA DE PAPEL (No.1 de A Prole do Be (Sonia Rubinsky, piano))**. Brasília: Instituto Piano Brasileiro Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3SIPBAehWRs>. Acesso em: 30/08/2020.

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

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos**. 2º Simpósio Villa-Lobos, Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos, p.32-51. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **A Forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de estudos para piano**. Dissertação (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2005.

SOUZA, Iracele Vera Livero de e POZZI, Luiz Guilherme. **O pedal na obra para piano de Heitor Villa-Lobos**. Performa Clavis Internacional (p. 64-75), 2020.

## **PARTITURA**

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê n. 2**. Max Eschig: Paris, 1927.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê nº 2**. Max Eschig: Paris, 2007.

# **A *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos: Considerações iniciais sobre o contexto e as nuances para a interpretação da peça ao fagote.**

Marcos Vinícius Taveira  
marcos.taveira@usp.br | Universidade de São Paulo

Fábio Cury  
fabiocury@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar considerações estilísticas sobre a *Ciranda das Sete Notas*, peça importante dentro do repertório internacional para o fagote. A partir de uma breve contextualização histórica e musical, buscamos estabelecer relações da *Ciranda* com outras obras camerísticas de Villa para o fagote. O compositor foi influenciado pelo modernismo internacional e, ao mesmo tempo, influenciou uma série de criadores brasileiros de gerações posteriores que, muito possivelmente, em vista de seu exemplo, se sentiram estimulados a escrever para fagote. Uma vez que a música de Villa-Lobos apresenta uma fusão de elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos, cuja prevalência oscila de acordo com as diferentes fases estilísticas do autor, este artigo procura identificar esses traços na *Ciranda*, recorrendo, pois, a uma contraposição dessa composição às outras obras de Villa para o instrumento. Na obra, de 1933, período em que o compositor ainda se encontrava no início da série das *Bachianas*, encontramos um equilíbrio entre elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos. O reconhecimento desses traços contribui sobremaneira para a elucidação das questões interpretativas na obra.

Palavras-chave: Fagote, Villa-Lobos, *Ciranda*, Modernismo, Performance.

The *Ciranda das Sete Notas* by Villa-Lobos: Initial considerations about the context and nuances for the interpretation of the bassoon piece.

Abstract: This work aims to present stylistic considerations about the *Ciranda das Sete Notas*, an important piece within the international repertoire for the bassoon. From a brief historical and musical context, we seek to establish relationships between *Ciranda* and other chamber works by Villa for the bassoon. The composer was influenced by international modernism and, at the same time, influenced a number of Brazilian creators of later generations who, quite possibly, in view of his example, felt stimulated to write for bassoon. Since Villa-Lobos' music presents a fusion of nationalist, modernist and neo-baroque elements, whose prevalence fluctuates according to the author's different stylistic phases, this article seeks to identify these traits in *Ciranda*, resorting, therefore, to a contrast of this composition to Villa's other works for the instrument. In the work, from 1933, when the composer was still at the beginning of the *Bachianas* series, we find a balance between nationalist, modernist and neo-baroque elements. The recognition of these traits contributes greatly to the elucidation of performative issues in the work.

Keywords: Bassoon, Villa-Lobos, *Ciranda*, Modernism, Performance.

## **Apresentação**

O repertório para o fagote no modernismo nacional é pródigo e significativo, principalmente em se tratando de música de câmara, gênero em que se destacam as obras de Heitor Villa-Lobos. Considerando a literatura internacional para o instrumento, observamos que, proporcionalmente, essas obras modernistas brasileiras representam uma fatia respeitável do conjunto de composições para fagote. Contudo, em geral, existe ainda uma relativa carência de performances dessas peças, uma quantidade limitada de registros fonográficos e, além disso, poucos trabalhos de pesquisa sobre esse segmento da produção (TAVEIRA, 2014, p. 22-23).

Ainda que o compositor tenha oscilado entre diversas fases estilísticas, algumas características acabam transcendendo os diversos períodos do compositor. A *Ciranda das Sete Notas*, de 1933, se situa na fase das *Bachianas*, e apresenta, sim, elementos comuns a essa série de obras. Todavia, mesmo que aqui não se evidenciem as técnicas de entrelaçamento de células rítmicas de caráter stravinskyano, típicas das obras dos anos 1920 - como as que observamos no *Trio para oboé, clarinete e fagote* ou no *Quinteto em forma de choros* - detectam-se claramente outras técnicas composicionais modernistas (à semelhança do que também ocorre nas *Bachianas*). Da mesma forma, evidenciam-se alguns traços em paralelo com obras do período final do autor, mais notadamente com o *Duo para oboé e fagote*. Nota-se, portanto, que Villa-Lobos equilibra-se em uma fusão de elementos modernistas, nacionalistas e neobarrocos, cuja prevalência será definida de acordo com os interesses que nortearam sua carreira nas diversas fases estilísticas. Os elementos que perpassam esses diferentes períodos sugerem não só a existência de fundamentos comuns da escrita villalobiana como de uma linguagem idiomática do compositor para o fagote.

Para tratar da interpretação da *Ciranda*, observamos, pois, a utilidade de uma contextualização geral das obras para fagote do autor. Em outras palavras, conhecer profundamente as outras obras de Villa-Lobos para o instrumento - e dizemos isso em vista de nossa própria experiência e prática musical - é um dos aspectos que mais concorre para a tomada de decisões acertadas na interpretação da *Ciranda*, ilustrando, pois, um princípio que permeia a performance de modo geral.

Neste artigo, procuramos trazer algumas reflexões sobre o cenário em que surge a obra e, a partir de alguns fatos históricos, enxergar em perspectiva sua relevância dentro de uma visão geral do repertório para fagote. Mais especificamente, detemo-nos sobre a influência do modernismo na concepção da *Ciranda*. Partindo dessa base, centramos nosso escopo desde a escolha do termo *ciranda* para nomear a peça até algumas breves sugestões para a performance.

### **Villa-Lobos e o Modernismo Brasileiro**

O ano de 2022 marca o centenário da *Semana de Arte Moderna* e, em música, a efeméride nos remete automaticamente ao nome do grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Apesar do relativo afastamento do cenário em que ocorreu o evento, o

compositor já atuava em confluência com algumas das características do movimento modernista:

É surpreendente que Villa-Lobos tenha defendido exatamente a mesma ideia, em conexão com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, como uma espécie de profecia que ele acreditava piamente estar cumprindo. Segundo Villa-Lobos, era preciso que um grande compositor, livre de influências externas, fosse capaz de expressar o caráter brasileiro para realizar as condições necessárias à nacionalização da música. (TARASTI, 2021 [1995], p. 149).

Dessa forma é convidado pelo escritor Graça Aranha a participar do evento em que apresenta, dentre outras obras, as *Danças Características Africanas* (site do museu Villa-Lobos<sup>1</sup>). Segundo Tarasti:

no Brasil, o modernismo, nos seus primórdios, concentrou-se, sobretudo, na cidade de São Paulo, enquanto Villa-Lobos era do Rio. Essas cidades, cuja atmosfera intelectual ainda hoje é completamente diferente, eram duas ilhotas isoladas uma da outra e, no início do século, apresentavam cenários artísticos contraditórios. Os modernistas estavam concentrados em São Paulo, o que resultou numa resposta mais expressiva à música de Villa-Lobos nessa cidade do que no Rio de Janeiro. (*Idem*, p. 144)

Para o autor o movimento modernista da década de 1920 foi reformista e não uma revolução social.

Considerando a *Semana de 1922* não somente em sua faceta musical mas também em sua realização total, o nome de Mário de Andrade se afigura como uma liderança essencial. O intelectual defendeu de forma incisiva a consolidação da música brasileira, com caráter nacionalista. Ele devotou esforços e grande parte da sua vida para tal intento e influenciou importantes compositores para a utilização dos elementos populares e folclóricos como caminho para conferir à identidade nacional em suas obras. Isso não aconteceu diretamente, pelo menos até a *Semana*, com Villa-Lobos, que já delineava a sua trajetória em paralelo, mas com elementos congruentes.

Andrade foi muito importante para a consolidação da música nacionalista brasileira no começo do século XX. Em Andrade (2006 [1928]), é defendida a utilização dos elementos populares e folclóricos, bem como as influências recebidas no país, como única forma de conferir à música nacional seu caráter particularmente brasileiro. No *Ensaio*, ele aponta constâncias da música nacional especialmente nos seguintes parâmetros: a) ritmo, mostrando como a herança musical africana, em sua tentativa de se encaixar à notação europeia, acaba gerando polirritmias ou sincopas; b) melodia, com suas linhas frequentemente descendentes, uso de modos com sétima menor, padrões de

---

<sup>1</sup> <https://museuvillalobos.museus.gov.br/perfil-bibliografico>.

notas repetidas, frases que repousam insistentemente sobre a mediante etc; c) no contraponto, descrevendo, por exemplo, o uso do baixo melódico do choro ou as linhas improvisadas dos chorões (ANDRADE, 2006 [1928], p. 31-52). Sua explanação sobre as particularidades da música brasileira e a observação dos intérpretes nacionais na performance de sua própria música nos levam a destacar a flexibilidade rítmica e a acentuação como pontos-chave dentro de uma interpretação autenticamente brasileira.

Apesar dos caminhos distintos e da importância de ambos para a consolidação da música nacionalista brasileira no começo do século XX, a relação de Andrade e Villa-Lobos não foi isenta de atritos. Tarasti, a respeito, diz que “é incrível que os inegavelmente mais brilhantes representantes da arte brasileira durante a primeira metade do século XX jamais colaboraram muito proximamente” (TARASTI, 2021 [1995], p. 147).

As fases de Villa-Lobos ora adotadas são extraídas de Salles (2009), sendo quatro no total. A primeira delas se caracteriza pela adoção de modelos franceses e wagnerianos e se estende das primeiras obras até 1917, quando, aos 30 anos de idade, o compositor buscava o reconhecimento dos músicos e críticos estabelecidos no Brasil. Na sequência, a segunda fase se dá a partir do contato com Rubinstein e Vera Janacopoulos, quando, ainda no Rio de Janeiro em 1917, a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres, permeando o período de 1918 até 1929. Outro fato marcante é a sua primeira ida para a França, em 1923, em um momento em que se conferia uma atenção especial, em Paris, à música de Stravinsky. A terceira fase está relacionada com o retorno ao Brasil em plena revolução varguista, a partir de 1930. Possivelmente, com o objetivo de garantir sua sobrevivência, Villa-Lobos encarnou a imagem de símbolo da cultura brasileira que dele se esperava. A quarta e última fase, após 1948, tem como ponto importante o fatídico diagnóstico de câncer na bexiga, o que faz com que o compositor se veja obrigado a suprir as despesas com o seu tratamento de saúde, compondo uma grande quantidade de obras encomendadas por instituições e personalidades do universo musical, com apresentações nos Estados Unidos e na Europa.

### **O repertório para fagote**

A produção direcionada para o fagote não é muito extensa, se comparada a outros instrumentos como o piano ou o violino. Dentro desse universo árido, grande parte das

composições foram realizadas no século XX em diante. Segundo Koenigsbeck (1994), dentre os compositores importantes para a literatura do instrumento, nesse período, estão Eugène Bozza, Jean Françaix, André Jolivet, Karlheinz Stockhausen, Darius Milhaud, Luciano Berio, Paul Hindemith e Henri Tomasi, dentre outros, depois de um século (XIX) relativamente infértil para o instrumento.

De forma diversa a outros períodos e outros contextos, na música brasileira do século XX, existe uma quantidade relevante de obras envolvendo o fagote. Ou seja, nesse universo de escassez, a música brasileira se mostra notavelmente generosa com o instrumento. Referimo-nos a obras para fagote solo, fagote solista acompanhado de orquestra e fagote na música de câmara (com piano e com combinações diversas).

No país, muitos compositores apresentam em sua literatura obras para fagote. Em sua dissertação, PETRI (1999) apresenta trinta e seis peças de compositores brasileiros para fagote solo, com recorte temporal de 1954 a 1999. Observa-se, na lista apresentada pela autora, os nomes de importantes compositores, como Gilberto Mendes, Ernani Aguiar, José Siqueira, Aylton Escobar, Cláudio Santoro, Osvaldo Lacerda, dentre outros. Além dos importantes compositores, existem outras obras na literatura brasileira que incluem o fagote como solista ou em música de câmara, como as *Nove variações para fagote e orquestra de cordas* de Lindemberg Cardoso, e outras peças de Antônio Ribeiro, André Mehmari, Ernest Mahle, Ernani Aguiar, Almeida Prado, Aylton Escobar e outros. Francisco Mignone foi o compositor que mais privilegiou o fagote. Camargo Guarnieri (outro expoente da geração imediatamente posterior a Villa-Lobos) também legou ao instrumento o seu *Choro para fagote e orquestra de câmara*. Essa relativa abundância de peças nos leva a considerar a influência exercida pelo repertório villalobiano para o instrumento. Ainda que seja difícil avaliar até que ponto e em que aspectos específicos compositores de gerações posteriores tenham sido influenciados por este conjunto de obras, é lícito crer que a difusão nacional e internacional da produção de Villa - inclusive no segmento para sopros - fomentou o surgimento de novas peças em número notável.

No caso específico da *Ciranda das sete notas*, além de inúmeros concertos por todo o mundo e através de instrumentistas das mais variadas nacionalidades, encontramos um bom número de registros fonográficos e uma incidência considerável como peça de confronto nos mais variados tipos de concursos.

Compete ressaltar que as obras com fagote na música de câmara de Villa-Lobos permeiam todas as suas fases estilísticas. Essas obras foram organizadas de forma

cronológica em TAVEIRA (2014, p. 13) e aqui incluídas as fases de acordo com as datas registradas e conforme abordado anteriormente, sendo:

Tabela 1: Obras de música de câmara de Villa-Lobos com fagote.

Fase	Data	Obra
1ª	1914	<i>Octeto</i> (Dança Negra) para flauta, clarineta, fagote, dois violinos, violoncelo, piano e contrabaixo
2ª	1921	<i>Trio</i> para oboé, clarineta e fagote
2ª	1923	<i>Noneto</i> para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, celesta, harpa, piano, percussão e coro misto
2ª	1924	<i>Choros 7</i> (Settimino) para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, violino, violoncelo e tantã
2ª	1925	<i>Choros 3</i> (Pica-pau) para clarineta, sax-alto, fagote, três trompas, trombone e coro masculino
2ª	1928	<i>Quatuor</i> para flauta, oboé, clarineta e fagote
2ª	1928	<i>Quinteto Em Forma De Choros</i> para flauta, oboé, clarineta, corne-inglês (ou trompa) e fagote
3ª	1933	<i>Corrupio</i> para fagote e quinteto de cordas
3ª	1933	<i>Ciranda Das Sete Notas</i> para fagote e orquestra de cordas
3ª	1938	<i>Bachianas Brasileiras 6</i> para flauta e fagote
3ª	1943	<i>Dança De Roda</i> para coro a duas vozes, quinteto de cordas e fagote
4ª	1953	<i>Fantasia Concertante</i> para clarineta, fagote e piano
4ª	1957	<i>Duo</i> para oboé e fagote

Ao ponderar sobre a ampliação do repertório nacional para fagote, seja o de Villa-Lobos ou de compositores que o sucederam, é imprescindível destacar o nome do fagotista francês Noel Devos que “chegou ao Rio de Janeiro em 1952, trazido pelo maestro Eleazar de Carvalho, na época regente da *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Apaixonado de primeira hora pela música brasileira, sempre foi um dos maiores defensores e intérpretes da nossa música de concerto.” (JUSTI, 2008, p. 8). O professor foi um grande intérprete e uma referência importante para a execução ao fagote de diversas peças brasileiras após seu estabelecimento no Brasil. O mesmo também formou uma geração de fagotistas. Em sua tese de doutorado, Justi apresenta trechos de entrevistas realizadas com o professor Devos, relatando a influência exercida pelo intérprete francês em sua atuação: “Tomei muitas das minhas decisões interpretativas a partir destas

informações, seguro de estar sendo coerente com a ideia original do compositor.” (JUSTI, 2008, p. 9). Muito se perdeu com a morte do fagotista francês radicado no Brasil em 2018.

Justi, ao discorrer sobre a interpretação de forma geral e sobre a interpretação da música de maneira mais específica, corrobora as informações já apresentadas anteriormente neste trabalho no que tange aos elementos apontados por Andrade e presentes na obra de Villa-Lobos, a saber, “certas liberdades e agógicas não traduzíveis pela grafia musical como a conhecemos, mas necessárias à expressão fiel da manifestação cultural ali representada” (JUSTI, 2008, p. 34). Cabe salientar que Justi, por seu contato com Devos e pela sua trajetória de propagação do repertório nacional, seja com o Quinteto Villa-Lobos ou não, apresenta-se ele mesmo como uma importante fonte para a interpretação desse gênero.

### **O termo “ciranda” e os elementos necessários para uma performance coerente**

O início da utilização do termo ciranda se dá, por Villa-Lobos, em 1925, nas *12 Cirandinhas* e, em 1926, nas *Cirandas para piano solo*. As correspondências tanto dele, quanto de Andrade, denotam a influência do segundo sobre o primeiro, de forma intencional. O crítico indica, através de carta dirigida à ensaísta Oneyda Alvarenga em 1940, que ele foi fonte de inspiração para essas peças: “As Cirandas e em consequência as Cirandinhas, sem dúvida das coisas mais geniais do Villa, ele as deve a mim. Fui eu que observando certa resistência do Villa em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele (...)” (TONI, 1987, p. 45).

Em carta a Andrade, disponível no Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, de 1926, o compositor escreve:

Escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de **Cirandas**. São todas para piano ou pequena orquestra (...) Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical europeia, tão diferente da nossa, que é vivida há séculos nos nossos choros (...) É verdade que até a minha Prole do Bebê nº 1 — (1918) —, escrevi dentro da técnica europeia, vários temas inteiramente brasileiros, porém, sempre estudando a forma que pudesse ver-me livre desta influência cascuda. Já no meu Quarteto simbólico comecei a me ver livre desta terrível peia, aonde no meu Sexteto Misto — 1921 — sacudo por completo as asas, e realizo as minhas duas (queridas) Sinfonias Indígenas ou Selvagens (1922) — das quais nasceram os meus Mafuás Dançantes, Nonetto, Malazarte, os Choros, Cinemas, **Cirandas**, Serestas (VILLA-LOBOS apud TONI, 2004, p. 231, grifos nossos).

Possivelmente, além de outros aspectos, em vista do fato de o grande compositor não seguir a influência de Andrade exatamente conforme ele esperava, houve uma série de atritos. Uma resposta à ação descrita na carta acima viria na publicação de 1928 de Andrade:

Mas os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não se aproveitando das que o populário apresenta. Aproveitam-se, quando muito, nomes que nem Villa-Lobos. Mas como a tudo que faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, **Cirandas**, uma **feição individualista excessiva**, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo. (ANDRADE, (2006 [1928], p. 49, grifo nosso)

Essa foi uma das críticas de Mário de Andrade com relação às composições de Villa-Lobos. O intento de nacionalização, segundo Andrade, passa inicialmente pelo estágio da *tese nacional* evoluindo para a fase de *sentimento nacional* chegando, finalmente, na inconsciência *nacional*. Quando o autor escreveu o *Ensaio*, estaríamos entre a primeira e a segunda fases de Villa. Ainda segundo Andrade, naquela altura, caminhávamos para a consolidação de uma brasilidade independente da vontade dos artistas, expurgando, assim, as vaidades e imediatismos individualistas.

Essa crítica contendo o ideal de trajetória nacionalista do ensaísta não reflete os apontamentos dos biógrafos e acadêmicos posteriores sobre a obra do compositor. É unânime o uso dos termos música folclórica para descrever a sua obra, de forma sutil, a partir do final da década de 1910, e de forma crescente, a partir da década de 1920. Ao retratar o retorno de Villa-Lobos da França, em 1924, Guérios afirma que ele “desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras.” (GUÉRIOS, 2003, p. 98).

Do ponto de vista da performance, compete ao intérprete compreender essas nuances para uma construção coerente da obra:

Villa-Lobos usou em suas composições elementos da música folclórica ou popular cuja expressão só será fielmente realizada com o conhecimento da fonte original daquelas ideias musicais ali citadas. Isso poderia significar certas liberdades e agógicas não traduzíveis pela grafia musical como a conhecemos, mas necessárias à expressão fiel da manifestação cultural ali representada. (JUSTI, 2008, p. 33-34)

Ainda nessa linha, Cury em seu trabalho de doutorado (2011-1), sobre o *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Camargo Guarnieri, outra peça brasileira de destaque,

enfoca principalmente as questões interpretativas que envolvem a obra. A tese defendida, discute, sobre o prisma da interpretação, as peculiaridades da música brasileira e, sobretudo, as particularidades que a distinguem na sua performance. Ele se propõe a comparar a linguagem composicional e a escrita do ponto de vista fagotístico com aquela empregada em outras peças do repertório nacional e internacional, visando à criação de parâmetros musicais que possam subsidiar a elaboração de uma interpretação criteriosa e coerente. Para o autor: “parece bastante claro que existe, na prática, uma performance característica dos músicos brasileiros, que muitas vezes não pode ser apreendida pela simples e estrita observância da notação musical.” (CURY, 2011-2, p. 1).

### **As nuances e peculiaridades da *Ciranda das Sete Notas***

A *Ciranda das Sete Notas* foi dedicada à segunda esposa, Arminda Villa-Lobos, carinhosamente chamada pelo compositor de ‘Mindinha’, composta em 1933, no Rio de Janeiro, conforme indicação na partitura (VILLA-LOBOS, 1961-1). Uma característica marcante é a “brincadeira” que Villa-Lobos faz com as sete notas durante toda a obra. Esse pode ser um dos motivos pelo qual ele escolheu o nome ciranda. No final das contas, a “brincadeira” do compositor acaba sendo relativamente desafiadora para o intérprete, do qual exige, sobretudo, boa resistência e condicionamento, apesar da duração curta. A peça possui diversos elementos virtuosísticos, fato recorrente em quase todas as peças apresentadas na tabela 1 acima. Dentre esses elementos, destacamos as sequências melódicas de quartas a partir do quinto compasso depois de 8 de ensaio conforme a figura 1, uma marca registrada de Villa, que aparece também no início do *Duo para fagote e oboé*. Além da construção de figuras melódicas com quartas, a harmonia da obra se baseia em muitos momentos na sobreposição harmônica do mesmo intervalo, elemento o qual será aprofundado em um trabalho futuro. Ainda na mesma seção, o compositor explora figuras musicais em staccato rápido no extremo grave do instrumento nos compassos ainda a partir do quinto compasso depois de 8 de ensaio (figura 1), uma característica idiomática da escrita do compositor para o instrumento, encontrada também, por exemplo, nos finais apoteóticos do *Quinteto em forma de choro*, da *Bachianas 6* e no célebre solo de fagote do *Choros 10*, antecedendo a entrada do coro.

Figura -1: Parte de fagote, intervalos de quartas (VILLA-LOBOS, 1961-1)



A seção seguinte (figura 2), traz elementos que unem a tradição barroca às referências nacionalistas. A brincadeira infantil da ciranda se une aos ritmos dactílicos tão caros ao estilo barroco e abundantes nas obras dos anos 1930 e início dos anos 1940 do grande compositor. A *Ciranda das sete notas*, de 1933, revela, portanto, uma coerência com os princípios adotados nessa fase estilística, ainda que a utilização dos elementos neobarrocos não seja tão patente quanto nas *Bachianas*. Nesse sentido, é muito importante salientar que a fusão dos elementos nacionalistas com elementos bachianos ou neobarrocos transcende esse período. Encontramos a utilização análoga do ritmo dactílico também em obras posteriores, como é o caso da *Fantasia concertante*, de 1953, da última fase.

Figura 2: Parte de fagote, fusão dos elementos nacionalistas com elementos neobarrocos (VILLA-LOBOS, 1961-1)

The image displays three staves of musical notation for bassoon. The first staff, labeled with a circled '10', starts with a dynamic marking of *mf* and features a dactylic rhythm. The second staff, labeled with a circled '11', continues the melodic line with various ornaments and slurs. The third staff, labeled with a circled '12', shows a more complex rhythmic pattern with many slurs and accents, illustrating the fusion of styles mentioned in the text.

Alguns anos após a *Ciranda* surge a próxima peça relevante para o fagote: *Bachianas Brasileiras 6* para flauta e fagote de 1938. Essa peça chama mais a atenção para os elementos neobarrocos ou bachianos e ambas as peças estão situadas na 3ª fase. Ao tratar dessa peça o TARASTI: “Um dos pontos de partida para esses duos está na

técnica das *Invenções*, de Bach, com o **intercâmbio entre as vozes, imitações** e outros recursos **contrapontísticos** que ocorrem especialmente nas *Bachianas*.” (TARASTI, p. 379, grifo nosso). Intercâmbio entre as vozes, imitações e contraponto são abundantes na *Ciranda*.

O primeiro exemplo de imitação, com intercâmbio entre as vozes, da peça aparece logo nos primeiros compassos, com trechos curtos de um compasso, conforme figura 3 e sinalizados em vermelho, primeiro com violinos 1 e 2, em duas oitavas, reforçando a idéia, depois no fagote, e novamente perpassando por todos os instrumentos na seguinte seqüência: viola, segundo violino, primeiro violino, cello e contrabaixo, como uma preparação para o retorno, agora com o desenvolvimento da ideia no fagote, indicado em verde na figura 4. O desdobramento deste motivo por toda obra é o principal elemento unificador da peça.

Figura 3: Primeiros compassos da *Ciranda das Sete Notas* - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes (VILLA-LOBOS, 1961-2)

The image displays the first few measures of the musical score for "Ciranda das Sete Notas" by Villa-Lobos. The score is in 3/4 time, marked "Allegro non troppo (120 = ♩)". The instruments listed are Bassoon, Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabass. The score shows a sequence of imitative motifs, each highlighted with a red box. The motifs are: Bassoon (measures 1-2), Violins I and II (measures 3-4), Viola (measure 5), Violoncello (measure 6), and Contrabass (measures 7-8). The motifs are characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic contour that is repeated in different instruments. The score also includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, and *pp*.

Figura 4: Parte de Fagote, compasso 13 em diante - Exemplo de imitação - o desenvolvimento da ideia (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Mas o exemplo principal de imitação aparece no trecho final da peça, agora com um motivo de quatro compassos, repetidos por oito vezes, onde além da imitação com intercâmbio entre as vozes é inserido um novo elemento, o contraponto, conforme as figuras 5, 6 e 7, além de uma última repetição, figuras 7 e 8, sendo 8 compassos antes do número 30 de ensaio, como uma repetição/ponte para o tema principal da peça ao fagote, conforme figura 5 e sinalizados em verde (foi utilizada a parte com redução de piano, representando os instrumentos de cordas por economia de espaço).

Figura 5: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes.e contraponto (VILLA-LOBOS, 1961-1)

Figura 6: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes.e contraponto (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Figura 7: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes.e contraponto (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Figura 8: Tema principal (VILLA-LOBOS, 1961-1)

Quando compôs a *Ciranda*, Villa-Lobos já havia produzido, na década anterior, sua série *Choros*, na qual os elementos modernistas se evidenciam de maneira mais marcante. Depois de tratar de algumas peculiaridades estilísticas das composições dos anos 1930 e 1940, cabe perguntar quais seriam as características remanescentes dos *Choros*, na *Ciranda das sete notas*.

Nesse sentido, cabe ressaltar como influência eminentemente modernista a estrutura melódica e harmônica em quartas que aparece em vários momentos da obra - e se apresenta também como um elemento unificador da composição - notadamente nas seções inicial e final da obra. Ainda que o caráter dessas seções seja distinto, elas se equilibram, do ponto de vista formal, ocupando posições simétricas no plano estrutural da peça, além de apresentarem com protagonismo o motivo de sete notas.

O "recheio", a parte central da obra, também se compõe de quatro seções simétricas, uma delas repetida, a partir do número 13 de ensaio conforme figura 9 e a partir do número 19 de ensaio conforme figura 10. Trata-se de um fragmento com caráter de valsa, como os que Tarasti identifica nos *Choros* (segundo ele, observa-se uma recorrência de uma seção com caráter lírico ou de valsa nos *Choros*). Um paralelo mais explícito pode ser encontrado no *Choros 7*, o *Settimino*, em que o próprio fagote é o instrumento que introduz a seção com caráter de valsa.

Figura 9: Parte de fagote, seções simétricas - primeira seção (VILLA-LOBOS, 1961-1)



Figura 10: Parte de fagote, seções simétricas - terceira seção (VILLA-LOBOS, 1961-1)



As seções que se alternam com a valsa têm, ambas, caráter notadamente modernista. A segunda seção simétrica, conforme figura 11, apresenta um desenho incomum e de idiomatismo instrumental questionável, mas de efeito indubitavelmente modernista. Trata-se de um lamento do fagote em amplos saltos ligados ao registro extremo grave, de complexa realização técnica. Essa figura musical é acompanhada por acordes esparsos nas cordas agudas (alguns caracterizados pela sobreposição de quartas, no final da seção) e linhas parcialmente diatônicas e com saltos menos amplos que os do solista nas cordas graves, o que pode caracterizar uma escrita em planos.

Figura 11: Parte de fagote, seções simétricas - segunda seção (VILLA-LOBOS, 1961-1)

The image shows a musical score for bassoon, measures 15 through 19. Measure 15 begins with a trill and is marked 'allarg. a Tempo'. Measure 16 is marked 'quasi Andante' and '2'. Measure 17 continues the melodic line. Measure 18 features a triplet. Measure 19 is marked 'a Tempo I. (140 = d)' and 'poco rall.'. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings like 'mf'.

A outra seção, representada na figura 12, se encontra novamente em posição simétrica à segunda seção (figura 11). Aqui a figura musical do fagote remete ao solo inicial do instrumento em *A Sagração da primavera* de Stravinsky, conforme JUSTI (1992 p. 180). A fórmula ternária do compasso é subvertida pela própria linha do solista que se sobrepõe a um bordão de duas notas, uma nona menor, no contrabaixo, como os descritos por PASCOAL (2012, p. 205 e 206) evidenciando similaridades nas técnicas composicionais de Villa e Debussy.

Figura 12: Parte de fagote, seções simétricas - quarta seção (VILLA-LOBOS, 1961-2)

The image displays a musical score for the fourth section of a bassoon part, featuring symmetrical sections. The score is divided into two systems. The first system includes the Bassoon (Fagote) part, marked with 'allarg.' and 'mf', and the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso), marked with 'cresc. allarg.' and 'pp'. The second system includes the Horn (Hn.) part, marked with '24', and the string parts continuing with 'cresc. allarg.' markings. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 100 = ♩. The score is numbered 23 and 24.

Por fim, depois de considerar em perspectiva os elementos estilísticos na *Ciranda*, vale lembrar da crítica feita por Giseller Schubert, ao discorrer sobre a série *Bachianas*: “vieram de outras composições do próprio Villa-Lobos a aleatoriedade e indiferença da temática, **frequentemente emprestada de outras obras**” (GISELHER SCHUBERT apud TARASTI, 2021 [1995], p. 333, grifo nosso). Considerando que, das mais de mil composições do grande compositor, boa parte delas não foram editadas, e muito do material se perdeu, refletimos quantas relações não poderiam ainda ser estabelecidas na

música de Villa-Lobos. Esse “empréstimo” de outras obras também será aprofundado em trabalho posterior.

### **Considerações finais**

Villa-Lobos é um compositor reconhecido internacionalmente e que desperta interesse em pesquisadores e músicos do mundo todo. A *Ciranda das Sete Notas*, obra para fagote solista e cordas, goza de posição privilegiada dentro do repertório internacional para o instrumento. No Brasil, o número expressivo de obras para fagote nos séculos XX e XXI, sugere que o destaque conferido por Villa-Lobos ao instrumento possa ter influenciado compositores de gerações posteriores, a começar por Camargo Guarnieri e, mais notadamente, Francisco Mignone.

A *Ciranda*, escrita em 1933, evidencia analogias com as peças de Villa no período, apresentando alguns traços neobarrocos e um caráter fortemente nacionalista. Todavia, como de costume, elementos modernistas nunca deixaram de fazer parte do idioma villalobiano. Em suma, Villa-Lobos constrói suas composições operando uma fusão de elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos cuja prevalência oscila de acordo com sua fase estilística. Neste artigo, procuramos, através de uma visão em perspectiva do conjunto de composições de Villa para fagote, identificar esses elementos, o que contribui sobremaneira para a elucidação de aspectos interpretativos, especialmente quando consideramos a escassez de pesquisas sobre a produção do compositor.

### **Referências**

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].
- CURY, Fábio. *Autenticidade e Criatividade: o equilíbrio desses aspectos na interpretação da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos*. International Conference on Music Performance, 2020.
- CURY, Fábio. *Choro para Fagote e Orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, 2011-1. [Tese]
- CURY, Fábio. *Der "Choro für Fagott und Kammerorchester" von Camargo Guarnieri - Gedanken zur Interpretation der brasilianischen Choros*. Falkensee: Finkenkruger Musikverlag, 2011-2. (Tradução de Ariane Isabel Petri)
- GUÉRIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. *Mana*, vol.9, nº1, Rio de Janeiro, 2003.

JUSTI, Luiz Carlos. *Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: O Duo para fagote e oboé (1957)*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões, 2008. [Tese]

JUSTI, Vicente de Paulo. “De Villa-Lobos, Uma Ciranda além das sete notas.” In: *Revista Música*, v.3, n° 173-183, nov. 1992.

KOENIGSBECK, Bodo. *Bassoon Bibliography*. Monteux, France: Musica Rara, 1994.

PASCOAL, Maria Lúcia. “A expansão da sonoridade: um estudo de análise/performance.” In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, (v.2), p. 201-209, São Paulo, 2012.

PETRI, Ariane Isabel. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, Orientadora: Profa. Me. Saloméa Gandelman, 1999. [Dissertação].

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

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: Vida e Obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente (disponível em EPUB), 2021 [1995].

TAVEIRA, Marcos Vinícius. *O modernismo nacional e as peças brasileiras para o fagote*. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, Orientador: Prof. Dr. Fábio Cury, 2014. [Trabalho de conclusão de curso]

TONI, Flávia Camargo. *Lições de harmonia. Literatura e Sociedade, [S. l.]*, v. 9, n. 7, p. 224-232, 2004. DOI: 10.11606/issn° 2237-1184.v0i7p224-232. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25421>. Acesso em: 30 jul. 2022.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*. Parte de fagote solo e redução para piano. Editora Peermusic. 1961-1. (Copyright - Southern Music Publishing Co).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das sete notas para fagote e orquestra de cordas*. Partitura com a grade. Editora Peermusic. 1961-2. (Copyright - Southern Music Publishing Co).

## Internet

<https://museuvillalobos.museus.gov.br/perfil-bibliografico> (acesso em 02 ago. 2022 às 09:07).



Concerto da OSUSP durante o VII SVL no Anfiteatro Camargo Guarnieri, sob regência do maestro Carlos Prazeres. No programa, obras de Edino Krieger, Gilberto Mendes e Heitor Villa-Lobos. Participação do saxofonista Douglas Braga.



Douglas Braga, saxofonista.

## A modinha, de seus primórdios a Villa-Lobos: uma reconstituição historiográfica

Pedro Razzante Vaccari  
pedro.vaccari@theatromunicipal.org.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este estudo objetiva reconstituir o percurso histórico do gênero modinha, considerado o primeiro gênero de música efetivamente brasileiro, desde os seus primórdios quando havia sido impulsionada e promulgada por Domingos Caldas Barbosa, seu maior divulgador em Portugal, quando a modinha era acompanhada de cordas dedilhadas, passando por sua italianização, no século XIX, até a sua repopularização, no século XX, principalmente por Catulo da Paixão Cearense. Elencamos os seguintes paradigmas: o popular além-mar, a modinha imperial italianizada – cujo modelo foi a cantora lírica Augusta Candiani – e a reconstituição do domínio popular, quando a modinha retorna do piano ao violão. Heitor Villa-Lobos, em suas cerca de 13 modinhas, condensar esse universo com seu particular modo harmônico de ressaltar o texto e colocar tonalidades em oposição – um processo composicional pós tonal que põe em evidência, novamente, o gênero modinha, não só nas canções como nos movimentos lentos de seus quartetos de cordas, segundo Salles.

Palavras-chave: Modinha; reconstituição historiográfica; Domingos Caldas Barbosa; Augusta Candiani; Catulo da Paixão Cearense; Heitor Villa-Lobos.

### The Brazilian *modinha*, from its beginning to Villa-Lobos: an historiographical reconstitution

Abstract: This research has its objectives to show the historical perspective of Brazilian song *modinha*, that is considered the first genre effectively Brazilian, since from its beginnings, when it had been promoted and promulgated by Domingos Caldas Barbosa, its biggest promoter in Portugal, when the *modinha* was accompanied by plucked strings, through its Italianization, in the 19th century, until its repopularization, in the 20th century, strongly by Catulo da Paixão Cearense. I choosed the following paradigms: the popular overseas, the Italianized imperial *modinha* – whose model was the lyrical singer Augusta Candiani – and the reconstitution of the popular domain, when the *modinha* returns back from the piano to the popular guitar. Villa-Lobos, in his 13 *modinhas*, resume this universe with his particular harmonic way of highlighting the text and putting tonalities in opposition - a post-tonal compositional process that highlights, once again, the *modinha* genre, not only in the songs as in the slow movements of his string quartets, according to Salles.

Keywords: Modinha; historiographical reconstitution; Domingos Caldas Barbosa; Augusta Candiani; Catulo da Paixão Cearense; Heitor Villa-Lobos.

### Apresentação

*Longe de se fixar em uma forma definitiva, a modinha adquiriu, desde os seus primórdios, feição e caráter de canção acompanhada, de fundo lírico e sentimental, mas sem esquema formal definido. (ARAÚJO, A modinha e o lundu no século XVIII, 1963).*

A assertiva acima, da clássica obra de Mozart de Araújo, é complementada, adiante, com a seguinte explicação: “A documentação que aqui apresento parece dirimir a dúvida de Mário de Andrade, quando indagava, meio hesitante, se a modinha seria forma ou gênero musical” (ARAÚJO, 1963, p. 27).

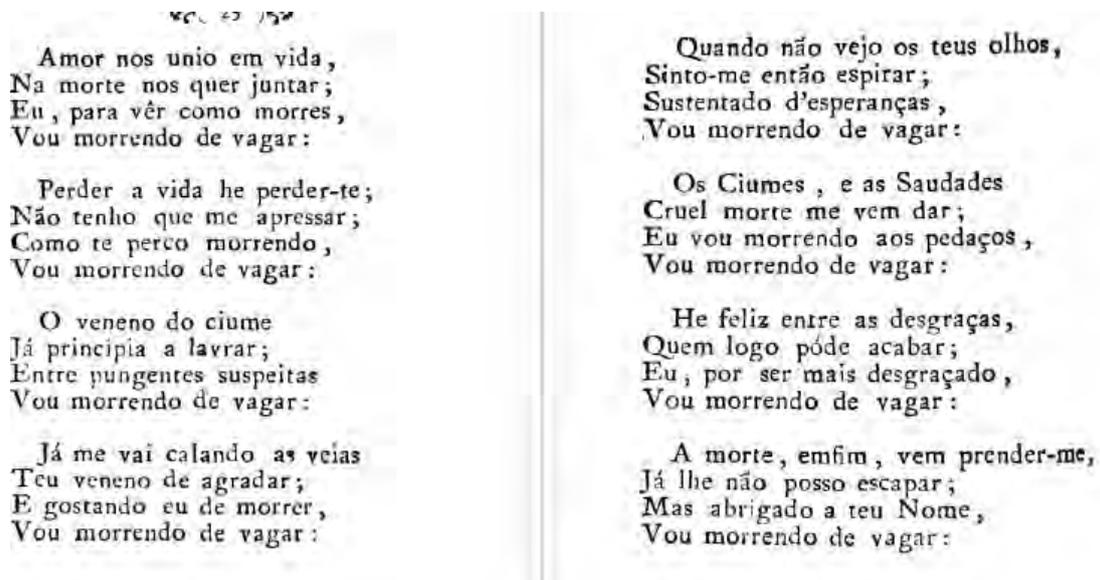
Ora, a mesma discussão – se é forma ou gênero – se estende às origens da modinha, se portuguesa ou brasileira. Para Mozart de Araújo, ela teria sido um gênero musical de salão, surgido com o nome genérico de *moda*, a uma ou duas vozes, em

Portugal no século XVIII, composta, principalmente, por músicos da corte lisboeta. A moda brasileira, no entanto, já adquirira feições de *modinha* por meio da música de um negro violeiro – Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) – famoso por sua improvisação em lundus, que conquistaria a nobreza portuguesa com suas canções profanas, versos musicados que põem em xeque a tese de que o gênero seria originalmente português.

Primeiramente, deve-se atentar ao fato de que a terminologia *lundu* ou *modinha* estava a cargo apenas de um processo semântico de classe – variável basicamente do mesmo gênero, diferia apenas em questões de procedência social. “O gênero brejeiro e malicioso do lundu plebeu, em verdade só aceito com naturalidade ao tempo entre a gente baixa – ao contrário da modinha, já admitida às salas da minoria branca da colônia –, escandalizava as famílias pela liberdade das letras”, comenta José Ramos TINHORÃO (2004, p. 25).

Na obra **Viola de Lereno**, de Domingos Caldas Barbosa, datada do ano de 1798, ainda que tenhamos acesso apenas às letras do poeta – a música não foi grafada – vemos pronunciado o modo poético como o autor elabora as frases musicais, dotadas de um lirismo digno de um Bocage ou um Camões.<sup>1</sup>

Figura 1



Domingos Caldas Barbosa, Vou morrendo de vagar, *Viola de Lereno*, 1798, p. 25-6.

<sup>1</sup> Luís Vaz de Camões (1524-1580?), Manuel Maria Barbosa l'Hedois du Bocage (1765-1805), poetas portugueses.

Em Domingos Caldas Barbosa, portanto, a modinha efetivamente tomara formas e feições de poesia e lirismo, traduzindo, de modo profano, o universo até então restrito aos meios sacros e disseminado entre a burguesia e a nobreza – levando um jeito de tocar e cantar viola de forma improvisada seus versos até então considerados “vulgares”, abria um precedente até então inimaginável. A modinha parece ter nascido, segundo esta acepção, do canto a uma ou duas vozes acompanhado de cordas dedilhadas, fazendo o percurso inverso ao das grandes navegações – da colônia para a metrópole.

A esse respeito, dissertara Teófilo Braga, em introdução a uma obra de Silvio Romero:

As canções são a forma predilecta das mulheres, e na província do Rio de Janeiro é que a *Modinha* encontrou o seu maior desenvolvimento na linguagem e na musica. Não discutimos agora a origem tradicional da *Modinha*, cujo typo se conserva ainda entre o povo portuguez; quando uma certa tendencia de individualismo nacional se ia manifestando na população brasileira, a *Modinha* recebe um relevo litterario de tal ordem que veio no século XVIII renovar o lyrismo portuguez que se extinguia na insipidez das Arcadias. [...] o *mulato* Caldas encantava a aristocracia lisbonense com os requebros melódicos das *Modinhas*, contra as quaes reagiam Filinto Elysio, e Bocage que invejava a celebridade do padre mulato (ROMERO, 1883, p. 24-5).

O estágio ulterior se daria, possivelmente, na própria metrópole, onde a modinha se desenvolveria, finalmente, ao piano, de modo mais aristocrático, passando a incorporar elementos do chamado estilo galante europeu do classicismo vienense. No volume *Modinhas portuguesas*, publicado por Gago da Câmara, de 1810, vemos uma coleção dessas modinhas, nos fornecendo uma noção historiográfica do se constituía a modinha lusitana à época.

Figura 2

Allegretto

N.º 6.

Quando de pei-jo brilha o robor nas faces

PIANO.

tuas a-de-ja amor; as faces de outra mudam de

cor o peijo he outro, naõ vejo amor as faces

Modinha anônima portuguesa do século XIX, Quando de peijo brilha o robor, *Modinhas Portuguezas*, CAMERA, 1810, p. 12.

Aqui o acompanhamento típico do piano remete ao estilo galante, facilmente identificável com a escrita pianística de Haydn e Mozart. A simplicidade harmônica – I – V – I – II e melódica permitem com que se ressalte com maior naturalidade a expressividade do texto. A poesia, desta forma, como na modinha de Caldas Barbosa, continuava sendo preponderante sobre a música – música majoritariamente consonante, homofônica, acordal, e essencialmente diatônica, pouco cromática. As alterações visam antes a colorir um certo sentido poético, e não têm função estrutural harmônica alguma, funcionando como apojeturas e notas de passagem – compassos 5 e 6. No compasso 5 o Si natural salienta a palavra “outra”, na frase “as faces de outra mudam de cor”, ou seja, quando de pejo (vergonha) brilha o rubor das faces tuas, as faces de outra (mulher) mudam de cor”. O jogo cromático justamente colore as faces que mudam de cor, seja no Si natural do compasso 5, como no Fá# do compasso 6, numa interessante retórica de *Word painting*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Método composicional que ganhou relevância durante o renascimento e barroco europeu ocidental, e que consistia em literalmente “pintar com palavras” as expressividades musicais, reproduzindo através do discurso musical os matizes poéticos evidenciados no texto.

Temos, desta forma, inicialmente, dois momentos da modinha: a primeira brasileira, de Domingos Caldas Barbosa, maliciosa, profana e coloquial, ainda que lírica, acompanhada de viola, a segunda, já portuguesa, com características já de corte – melodia acompanhada eminentemente homofônica, leve retórica poético-musical, e diatônica. O que aproxima esta modinha da escrita operística de então é, antes de tudo, a alta incidência melismática – o estilo ornamentado da ópera do final do classicismo e começo do romantismo na Europa ocidental.

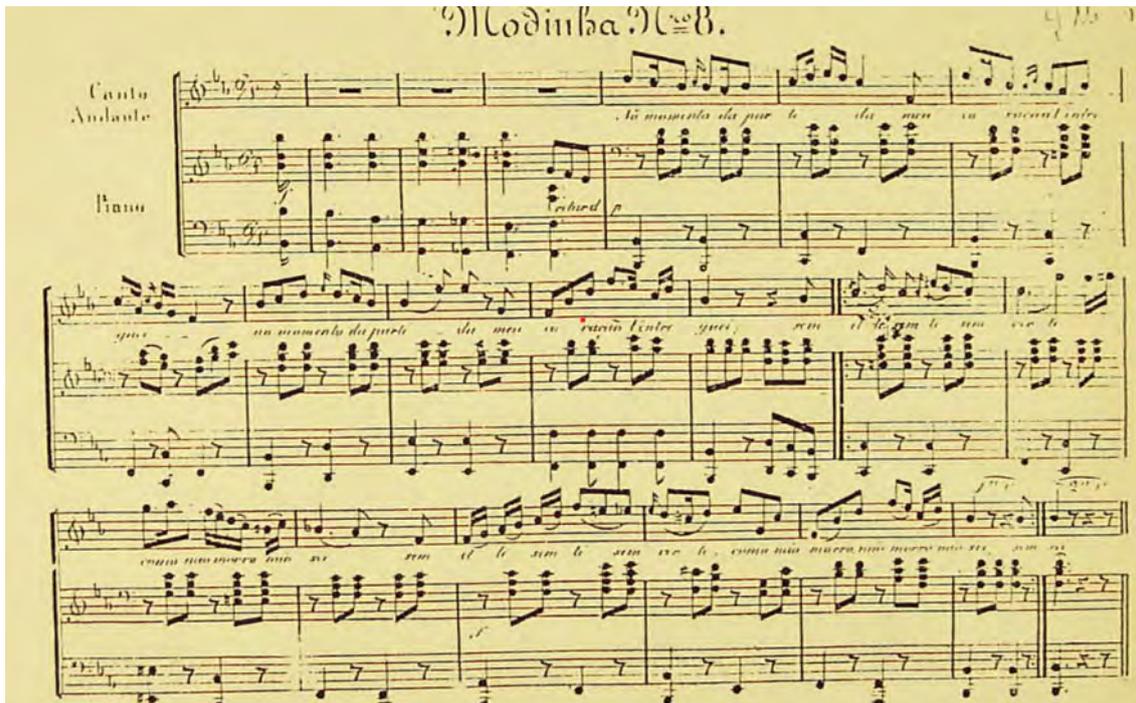
Figura 3



Modinha anônima portuguesa do século XIX, Triste salgueiro, *Modinhas Portuguezas*, CAMERA, 1810, p. 30.

Na modinha acima – Figura 3 – vemos bem pronunciados os detalhes derivados da ópera clássica e romântica incipiente (que redundaria na ópera rossiniana), a saber, escrita vocal melismática e ornamentada sustentada por um acompanhamento seco, basicamente homofônico e composto por acordes. Este mesmo tipo de estrutura, posteriormente, seria importado ao Brasil, e pode ser notado nas modinhas remanescentes do maior compositor brasileiro colonial, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

Figura 4



José Maurício Nunes Garcia, No momento da partida, *Modinha n. 8*, GARCIA, 1837, cópia manuscrita.

Nesta modinha de José Maurício Nunes Garcia a virtuosidade é colocada a serviço do cantor, enquanto o piano reproduz apenas o padrão consagrado das óperas europeias e as próprias modinhas portuguesas do primeiro quartel do século XIX. Com este crescente aumento do papel desempenhado pelo intérprete vocal solista, a dificuldade de execução requeria, propriamente, já um cantor lírico treinado, sendo esta modinha um exemplo de como, muito em breve, se transformaria o estilo modinheiro. A partir dessa fase a música assume a proeminência sobre o texto, dando lugar a uma modinha cada vez mais acentuadamente derivada do *bel canto*. As modinhas recolhidas sob o nome de **Modinhas imperiais**, por Mário de ANDRADE (1930), constituem, praticamente todas, exemplos de modinhas derivadas do classicismo tardio na Europa germânica e da incipiente ópera italiana romântica.

Figura 5



Modinha anônima recolhida por Mário de Andrade, “Si te adoro”, *Modinhas imperiais*, ANDRADE, 1930, p. 28.

A escrita virtuosística aqui assume contornos até então não vistos na música vocal de câmara brasileira, cumprindo a tendência já ensaiada por José Maurício Nunes Garcia. O contraste entre a linha do canto – extremamente ornamentada, melismática e rebuscada – e o acompanhamento simples do piano, retratam a dupla condição modinheira do século XIX no Brasil. Essa condição seria a ênfase musical na condução solista, o texto como mero pretexto para exaltar as coloraturas, e a simplicidade do baixo vertical. O uso da dissonância como recurso expressivo aparece no IV alterado com 7<sup>a</sup> – compasso 4 do excerto acima – para enfatizar a frase “te ofendi” que logo resolve no I no compasso seguinte.

O ápice dessa prática foi o compositor romântico brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896), que compôs alguns dos mais notáveis espécimes de modinhas, obviamente inspiradas no padrão operístico italiano de que sua música era descendente. Sua modinha “Quem sabe”, a mais famosa representante dessa prática, é um símbolo do que foi a canção durante o século XIX no Brasil.

Figura 6



Antônio Carlos Gomes (1836-1896), “Quem sabe?”, 1859, domínio público.

Nesta modinha, provavelmente a mais conhecida do gênero, há a consagração definitiva do cantor solista de ópera no terreno da música de câmara. Notadamente interpretada pelo soprano Niza de Castro Tank<sup>3</sup> (1931-2022), marca a cristalização da modinha enquanto gênero áulico, palaciano e aristocrata, e suas origens populares, trovadorescas de Domingos Caldas Barbosa, pareciam plenamente distantes, quase inexistentes. O piano dominara efetivamente a sua prática e difusão.

A consagração do estilo e modo de cantar deveu-se, no século XIX, a um soprano ítalo-brasileiro, Augusta Candiani (1820-1890), que, intérprete especialista do repertório operístico do italiano Vincenzo Bellini (1801-1835), dotara e desenvolvera seu próprio modo de interpretar as modinhas imperiais, e o cancionero fora adquirindo cada vez mais características do seu modo peculiar de entoar, derivado do *bel canto*. A modinha romântica deve, portanto, grande parte de seu destaque e dinâmicas de interpretação a Candiani, figura ímpar do canto lírico brasileiro.

<sup>3</sup> A gravação de Niza Tank com Achille Picchi pode ser apreciada no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=K25nFAkFCzU>. Acesso em: 10.08.2022, às 11h.

A seu respeito, Tinhorão comenta: “Cantora que, aliás, veio da Itália para ser a diva da ópera *Norma*, de Bellini, no Teatro São Pedro de Alcântara no Rio, em 1844, e acabou ficando até 1890, quando morreu no longínquo subúrbio carioca de Santa Cruz, quase na miséria (TINHORÃO, 2013 [1991], p. 15).

### **Da corte para o povo: a modinha volta às suas origens**

A repopularização da modinha aconteceria, paralelamente, no Rio de Janeiro e na Bahia por meio da ascensão de uma pequena burguesia/classe média urbana que cultivava contato com a literatura, segundo TINHORÃO, 2013 [1991].

O centro dessa redescoberta da modinha popular se daria por meio de reuniões na Tipografia Paula Brito, no Rio de Janeiro, do tipógrafo, livreiro, editor e poeta Francisco de Paula Brito (1809-1891), onde, desde a metade do século XIX encontravam-se os poetas românticos da primeira geração, como Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Machado de Assis e Laurindo Rebelo, o *Lagartixa*:

Durante essas conversas, em que nasceu a ideia de uma criação de uma instituição sem estatutos, a Sociedade Petalógica (estranho nome feito para fazer rir, quando se explicava que “petalógica” vinha de *petá*, sinônimo de mentira), o poeta Laurindo Rabelo dava a nota popular, fazendo conhecer suas modinhas. Isso não quer dizer, é claro, que a retomada do gênero popular que os músicos de escola haviam se apropriado figurasse como obra exclusiva dos literatos da Sociedade Petalógica, liderados por Laurindo Rabelo. A modinha, embora destinada a dominar a historiografia musical da época apontada sempre como peça clássica, pela circunstância de só chegar a ser impressa em partes para piano quando composta em nível de música de salão, continuava a ser cultivada anonimamente por cantores e músicos de rua (TINHORÃO, 2013 [1991], p. 16).

Essa renacionalização se daria, portanto, novamente à migração do piano para o uso das cordas dedilhadas, primordialmente o violão. Embora se conservasse a tradição modinheira de execução violonística, poucos compositores da corte do estilo “erudito” adotaram a prática de escrever para violão ou viola de arame – mesmo José Maurício Nunes Garcia, cujo instrumento principal era a viola de arame, compôs suas modinhas para piano. Isso porque, de praxe, os instrumentos profanos de cordas dedilhadas eram ainda considerados vulgares e sofriam preconceito por grande parte da sociedade letrada de meados do século XIX.

De fato, concomitantemente à elitização internacional da modinha, que se tornara efetivamente o gênero de salão por excelência do século XIX, a modinha popular, ao gosto do estilo mais penetrante nas camadas da sociedade escravista, passava séculos

incólume à italianização da canção. Constitui, portanto, fenômeno raro de disseminação de um gênero musical popular no seio da nobreza, que se apropriara de sua linguagem para produzir seu cancionário específico – o derivado da ópera, conforme vimos acima.

Modinhas e canções, era ainda com as mucamas que as meninas aprendiam a cantar – essas modinhas coloniais tão impregnadas do erotismo das casas-grandes e das senzalas; do erotismo dos ioiôs nos seus derreios pelas mulatinhas de cangote cheiroso ou pelas priminhas brancas; voluptuosas modinhas de que Elói Pontes recolheu uma tão expressiva do amor entre brancos e mulatas:

Meu branquinho feiticeiro,  
Doce loiô meu irmão,  
Adoro teu cativeiro,  
Branquinho do coração,

Pois tu chamas de irmãzinha  
A tua pobre negrinha  
Que estremece de prazer,  
E vais pescar à tardinha  
Mandi, piau e corvina  
Para a negrinha comer (FREYRE, 2016 [1933], p. 424).

Nesta citação Gilberto Freyre propõe o que permeia praticamente toda a sua obra capital, **Casa grande e senzala**, de 1933, o democratismo racial – concepção que embasaria o nacionalismo da Era Vargas para a delimitação de um país industrial, moderno, eficiente e efetivamente livre das mazelas que a escravidão proporcionara. A ideia cristalizada de doce e gentil contato entre negros e brancos, evidenciada no excerto acima, ou, ainda, de uma extrema e incontrolável atração sexual, que geraria o “mulato”, protótipo perfeito e idealizado pelos escritores inventores desse Brasil pujante e novo, como Silvío Romero, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade.

Não à toa, Mário de Andrade editaria suas **Modinhas imperiais** em 1930, buscando eleger o gênero como a mais “pura” tradução de nacionalidade, modinhas de salão italianizadas com pouco resquício da popular modinha de seus primórdios do século XVIII, argumento que é endossado na própria introdução da obra:

A modinha se originou só do formulário melódico europeu. A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria (e que também coincidia com um estado de espírito e de arte universal no tempo, como já indiquei) só lhe pode provir da geografia, do clima, da alimentação. E prova disso é que a ela se adaptavam muito bem os estrangeiros parando aqui (ANDRADE, 1930, p. 7).

Andrade aqui relaciona aspectos do clima, da alimentação e do caráter geral dos chamados trópicos com aquilo que os nacionalistas da década de 1930 costumam denominar como “suavidade dengosa” ou “brejeira” da modinha. Esse ideário estava plenamente consonante com o pensamento vigente à época de que o clima tropical causava moleza e prostração que impedia os povos nativos de empreenderem trabalho braçal dinâmico e sistemático – geralmente associado aos indígenas, foi estendido também aos negros. Estes argumentos estavam a serviço, propriamente, da instituição da nação Brasil como país unificado e, se preciso, seriam alijados da história os elementos pouco propícios, na sua concepção, de ajudar a atingir os objetivos de delimitação de uma suposta nação embranquecida e reacionária.

O que estava em jogo, evidentemente, era a caracterização do Brasil enquanto país civilizado ou, pelo menos, como um país capaz de superar o atraso e as contradições para alcançar um lugar ao lado das luminosas civilizações do hemisfério norte. Intrinsecamente amarrada aos problemas do índio e da escravidão, a perspectiva de se atingir tal estado dependia, em última instância, da incorporação ou da eliminação (ou substituição, no caso dos escravos) destes elementos (MONTEIRO, 1996, p. 18).

A elevação de determinados espécimes de elementos culturais a paradigmas civilizacionais esteve a cargo, também, dessa renacionalização dos anos 1930. A modinha serviu, como o samba, para simbolizar um elo de nacionalismo que teria se perdido desde a independência, gênero em que, segundo Mário de Andrade, as formas europeias se condensariam na voluptuosidade mole dos trópicos, ou, segundo Freyre, as raças se diluiriam em um lúdico jogo musical e sexual, onde não importariam mais as questões fenotípicas e o país seria elevado a símbolo mundial como em eterna miscigenação.

### **A modinha no século XX: a modinha popular de Catulo, e a de concerto de Heitor Villa-Lobos, seu ápice**

O grande compositor do limiar entre a modinha de salão e a modinha popular do século XX terá sido Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Foi responsável pela transição do piano para o violão, no âmbito modinheiro, já que era violonista – menestrel que começara a dedilhar as cordas aos dezenove anos, tornando-se um dos principais compositores da música popular brasileira.

Reproduzindo na música popular o que havia de vanguardista na temática e na forma da poesia modernista, Catulo adotaria a linguagem coloquial, descompromissada do povo, para compor modinhas que se tornariam os mais belos espécimes do século XX. Segundo Carlos Maul, em prefácio às suas **Modinhas**:

O Catullo da musa cabocla, do linguajar sertanejo em que há muito também de sua invenção de neologismos, esse veio depois, firmando uma fama que se estendeu aos centros cultos que nele viram uma força da natureza, uma autêntica voz telúrica. Antes porém, do aparecimento de Catullo o que havia entre nós no gênero “modinha” se dividia com vários poetas solares que se chamavam Castro Alves, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, que tiveram as suas canções musicadas por grandes músicos. Essa era a modinha de salão que se cantava ao piano nos serões domésticos. A de Catullo era a voz da rua, que se fazia acompanhar de violão, cavaquinho e flauta (CEARENSE, 1943, p. 20).

Essa vertente de retorno ao cancionário popular culminaria, conseqüentemente, no modernismo brasileiro – todo o universo em que os modernistas estavam inseridos foi tomado como contexto para o desenvolvimento de sua expressividade musical. E como não poderia deixar de ser, Heitor Villa-Lobos também se utilizaria das fontes que repousavam em seu inconsciente, ou mesmo em sua lúcida pesquisa etnológica, para elaborar suas composições. Para Paulo de Tarso Salles,

os gêneros expressivos, estilos, tipos e tópicos (ou símbolos), surgem tal como Villa-Lobos os emprega, seja recolhendo-os por meio de sua prática como músico popular (penso no período em que conviveu com os chorões, fartamente documentado), ou na sua memória afetiva de ouvinte, ao presenciar manifestações musicais às quais não esteve tão exposto e que lhe eram mais ou menos exóticas (como no caso da música indígena ou das tradições afro-brasileiras) (SALLES, 2017, p. 75).

Dentro dessa provável vasta memória afetiva, não há como não nos debruçarmos sobre a modinha, gênero que floresceu sobremaneira no Rio de Janeiro, cidade natal de Villa-Lobos. A incidência do gênero na obra de Villa-Lobos é farta, como na maior parte dos movimentos lentos dos seus quartetos de cordas, lembra Salles (2017).

O volume de modinhas propriamente ditas em sua obra, no entanto, excede a de qualquer outro compositor de concerto brasileiro. Em um levantamento inicial, elenco as seguintes:

Quadro 1: Modinhas de Villa-Lobos – levantamento inicial

CANÇÕES TÍPICAS BRASILEIRAS (1919-1935)	MODINHAS E CANÇÕES I (1935-43)	MODINHAS E CANÇÕES II (1943-58-59)
“Viola quebrada”	“Canção do marinheiro”	“Vida formosa”
“Pálida Madona”	“Lundu da Marquesa de Santos”	SERESTAS (1925- póstumas)
“Tu passaste por este jardim”	“Nhapopé”	“Modinha”
“Onde nosso amor nasceu”	“Evocação”	“Serenata”

As onze modinhas acima, embora correspondam à totalidade de canções com esse nome da obra do compositor, não podem, no entanto, ser caracterizadas como únicas

produções de estilo modinheiro em Villa-Lobos. Como Salles (2017) argumenta, além de muitos dos movimentos lentos de sua música instrumental ter caráter de modinha, algumas de suas canções, por exemplo, a “Canção do poeta do século XVIII”, de 1948, bem como a “Melodia sentimental” e a “Canção de amor” de sua *Floresta do Amazonas* podem ser enquadradas, estruturalmente, dentro da estética modinheira.

Figura 7

3. CANÇÃO DE AMOR

Quasi allegro

Canto

Piano

So -

4. Molto lento

nhar na tar - de\_a - zul do teu a - mor au -

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Canção de amor, 1958.

A “canção de amor” está, coincidentemente ou não, nas tonalidades de Sol maior – parte A – e de Lá menor – parte B, duas das tonalidades favoritas dos compositores de modinhas brasileiras. Isso pode ser notado no volume de **500 canções brasileiras** editado por Ermelinda PAZ (2010): das 94 canções em modo menor, 15 estão em Lá menor e são todas melodias de modinhas.

Figura 8

250. Ela era virgem (Conceição do Piancó)

E - la era vir - gem ti - nha n' al - ma um so - nho pu - ro, e al - vo, co - mo a ma - dru - ga - da Do a - mor fu - gi - a co - mo as an - do - ri - nhas Fo - gem me - dro - sas da tris - te in - ver - na - da E - la era

Modinha em Lá menor, PAZ, 2010.

A tonalidade de Lá menor, aqui expressa na escala menor harmônica, adquire conotações de angústia e afetos pungentes. Como os modos desde a antiguidade clássica mudaram substancialmente, e mesmo os modos eclesiásticos adquiriram novas e diferentes simbologias afetivas ao longo dos séculos, devemos nos ater à concepção de tonalidade quando o sistema tonal começava a se firmar, no século XVIII na Europa. Remontando à teoria dos afetos do período barroco, em que cada modo conservava, ao olhar dos teóricos, uma paixão humana intrínseca, inerente a ela e dela subalterna, onde “em oratórios mais curtos, [...] um único afeto poderia prevalecer por toda a peça; uma única tonalidade predominante e humor refletem esse afeto” (CLAUSEN, 1988, p. 55).

Tratando da música europeia posterior, Beckh comenta que

[...] se Dó maior seria a iluminação do ano em abril, então Lá menor estaria entre a luminosidade e a obscuridade, o que somente nessa época há uma hora do dia onde luz e escuridão, neve e luz do sol, retratam o inverno e aproximam a primavera (‘tempo de abril’). Na música de Mozart, Lá menor produz um efeito mais comovente, como um ‘sorrir sob lágrimas’, por exemplo, o nobre *Rondo pra piano* (K. 511). Na música de Grieg, a pálida e deprimida luz nórdica frequentemente encontra sua mais impressionante expressão na tonalidade de Lá menor (que Grieg talvez sentira intimamente). De outro ponto de vista, Lá menor compartilha o elemento de desejo com Dó maior com a qual, através do modo menor, uma expressão de resolução sombria pode ser facilmente misturada (BECKH, 2022, p. 28).

Se esta conjunção de afetos pode ser encontrada na chamada música “pura”, ou seja, instrumental não programática, na música vocal ela assume contornos infundáveis de simbologia musical. Na peça de Villa-Lobos – Figura 7 – por exemplo, as duas tonalidades se contrapõem, formando uma ambiguidade tonal onde os afetos se mesclam

e se interpõem. A peça começa, sem armadura de clave, em um acorde de Lá menor, no entanto logo é introduzido o Fá# na mão direita do piano, sugerindo uma modulação. O mesmo Fá# é neutralizado no compasso 3, com Fá ♮ no baixo, e a inserção de um Ré# sugere o caminhar de uma sensível para um suposto Mi menor. Entretanto a melodia vocal começa e se desenvolve toda em Sol maior, ainda que haja um insistente Ré# - logo neutralizado em Ré ♮ – na mão esquerda do piano.

Essa técnica villalobiana – semelhante, em alguns aspectos, ao contraponto de tonalidades homônimas na obra de Beethoven – ganha um colorido especial na sua modinha. A contradição tonal antagoniza o acorde de Lá menor inicial, renunciando uma tonalidade que apenas aparecerá na parte B, e a sensível Ré# que sugeria um Mi menor dá lugar a um Sol maior que, embora maior, emite uma melodia triste embasada em um acompanhamento antes em Mi menor do que em Sol maior – Figura 7.

Esse desenho harmônico reflete a instabilidade do texto, que canta um “amor ausente”. Diferentemente de Beethoven, que utiliza as oposições de tonalidades como um recurso expressivo próprio do sistema tonal, Villa-Lobos trafega por um cromatismo peculiar, que transforma, principalmente, o acompanhamento das melodias das modinhas que, segundo Salles (2017) são predominantemente diatônicas.

A oposição entre os modos maior e menor é ideal para captar as diferenciações da música europeia do século XVIII, especialmente em Beethoven, como faz Hatten; porém Villa-Lobos apresenta aspectos típicos da música moderna do século XX, cujas relações harmônicas têm sido denominadas mais recentemente como «pós-tonais», por incorporar com certa liberdade aspectos atonais associados com tríades em novas relações e critérios para o jogo entre consonância e dissonância (SALLES, 2017, p. 76).

## Conclusão

A expressividade da modinha, portanto, em Villa-Lobos, atinge seu apogeu em dramaticidade, principalmente no uso da dissonância para efeitos de ressaltar a retórica poética, conforme vimos em “Canção de amor”. Terá sido um aglutinador de estilos, condensando, a um só tempo, a melodia popular e o texto rebuscado da modinha peculiar de Catulo (“Lundu da Marquesa de Santos”, “Modinha”, “Tu passaste por este jardim”), o dedilhar das cordas do violão transposto para o piano, o chamado “violonismo” (“Viola quebrada”, “Modinha”, “Serenata”, “Vida formosa”), a modinha sinfônica (“Melodia sentimental”, “Canção de amor”). O uso de temas populares tradicionais também teria relevância, em “Onde o nosso amor nasceu”, “Canção do marinheiro”, “Vida formosa”,

“Pálida Madona” e a composição da modinha ao estilo imperial (“Lundu da Marquesa de Santos”, “Evocação”).

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Casa Chiarato L. G. Miranda, 1930.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno: coleção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Vol. I. Lisboa: Oficina Nunnesiana, 1798.
- BECKH, Hermann. *The essence of tonality: an attempt to view musical subjects in the light of the spiritual science*. Forest Row: Temple Lodge, 2022.
- CÂMERA, Joaquim Manoel Gago da. *Modinhas portuguesas*. Paris: edição particular, 1810.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Modinhas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.
- CLAUSEN, Bruce Edward. *Beethoven and the psychs of the keys*. Los Angeles: University of California, 1988.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2016 [1933].
- GARCIA, José Maurício Nunes. *No momento partida*. Rio de Janeiro: cópia manuscrita, 1837.
- MONTEIRO, John Manuel. As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do Império. In: *Raça, Ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.
- PAZ, Ermelinda. *500 Canções brasileiras*. 2 ed. Brasília: Musimed, 2010.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.
- SALLES, Paulo de Tarso. “Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (*markedness*) de Hatten”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v.4, nº 1, p.67-82, 2017.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7 ed. São Paulo: 34, 2013 [1991].
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

## Encontros com Villa-Lobos

*Carlos Kater<sup>1</sup>*  
*Universidade Federal de Minas Gerais*

### Apresentação

De 1977 a 1980 vivi na França, a fim de realizar o curso de doutorado em Musicologia e História da Música, na Universidade de Paris IV – Sorbonne, o que me deu também a oportunidade de assistir a aulas ministradas pelo compositor e regente francês Pierre Boulez no Collège de France.

Curiosamente, foi justamente durante este período que pude conhecer melhor e estudar a música brasileira, como jamais havia feito antes. Se por um lado isso me deu imensa gratificação, por outro me colocou frente-a-frente com uma incômoda situação de desconhecimento. Contudo, representou para mim, naquele momento, a porta que me levou a descobrir a viva história e a dinâmica cultural de um país do qual eu fazia parte, mas que de fato ainda insuficientemente conhecia.

Em Paris, tive a oportunidade de ter contato com o renomado musicólogo Luís Heitor Correa de Azevedo, que generosamente me acolheu e com quem tive o privilégio de conversar em inúmeros fins de tarde de Quintas-feiras, nos anos de 1979 e 80.

Esses encontros ocorreram sempre em seu apartamento, na rua César Franck, no 7. Em geral eu era recebido por sua esposa, Dona Violeta, que me fazia entrar, e conduzia até o escritório onde se encontrava Luiz Heitor. Cumpre notar aliás que, esse acolhimento cordial e carinhoso era dispensado praticamente a todas as pessoas que os procuravam, independentemente de quem de fato fossem, jovens estudantes, músicos, artistas, personalidades ou representantes culturais já consagrados.

Passávamos em geral hora e meia em seu escritório, onde impressionavam as estantes repletas de livros, as pilhas de papéis e as caixas de documentos espalhadas pelo chão, em volta da escrivaninha, numa aparente... grande desordem.

Tomávamos chá e conversávamos sobre musicologia, música brasileira, compositores e intelectuais que ele havia recepcionado em Paris, nacionalismos e

---

<sup>1</sup> Carlos E. Kater é musicólogo, compositor e educador musical, Doutor em História da Música e Musicologia pela Universidade de Paris IV-Sorbonne (1981, Bolsa FAPESP), com Pós-Doutorado por esta mesma instituição (1987, Bolsa CNPq) e Professor Titular concursado pela Escola de Música da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais (1991).

vanguardas internacionais, etnomusicologia, serviço de música da Unesco e, dentre tantos outros assuntos... Villa Lobos!

Foram esses encontros que me permitiram entrar em contato com uma dimensão ampliada da música brasileira e latino-americana, e também me tornaram consciente de minhas próprias lacunas.

Ao final da estadia em Paris, eu já estava convencido que seria urgente conhecer de maneira mais profunda e sistemática a música brasileira, seus movimentos e principais protagonistas, com ênfase no compositor brasileiro, um dos ícones mais destacados no século XX, Heitor Villa-Lobos.

Chegando ao Brasil, em 1981, em paralelo às minhas atividades profissionais, dediquei-me a conhecê-lo melhor, escutando obras de sua vasta produção, lendo textos publicados de diversos autores e seus também. E junto a isso, para ampliar esse processo, optei por entrevistar personalidades do meio musical, que com ele conviveram ou o conheceram com maior proximidade – enquanto maneira que considerarei mais viva para acessar memórias em torno de Villa-Lobos.

Assim, progressivamente comecei a contatar e a entrevistar personalidades da música brasileira, buscando integrar, ao que vinha estudando em textos, o conhecimento das histórias vivenciadas pelos entrevistados e ainda preservado em suas memórias.

Uma das entrevistas iniciais que muito me marcou ocorreu no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, em 1982, com a segunda esposa e companheira de longa jornada do compositor brasileiro, Arminda Villa-Lobos, ou simplesmente “Mindinha”, como se tornou conhecida. Seguiram-se após Souza Lima (SP), Francisco Mignone (RJ), Gerardo Parente (PB), Magdalena Tagliaferro (Paris), Eleazar de Carvalho (SP), entre vários outros.

Como esse era um projeto pessoal, e não contou com nenhum apoio ou recurso financeiro para seu custeio, competia a mim o agendamento das entrevistas, sua realização, gravação e após a transcrição do texto, “datilografando-o” numa “máquina de escrever” (vale notar que no início da década de 80 a “máquina de escrever” era ainda o recurso de ponta mais usual).

Praticamente todos os encontros que realizei foram registrados, a maioria em gravador K7, raros em câmera “Super 8”. Esses eram os recursos tecnológicos de registro

disponíveis na época. Sendo, porém, de qualidade consideravelmente limitada, não comportaram a preservação das gravações ao longo de tantos anos, fazendo com que trechos de algumas entrevistas tenham tido sua inteligibilidade prejudicada.

Afora isso, fitas cassete acabaram antes do término da entrevista, pilhas ou baterias se esgotaram despercebidamente durante a gravação, entrevistados inflamados ao sabor das memórias revividas falaram muito rapidamente, ruídos externos se sobrepuseram e interferiram sobre a voz do depoente, o entrevistador abandonou o roteiro original capturado pela surpresa ou força dos relatos etc. Assim, o trabalho de recuperação de conteúdos e sua transcrição muitas vezes se tornou bastante árduo e, em raros casos, muito comprometido.

Após esses 40 anos que nos separam da realização das primeiras entrevistas, além da deterioração física dos suportes materiais (filmes V8 e fitas K7), alguns registros se perderam por ocasião das mudanças de domicílio que tive, em diferentes cidades e países. No entanto, boa parte dos áudios foi resguardada, uma vez que foram copiados e posteriormente digitalizados, para facilitar a transcrição das falas.

E desde eles foi possível então finalizar o trabalho de transcrição e editoração das entrevistas. Reproduzo a seguir breves extratos de algumas delas a título de simples ilustração.

### **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ...**

C.Kater – De maneira geral, podemos ter acesso a informações originais referentes ao Villa-Lobos compositor, regente, educador. Da figura humana, no entanto pouco conhecemos, senão um quase amontoado de fatos e datas. Quais são as suas impressões a respeito do homem Villa-Lobos?

Luiz Heitor – Ele era alguém de uma irradiação pessoal extraordinária. Notei sempre, que cada vez que um fotógrafo, um bom fotógrafo, tinha que tirar fotografias de Villa-Lobos, não se cansava de tomá-lo nas posições as mais diversas, em todas as atitudes, tão fascinado ficava com a mobilidade de sua fisionomia e com a sua forte personalidade. Ele era um amigo das crianças. Esse homem que nunca teve filhos, adorava as crianças e tinha sobre elas uma grande autoridade. Sabia como tratá-las, de tal maneira que também elas entravam nesse círculo de entes a que ele seduzia com a sua personalidade. Foi, realmente, uma figura de grande autoridade humana e isso, é claro, ajudou o compositor – ajudou a impor o compositor – porque ele criou amizades sólidas em todos os países em que esteve e onde foi levar a sua obra.

C.Kater – Mas inimigos, combatedores também não faltaram ao homem Villa-Lobos ou a seu trabalho! A que o Sr. atribui as suas grandes inimizades?

Luiz Heitor – Os inimigos de Villa-Lobos realmente não tinham altura bastante para se bater com ele. Ele possuía de fato uma série de inimigos, gente que praticava muitos golpes baixos. Um dos que entrou nesse negócio, estupidamente, foi, no entanto, um homem de grande inteligência. Refiro-me ao escritor e crítico literário Agripino Grieco, autor de um livro medíocre contra o compositor. Mas, na verdade, todas as forças vivas da música, no Brasil, apoiavam Villa-Lobos. Uns podiam ter uma certa inveja, é claro, mas não se discutia Villa-Lobos como compositor. Os

inimigos dele eram outros. Era, realmente, um pessoal de outra categoria. Eu até já me esqueci dos nomes... Publicaram uma porção de coisas caluniosas e ofensivas. Viviam fazendo denúncias contra ele. Mas tudo na base de um pseudo-plágio de elementos melódicos de compositores populares brasileiros, como Anacleto de Medeiros ou Catulo da Paixão Cearense. Ou de sua situação familiar, porque Arminda Neves de Almeida não era casada com ele e viajava com um passaporte especial expedido pelo Ministério das Relações Exteriores em que figurava como sua mulher, etc. Coisas desse calibre. Ou então aquelas tolices sobre o hino nacional, dizendo que Villa-Lobos havia apontado 50 e tantos erros na composição de Francisco Manuel da Silva. Ele apontou, isso sim, 50 e tantos erros na maneira como as crianças das escolas cantavam o hino nacional; erros de ritmo e outros. O que é diferente. Assinalou, na partitura, as passagens onde, habitualmente, nas escolas, se cantava errado, para estabelecer, justamente, o respeito ao texto de Francisco Manuel da Silva! Mas os inimigos pretendiam que não, que ele tinha encontrado na partitura 50 e tantos erros do compositor. E quem era Villa-Lobos para encontrar erros na música de Francisco Manuel? São coisas que não se pode levar a sério.

### **Magdalena Tagliaferro ...**

C.Kater – De sua obra pianística (de Villa-Lobos), quais peças têm, a seu ver, um valor especial, no que se refere à utilização do piano como instrumento?

Magda Tagliaferro – Eu não diria um conjunto de peças, mas peças isoladas, não é? Como, por exemplo: Impressões Seresteiras, Festa no Sertão, enfim essa Suíte, que tem a Festa no Sertão e as Impressões Seresteiras. A Alma Brasileira, é separada... Mas essas são suas obras maiores, as mais importantes. E tem aquelas infantis. Rosa Amarela, Garibaldi foi à Missa, essas coisas todas que são deliciosas, não é? Mas que não constituem "a grande obra de Villa-Lobos". A grande obra pianística dele são os Concertos e o Momoprecoce, o qual foi dedicado a mim. O Momoprecoce é um conjunto de peças destacadas e que ele orquestrou para mim.

C.Kater – A Sra. incluiria o Rudepoema dentro destas obras?

Magda Tagliaferro – O Rudepoema é uma obra muito importante, mas é quase intocável! É muito complexa. Alma Brasileira é uma obra muito bela, as Impressões Seresteiras, a Festa no Sertão, a Dança do Índio Branco, tudo isso é muito bom...

### **Francisco Mignone ...**

C.Kater – E esse encontro que o Sr. teve na casa do Villa-Lobos, ouvindo a Lucília tocando, foi mais ou menos em que época, 1924?

F.Mignone – Sim, em 1924, depois ele voltaria a Paris. Só o encontrei novamente em São Paulo, em 1930. Ele fazia aquelas famosas excursões pelo interior do Estado de São Paulo, apoiado pelo João Alberto que era o interventor. E dava concertos da música dele. Sobretudo música dele, em companhia do João de Souza Lima, da Nair Washington Nunes e da Antonietta Rudge, que era uma grande pianista da época. E ele dava um monte de concerto, pelo interior de São Paulo e tal. E finalmente voltou a São Paulo, capital. Em São Paulo ele teve muitas contrariedades, muitas dificuldades. Fizeram concerto e não tinham como pagar a orquestra. Meu pai, que tocava na orquestra, ajudou muito Villa-Lobos. Ficou muito amigo dele. Ajudou também financeiramente. Ele achava que Villa-Lobos tinha muito talento, que valia a pena, que ele era um rapaz que merecia todo apoio possível. Aí eu conheci melhor o Villa-Lobos. Finalmente, veio o ano de 1932. Villa-Lobos aderiu a Getúlio Vargas, deixando descontentes os paulistas que o tinham amparado até então e o próprio Mário de Andrade brigou com Villa-Lobos, cortou relações com Villa. Achou que ele era um fantoche a serviço de Vargas, não sei o que, essas coisas todas que se dizem num momento de exaltação e de raiva.

C.Kater – E depois de 32, como se encontraram novamente?

F.Mignone – Finalmente eu me transferi para o Rio de Janeiro em 1933, aí eu tive, por parte de Villa-Lobos, melhor acolhida. Ele lecionava naquela escola do Estácio, lecionava Canto Orfeônico. E sempre com muita vontade de fundar um conservatório. E tanto ele insistiu que conseguiu fundar esse conservatório. Eu me lembro de que ele fez um abaixo-assinado. Como faltava a assinatura dos melhores de São Paulo, ele me incumbiu de ir a São Paulo, às expensas dele, para colher essas assinaturas. Eu me lembro de que todos aderiram: Antonietta, o Souza Vieira, menos o Mário de Andrade. Todos aderiram, assinaram, e voltei com isto. A primeira coisa que o Villa-Lobos perguntou foi se eu tinha conseguido a assinatura de Mário de Andrade. Eu disse: “O Mário não foi possível. Ele não quis assinar esta, digamos assim, exposição de motivos para a criação de um conservatório”. E fomos em comissão falar com Getúlio. Lembro até do comentário que o Villa-Lobos fez. Depois de ler a mensagem que trazia no bolso, ele voltou-se para Getúlio Vargas e disse: “Porque o Sr. também é músico, não é?!” E o Getúlio Vargas disse: “Não, eu não sou músico.” - “Mas o Sr. tocava clarinete.” - “Não, nunca toquei clarinete!” - “Mas o Sr. assobia?” - “Assobio”. - “Ah, então gosta de música!” (Risos)

### **Mindinha ...**

C.Kater – Vocês conviviam com grandes nomes da música, não é?

Mindinha – Sim, nós tivemos convívios maravilhosos, por exemplo com Le Flem , aquele grande músico francês que foi um dos maiores críticos do... acho que foi do Le Temps. O Le Flem era amicíssimo do Varèse, e o maior triunfo para ele foi quando pôde defender a obra dos dois, do Villa-Lobos e do Varèse, porque, num mesmo programa se tocava Amériques , de Varèse, e Amazonas , de Villa-Lobos. Isso foi em 27. Acho que Villa-Lobos não assistiu, não... E foi uma vaia terrível naquela ocasião. Amazonas até hoje tem coisas que ainda não são muito audíveis para quem que não está habituado a certas sonoridades diferentes. E eu tive então muita felicidade, porque depois, nas turnês de Villa-Lobos nos Estados Unidos, nós tivemos encontros enormes com Varèse, que muitas vezes veio almoçar e jantar com a gente, e nós também íamos jantar com ele. Coisa muito curiosa: ele era apaixonado pela Missa São Sebastião de Villa-Lobos. Villa-Lobos achava muita graça, porque nós íamos à casa dele e ele escrevia naquela mesa que parecia mais a de um engenheiro ou de um arquiteto. Eu confesso que muitas vezes achava aquilo muito chato, sabe, porque eu queria ver música e estava vendo papel riscado com desenhos geométricos. Depois fui compreender muito mais, porque fui ouvir a obra dele, inclusive um poema sinfônico feito para a exposição de Bruxelas. Então o Varèse era aquele amigo incondicional de Villa-Lobos, era admirador fervoroso...

C.Kater – Quais são as obras mais significativas de Villa-Lobos, na opinião da senhora, ou que tenha ouvido ele próprio comentar?

Mindinha – Para ele são os Quartetos de Cordas a obra mais forte. Especialmente os últimos quartetos. Eu ouvi o 3º outro dia e fiquei espantada. É de 1916, mas hoje ainda é perfeito, é chamado o Quarteto de Pipocas. O senhor não pode imaginar que pizzicatos curiosos, interessantíssimos, e eu não tinha dado muita importância a ele. Há muito tempo eu ouvi, mas talvez não tivesse ouvido bem tocado agora como tocou o Quarteto Guanabara. Só dava ênfase ao 16º, ao 17º, especialmente porque ele nunca ouviu e era o preferido dele...

### **Camargo Guarnieri ...**

C.Kater – O sr. se recorda de algum episódio particular vivido por vocês (com Villa-Lobos)?

Camargo Guarnieri – Recordo-me de dois fatos interessantes. Muitos anos depois de conhecer Villa-Lobos, eu estava em Roma e tomei um avião para Paris. Os passageiros todos ficaram surpreendidos quando paramos em Milão, pois essa escala não estava prevista. Qual não foi a minha surpresa quando vejo a porta se abrindo e entrando ali Villa-Lobos com sua esposa e o compositor americano Gian Carlo Menotti. Durante a viagem, Villa me contou que estava escrevendo um concerto para harpa e orquestra, uma encomenda. Como tinha data marcada para a entrega, ele estava um pouco aflito e me disse: "Como você sabe, não utilizo o piano para

escrever música"; ao que respondi: "O que é importante ao compositor é aquilo que ele escreve, e não como ele escreve. A utilização ou não de um instrumento para controlar uma execução não faz ninguém compositor". Era uma obsessão dele dizer que não se utilizava do piano para compor! Chegando em Paris, fui para meu hotel. Telefonei de lá para o Consulado do Brasil para conversar com meu grande amigo, o cônsul Fabiano, que me convidou para almoçar. Durante o almoço, ele me disse: "Olha, Guarnieri, se você precisar de um piano para escrever pode se utilizar do meu. Tenho no apartamento um piano de concerto, um Steinway novo, da minha mulher. Como ela está na Suíça, o piano está livre. A única observação é quanto ao horário: deverá ser sempre após o almoço, pois de manhã cedo o Villa-Lobos está lá".

### **José Vieira Brandão ...**

C.Kater – Gostaria de saber, inicialmente, como foi o seu primeiro encontro com Heitor Villa-Lobos...

José Vieira Brandão – Bem, meu primeiro encontro com Villa-Lobos marcou a direção da minha vida profissional como músico. Eu era egresso da Escola de Música, onde tinha me diplomado em piano e me dedicava ao instrumento, com toda a ênfase, para me tornar um concertista. Naquela ocasião, em 1932, eu estava no Rio e vários amigos me informaram que Villa-Lobos estava agitando o meio musical, convidando aqueles que se interessavam por música e que estivessem dispostos a ajudá-lo na implantação do ensino da música nas escolas do Distrito Federal, que na época era o Rio de Janeiro. Nessa época, então, um amigo meu, o Marçal Homero, um excelente pianista, cantor, professor, e também advogado na Caixa Econômica, fazia música, naturalmente porque gostava muito, ele disse: "Olha, vamos lá, vamos assistir a essa reunião com o Villa-Lobos no Instituto de Educação, na Sala de Música". Ó xente, abrindo um parêntese: a sala 133, como era conhecida a Sala de Música, ficava em frente a um pátio, no Instituto de Educação, obra realizada por Fernando Azevedo, que tornou aquele um prédio monumental, tradicional, de linhas nobres, extraordinário mesmo. O Fernando Azevedo deixou a marca de sua presença naquela ocasião, eu até assisti a inauguração do Instituto de Educação em 1930. Ele era muito ligado à nossa família, que é de Cambuquira, e ele também era de lá perto, no Estado de Minas. Então, eu estava interessado em ter uma função qualquer que pudesse amenizar as aulas particulares de piano que eu dava... E o Fernando Azevedo, em 1930, me contratou como professor interino de música em escola profissional. Eu não entendia nada em matéria de ensinar música, e eu fui para lá porque precisava ganhar o pão. Encontrei um amigo interessado em música que me deu algumas orientações, e eu passei então a lecionar canto em conjunto para os alunos. Foi a primeira vez que eu entrei no assunto de hinos oficiais e essa coisa toda. Daí em 1931 interrompi as minhas aulas de piano.

C.Kater – E chegamos a 1932 e à sala 133...

José Vieira Brandão – Isso, em 1932! E nessa sala 133 estava o Villa-Lobos na reunião de musicistas e estavam todos cantando. E eu ouço aquela página maravilhosa de Bach, o Prelúdio 22, que tinha sido transcrito por Villa-Lobos para coro. Aí eu, que era pianista, estava habituado a tocá-lo como uma obra para cravo e para o piano, evidentemente, eu fiquei embaralhado, aquilo soava como um verdadeiro órgão humano, não é? Aquelas vozes em baixo, bonitas, vozes masculinas, todo o coro, enfim, participando de uma maneira soberba, e eu, então, me engajei àquilo. "Muito interessante", eu pensei, "vou realmente me aproximar desse gênio que está aí, porque isso é uma coisa genial". Nunca podia esperar. E, naquela época, no Rio de Janeiro, não havia coros, nem mesmo no Teatro Municipal, só uns assim de passagem, quando havia uma temporada lírica... Acho que em São Paulo também acontecia o mesmo naquela época. Então, aí, neste encontro com Villa-Lobos, eu fiquei maravilhado...

C.Kater – E este foi o seu primeiro encontro?

José Vieira Brandão – Esse foi o meu primeiro contato. Então daí eu me aproximei. Maio de 1932. Porque em 1931 ele estava em São Paulo... E lá, ele fez uma grande concentração de 10.000 pessoas, ou pouco mais que isto, e então o Anísio Teixeira pediu a ele para fazer um plano de trabalho. Foi daí que nasceu o Ensino de Canto Orfeônico, no qual eu me engajei desde então...

### **Eleazar de Carvalho ...**

C.Kater – Sua interpretação do Choros nº10 foi considerada por Villa-Lobos como a melhor. O senhor poderia explicar um pouco como foi a concepção ou a construção dessa interpretação?

Eleazar de Carvalho – Eu ouvi muito as execuções de "Choros 10", inclusive por ele próprio e tenho para mim que a percussão que o Villa-Lobos escreveu, na época considerada de virtuosidade, hoje seria muito tímida. É assim como a Música para percussão, celesta e orquestra de cordas de Bela Bartók, que na época era um “Deus nos acuda” e hoje já é uma coisa que qualquer primeiro ano de percussão executa sem nenhuma dificuldade.

C.Kater – O senhor fortaleceu a parte de percussão, a colocou mais em relevo?

Eleazar de C. – Não digo que fortaleci, mas eu consegui que os instrumentos que tocavam o próprio ritmo do Villa continuassem repetindo mais um pouco, discretamente, o que deu essa unidade rítmica à obra do começo ao fim. O que eu fiz foi agregar alguns instrumentos de percussão que garantem o ritmo, discretos, mas mantendo os originais fazendo o próprio ritmo. Então as cinco vozes que atacam o fugatto do começo, não são perturbadas porque tem um fundo rítmico garantido ali. Isso não prejudicou a obra e fez com que ela conservasse a unidade rítmica da primeira à última nota na segunda parte. Onde eu executo essa obra, ela é altamente aplaudida. Ele ouviu isso na França, no Teatro Champs Élysées, onde muitas vezes, ele regeu a obra e gravou depois. Eu fiz esse “Choro” em quase todas as partes do mundo.

\* \* \* \* \*

Além do significado que essas conversas tiveram para o meu próprio conhecimento sobre as histórias da música brasileira, considerei que num futuro - ainda distante para mim na época - a edição dessas entrevistas poderia, quem sabe, vir a ter utilidade também para outras pessoas, fossem elas amadores, estudantes, estudiosos de música ou mesmo musicólogos.

O tempo passou, a quase totalidade dos entrevistados já não está mais lamentavelmente entre nós, e hoje finalmente, quatro décadas depois, decidi fazer uma edição de todas essas “conversas”. Pois foi pela mediação desses protagonistas da música de concerto brasileira que fui conduzido ao encontro de Villa-Lobos, de algumas de suas facetas, e pude me aproximar do que parece ter sido, por um lado, suas características humanas e, por outro, a grandeza de suas contribuições criativas para a música mundial e brasileira em especial.

No projeto final de edição da coletânea, contendo as diferentes conversas, serão incluídos hiperlinks, referentes a fatos, eventos e obras mencionados pelos entrevistados, além de uma nota biográfica sintética sobre cada um deles e suas principais realizações.

Assim, de certa forma reencontro a intenção original desse trabalho, já antigo de quase meio século, que é a de atuar no presente de maneira a preservar e cultivar aquilo que no futuro já terá sido passado, como de fato hoje o é.

Essas falas revelam traços importantes da personalidade da pessoa que fala (entrevistados), bem como de sua interpretação sobre os fatos que apresenta e sobretudo possibilita aproximarmo-nos da imagem-mosaico que Villa-Lobos representa para nós hoje.

Dessa maneira, conhece-se as realizações de cada um desses protagonistas em vista de sua própria trajetória profissional e ainda além... face às suas contribuições para a dinamização do ambiente musical de sua época e ao desenvolvimento da cultura brasileira.

Optamos por produzir uma publicação “em processo”, com lançamentos parciais, como forma diferenciada de lançamento e motivação de leitura.

Nº	Data de Lançamento	Entrevistado
1	22/08/2022	Luiz Heitor C. de Azevedo
2	22/09/2022	Magdalena Tagliaferro
3	22/10/2022	Francisco Mignone
4	22/11/2022	Mozart Camargo Guarnieri
5	22/12/2022	Arminda Villa-Lobos
6	22/01/2023	Eleazar de Carvalho
7	22/02/2023	Anna Stella Schic
8	22/03/2023	João de Souza Lima
9	22/04/2023	Carmen Fernandes
10	22/05/2023	Homero Magalhaes
11	22/06/2023	Pierre Vidal
12	22/07/2023	Eunice Katunda
13	22/08/2023	Gerardo Parente
14		José Vieira Brandão
15		H.J. Koellreutter
16		Georges Olivier Toni

- 17 Felícia Blumental  
18 Saloméa Gandelman

Eis acima o conjunto das entrevistas realizadas e as datas previstas para sua publicação mensal. Após um ano, será lançada então, em agosto de 2023, sob o título “Encontros com Villa-Lobos”, a coletânea completa, contendo as 18 entrevistas, acrescida ainda de uma importante entrevista, concedida pelo próprio Villa-Lobos, a Madeleine Milhaud, na cidade de Paris, em 1952:

Madeleine Milhaud – /.../ Não creio que deva lhe perguntar se o Sr. foi inspirado pelo folclore de seu país, o Sr. o disse, por quais elementos particularmente, eu penso que são aqueles...

H. Villa-Lobos – Não. Como lhe disse no começo, fui levado a me servir desses elementos da natureza para formar minha música. E... mas, não é bem a questão humana, é sobretudo a questão cósmica. É a natureza do Brasil, a variedade, o mistério do Amazonas, os rios misteriosos que temos, rios incríveis como o São Francisco. /.../ Você sabe o que é o rio São Francisco? São pescadores que passam todo o ano fazendo pesca e acreditam que, cantando, o peixe virá imediatamente. Então cantam. Cantam às quatro da manhã, cantam à noite, cantam em coro, em coro fazendo um canto... um canto a quatro, um canto mesmo a três vezes em contraponto livre, muito original. São pessoas extraordinárias que cantam e acreditam que o canto é... o mistério da vida humana. /.../ Eu não escrevo dissonante para ser moderno, nada disso! O que escrevo é a consequência cósmica de meu estudo, de minha resultante numa natureza como é a natureza do Brasil.

Esperamos que a publicação dessa coletânea de entrevistas – “Encontros com Villa-Lobos” – contribua, a sua maneira, para revelar um pouco mais da riqueza original da trajetória e das realizações musicais de Heitor Villa-Lobos e, ao mesmo tempo, de seu pensamento, por assim dizer, complexo.

Assim quem sabe, desde a miríade de fragmentos de memória que constituem esse personagem que chamamos “Villa-Lobos”, seja possível, aos leitores brasileiros de hoje e de amanhã, conhecerem algo a mais do compositor, regente, educador e empreendedor musical brasileiro, e da história da qual ele foi decisivo protagonista, subsidiando por consequência novas reflexões sobre suas contribuições no campo da dinâmica cultural, da composição e da educação musical no Brasil.



Imagem de H. Villa-Lobos, obra encomendada por C. Kater ao artista Carlos Matuck, realizada em papel marmorizado a partir de uma fotografia



Guto Brambilla (esq.), Pedro Vaccari e André Damasceno.



Os monitores, Ana Clara e Victor Romero.



Ana Judite Medeiros.

Cleisson Melo.



Paulo de Tarso e Ana Judite.

Prof. Dr. Lars Hoefs.