



Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos
(PAMVILLA)

ANAIS VIII SIMPÓSIO VILLA-LOBOS - 2024

Org.: Paulo de Tarso Salles

CMU – ECA/USP



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 (8. : 2024 : São Paulo)
Anais do VIII Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / organização
Paulo de Tarso Salles. – São Paulo : ECA-USP, 2024.
PDF (376 p.)

Trabalhos apresentados no simpósio realizado nos dias 12 e 13 de setembro de
2024.

ISBN 978-85-7205-298-6

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

CDD 21. ed. – 780.981

Elaborado por: Lillian Viana CRB-8/8308

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr.

VICE-REITORA

Profª. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Rodrigo do Tocantins Calado de Saloma Rodrigues

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig

PRÓ-REITORA DE INCLUSÃO E PERTENCIMENTO

Profª. Dra. Ana Lúcia Duarte Lanna

PRÓ-REITORA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Profª. Dra. Marli Quadros Leite

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. Alexandre Fontainha Ficarelli

VICE- CHEFE DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Júnior

SECRETÁRIA DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Luciana Del Sole Queiroz Vieira



Sumário

Apresentação	Paulo de Tarso Salles	5
Elementos composicionais da Obra instrumental de Vieira Brandão e sua proximidade com Villa-Lobos: Álbum Brandão Instrumental	Mauren Frey	7-8
Villa-Lobos e Modernismo: A Apoteose da Música Canibal	Ricardo Averbach	9-12
Encontros com H. Villa-Lobos	Carlos Kater	13
Mesas Redondas		14
Compondo no Rio de Janeiro em 1926: presença do acalanto patesi “Mokocê-cê-maká” em composições de Villa-Lobos	Manoel Correa do Lago	16-27
O serialismo villalobiano: sobreposição e surrealismo	Paulo Flores	28-75
O violão e a canção em obras Villa-Lobos: as releituras de Antonio Madureira	Ana Lúcia Fontenele	76-92
A descentralização do Modernismo com a música de Heitor Villa-Lobos	Ana Judite de O. Medeiros	93-116
O processo de formalização do ideário da miscigenação na obra pedagógica de Villa-Lobos: uma análise do conteúdo didático do Canto Orfeônico e das peças do Guia Prático	André Alcman O. Damasceno	117-161
O Acervo Sonoro do Museu Villa-Lobos: gravações em LPs por violonistas brasileiros	Clayton Vetromilla; Juliana Amado; Rodrigo Chaves da Silva	162-174
Uma possível Ave Maria inédita de Villa-Lobos a partir do manuscrito MVL 1999-21-0005	Danilo Martins Ferreira; Susana C. Ygayara-Souza	175-183
<i>Native Brazilian Music</i> : Pixinguinha “flauteando” para Villa-Lobos e Stokowski	José Reis de Geus; Walter Garcia	184-199
Viagens para o “interior”: as vozes e identidades do Brasil	Laila Correa e Silva	200-206
Villa-Lobos’ <i>Cello Concerto no. 2</i> : the Crystallization of a Late Period Instrumental Language	Lars Hoefs	207-217
A obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos dentro de um processo pedagógico	Lucas Vieira; Edelson Gloeden	218-225
O “Lundu da Marquesa de Santos”: a mulher retratada nas canções de Villa-Lobos	Pedro Razzante Vaccari	226-239
Obra Arquitetônica de Villa-Lobos: signos e cartografias emocionais	Cleisson Melo	240-257
Heitor Villa-Lobos, <i>Green Mansions</i> , and the Indigenous Other	Silvio J. dos Santos	258-267
Heitor Villa-Lobos e Portugal: notas sobre relações pessoais, profissionais e estreias	Teresinha Prada	268-282
O Trompete nas Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos: Soluções técnicas para os excertos mais desafiadores	Amarildo Nascimento; Fábio Cury	283-300
Compositor proscrito? Vanguarda do século XX e Villa-Lobos em performances corais em São Paulo (1960-1979)	Ana Paula dos A. Gabriel; Susana C. Igayara-Souza	301-309
Villa-Lobos e a primeira audição nacional da <i>Missa em Si menor</i> de J. S. Bach em 1935	Marcelo Portela Nunes	310-324
<i>Ciranda das Sete Notas</i> de Villa-Lobos: caminhos para uma proposta interpretativa ao fagote	Marcos Vinícius Taveira; Fábio Cury	325-359

Anais do VIII Simposio Villa-Lobos

*Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles
CMU-ECA-USP
Coordenador do PAMVILLA e do VIII SVL*

Apresentação

A oitava edição do **Simposio Villa-Lobos** aconteceu nos dias 12 e 13 de setembro de 2024, na sede do Núcleo Diversitas (FFLCH), na Casa de Cultura Japonesa situada no campus Butantã da Universidade de São Paulo. Queremos agradecer aos colegas do Núcleo Diversitas, em especial ao Prof. Dr. Gilson Schwartz, que tanto se empenharam para a realização do evento em um espaço tão agradável e bem equipado.

Destacam-se, entre muitas apresentações interessantes, duas mesas que trouxeram elementos exteriores ao meio acadêmico musical, ambas propostas por Camila Fresca - jornalista e pesquisadora de temas ligados ao modernismo brasileiro. A primeira mesa foi com Felipe Botelho e Roderick Himeros, ambos integrantes do Teatro Oficina. Eles trouxeram um resumo de diversas recriações de obras villalobianas em peças teatrais concebidas por José Celso Martinez Correa (1937-2023). A outra mesa organizada por Camila Fresca reuniu o compositor Alexandre Guerra e o cineasta Marcelo Machado, que juntos realizaram o documentário “Villa-Lobos em Paris”, contando a trajetória do compositor pela cidade-luz nos anos 1920.

Os concertos realizados pelo Unicamp Cello Ensemble (dirigido por Lars Hoefs) e pelo violonista Edelton Gloeden, trouxeram música que reverbera a partir do próprio Villa-Lobos e leva a grandes criadores da música brasileira, como Guerra Peixe, Santoro, Guarnieri, Lacerda, Krieger e arranjos de canções inesquecíveis de João Bosco e Aldir Blanc.

Nossos agradecimentos a todos os participantes (comunicações, mesas, palestras, concertos) que contribuíram imensamente para ampliar nossa compreensão dos tópicos abordados. Agradecimentos especiais a Ana Judite, Cleisson Melo, Ana Fontenele, Juliana Ripke, José de Geus, Loque Arcanjo, Ricardo Averbach, Mauren Frey, Maria Alice Volpe, Manoel Correa do Lago, Carlos Kater, Lars Hoefs, Luciano Camargo, Ednilson Lazzari, Helder Oliveira e todos que contribuíram com a logística do evento.

Esperamos que os leitores possam usufruir desses conhecimentos. Eventuais omissões de fontes bibliográficas são de responsabilidade dos autores dos textos.

Palestras

Elementos composicionais da Obra instrumental de Vieira Brandão e sua proximidade com Villa-Lobos: Álbum *Brandão Instrumental*

Profa. Dra. Mauren Frey
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Pianista, professora adjunta de piano do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). É Doutora em Música – Práticas Interpretativas – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Bacharel em Piano pela mesma Universidade.

Exerce intensa atividade como camerista e concertista evidenciando principalmente o repertório brasileiro para variadas formações instrumentais e atualmente integra principalmente o Trio Serranias (Oboé, Fagote e Piano) em parceria com professores da UFSM e o Duo Frey-Saggin (Piano e Viola) com o violista da Orquestra Filarmônica de Goiás. Realiza contínua atividade de pesquisa explorando o repertório pianístico brasileiro e procura sempre entrelaçar sua pesquisa à prática artística. Nestas atividades destacam-se: Evento comemorativo ao Centenário do Maestro Vieira Brandão, no Rio de Janeiro, em setembro de 2011 onde tocou a Fantasia Concertante de Brandão na versão para dois pianos, e posteriormente em 2012, tocou a versão para piano e orquestra. Participa regularmente dos eventos acadêmicos nacionais e internacionais de Música, apresentando trabalhos e resultados das pesquisas em música Brasileira.

Durante sua formação como solista, obteve os prêmios no Concurso Latino-Americano Rosa Mística, onde obteve o 3o lugar em (2003), o 4o lugar (2004) e o 1o lugar (2011). Como camerista, recebeu o 1o Lugar duas vezes no referido concurso: em 2004 em um duo de piano e violino e em 2011 com o violista Fabio Saggin, com quem mantém ainda em atividade o Duo Frey-Saggin. No ano de 2011 realizou uma Turnê por cidades de Portugal e França com um repertório para piano a quatro mãos, dedicado exclusivamente a compositores brasileiros.

Como docente atende alunos das variadas disciplinas de piano e orienta pesquisas de graduação, extensão e pós-graduação em Artes da Universidade a qual está vinculada (UFPEL). Contribuiu com a organização do projeto Interinstitucional dos Encontros sobre Pedagogia do Piano, e tem sido convidada para palestras e conferências sobre o ensino do piano no Brasil.

Também exerceu o cargo de professora no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa (UNIPMAPA) e Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB) bem como no curso de Extensão da UFRGS. Atualmente está vinculada ao programa de Pós-Graduação em Música da UDESC para Pós-Doutorado durante o ano de 2023, desenvolvendo pesquisa a respeito de música para grupos de pianistas.

Esta palestra apresenta um panorama sobre a obra instrumental com piano de José Vieira Brandão (1911-2002) com foco principal na sua proximidade com o trabalho de Villa-Lobos e de que maneira construiu sua própria linguagem composicional baseado neste contato. Apresento também questões de compreensão do texto musical que foram relevantes para o processo de construção da performance e gravação do Álbum *Brandão Instrumental* com 5 das obras de câmara do compositor que se apresentam como significativas para a aproximação com sua linguagem pessoal. Reconhecido como exímio pianista, estreou uma significativa parcela das obras para piano de Villa-Lobos. Contudo, ele não se dedicou a divulgar suas próprias obras com o mesmo ímpeto. De acordo com o catálogo disponível na biblioteca Vieira Brandão do Museu Villa-Lobos, escreveu para piano solo 5 obras didáticas; 1 Prelúdio, 4 estudos e 4 Serestas (Rodrigues, 2017; 2012). Já para conjuntos de câmara com piano, seu instrumento principal, escreveu 7 obras, todas para instrumentos de cordas friccionadas (Rodrigues, Dalmacio & Rossi, 2024). Apesar de não muito numerosas, as composições de Vieira Brandão caracterizam-se pela sofisticação técnica, coerência formal, preferência por aspectos melódicos

de uma linguagem relativamente próxima do tonalismo e identificação com as correntes nacionalistas da música brasileira. Estabelecida uma relação deliberada de influência musical entre Brandão e Villa-Lobos, observa-se nas obras de Brandão características de elementos composicionais recorrentes que evidenciam esta proximidade ao mesmo tempo que são utilizados de maneira a conferir originalidade e assegurar o desenvolvimento de uma linguagem composicional particular. Podemos entender que a postura de Brandão se apoia na premissa de Bloom (2013), segundo a qual o compositor se apresenta como “poeta forte” no sentido de que estabelece relações inevitáveis com seus predecessores canônicos, ao mesmo tempo desenvolvendo sua autenticidade. De acordo com Straus (1990), ao incorporar elementos tradicionais, compositores do século XX dialogam com seus predecessores; e ao reinterpretar radicalmente estes elementos, injetam um espírito de revisionismo ao diálogo e tendem a (re)trabalhar elementos tradicionais para atender aos seus próprios interesses. A partir dessa premissa, consideramos também que a música de Brandão parece compartilhar mais semelhanças do que diferenças com a música nacionalista do início do século XX. Em suas obras instrumentais, Vieira Brandão homenageou compositores e intérpretes de destaque no cenário musical, e ao fazê-lo não divergiu das práticas musicais da primeira metade do século XX, permeada pela música do passado. Nomeou suas fontes de inspiração em sua *Tese de Livre Docência* (1949) e, principalmente, nos subtítulos das peças. Contudo, nem sempre estas referências estão explícitas ou passíveis de serem facilmente observadas na partitura. Em contrapartida o resultado sonoro da sobreposição dos elementos musicais é o que evoca auditiva e instintivamente o ambiente de um determinado compositor ou traços dos intérpretes homenageados. A partir desse contexto apresento um panorama, com concisas considerações de cunho analítico, a fim de elucidar e exemplificar em excertos tanto das obras solo quanto de câmara estas características principais e recorrentes. Do ponto de vista técnico-musical, pode-se dividir os elementos composicionais característicos e recorrentes da obra de Brandão em dois grupos principais: *Rítmicos* (diferentes agrupamentos de semicolcheias; polirritmia) e *Melódicos* (melodias em notas duplas; cromatismos) sendo que, assim como na música de Villa-Lobos (Salles, 2009), destaca-se a sobreposição de camadas da textura, ampliando a sofisticação técnica e estrutural das obras. Por fim, entende-se que Brandão recorre a sonoridades, formas e gestos dos seus antecessores, distantes ou próximos. Como compositor, escreve a música do seu tempo e homenageia principalmente Villa-Lobos, mas também Guarnieri e toda uma geração de nacionalistas modernistas. Com isto, perpetua modelos e se insere na comunidade imaginada (Anderson, 2008) que cultua esta corrente musical.

Villa-Lobos e Modernismo: A Apoteose da Música Canibal

*Prof. Dr. Ricardo Averbach
Miami University, Ohio*

Diretor de Estudos Orquestrais na Miami University, lançou o seu livro "Villa-Lobos e Modernismo: A Apoteose da Música Canibal" durante as comemorações do bicentenário da independência do Brasil e do centenário da Semana de Arte Moderna, o movimento que impulsionou o modernismo nas artes no país. O livro lançado em uma conferência internacional na Universidade de Yale nos Estados Unidos, foi publicado pela Lexington Books, um selo da Editora Rowman and Littlefield. Agora o livro será lançado no Brasil dentro do VIII Simpósio Villa-Lobos, na Universidade de São Paulo.

O livro trata da introdução do Modernismo na música no Brasil. O Modernismo foi um dos períodos mais empolgantes da história da humanidade: um momento em que cientistas fizeram descobertas revolucionárias, como a Teoria da Relatividade de Einstein e o conceito do subconsciente de Freud, que mudaram para sempre nossa percepção da realidade. A premissa principal do livro é que, enquanto na Europa o modernismo foi definido por uma série de movimentos contrastantes como expressionismo, surrealismo, futurismo, primitivismo, cubismo e outros, na América Latina houve um movimento equivalente que foi relegado para segundo plano devido a uma visão eurocêntrica da arte: o canibalismo cultural ou antropofagia.

Em uma época em que aspectos referentes à diversidade e inclusão se tornaram prioridade na sociedade contemporânea, Averbach emerge como um pioneiro na introdução da inovadora noção de canibalismo musical e artístico. O canibalismo cultural é usado metaforicamente para definir um movimento cultural no qual artistas se identificavam com a população ameríndia na América Latina, que era canibal. O canibal não come por fome ou gula. O canibal come para assimilar a força do inimigo em um ritual. Da mesma forma, artistas brasileiros devoraram a cultura europeia em uma reação violenta contra o colonialismo e a fundiram com a cultura brasileira para regurgitar um novo tipo de arte que era um produto híbrido novo e original, com múltiplas influências. Além disso, o livro resgata Villa-Lobos como o compositor seminal cujas contribuições impulsionaram o modernismo a novos patamares, além de abrir as portas para outros compositores latino-americanos ao criar uma ponte entre música clássica e a popular.

Neste estudo profundo, Ricardo Averbach eleva o Canibalismo Cultural como uma grande manifestação da estética modernista, e Villa-Lobos como seu principal expoente no campo da música. O apetite antropofágico de Villa-Lobos por estéticas opostas ilumina através da justaposição de elementos contraditórios, deixando um legado de originalidade inigualável, um caleidoscópio brilhante de sons que se inspiram no poder radical de Josephine Baker até a extravagância ousada de Carmen Miranda, do Dadaísmo às descobertas científicas contraintuitivas de Einstein, do folclorismo à atonalidade.

O Modernismo na arte foi um movimento do início do século XX que buscou criar uma ruptura com a arte tradicional europeia, cuja evolução costumamos reportar à antiguidade Greco-romana. O grande objetivo dos modernistas, independentemente de sua afiliação, era criar uma arte nova, original e autêntica. E assim surgiram múltiplos movimentos na Europa que receberam denominações tais como Expressionismo, Futurismo, Fauvismo, Neoclassicismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Primitivismo e outros. No início de século XX, a Europa atraiu um número significativo de artistas brasileiros e da América Latina, que foram expostos a essas novas tendências revolucionárias na arte.

Enquanto isso, a arte brasileira autêntica era considerada retrógrada, rústica e não sofisticada ao ser comparada com a refinada arte tradicional europeia. Com o passar do tempo, o Brasil abriu as portas para os movimentos de vanguarda trazidos da Europa, e a Semana de Arte Moderna constituiu um marco significativo desse processo, ao mesmo tempo que produziu uma nova mentalidade que abraçou a arte nacional primitiva como algo autêntico e

original. Oswald de Andrade, que foi um dos fundadores do Modernismo no Brasil, considerou que o Primitivismo foi a maior conquista da Semana de Arte Moderna. Mas o primitivismo brasileiro era fundamentalmente diferente do primitivismo europeu.

Para romper com a tradição na arte europeia, que podia ser traçada até a Grécia e Roma antigas, os artistas europeus tiveram que buscar inspiração nas culturas de civilizações de lugares distantes, tais como a África, Ásia e Oceania. No Brasil, a expressão artística do Primitivismo era muito mais fácil. Em vez de procurar terras e lugares distantes, tudo o que os artistas brasileiros precisavam fazer era olhar para o interior do país, onde a cultura nativa e primitiva do ameríndio ainda estava presente. O ameríndio brasileiro pode ser visto como o mais primitivo e fundamental dentre os povos primitivos, porque ele praticava o mais feroz e criminoso ato imaginável: canibalismo.

Foi isso que levou Oswald de Andrade a conceber seis anos após a Semana de Arte Moderna, o movimento conhecido como Antropofagia ou Canibalismo Cultural. É preciso entender que o canibal ameríndio não come outro ser humano porque está com fome ou por gula. O canibal come outro ser humano para adquirir magicamente as qualidades do inimigo através de um ritual mágico. Assim, Oswald de Andrade usou a metáfora do canibal para definir o artista moderno brasileiro: alguém que devora a cultura europeia e sua própria cultura brasileira para regurgitar um novo tipo de arte que era um produto híbrido dessas múltiplas influências. Esse produto híbrido não seria inferior em termos de qualidade, mas teria um valor igual ou superior à arte do colonizador europeu. Em um processo revertido, a arte brasileira voltaria para a Europa e influenciaria os artistas de vanguarda europeus que foram originalmente devorados.

No cerne do canibalismo cultural reside um dilema: “tupi ou não tupi? Essa é a questão.” O índio tupi constituía a maior população ameríndia durante a descoberta do Brasil. O dilema em questão pode ser entendido da seguinte maneira: se a prioridade máxima da arte moderna era produzir algo novo e original, ao devorar a influência europeia através do canibalismo cultural, a arte brasileira não se tornaria derivativa? É isso que tento responder no meu livro. Ao estudarmos a estética antropofágica na música, encontramos algumas barreiras. Com a perspectiva do tempo, hoje consideramos a antropofagia o movimento modernista mais influente no Brasil, a ponto do antropólogo Viveiros de Castro, considerá-la "a reflexão meta-cultural mais original jamais produzida na América Latina até os dias de hoje."

No entanto, a antropofagia foi um movimento que, como muitos movimentos europeus, tem sido associada principalmente à literatura e às artes visuais, e não à música. Apesar de ter participado da Semana de Arte Moderna, foi mais difícil associar Villa-Lobos ao movimento antropofágico porque este foi lançado seis anos depois da Semana de Arte Moderna em São Paulo, enquanto Villa-Lobos foi um compositor carioca por excelência. A rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro perdura até hoje, e contribuiu para a percepção de um distanciamento entre Villa-Lobos e o movimento antropofágico. Devido a esses desafios, durante a maior parte do século XX, Villa-Lobos foi visto como um compositor nacionalista que escrevia música exótica e inspirada, mas que em última análise seria derivativa. Por muitos anos, Villa-Lobos foi considerado essencialmente um compositor nacionalista, sendo para o Brasil o que Chopin foi para a Polônia, Liszt para a Hungria, Verdi para a Itália, Grieg para a Noruega, e assim por diante. Como muitos outros artistas, Villa-Lobos foi para Paris, que era a capital cultural do mundo no início do século XX. A “cidade luz” foi invadida por artistas tais como Josephine Baker, que satisfaziam o apetite das audiências parisienses pelo exótico. Josephine Baker refletia a fascinação pelo primitivismo africano, representando a figura sexualizada de uma mulher exótica de cor que liberava as fantasias atávicas reprimidas dos europeus. E isso também está relacionado com a antropofagia, pois essa ideia deriva do conceito freudiano de que o desejo sexual nada mais é do que um disfarçado apetite pela carne humana.

Analogamente, Villa-Lobos, com sua personalidade exuberante, ficou conhecido como um compositor ameríndio, o “índio de casaca,” um compositor exótico dos trópicos. E ele se deliciava em usar essas histórias para autopromoção. Por exemplo, em dezembro de 1927, o jornal parisiense *L’Intransigeant* descreveu como Villa-Lobos foi feito prisioneiro por canibais durante uma viagem à região próxima do Paraguai. De acordo com o artigo, ele foi amarrado nu a uma árvore enquanto os índios celebraram sua captura, dedicando três dias de festividade em preparação para comê-lo, até que o compositor escapou através de um resgate milagroso. O artigo foi intitulado “L’aventure d’un Compositeur: Musique Cannibale” (A Aventura de um Compositor: Música Canibal).

Tais histórias posteriormente contribuíram de maneira negativa para estabelecer a reputação de Villa-Lobos como um compositor exótico mas derivativo, e também dificultaram sua associação com o verdadeiro movimento antropofágico. Isso nos leva a questionar aonde reside a verdadeira contribuição de Villa-Lobos ao modernismo na música. E a resposta está justamente no seu papel como um legítimo representante da estética antropofágica, um

movimento seminal que ficou deixado à periferia devido a uma interpretação historicamente eurocêntrica da música ocidental. No entanto, em uma época como os dias de hoje, quando estamos preocupados com aspectos de diversidade e inclusão, a antropofagia surge como um conceito que desafia a noção de hegemonia, permitindo uma permeabilidade mais natural entre diferentes culturas através de um processo de transculturação.

Talvez tenha sido Stravinsky, considerado o compositor modernista mais influente, quem melhor entendeu intuitivamente o verdadeiro significado da antropofagia, quando afirmou que “o bom compositor não imita: ele rouba.” O nacionalismo exótico de Villa-Lobos é enganoso. Ao invés de construir seu estilo individual a partir do estilo nacional do Brasil através da apropriação do folclore, na verdade foi o estilo de Villa-Lobos que moldou o estilo nacional da música brasileira. Ele criou uma paisagem sonora deslumbrante e altamente imaginativa que captou a alma do povo brasileiro e a geografia do país, incorporando os ingredientes mais importantes da natureza: os sons da floresta, seus animais, insetos e monstros, os habitantes ameríndios e até mesmo o nascer do sol como representação das potencialidades de uma nação jovem.

Em meu livro eu procuro descrever tecnicamente em detalhes o processo composicional antropofágico de Villa-Lobos, e como ele foi capaz de introduzir inovações significativas na estética modernista. Ao fazê-lo, ele integrou e transcendeu as influências culturais para criar uma nova e poderosa identidade artística. Um dos principais achados foi a predominância de elementos surrealistas na estética musical antropofágica, que foi uma de suas mais valiosas contribuições. Ironicamente, todos os movimentos modernistas europeus tiveram um ciclo de vida limitado, atingindo seu apogeu e declinando posteriormente, para serem substituídos por estéticas mais modernas. No entanto, a antropofagia continua se renovando e periodicamente reaparece de maneira poderosa com uma nova roupagem. Se a antropofagia continua presente na arte brasileira, podemos dizer que ela também aparece de maneira revigorada na arte de inúmeros países, sob a forma de um processo de transculturação. E ao fazê-lo, realiza a profecia de Oswald de Andrade, ao se tornar uma utopia exportada do Brasil para o exterior.

Encontros com H. Villa-Lobos

*Prof. Dr. Carlos Kater
Academia Brasileira de Música (ABM)*

Carlos E. Kater, musicólogo, compositor e educador musical, Doutor pela Universidade de Paris IV (Sorbonne), com Pós-Doutorado pela mesma instituição e Professor Titular pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autor de muitos artigos e livros publicados, nas áreas de musicologia e de educação musical. O projeto A Música da Gente, criado e coordenado por ele desde 2013, propõe uma educação musical inventiva, centrada na criação de músicas inéditas, aliada ao desenvolvimento pessoal dos participantes. Teve inúmeras edições e desdobramentos ao longo dos anos, em diversas regiões do Brasil e exterior, tendo alcançado mais de 30.000 estudantes até o momento. É membro da Academia Brasileira de Música (cadeira nº16).

Durante a década de 1980 várias entrevistas foram realizadas com personalidades do meio musical brasileiro e internacional com a finalidade de se conhecer mais detalhes da trajetória profissional e pessoal de Heitor Villa-Lobos. Essas entrevistas com músicos e musicistas, que mantiveram em suas memórias informações valiosas sobre o compositor brasileiro, foram transcritas, editadas e reunidas na publicação de um ebook interativo sob o título de “Encontros com Villa-Lobos”. Dentre os entrevistados figuram Anna Stella Schic, Arminda Villa-Lobos (Mindinha), Eleazar de Carvalho, Eunice Katunda, Francisco Mignone, Koellreutter, Souza Lima, Camargo Guarnieri, Magdalena Tagliaferro, entre vários outros, incluindo ainda uma entrevista concedida em Paris pelo próprio Villa-Lobos.

Na exposição serão apresentadas as principais características do livro digital interativo,¹ contendo 665 páginas, bem como comentadas algumas das particularidades das percepções e opiniões dos entrevistados, que desenham as diversas facetas que compõem o mito, o homem e o músico Villa-Lobos (compositor, regente, educador). Cada entrevistado ao compartilhar as suas próprias memórias pessoais agrega elementos inéditos que representam uma das múltiplas facetas do grande músico brasileiro e dessa maneira põem em movimento o móbil amplo e complexo que ilustra sua imagem multifacetada e por vezes polêmica ou contraditória que dele se tem ainda hoje.

Dessa forma, é possível conhecer-se um pouco mais da história da música brasileira, desses seus representantes entrevistados e de seu protagonista mais consagrado na primeira metade do sec. XX, contada, em “viva voz”, por esses protagonistas com detalhes até então pouco conhecidos, relatos até então não escritos e divulgados.

¹ Ver o trabalho completo no endereço: <https://www.carloskater.com.br/encontros-com-villa-lobos>.

Mesas Redondas e Concertos

“Rasga coração”: Teatro Oficina e Villa-Lobos

Camila Fresca (Revista Concerto)

Felipe Botelho (Teatro Oficina)

Roderick Himeros (Teatro Oficina)

O espetáculo *Rasga coração*, de 2023. O próximo espetáculo dedicado a Villa-Lobos, que Roderick e Felipe estão preparando. Um histórico da presença da música do Villa nas produções do Oficina.

A relação de Zé Celso com a obra de Villa-Lobos. A obra do chileno Pedro Humberto Allende que teria motivado a criação das *Cirandas do Villa*, a partir de relato de Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga (Roderick é sobrinho-neto de Allende).

Villa-Lobos: invenção e difusão das imagens sonoras da nação

Loque Arcanjo Jr.

UEMG

Maria Alice Volpe

UFRJ/ ABM

Manoel Correa do Lago

ABM

A descentralização do Modernismo da música de Villa-Lobos

Ana Judite O. Medeiros

Laila Correa e Silva

Pedro Vaccari

Viagens para o “interior”: as vozes e identidades do Brasil.

Características modernistas e regionais nas *Bachianas Sertanejas*.

Do centro para a periferia: o regionalismo como proposta de ‘brasilidade’ nas canções de Villa-Lobos.

Documentário Villa-Lobos em Paris

Alexandre Guerra

Camila Fresca

Marcelo Machado

Exibição do filme (60 minutos de duração).

Concertos

- Edelton Gloeden, violão (álbum *Integrais*, SeloSesc)
- Unicamp Cello Ensemble, direção de Lars Hoefs

Textos das comunicações

Compondo no Rio de Janeiro em 1926: presença do acalanto paresi “Mokocê-cê-maká” em composições de Villa-Lobos

Manoel Correa do Lago
ABM

Resumo: este trabalho fala sobre uma canção de ninar do povo paresi, “Mokocê-cê-maká”, registrada durante a expedição ao Mato Grosso conduzida por Roquette-Pinto em 1912 - e o aproveitamento dessa melodia como um tema musical em obras do compositor Heitor Villa-Lobos.

Palavras-chave: Etnografia Musical; Cantos Paresi; Roquette-Pinto; Villa-Lobos.

Composing in Rio de Janeiro in 1926: presence of the acalanto paresi “Mokocê-cê-maká” in Villa-Lobos compositions

Abstract: This paper talks about a lullaby of the Paresi people, “Mokocê-cê-maká”, recorded during the expedition to Mato Grosso led by Roquette-Pinto in 1912 - and the use of this melody as a musical theme in works by composer Heitor Villa-Lobos.

Keywords: Musical Ethnography; Paresi Songs; Roquette-Pinto; Villa-Lobos.

Apresentação

O aparecimento em 1917 de *Rondônia*, o clássico estudo de Edgar Roquette-Pinto (1884-1953) relatando a expedição científica por ele conduzida em 1912 na Serra do Norte de Mato Grosso, representou um importante marco não apenas para a Antropologia brasileira como também para a Etnografia musical: o registro de cantos paresi e nambiquara (pela primeira vez) gravados em fonogramas; a publicação (ainda que parcial) desses cantos em partitura, em transcrições realizadas por Astolpho Tavares;¹ e informações detalhadas sobre instrumentos musicais, notadamente as flautas paresi, representaram – tanto quantitativa quanto qualitativamente – uma importante adição à documentação disponível, até aquele momento, sobre músicas de povos indígenas brasileiros.

Os reflexos dessa documentação, nova nos anos 1920, se fizeram logo sentir na literatura,² na musicografia,³ e em obras de compositores da primeira geração modernista, tais

¹ A respeito da participação de Astolpho Tavares, Pedro Paulo Salles (2017, p. 45) fornece os seguintes esclarecimentos: “[...] a coleção etnográfica do Museu Nacional foi encaminhada pelo autor (de *Rondônia*) para sua transcrição em partitura aos cuidados do regente baiano radicado no Rio de Janeiro João Astolpho de Souza Tavares (1852-1932) que também foi o autor das análises tonais referentes às flautas Paresis presentes no mesmo livro [...]”.

² No poema “Toada do Pai do Mato” de Mario de Andrade, publicado em 1927 no *Clã do Jaboti*.

³ No seu *Storia della Musica nel Brasile* (1926, p. 31-41), Cernicchiario reproduz alguns dos cantos que haviam sido publicados em *Rondônia*.

como Lorenzo Fernandes em 1928 (no poema sinfônico *Imbapara*⁴), Luciano Gallet em 1929 (em *Pai do Mato*⁵ para canto e piano), mas principalmente em numerosas obras de Villa-Lobos:

Quadro 1: Fonogramas “Expedição Roquette-Pinto”: citações em obras de Villa-Lobos.

FONOGRAMA	TÍTULO	CANTO/PIANO	TRANSCRIÇÕES	CHOROS	COL. ESCOLAR
14597	“Nozaní-ná”	<i>Ch. Typiques Br.</i> n.2	Canto/ pequena orquestra	n. 3: sexteto sopros e/ou coro a capela	“Regozijo de um Raça” coro e percussão.
14601	“Ená Mokocê M.”	<i>Ch. Typiques Br.</i> n. 1	Canto/ pequena orquestra	n. 10 orquestra e coro	Coro a capela
14605	“Teirú”	<i>Poemas Indígenas</i> n. 2	Canto/orquestra	-	Coro
14594-5	“Ualalocê”	<i>Canções Indígenas</i> n. 3	Orquestra <i>Descobrimento do Brasil</i> (3ª Suite)	-	-

Chamando a atenção para a presença recorrente desses cantos em composições de Villa-Lobos, o eminente pianista brasileiro Homero de Magalhães (1924-1997)⁶, intérprete próximo ao compositor, deu um especial destaque, em sua análise seminal do conjunto da obra para piano (Magalhães, 1994, p. 184-5), ao: “[...] papel da canção “Ená Mokocê Maká”, dentro de toda a obra de Villa-Lobos [...] em sua expressão cromática diatônica, aumentada e diminuída [...]”, identificando seus ecos em obras como o *Rudepoema* e peças da coleção *Prole do Bebê II*⁷. Por sua vez, Nóbrega (1975), Salles (2009) e Tygel (2012) analisaram detidamente a sua presença no *Choros 10*.

⁴ O poema sinfônico *Imbapara* de Lorenzo Fernandes é baseado no canto paresi “Nozaní-ná” (“Fonograma 14597”), em alternância com o canto nambiquara registrado no “Fonograma 14600”.

⁵ O poema “Toada do Pai de Mato”, de Mario de Andrade, calcado da lenda transcrita em *Rondônia* em torno de “Kalamalô” e “Ariti”, seria igualmente musicado por Villa-Lobos em 1930 (*Canções Indígenas* n.1); a obra de Gallet faz dialogarem o canto registrado no “Fonograma 14594” com o canto tupinambá “Canide-Ioune”, anotado no sec. XVI por Jean de Léry; Villa-Lobos também os utilizaria: “Canide-Ioune”, em versão para canto e orquestra nos *Três Poemas Indígenas*, e em transcrição para coro a capella na *Coleção escolar*; e os “Fonogramas 14594 e 14595 em “Ualalocê”, originalmente *Canções Indígenas* n. 2, subsequentemente orquestrada em 1937 como 3º movimento da *Suíte III do Descobrimento do Brasil*.

⁶ Ver verbete em Cacciatore (2005, p. 250-251).

⁷ Magalhães (1994, p. 227; 232; 239) identifica a “marca” do desenho de “Mokocê-Cê-Maká” em três peças da *Prole II*. Sobre o “Cachorrinho de borracha”, comenta: “no compasso 5 começa o lindo diálogo entre o contralto e o soprano. O contralto é cromático, e nele está presente o desenho do “Mokocê-Cê-Maká”, como podemos ver na mão esquerda dos compassos 9 e 10 e nas duas mãos no compasso 11”. Sobre o “Cavalinho de pau”: “a parte B (compassos 35 a 68) dedica-se a um divertimento em estilo de tocata, cromático, que trabalha o motivo tão citado ‘Mokocê-Cê-Maká’, lembrando o *Choros n. 10* e o *Rudepoema*”.

O processo assinalado por Homero de Magalhães (i.e. “a canção em sua expressão cromática, diatônica, aumentada e diminuída”) corresponde às técnicas análogas, frequentemente utilizadas por Bela Bartók em suas composições, as quais denominava como “extensão melódica” e “compressão cromática” –, assim descritas em suas Harvard Lectures:⁸

Na “Extensão” [ou “Contração”] do âmbito de um tema: [...] podemos escolher qualquer escala (cromática ou modo): a “extensão” (ou “contração”) intervalar do tema poderá vir a alterar consideravelmente o caráter da melodia, a tal ponto que, às vezes sua relação com o original [...] se tornará pouco reconhecível; poderemos ter a impressão de estarmos lidando com uma melodia inteiramente nova (BARTÓK, 1943 *apud* SUCHOFF, 1976).

O *Rudepoema* e principalmente o *Choros 10* – ambas obras concluídas em 1926 – contêm diversos exemplos de utilização dessa técnica de “extensão/contração” melódica, onde a extensão intervalar do desenho melódico cromático de “Mokocê-Cê-Maká” resulta em melodias pentatônicas e/ou diatônicas que parecem “inteiramente novas”:

Figura 1: Mokocê-Cê-Maká: “Expansão melódica” por diatonização.

Mokocê-Cê-Maká: "Expansão melódica" por diatonização

Choros nº 10 c. 159

Choros nº 10 c. 62-63

Rudepoema c. 31-32

Essa observação de Magalhães será a principal hipótese a ser testada no presente estudo, i.e., examinar em que medida, culminando em composições finalizadas em 1926, o desenho melódico do acalanto “Mokocê-Cê-Maká” permeia, quase que como um *leitmotiv*, algumas das obras de Villa-Lobos, notadamente o *Choros n. 10*.

⁸ BARTÓK, Bela. “Harvard Lectures (1943)”. In: Bela Bartók Essays, selected and edited by Benjamin Suchoff. New York: Saint Martin Press, 1976. p. 354-392; cit. p. 381.

Villa-Lobos e Roquette-Pinto

Apesar da presença, em composições anteriores de Villa-Lobos, da temática e do imaginário indígenas, – notadamente as *Danças dos Índios Mestiços do Brasil* (1914-16)⁹, o *Trio de Sopros* (1921)¹⁰ e o *Noneto* (1923)¹¹ –, e apesar de que as transcrições de fonogramas já estavam publicadas desde 1917 –, é só a partir de seu retorno ao Brasil, em 1924¹², que esses cantos passam a figurar de maneira particularmente intensa em suas obras¹³, coincidindo cronologicamente com a nomeação de Roquette-Pinto — em 1924 — para a chefia da seção de Etnografia e Etologia do Museu Nacional, e – em 1926 – para a Diretoria da instituição.

É interessante observar que Roquette-Pinto tinha um apreciável treinamento musical¹⁴, tal como o atestam as partituras de composições suas para canto e piano, publicadas na década de 1910¹⁵, assim como numerosos testemunhos (tais como neste obituário de Odylo Costa Filho) de que a prática musical permaneceu como um traço constante, ao longo de sua vida: “[...] Ainda pouco tempo, antes de ir se para sempre, era capaz de tocar piano, enquanto permitiam os dedos endurecidos, e de cantar árias da mocidade, do tempo em que participou, no Teatro Municipal, dos coros de uma ópera de Alberto Nepomuceno” (2015, p. 202).¹⁶

⁹ Subtítulo das *Três Danças Características Africanas*, conjunto de três peças para piano “Farrapós”, “Kankikis”, e “Kankukus”, compostas entre 1914-16, apresentadas em transcrição para octeto, durante a Semana de Arte Moderna, e orquestradas nos anos 1920; os “índios mestiços” (descendentes de indígenas e quilombolas) seriam, segundo comentário de Villa-Lobos, “os índios Karipunas”, que habitavam o território atravessado pela E.F. Madeira-Mamoré; observe-se também que o subtítulo de “Farrapós”, em sua 1ª edição, pela Carlos Wehrs (1914), foi “Dança Indígena”.

¹⁰ A respeito do *Trio de sopros*, obra estreada em Paris, Villa-Lobos registrou esse comentário em artigo que escreveu para o jornal *O Paíz* em 02/01/1927: “Um exemplo frisante da ignorância europeia está [no desconhecimento] de uma afinidade flagrante entre a nossa música indígena e popular, e algumas composições de Stravinski [...] Alguns críticos europeus [...] ao ouvirem em Paris certa obra musical escrita por um brasileiro, sobre temas dos nossos índios e do [tradicionalíssimo] Carnaval carioca [...], disseram pela imprensa, ao lado de alguns elogios, [...], que essa obra sofria influência de Stravinski porque continha frases, processos, exagerados acentos rítmicos peculiares ao compositor russo, o que não é absolutamente verdade. [...] Entretanto, o que na referida obra brasileira, de fato se observava de um pouco semelhante, era afinidade apenas. Porque justamente as frases parecidas que os críticos vagamente notaram, eram na maior parte ou as melodias religiosas muito vagas dos nossos índios ou as melodias graves dos sambas. [...]” (Guimarães, 1986, p. 136).

¹¹ Por exemplo, no *Noneto*, na seção “mais Movido” entre as marcações de ensaio 7 a 10.

¹² Villa-Lobos volta a residir no Rio de Janeiro de 1924 a 1926, no intervalo entre as suas duas longas temporadas em Paris: VII/1923 – VI 1924 e I//1927 – V/1930.

¹³ Notadamente no período entre 1924-26 e 1927, – seja sob a forma de citação direta (*Três Poemas Indígenas*, *Choros 3* e *Choros 10*), seja enquanto reelaboração motivica (*Choros 7*, *Rudepoema*).

¹⁴ Pedro Paulo Salles (2017, 45) aponta para a existência de correspondência, dirigida a Mario de Andrade, na qual Roquette-Pinto se refere a Astolpho Tavares como “meu velho mestre de música”.

¹⁵ Encontram-se na “Coleção Mozart de Araujo” (CCBB-RJ) as edições das seguintes composições de Roquette-Pinto: *Ave Maria* para canto e piano (E. Bevilacqua & editores Rua do ouvidor 145) da qual existe em manuscrito uma transcrição para a seguinte formação: violinos 1 & 2, cello, contrabaixo, flauta e clarineta; *Canção da Saudade* para canto e piano, e *Soneto XXIX* para canto e piano.

¹⁶ Esse artigo de Odylo Costa Filho (2015, p. 201-203) intitulado “Mestre Roquette”, foi publicado em 1953 no jornal “Tribuna da Imprensa”, por ocasião do falecimento de Roquette-Pinto.

Seria difícil asseverar a partir de que data – se anterior ou não a seu retorno da França, em 1924 – se deram os primeiros contatos de Villa-Lobos com Roquette-Pinto; mas pode-se afirmar que, a partir dessa data (que coincide com as novas atribuições do antropólogo no Museu), eles se tornam particularmente intensos, como se pode depreender desse depoimento (Feith, 1989) de Heloísa Bojunga – filha e colaboradora de Roquette-Pinto –, reportando os comentários ouvidos de seu pai sobre as frequentes visitas de Villa-Lobos ao Museu Nacional, com a finalidade de “tirar os fonogramas”: “de tanto ouvi-los [...] ele está acabando com os fonogramas do Museu [...] mas vale a pena porque ele [os] está harmonizando e está ficando uma coisa para toda a vida [...]”¹⁷

São ecos dessa colaboração próxima entre o compositor e o antropólogo, o fato de Villa-Lobos ter-lhe dedicado em 1926 uma obra da importância dos *Três Poemas Indígenas* para soprano e orquestra¹⁸, e o fato de ele sempre ter feito constar a menção “recolhido por Roquette-Pinto nas edições (francesa e brasileira) das partituras de “Mokocê-Cê-Maká”, “Nozaní-ná” e “Teirú”¹⁹.

Dentro desse conjunto, o acalanto “Mokocê-Cê-Maká”²⁰ se apresenta como um caso à parte: se por um lado ele aparece com destaque no texto de *Rondônia* (onde são reproduzidos os seus versos, e é descrito o ambiente no qual foi observado²¹), ele não figura entre as

¹⁷ O depoimento ocorre entre os minutos 50:38 e 50:47 do documentário “*Villa-Lobos - o Índio de casaca*” (Feith, 1989).

¹⁸ Obra estreada na Salle Gaveau em Paris em 1928 pela cantora Vera Janacopoulos, pela “Orchestre des Concerts Colonne” sob a regência do autor. Ao presentear a Roquette-Pinto um exemplar da edição francesa dos *Três Poemas Indígenas*, Villa-Lobos lhe escreve em 1932 a seguinte dedicatória: “Ao querido dono desses poemas, o nosso Roquette de sempre, oferece o Villa-Lobos” (Feith, 1989).

¹⁹ As canções paresi “Ená Mokocê Maká” e “Nozaní-ná” constituem os dois primeiros números das *Chansons Typiques Brésiliennes*, uma coleção de arranjos feitos por Villa-Lobos sobre temas populares brasileiros, originalmente escritos para canto e piano (publicada na França em 1929 pela editora *Max Eschig*) e posteriormente orquestrados. As alusões não literais a “Nozaní-ná” foram exaustivamente analisadas por Sonia Rubinsky (1986) em sua tese sobre o *Rudepoema*, enquanto Mario de Andrade assim descreveu a primeira parte do *Choros n. 7*: “O motivo de acentuado caráter parecí [...] uma finíssima deformação melódica do Nozaniná Oreçuá” (Andrade, 1972, p. 366), a qual foi assim descrita por Adhemar Nóbrega: “é o *Nozani-ná* que surge aqui, transfigurado pela troca de relação intervalar, mas reconhecível na sequência de suas inflexões.” (1975, p. 63).

²⁰ “Mokocê-Cê-Maká” tornou-se o título mais frequentemente utilizado com na literatura, apesar da forma completa do primeiro verso ser “Ená Mokocê-Cê-Maká”, tal como figura no texto de *Rondônia* (Roquette-Pinto, 1919, p. 130), e tal como é anunciado no fonograma 14601. Esse foi o título adotado Villa-Lobos ao publicar, nos anos 20, o primeiro arranjo que figura na coleção *Chansons Typiques Brésiliennes*, sendo que, nos anos 30, empregou o título “Ena-Moko-Cê” ao compor o segundo arranjo para a *Coleção Escolar*. Pedro Paulo Salles explica que, apesar de “maká” significar “rede” em língua Paresi-Haliti, que a tradução de Roquette-Pinto – “Menino dorme na rede” –, ainda que não incorreta, seria redundante pois “maká” é um radical contido no verbo dormir (“tsemaka”). Por outro lado, “Ena” seria um qualificativo masculino para “mokotse” (criança pequena). Portanto, segundo Salles (2017, p. 47) a tradução mais próxima do verso “Ena-Mokotse-Tsemaka” seria: “Menino dorme”.

²¹ Roquette-Pinto (1919, p. 130) descreve, no Capítulo VI de *Rondônia* a seguinte cena: “à luz das fogueiras [...] numa rede, uma família inteira ressonava: pai, mãe, e dois filhos, todos muito abraçados. Mais além, uma

transcrições realizadas por Astolpho Tavares, – tais como os cantos “Nozani-Ná”, “Ualalocê” ou “Teirú” –, e que foram publicadas no Anexo musical de *Rondônia*. Tudo indica ser ele uma transcrição livre, para o sistema temperado, da 2ª parte do fonograma 14601, onde os versos da cantiga de ninar²² são recitados num *parlato* cadenciado, quase em *sprechstimme*²³.

Como observa Leopoldo Waizbort (2017, p. 26):

[...] os leitores de *Rondônia* [...] procurarão em vão no livro por uma transcrição dessa canção ou fonograma [...]. Tudo leva a crer ter sido o próprio compositor o autor da transcrição²⁴, sobretudo pelo incomum de sofisticação que ela apresenta, se comparada com as transcrições publicados em *Rondônia*.

Notações de “Mokocê-Cê-Maká”

“Mokocê-Cê-Maká”²⁵ é diretamente citado em três obras distintas de Villa-Lobos:

- na coleção *Chansons Typiques Brésiliennes* (1919?), enquanto arranjo [idem] para canto e piano²⁶, posteriormente transcrita para canto e pequena orquestra;²⁷

criança choramingava, ao lado de uma índia moça que a balouçava nos braços, cantando: “Ena mokoce ce Maka [...]”.

²² Villa-Lobos, em sua análise do *Choros n. 10* (MVL, 1965, p. 159) refere-se a ele como “um tema cromático a maneira dos cânticos de rede que os índios parecis entoam em quarto de tom em Mato Grosso”. Sobre essa observação de Villa-Lobos, Béhague (1994, p. 91) fez o seguinte comentário: “The Pareci indians hammock chant is truly the lullaby (or resting song) ‘Mokocê-cê-Maká’, already used by the composer in the *Chansons Typiques Brésiliennes*”; Antokoletz (1992, p. 234) também assim se refere à presença do acalanto: “Several varied manifestations of the choral theme appear in the first half of the work in both chromatic and diatonic forms. A striking manifestation of the chromatic form is reminiscent of the quarter tone ‘hammock’ chant of the pareci Indians of Mato-Grosso”.

²³ Partindo da análise de Waizbort, Pedro Paulo Salles (2017, p. 47) comenta: “Villa-Lobos teve a genialidade de traduzir graficamente aquele acalanto, quase recitado à maneira de um *sprechgesang*, acrescentando a harmonização em piano, e incorporando inclusive a falha mecânica a partitura (talvez até com uma ponta de humor)”.

²⁴ O compositor e pesquisador Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), – ele próprio autor de uma harmonização de “Mokocê-Cê-Maká” baseada na transcrição da melodia que figura nas *Chansons Typiques Brésiliennes* –, aventava a hipótese (Lago, 2003, p. 107), de alguma colaboração de Roquette-Pinto, bom músico amador e testemunha da cena descrita em *Rondônia*, sob a forma de transmissão oral.

²⁵ Com esse título nas *Chansons Typiques Brésiliennes*, e com o título abreviado de “Ena-Mô-Kôcê na *Coleção Escolar*”.

²⁶ O arranjo original para canto e piano de *Mokocê-Cê-Maká* foi estreado e apresentado diversas vezes por Elsie Houston, dedicatária da obra; Mario de Andrade assim se manifestou, após um concerto realizado em São Paulo em 1930: “Elsie Houston nos proporcionou ontem um recital interessantíssimo como arte e caráter[...]. Elsie Houston consegue mesmo as vezes apresentar criações em que é inexcédível, como por exemplo [...] no delicioso acalanto pareci *Ena. Mokoce ce Maka* em que [...] atinge momentos deveras esplendidos da sua arte (*apud* Coli, 1998, p. 232).

²⁷ Com a seguinte formação: Violoncelo/ Viola, Fagote / Clarineta baixo, Clarinete /Oboé/Corne inglês /Sax alto /Flauta. Essa versão foi estreada em Paris sob a regência do compositor em 14/3 /1930, com a grande cantora franco-americana Claire Croiza (1882-1946), por ocasião do “Festival de Musique Moderne”, realizado na Salle Chopin, juntamente com obras de Edgar Varèse e Marcel Mihalovici.

- na *Coleção Escolar* (1933)²⁸ para “canto, coro, e bateria *ad libitum*”²⁹, como harmonização de caráter didático, no entanto com as seguintes precisões, no corpo da partitura, no que diz respeito à percussão: “a Bateria (reco-reco e matraca) sempre muito ritmada. O reco-reco (glissando lentamente), e a matraca (bem em tempo e seco), durante toda a execução”;
- no *Choros 10* (1926) onde – seja como citação direta, seja sob a forma de uma miríade de transformações motivicas – ele se constitui no próprio tecido da primeira e segunda partes.

Na comparação entre essas três notações podem-se observar ligeiras oscilações, que refletem a indeterminação própria da transmissão oral, e que não alteram o seu caráter geral, e deixam intacto o desenho melódico, constituído por dois períodos fortemente contrastantes, examinados a seguir:

1º Período de “Mokocê-Cê-Maká”

Figura 2: Mokocê-Cê-Maká – 1º Período.

Mokocê-Cê-Maká - 1º Período

Chansons Typiques

1º grupo 2º grupo

Coleção Escolar

1º grupo 2º grupo

Choros nº 10

1º grupo 2º grupo

O 1º Período de “Mokocê-Cê-Maká”, quase estático, movendo-se por graus conjuntos dentro do estreito âmbito melódico do intervalo de 3ª, é constituído por dois grupos sucessivos

²⁸ Datação com base na numeração de chapa “31”, e descrito na edição da *Coleção Escolar* como: “*Ena-Mô-Kôcê* (“canção de rede entre os índios Parecís de Mato Grosso”), e classificada como “folclore nacional ‘Índio puro’, ambientado na base da técnica harmônica da civilização europeia”.

²⁹ O manuscrito autógrafo da parte vocal desse segundo arranjo, realizado nos anos 30, figura no Museu Villa-Lobos com o seguinte comentário de Villa-Lobos: “essas melodias são entoadas cromaticamente, fora da teoria da escala temperada”.

de 5 e 4 notas, respectivamente, com uma desaceleração rítmica no segundo grupo, tendo ambos a marca comum do desenho cromático descendente; nas *Chansons Typiques* e na *Coleção Escolar* esses dois grupos são separados por uma 3ª menor ascendente, enquanto no *Choros 10* a separação se dá por uma 3ª Maior.³⁰

2º Período de “Mokocê-Cê-Maká”

Figura 3: Mokocê-Cê-Maká – 2º Período.

Mokocê-Cê-Maká - 2º Período

Chansons Typiques n° 1

1º grupo 2º grupo

Coleção Escolar [n. cl. 31]

1º grupo 2º grupo

Choros n° 10
Compassos {116-117
{127-128}

1º grupo 2º grupo

O 2º Período contrasta com o 1º Período por seu caráter incisivo, movendo-se dentro do largo âmbito melódico do intervalo de 9ª (ampliado no caso do *Choros 10*), e consiste, no primeiro grupo, de um brusco movimento escalar descendente contendo salto melódico, seguido de um segundo grupo semelhante ao do 1º Período: terminação cromática descendente em desaceleração rítmica. Observe-se que no *Choros 10*, o primeiro grupo difere ligeiramente da notação adotada nas *Chansons Typiques* e da *Coleção Escolar*, por incorporar, em sua primeira parte, um maior número de notas (7 notas, ao invés de 5) e um salto melódico adicional (4ª justa).

Sobre esse 2º Período, tão contrastante, – mas cuja direcionalidade é a mesma do 1º Período –, Waizbort (2017, p. 31) argumenta convincentemente tratar-se de uma falha técnica no processo de captação/gravação do fonograma de Roquette-Pinto resultante da alteração da velocidade rotação do cilindro:

O que ocorreu foi uma falha técnica do fonógrafo no processo de gravação que Villa-Lobos incorporou em sua composição. Ao invés de ignorar ou corrigir o erro da

³⁰ “Its larger minor 3rd boundary (BD) acquires a more global compositional significance in terms of the basic diatonic and octatonic sets” (Antokoletz, 1992, p. 234).

máquina, Villa-Lobos transformou-o em material expressivo. Mais ainda, em material expressivo decisivo, pois altera o padrão da repetição.

O desenho melódico de “Mokocê-Cê-Maká” em obras concluídas em 1926

Choros 10 – primeira parte

A primeira parte do *Choros 10* é marcado pela “omnipresença”³¹ do 1º Período de “Mokocê-Cê-Maká”, que é reiterado não menos de 15 vezes (presente em 1/4 dos compassos), em diferentes níveis de transposição, tratado por aumentação e diminuição, enunciado por diversos instrumentos (sucessivamente cordas, trompete, trompa, clarinete, sax alto, piano) e em configurações rítmicas variadas.

José Miguel Wisnik (2001, p. 169) referiu-se a ele como “o motivo nuclear de toda peça”:

[...] um acalanto dos índios Parecis, de perfil cromático descendente, cujas metamorfoses (por diatonização ou alteração do perfil rítmico) serão estruturantes da obra e assumirão grande importância na parte final [...] O motivo dos índios Parecis pontuará generalizadamente o espaço sonoro ao modo de intervenções disseminadas (em gestação omnipresente – Ademar Nóbrega chamou-o motivo “conspiratório”³²).

³¹ Nóbrega (1975, p. 19) assim se refere ao papel central da: “canção de ninar ‘Mokocê-Cê-Maká’ [...] de que vai nutrir-se quase toda a primeira parte do *Choros 10*, no qual esse pequeno traço melódico desempenha importante função estrutural”; observação semelhante é feita por Behague (1994, p. 99): “*Here the chromatic motive is transformed by means of rhythmic diminution and takes on, through incessant repetitions in various forms, great importance in this first section*”; e por Tarasti (1995, p. 124): “[...] *both parts are united by certain motifs, one motif in particular which is repeated in various forms throughout the work*”.

³² Essa forte presença é assim descrita por Nóbrega (1975, p. 91), referindo-se aos compassos 28 a 46 no primeiro caso, e aos compassos 38, 45, 57, 112 e 113, no segundo: “As cordas [...] após sustentarem por vários compassos a nota MI em duas oitavas, realizam [...] um desenho cromático descendente prenunciador do que vai ser uma presença quase obsessiva nessa primeira parte da obra [...]; compassos adiante, os arcos retomam o mesmo motivo, agora com uma configuração rítmica mais próxima da feição definitiva que ele tomará. Esse motivo de obsessiva presença na primeira parte dos *Choros 10*, iterativo e insidioso como um conspirador, é uma transfiguração (por diminuição de valores) da melodia ‘Mokocê-Cê-Maká’ e canção de ninar dos índios parecis”.

Figura 4: “Mokocê-Cê-Maká” – 1º Período – Variantes.

"Mokocê-Cê-Maká" - 1º Período - Variantes

Chansons Typiques Brésiliennes

1 1º Violino
Cs: 28-37; 38-46

2 Cordas
Cs: 38, 45, 57

3 Clarineta
Cs: 112-113

4 Trompete
Cs: 89, 90, 103

5 Clarineta & Sax
Cs: 93-94

Clarineta & Sax
Trompete
Trompa
Piano
Cs: 88, 96, 97, 114-116, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 128

Pode-se observar que a configuração rítmica de quiáltera de 5 é a que se apresenta com maior frequência, com um forte adensamento de suas reiterações entre os compassos 85 a 177. Apesar das numerosas metamorfoses (na rítmica, e no recurso à técnica de aumento/diminuição), é interessante notar que o traçado melódico é sempre preservado, assim como o efeito de inflexão rítmica no segundo grupo. Por outro lado, observe-se que entre os compassos 33 a 48, o tema é apresentado sucessivamente, em aumento (“em sua expressão diatônica”) e em diminuição (“em sua expressão cromática”).

O 2º Período de “Mokocê-Cê-Maká” é enunciado em três momentos da primeira parte do *Choros 10*, sempre em sequência ao 1º Período, porém – assimetricamente – em distâncias variáveis de 1, 3 e 7 tempos.

Figura 5: “Mokocê-Cê-Maká” – *Choros n° 10* – 1ª Parte.

"Mokocê-Cê-Maká" - *Choros n° 10* - 1ª Parte

c. 102-5
Clarineta
7 tempos

c. 113-115
Trompa
1 tempo
Clarineta
7

c. 124-126
Trompas 1&2
3 tempos
Clarineta
7

Choros 10 – segunda parte

É na segunda parte do *Choros 10* que se observam os principais exemplos de transformações do desenho melódico de “Mokocê-Cê-Maká”, o qual – em seu sequenciamento cromático original – é enunciado apenas uma vez, ainda que com grande evidência, em um de seus pontos culminantes (c. 189), superposto a duas outras derivações de “Mokocê-Cê-Maká”, e “multiplicado” a 5 vezes (nos sopros) em acordes paralelos de quartas:

Figura 6: *Choros n° 10*: “Mokocê-Cê-Maká” – Harmonização quartal.

Choros n° 10: "Mokocê-Cê-Maká" - Harmonização quartal

c. 189

(Oboé + Trompete)
(Clarineta)
(Saxofone + 1ª Trompa)

(2ª Trompa)
(3ª Trompa)

Diferentemente da primeira parte, na qual são as citações “literais” de “Mokocê-Cê-Maká” que predominam (ainda que com modificações modais e rítmicas), a segunda parte se caracteriza pela predominância de derivações (cromática e diatônicas) do 1º Período. Como sinalizado por Julia Tygel (2012, p. 302):

O tema indígena, seja em sua forma original cromática, em sua forma derivada diatônica, ou em suas transformações para segundo ou terceiro temas, está presente no 2º Movimento do *Choros N.10* do primeiro ao último compasso. Repetido incessantemente, esse elemento constitui o ELO de ligação entre as partes de um todo, a textura de base sobre a qual ocorre todos os outros elementos presentes na obra, muito dos quais derivados dele mesmo.

Figura 7: “Mokocê-Cê-Maká” – Derivação cromática.

"Mokocê-Cê-Maká" - Derivação cromática

Chansons Typiques

Choros nº 10 (c.159)

Choros nº 10 (c.171)
["espelho"]

Ela se inicia no fagote³³ com um motivo de sete notas derivado (das nove notas) do 1º Período de “Mokocê-Cê-Maká” (com omissão de duas notas) – que Villa-Lobos descreve como “um tema picante e bizarro”³⁴ – que, juntamente com seu “espelho”, dá origem a um *ostinato* em imitações (com transposições em diversa alturas), que define o perfil de toda a primeira seção (c. 159-175), e sobre o qual Villa-Lobos desenvolve um denso trabalho motivico, analisado por Salles (2009).³⁵

³³ Segundo a descrição de Nóbrega (1975, p. 93): “Um solo de fagote, nas profundezas do registro grave, lança [...] aquele tema dos índios parecis [que] agora se afirma que toda a sua plenitude Esse desenho [...] é, na verdade, construído pela múltipla adjunção de células cromáticas descendentes, a própria essência daquela canção de ninar aborígene”, “Ená Mokocê Maká”, incluindo (compasso x) sua apresentação “em espelho”. Ver também a instigante análise de Salles (2011) sobre o trabalho motivico que Villa-Lobos desenvolve a partir de tetracordios cromáticos derivados de “Ená Mokocê Maká” (2011, p. 229).

³⁴ Em suas notas analíticas sobre o *Choros 10*, Villa Lobos (1965, p. 159) assim se refere a ele: “um tema bizarro e picante na região grave do fagote projeta-se decisivo e obstinado influenciando em todos os elementos instrumentais da orquestração, sobretudo na complexa polifonia Coral das vozes humanas que se entrosam no desenvolvimento geral até o final desse Choro”.

³⁵ Assim descrito por Salles (2009): “O material mais empregado ao longo do *Choros 10* parece ter sido extraído da canção de ninar indígena “Mokocê-Cê-Maká”. O *ostinato* apresentado pelo fagote baseia-se nesse tema indígena, e é transposto na medida em que instrumentos diferentes o abordam, em intervalos relacionados pela distância de três semitons (3a menor): parte de Ré bemol (fagote compasso 159) passando por MI (violoncelos compasso 61), Sol (contrabaixos compasso 162), LA (trombone, que toca a célula invertida compasso 163) Fa# (violoncelos compasso 167). Podemos observar, além das transposições, que as figurações tocadas pelo trombone e pelas violas já apresentam transformações intervalares, embora preservem perfil melódico original (Salles, 2009, p. 228).

Por sua vez essa figuração dá origem a duas derivações diatônicas, por um processo análogo ao da “expansão melódica” bartókiana, derivações que dominarão toda a 2ª Parte do *Choros 10*:

Figura 8: *Choros n° 10* – 2ª Parte – Derivações diatônicas.

Choros n° 10 - 2ª Parte - Derivações diatônicas

c. 112
1ª Derivação diatônica

c. 176
2ª Derivação diatônica

1ª Derivação diatônica (a “frase principal desse Choro”)

Essa primeira derivação diatônica de “Mokocê-Cê-Maká” já havia feito uma discreta aparição (c. 62-63) no 1º Movimento do *Choros 10*, seguida de algumas variantes rítmicas:

Figura 9: *Choros n° 10* – 1ª Parte: 1ª Derivação diatônica.

Choros n° 10 - 1ª Parte: 1ª Derivação diatônica

c. 62-63
Trombone + Trompa

c. 35-37
Trombone

c. 40-42
Trombone

c. 46-48
Trombone

c. 68-70
Violinos + Sopros

Ela é considerada por Villa-Lobos (1965, p. 158) como sendo “a frase principal desse Choro”, que assim a descreve (implicitamente revelando a combinação entre a origem indígena do desenho melódico e a utilização da técnica de “expansão melódica”): “a frase principal desse *Choro*, que é uma melodia misto de melopeia primitiva e canto pentatônico dos índios brasileiros, e que aparece sempre com variantes em suas células”.³⁶

Ao longo da segunda parte do *Choros 10*, a melodia “Mokocê-Cê-Maká” assume uma grande preeminência dando origem a um expressivo trabalho de desenvolvimento:

Figura 10: “Mokocê-Cê-Maká” – 1ª Derivação diatônica – Desenvolvimento.

"Mokocê-Cê-Maká" - 1ª Derivação diatônica - Desenvolvimento

Choros nº 10
c. 162-163

c. 164-166

Introdução aos Choros nº 10
c. 12-20

É significativo, por exemplo, ter sido esta a figuração escolhida por Villa-Lobos, para “representar” o *Choros 10* na *Introdução aos Choros*³⁷, obra escrita no espírito de uma *Ouverture*, citando os principais temas da série dos *Choros*):

³⁶ Nóbrega (1975, p. 92) assim se refere à “frase principal desse Choro”, por um lado associando-o a reminiscências da cultura indígena, porém sem, no entanto, derivá-lo de “Mokocê-Cê-Maká”, como o havia feito no caso do tema do fagote (C. 159): “Ao lado dessa melopeia primitiva, outro tema tem participação intensiva neste Choro. Este último, também de remota origem indígena, terá participação constante na segunda parte da obra, mas desde agora ele fará sua entrada na trama orquestral”.

³⁷ Essa “frase principal” do *Choros 10* (compassos 164- 166) é apresentada na *Introdução aos Choros* entre os compassos 12 a 20) superposta a um cluster que figuraria no *Choros 14*, obra da qual só restam alguns esboços – reproduzidos em Nóbrega (1975, p. pp. 131-132). Este cluster (nas partes de piano e celesta dos cs. 180 da *Introdução aos Choros*) faz eco às seguintes observações de Moreira: “o elemento indígena – selvagem – aparece geralmente vinculado à uma estrutura melódica pentatônica acrescida de ruído pela inserção de 2as menores ou trítomos” (2017, p. 382); e, a respeito da superposição com a melodia infantil “Uma, Duas Angolinhas” nos compassos 46-48 do *Choros 10*: “nos trombones temos a melodia “Mokocê-Cê-Maká” [...], o que configura uma alta densidade tópica que gera – em convergências semióticas – uma tópica selvagem mais complexa.” (MOREIRA, 2017, p. 382)

Figura 11: *Introdução aos Choros*: citação da “frase principal” do *Choros n° 10* (c. 12-15).

Introdução aos Choros: citação da “frase principal” do *Choros n° 10* (c. 12-15)

Ao longo dos 50 primeiros compassos da segunda seção do *Choros 10*, essa frase se apresenta em contraponto com duas outras derivações de “Mokocê-Cê-Maká”, que formam, sucessivamente, densos ostinatos³⁸: contraponto com a derivação cromática iniciada pelo fagote (c. 159) e, em seguida, contraponto com a derivação diatônica iniciada no coro (c. 188):

Figura 12: *Choros n° 10* – segunda parte: “Mokocê-Cê-Maká” x “Mokocê-Cê-Maká”.

Choros n° 10 - 2ª Parte: “Mokocê-Cê-Maká” x “Mokocê-Cê-Maká”

Derivação diatônica 1 x Derivação cromática (Aumentação) (Diminuição) c. 162-163	Derivação diatônica 1 x Derivação diatônica 2 (Aumentação) (Diminuição) c. 188-189
--	--

³⁸ Bernstein (2014, p. 115) ressalta o fato de que, – em compositores modernistas a partir de Debussy e Stravinsky –, as técnicas de ostinato adquirem um novo caráter: “[...] não atuam necessariamente como acompanhamento de uma melodia [...] e possuem grau de identidade e particularidade fortes o bastante para não se subordinarem a linhas melódicas – por vezes até mesmo prescindindo delas – para agirem como elementos geradores caracterizadores ou unificadores dos trechos em que aparecem”.

Portanto, toda a seção compreendida entre os compassos 159 a 215, e que antecede a “entrada em cena” da melodia *Yara* de Anacleto de Medeiros, combina esses três desenhos, os quais – ainda que todos emanados de “Mokocê-Cê-Maká” –, se diferenciam em consequência de metamorfoses modais e rítmicas, resultantes dos procedimentos de “contração/extensão melódica”, e das técnicas de aumentação e diminuição.

2ª Derivação diatônica (“Jakatá Kamarajá”)

Essa segunda derivação diatônica de “Mokocê-Cê-Maká”, enunciando as onomatopeias “Jakatá Kamarajá”, é a figuração dominante de toda a segunda parte do *Choros 10*, servindo de base para um *ostinato* longo de mais de 120 compassos (c. 176 a 288) sustentado pelo coro misto: inicialmente, como acompanhamento da “frase principal do choro” (i.e., a 1ª Derivação diatônica, em SI dórico), e em seguida como acompanhamento da melodia da schottish *Yara* de Anacleto de Medeiros (c. 216 a 285, em FÁ# menor).

Figura 13: Choros nº 10 – “Jakatá Marakajá”. Entradas Sucessivas.

Choros nº 10 - "Jakatá-Marakajá" - Entradas sucessivas

Soprano: c. 186

Contralto: c. 178

Tenor: c. 176

Barítono: c. 180

Enunciada sucessivamente pelo Tenor, Contralto, Barítono e Soprano, a figuração vai se adensando a duas, três e quatro vozes paralelas:

Figura 14: “Jakatá Kamarajá” – Superposição a 3 e 4 vozes.

"Jakatá-Kamarajá" - Superposição a 3 e 4 vozes

3 vozes: c. 183 c. 250

4 vozes: c. 218 c. 236

***Rudepoema*: derivações diatônicas de “Mokocê-Cê-Maká”**

Observe-se que esse mesmo desenho melódico derivado de “Mokocê-Cê-Maká” (diferindo apenas por uma nota) constitui-se num dos principais motivos de *Rudepoema*³⁹ obra também concluída no mesmo ano (1926) da composição do *Choros 10*:

³⁹ Ver o quadro extremamente completo elaborado por Sonia Rubinsky e sua análise das derivações desse motivo (RUBINSKY, 2012, p. 114).

Figura 15: Rudepoema – Mokocê-Cê-Maká – Derivação diatônica.

Rudepoema - Mokocê-Cê-Maká - Derivação diatônica

Choros nº 10
c. 62-63

Rudepoema
c. 31-36

Rudepoema
c. 286-291
c. 307-316

Rudepoema
c. 321-323

Rudepoema
c. 363-364

Outro exemplo da pregnância desse “desenho” melódico⁴⁰ (em sua expressão cromática) em outra obra de Villa-Lobos também escrita em 1926 (como o *Choros 10*) é sua presença na *Seresta n.12* (“Realejo”) onde, na parte vocal, ele é enunciado duas vezes (sendo que, na segunda vez, transposto uma 5ª acima).

Figura 16: *Seresta n° 12* – “Realejo”.

Seresta n° 12 - "Realejo"

Re - a - le - jo é co - mo os ou - tros são que vão e vem ____

Chansons Typiques

⁴⁰ Ainda que com uma outra “ambientação” (não mais de “cantiga de rede”) as onze notas do primeiro verso de “Realejo” contêm, como um *ordered set*, as 9 notas que constituem o 1º Período de “Mokocê-Cê-Maká”. O fato de esta *Seresta* ser dedicada à cantora Elsie Houston, dedicatária da coleção *Chansons Typiques Brésiliennes*, que se inicia com o arranjo de “Mokocê-Cê-Maká”, não parece ser uma coincidência.

Dois arranjos de “Mokocê-Cê-Maká”, *Chansons Typiques* e *Coleção Escolar*:

Semelhanças

Os dois arranjos de “Mokocê-Cê-Maká” que figuram, respectivamente, nas coleções *Chansons Typiques Brésiliennes* (publicada nos anos 1920) e *Coleção Escolar* (publicada nos anos 1930), apesar de que extremamente distintos, – o primeiro complexo e destinado à sala de concerto, e o segundo mais simples, destinado à prática do canto orfeônico –, apresentam, no entanto, diversos pontos em comum:

- na melodia, ambos utilizam as mesmas alturas (*pitch classes*) e indicações de intensidade (ataque inicial em *sfz* seguido de decrescendo);
- a opção por um acompanhamento harmonicamente estático, construído sobre um pedal em RE no Baixo;
- ambos os arranjos seguem um “roteiro” semelhante (inspirado na própria sequência do fonograma 14601): mesmo número de repetições do primeiro período, e mesma transposição do primeiro entre os dois enunciados do segundo período; uma conclusão em *fading out* por elisão progressiva de notas do primeiro período;
- uma extrema economia de meios: a única alteração “harmônica” no acompanhamento das *Chansons Typiques* é uma discreta substituição da nota DÓ pela nota MI para marcar a transposição (uma 4ª abaixo) do 1o Período de “Mokocê-Cê-Maká”; enquanto, na *Coleção Escolar*, a ênfase sobre o pedal em RÉ é temporariamente substituída por um pedal em LÁ. Em ambos, o movimento pendular do acompanhamento parece evocar o caráter de “canção de rede”.

Principais diferenças

No entanto, os arranjos apresentam fortes diferenças em sua realização.

Na *Coleção Escolar*, em função de seu propósito didático e de sua destinação à prática do Canto Orfeônico, a harmonização do canto é escrita com armadura de Ré Maior e em compasso regular (4/4), com as reiterações dos Períodos 1 e 2 sempre ocorrendo regularmente no 1º tempo e em perfeita sincronia com o acompanhamento.

Figura 17: “Mokocê-Cê-Maká” – Coleção Escolar.

"Mokocê-Cê-Maká" - Coleção Escolar

6 Vozes 2 Vozes 2 Vozes

Nas *Chansons Typiques Brésiliennes* “o acompanhamento de “Mokocê-Cê-Maká”, é escrito sem armadura e em compasso ímpar (5/4), consistindo de um longo pedal desvinculado da harmonia funcional, ao qual são irregularmente superpostos, em 6 tempos, os Períodos 1 e 2 do acalanto. O efeito de assincronia resultante da independência métrica entre o *foreground* da melodia e o *background* do acompanhamento produz, a cada reiteração da canção paresi, novas relações de simultaneidade, resultando numa grande variedade de combinações, apesar da invariância do acompanhamento.

O exemplo musical abaixo procura ilustrar alguns aspectos da magistral análise de Leopoldo Waizbort (2017, p. 31)⁴¹:

⁴¹ “Contendo apenas 13 compassos, cuja execução demanda pouco mais de 30 segundos, ‘Mokocê-Cê-Maká’, é uma das obras máximas do compositor [...] A parte do piano conjuga complexidade e repetição. [...] A peça, que se baseia em repetições dessa melodia, realiza um deslocamento de fase entre canto e piano [...] Esse deslocamento vai se acentuando com o curso da peça criando um ‘desencontro’ altamente expressivo entre voz e instrumento. [...] A isso se soma um elemento central na composição que ocorre duas vezes na 4ª e 7ª repetições: a melodia é encurtada em 1 tempo [...] Esses ‘encurtamentos’ fazem com que a ‘defasagem’ ocasionalmente ‘ande para trás’ ou ‘atrase’, embora a linha geral do seu movimento seja ‘para frente’”.

Figura 18: “Mokocê-Cê-Maká” – Chansons Typiques Brésiliennes nº 1.

"Mokocê-Cê-Maká" - Chansons Typiques Brésiliennes nº 1

A respeito do efeito de desestabilização resultante dessas assimetrias, Waizbort (2017, p. 25) observa:

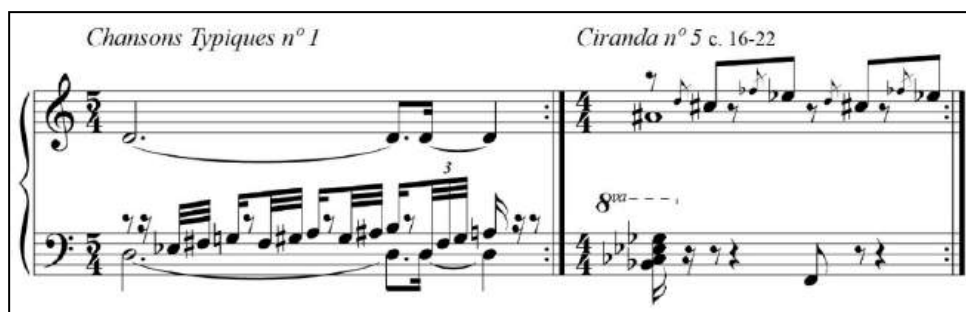
seria preciso esclarecer se o fonógrafo não estabelece uma diferença, [...] e é nessa e dessa diferença que algo emerge, digamos uma “aura” [...]: aquilo que desaparece na transcrição de uma canção indígena, aquela diferença radical que notação alguma podia fazer reviver [...]

Waizbort (2017, p. 25) aponta uma outra singularidade no arranjo das *Chansons Typiques*, vinculada ao seu exercício de audição repetida dos fonogramas no Museu Nacional: a eventual integração ao elemento melódico de elementos do som ambiente:

a gravação não desconecta a obra da tradição, mas enfatiza o seu vínculo com o contexto [...] A possibilidade de reprodução técnica do som permitiu o aparecimento de sons até então inexistentes porque desconhecidos ou inaudíveis [...] A captação, gravação e reprodução técnica possibilitaram que sonoridades não somente aparecessem como também soassem com uma autenticidade absolutamente inédita [...] É o que explica, dentre outras coisas, o transporte “real” de Villa-Lobos da sala do Museu Nacional para o recôndito daquela região virgem e selvagem [...]

Essa incorporação de “sons ambientes” é bastante frequente ao longo da obra de Villa-Lobos, bastando lembrar, – além do famoso “trem caipira” na *Bachianas n. 2* –, exemplos, no 1º Movimento do *Choros 10*, como o “Azulão da mata” (c. 3-4, 3 13-14) e a “passarada” (marcação de compasso 2-3) a araponga no “Coral” da *Bachianas n. 4*⁴².

Figura 19: Chansons Typiques nº 1 – Ciranda nº 5 c. 16-22.



No arranjo das *Chansons Typiques*, ao adicionar as *acciaciaturas* cromáticas em torno do arpejo Ré-Sol-Si (Lá), o procedimento é muito semelhante ao adotado na *Ciranda* “Pobre Cega”, também subtítulo “Toada de rêde”, cujo ranger estivesse talvez sendo evocado através do atrito resultante das dissonâncias, periodicamente repetidas, atacadas por notas de curta duração.

Considerações sobre datações, na coleção *Chansons Typiques Brésiliennes*

É frequente, nas cronologias apresentadas em sucessivos catálogos de Villa-Lobos, figurar como data de composição de uma obra, ou de uma coleção, o seu ponto de partida, ao invés da data de sua finalização definitiva: na literatura, já foram analisados os casos do *Uirapuru* (1934) e sua 1ª versão enquanto *Tedio de Alvorada* (1917) (Salles, 2005, e Lago&Bernstein 2023), assim como a de *Amazonas* (1929) enquanto *Myremis* (1917) (Salles, 2009, p. 81), da *Sinfonias n.3* “A Guerra” (1919) profundamente reformada nos anos 40 (Salles 2002) ou ainda o *Quarteto de cordas n.4* (1917) concluída nos anos 40 (Salles, 2018, p. 57-

⁴² Adhemar da Nóbrega (1975, p. 89) deixou esse depoimento: “Ao autor destas linhas, que conheceu de perto, o compositor mostrou certa vez uma coleção de vozes de animais por ele grafadas na pauta (na época em que foram pesquisados, não existia ainda o gravador de fita magnética) incluindo além de muitos cantos de pássaros esturro de onça e outros exemplares da agreste orquestra zoológica.”

60). Similarmente, a coleção do “1º Volume” do *Guia Prático*, concluída em 1935 aparece uniformemente com a data de 1932, na qual foi iniciada.

No caso das *Chansons Typiques Brésiliennes*, a data de 1919 atribuída aos dez primeiros números da coleção, só parece plausível para alguns dos arranjos tais como: os ns. 8, 9 e 10, – “Palida Madona”, “Tu Passastes por este jardim”, e “Caboca de Caxangá” –, canções já populares antes de 1919; e talvez para a *Chanson Typique n. 2*, “Nozani-Ná”, cuja parte vocal adere de forma extremamente fiel à notação adotada por Astolpho Tavares ao transcrever o fonograma 14597, publicada nas edições de 1917 e 1919 de *Rondônia*.

Entretanto, existe uma verdadeira impossibilidade cronológica no que diz respeito a cinco números:

- “Viola Quebrada” (*Chanson Typique n. 4*), pelo fato de só ter sido composta por Mário de Andrade em 1926⁴³.
- a coleta das canções originadas no cancioneiro da cantora brasileira Elsie Houston (1902-1943), – “Papae Curumiaçu”, “Estrela é Lua Nova”, “Adeus Ema” (*Chanson Typique n.3,5, e 7*) –, só teve início a partir de 1923⁴⁴.

De fato, é de grande importância – não só na obra de Villa-Lobos como também na de Luciano Gallet – o lugar ocupado pelo cancioneiro reunido por Elsie Houston nos anos 1920, para o qual ela desenvolveu um estilo próprio de interpretação que se tornou a referência máxima do “cantar brasileiro”, na visão de contemporâneos como Villa-Lobos, Gallet, Mario de Andrade, Jayme Ovalle⁴⁵ ou Manuel Bandeira (1966, p. 127), o qual assim se referiria a ela: “Interprete incomparável de nossa música popular tradicional [...] sua tenacidade lhe

⁴³ Troca de cartas entre Manuel Bandeira (3/9/1926) e Mario de Andrade (7/9/1926). Bandeira anuncia “Vila harmonizou como seresta a sua “Maroca”. Não gostei não. Mas o Ovalle gostou” (Morais, 2001, p. 306).

⁴⁴ Através da memória oral da família de Mário Pedrosa, e graças às pesquisas realizadas pelo compositor Quito Pedrosa, neto de Mary Houston (Pedrosa), foi possível reconstituir as circunstâncias de coleta por Mary das primeiras melodias que viriam a constituir o cancioneiro de Elsie Houston: a viagem casual de Mary a Montes Claros em dezembro de 1923 – por ocasião do falecimento do “Coronel” Francisco Ribeiro de Sales, cujo perfil é descrito em Narciso (2023) –, seguida da estreia em concerto, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, das harmonizações de Gallet para “Ai que Coração”, “A Perdiz piou no Campo” e “Fotorototó” em Maio de 1924.

⁴⁵ Ruy Castro (2022, p. 289) situa em 1922 o primeiro encontro de Manuel Bandeira com a futura cantora, durante o qual ele recitou publicamente seu poema, recém escrito, “Berimbau”: “Numa tarde de 1922 o poeta Manuel Bandeira foi levado por seu amigo Jayme Ovalle à casa de uma família, na Rua Santa Vergueiro no Flamengo, para conhecer uma menina em quem Ovalle antevia uma talentosa intérprete das coisas brasileiras [...] Se em 1922 a menina Elsie ainda se via destinada ao repertório musical clássico, “Berimbau” pode ter reforçado sua vontade de um dia cantar o Brasil profundo”.

permitiu estudar o canto e a teoria da música com bastante afinco, para tirar de seu fio de voz efeitos que ninguém no Brasil jamais conseguiu no gênero a que se dedicou”.⁴⁶

Esse cancioneiro, que seria publicado em Paris em 1930 pelo prestigioso Musée Guimet com o título *Chants Populaires du Brésil*, foi a principal fonte documental tanto da coleção *Chansons Typiques Brésiliennes* de Villa-Lobos (publicada na França em 1929/30), quanto da 1ª Série das *Canções Populares do Brasil* de Luciano Gallet (publicada no Brasil em 1924)⁴⁷

- as canções: “Ai que coração”, “A Perdiz piou no campo” e “Fotorotó”, na coleção *Canções Populares do Brasil* de Gallet;
- as canções: “Papae Curumiaçu”, “Xangô”, “Estrela é Lua Nova” e “Adeus Ema”⁴⁸ nas *Chansons Typiques Brésiliennes* de Villa-Lobos.

A estreia desses três arranjos de Gallet precedem os de Villa-Lobos, tendo ocorrido em 1924 no Rio de Janeiro por Elsie, em concerto no Instituto Nacional de Música⁴⁹.

Entre Villa-Lobos e a cantora, o contato se torna particularmente intenso a partir de 1926, tendo Mario de Andrade⁵⁰ (*apud* Coli, 1998, p. 42-45) deixado o seguinte depoimento:

Elsie Houston se dedicava a revelar as canções de Villa Lobos....E não só ela contribuiu, num momento de luta, para impor os cantos dele, como é possível lembrar o que Villa Lobos aprendeu escutando ela cantar. Eu o surpreendi devorando os cantos brasileiros de Elsie Houston mas como uma avidez de fera em jaula.

O fato de a data de 1919 ser uma impossibilidade cronológica para, pelo menos, cinco números da coleção *Chansons Typiques Brésiliennes*, permite admitir a possibilidade de o arranjo de “Mokocê-Cê-Maká” ser posterior à data “oficial” com a qual figura no catálogo, não sendo implausível ele ter sido realizado no mesmo período (1924-1926) em que floresciam tantas obras inspiradas em material relacionado com *Rondônia* (e.g. *Choros 3, 7 e 10; Três*

⁴⁶ Em artigo escrito em 1943, registrando o falecimento de Elsie Houston (ANDRADE, 1966, p. 27 *apud* Coli 1998, p. 43).

⁴⁷ Uma indicação da fidelidade, por parte de Villa-Lobos e de Gallet, à notação adotada por Elsie é a estrita das linhas vocais das sete harmonizações aderirem de forma praticamente idêntica à notação registrada nos *Chants Populaires du Brésil*, inclusive (com uma única exceção da harmonização da “Perdiz piou no campo” de Gallet) nas mesmas tonalidades.

⁴⁸ Uma indicação da importância atribuída por Villa-Lobos ao repertório de Elsie Houston é o seu reaproveitamento, nos anos 30, por ocasião da elaboração da *Coleção Escolar*, quando compõe novos arranjos para esses cantos, desta vez para coro a capella.

⁴⁹ Interpretados por Elsie Houston, acompanhada ao piano por Luciano Gallet em concerto realizado no Instituto Nacional de Música, em 21/5/24 (Gallet, 1934, p. 101), num momento em que Villa-Lobos ainda se encontrava em Paris; observe-se que as três canções tem a mesma origem de “Adeus Ema” (*Chansons Typiques Brésiliennes* n. 7), tendo sido todas recolhidas no Norte de Minas (Montes Claros) por Elsie (dedicatária da harmonização de “A Perdiz piou no campo”) e por sua irmã Mary (dedicatária da harmonização de “Ai que coração”).

⁵⁰ ANDRADE, Mario. “Elsie Houston” (coluna “Mundo Musical”, *Folha da Manhã*, 10/6/1943) (*apud* Coli, 1998, p. 42-45).

Poemas Indígenas, Rudepoema). Esse período, que corresponde ao “interregno” de 3 anos, que Villa-Lobos passa no Rio de Janeiro, entre as suas duas longas temporadas parisienses (1923/24 e 1927-30), também coincide, exatamente, com o momento em que Roquette-Pinto assume um papel de primeiro plano no Museu Nacional, e que condiz com a liberdade de audição repetida dos fonogramas que é concedida a Villa-Lobos. [muito convincente essa nova datação!]

Pode-se, portanto, admitir duas *démarches* distintas de acesso, e utilização, por parte do compositor ao material de “Rondônia”:

- uma *démarche* de caráter “livresco”, – muito fiel às transcrições realizadas por Astolpho Tavares –, o que se reflete na transposição literal das suas linhas melódicas nas harmonizações de Nozani-Na (*Chansons Typiques Brésiliennes* n.2, *Choros 3*), “Teirú” (*Três Poemas Indígenas*) e “Ualalocê” (*Três Canções Indígenas*), e
- uma *démarche* específica ao “Mokocê-Cê-Maká”, baseado principalmente na escuta atenta do fonograma. Um argumento em favor dessa visão é o fato da notação de “Mokocê-Cê-Maká” apresentar uma complexidade (realçada pela sua interação assimétrica com o acompanhamento) que contrasta fortemente com o caso dos outros fonogramas, e como observa Waizbort (2017, p. 30): “As transcrições presentes em *Rondônia* são bastante simples. Em momento algum há a tentativa de exprimir uma entoação ou uma rítmica mais complexa, antes o contrário”.

Conclusão

As transcrições dos fonogramas gravados em 1912 pela Expedição Roquette-Pinto, adquiriram uma presença particularmente forte na obra de Villa-Lobos durante o período 1924-1926 (*Três Poemas Indígenas; Choros 3, 7 e 10; Rudepoema*), momento no qual se tornou particularmente intensa a sua frequência do Museu Nacional, assim como o seu contato com o Roquette-Pinto.

Desse conjunto de cantos, se destaca de forma especial – conforme foi eloquentemente sublinhado por Homero de Magalhães –, o desenho melódico de “Mokocê-Cê-Maká”, impregnando obras tão diversas como peças da coleção *Prole do Bebê n. 2, Rudepoema*, a seresta “Realejo” ou o *Choros n.10*.

O *Choros n.10* – com uma carga semântica que é incessantemente potencializada pela justaposição e superposição das mais diversas metamorfoses de um mesmo desenho – “monumentaliza” o canto parsi, e ilustra a observação de Magalhães a respeito de seus numerosos avatares de natureza rítmica e por mutação intervalar (“a canção [...] em sua expressão cromática diatônica, aumentada e diminuída”): toda a 1ª Parte é costurada pelo desenho de “Mokocê-Cê-Maká” que se manifesta predominantemente em sua “expressão cromática” (na tradução para o sistema temperado feita por Villa-Lobos a partir de sons indeterminados); enquanto, na 2ª Parte, o mesmo desenho prevalece em sua “expressão diatônica/pentatônica”.

Observa-se igualmente – pelos indícios apontados acima – que cabe repensar a datação do primeiro arranjo de “Mokocê-Cê-Maká”, admitindo a possibilidade de ele ter sido composto ao longo dos anos 20.

Referências

- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth Century Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Os reis vagabundos (e mais 50 crônicas)*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- BÉHAGUE, Gerald. *Heitor Villa Lobos: the Search for Brazilian musical soul*. Austin: University of Texas, 1991.
- BERNSTEIN, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos – Primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: Editora Prismas, 2014.
- CACCIATORE, Olga. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 250-51.
- CASTRO, Ruy. *Metrópole à Beira-Mar – O Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia Della música in Brasile (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- LAGO, Manoel Correa do. “Recorrência Temática na obra de Villa-Lobos: Exemplos do Cancioneiro Infantil”. *Cadernos do Colóquio*, UniRio, p. 107-124, 2003.
- LAGO, Manoel Correa do; BERNSTEIN, Guilherme: *Uirapuru : do Tédio de Alvorada ao Uirapuru – partituras de estudo*, Rio de Janeiro, Jakobson, 2023.
- COSTA FILHO, Odylo. *Melhores Crônicas*. Org. Cecília Costa Junqueira. São Paulo: Global Editora, 2015.
- FEITH, Roberto. “Villa-Lobos – o Índio de casaca” – Documentário TV Manchete. Rio de Janeiro 1989. Disponível em: Heitor Villa-Lobos, Índio de casaca - Documentário, Rede Manchete - 1987. (youtube.com). Acesso em: 10/10/2024
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934.
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa Lobos, visto da plateia e da intimidade*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.

- HOUSTON-PÉRET, Elsie. *Chants Populaires du Brésil*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner/Musée Guimet, 1930.
- LOPES, Luiz Fernando Vallim. “The transformation of the enchanted bird: Villa Lobos Uirapuru and issues of sources, style and reception” – Trabalho apresentado no “Primeiro Congresso Internacional Villa Lobos – Maison de Finlande”, Paris 10 a 13 de abril 2002.
- MAGALHÃES, Homero Ribeiro de. *A obra pianística Heitor Villa-Lobos*. 1994. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 1994.
- MAGALHÃES, Homero Ribeiro. “Últimos momentos de vida do grande Villa-Lobos página 102 103. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*, 1º Volume, 2a ed. 1977.
- MORAES, Marcos Antônio (Organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB de 2001.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. “O desenvolvimento da série Choros a partir de estratégias representacionais”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio, novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 359-389.
- MUSEU NACIONAL (ed. Edmundo Pereira e Gustavo Pacheco): *Rondônia 1912 gravações históricas de Roquette Pinto* – MN / “Coleção documentos sonoros”, Rio de Janeiro
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, Sua Obra*. 1a ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1965.
- NARCISO, Mara. “A viúva Francisco Ribeiro”. *O Norte de Minas*, <https://onorte.net/opiniaocolumnistas/fridaepagu/a-viuva-francisco-ribeiro-1.954567>. Acesso em: 10/8/2024.
- NÓBREGA, Adhemar da. *Os Choros*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – MEC Departamento de Assuntos Culturais, 1975.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia*. 2a ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.
- RUBINSKY, Sonia. “Les principes organisationnels du Rudepoema de Villa Lobos”. In: Pistone, Daniele & outros. *Villa-Lobos, des sources de l'oeuvre aux echos contemporains*. Paris: Honoré Champion, 2012. p. 107-126.
- RUBINSKY, Sonia: “Villa Lobos' Rudepoema - An Analysis - Organisation Principles”. Doctoral Dissertation, The Julliard School, Abril 1986.
- SALLES, Paulo de Tarso. “Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica”. In: *Musica Hodie*, v. 21, 2021. <https://doi.org/10.5216/mh.v21.61997>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/61997>.
- SALLES, Paulo de Tarso. “Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo das duas partituras de Heitor Villa Lobos”. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 2-9, maio 2005.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*. São Paulo: Edusp 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio, novos desafios interpretativos*, Editora Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- SALLES, Pedro Paulo. “As flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto parisi”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio, novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 41-125.
- SUCHOFF, Benjamin (Sel. e Ed.). *Bela Bartók Papers in SC*. New York St Martin's Press, 1976.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense” in: *O nacional e o Popular na Cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos – The Life and Works – 1887-1959*. London: McFarland, 1995.

TYGEL, Julia. “O uso composicional de tema indígena Pareci no 2º Movimento do Choros n. 10 de Villa-Lobos”. In: *Simpósio Villa-Lobos, 2. Anais...*, ECA – USP, São Paulo, p. 292-305, 2012.

WAIZBORT, Leopoldo. “Como, quando e por que Villa, desmentiu Benjamin”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio, novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 17-39.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. 2a ed. Brasiliense, 1983. p. 129-191.

O serialismo villalobiano: sobreposição e surrealismo

Paulo E. Flores¹
UDESC

Resumo

Minha relação com o *Choros nº 2* de 1924 para flauta e clarinete em Lá de Villa Lobos é bem antiga, são 30 anos de convivência com ele. Em 1995 o trabalhei como um mote de aprendizado e desenvolvimento no universo da grafia musical digital e sua veracidade numa resposta auditiva via MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Com esse intuito fiz um arranjo para uma realidade que, acredito, até Villa gostaria, uma formação jazz combo com flauta, 2 saxofones alto, 1 tenor, piano, guitarra, contrabaixo e bateria, achando e abrindo espaço para um chorus de improvisação dentro da sua estrutura. Essa era a formação que possuía na época, com a Cambanda Jazz Combo, grupo que criei dentro do Conservatório de Tatuí, para o desenvolvimento e a pesquisa de repertório, onde pude traçar os paralelos sonoros que buscava. Foram muitos caminhos com essa música, como verão adiante, porém, agora quero me ater um pouco ao título deste artigo e as minhas análises atuais, onde encontrei estruturas seriais através da sobreposição de materiais escalares e rítmicos. Considerando a possibilidade desse choro ser uma divisor de águas em relação a suas obras anteriores, fiz uma análise apurada dele tendo como ótica essa premissa composicional, bem como, uma busca em obras anteriores, pesquisa essa ainda em andamento devido a quantidade de obras escritas até 1924, para encontrar esses padrões seriais e talvez descobrir o início da utilização desta técnica. Aqui traço esse paralelo de realidades sobrepostas com minhas práticas composicionais e a busca do surrealismo sonoro na obra de Villa, onde encontro grande similaridade com meu trabalho.

Palavras-Chave: Análise Musical. Villalobos. Serialismo. Surrealismo. *Choros nº 2*.

Abstract

My relationship with *Choros no2* from 1924 for flute and clarinet in A by Villa Lobos is very old, I have lived with him for 30 years. In 1995 I worked on it as a source of learning and development in the universe of digital musical spelling and its veracity in an auditory response via MIDI (Musical Instrument Digital Interface). With this purpose I created an arrangement for a reality that, I believe, even Villa would like, a jazz combo formation with flute, 2 alto saxophones, 1 tenor, piano, guitar, double bass and drums, finding and opening space for an improvisation chorus within its structure. This was the training I had at the time, with Cambanda Jazz Combo, a group I created within the Tatuí Conservatory, for the development and research of repertoire, where I could draw the sound parallels, I was looking for. There were many paths with this music, as you will see later, however, now I want to focus a little on the title of this article and my current analyses, where I found serial structures through the superimposition of scalar and rhythmic materials. Considering the possibility that this choro is an watershed in relation to his previous works, thus, I carried out an accurate analysis of him from the perspective of this compositional premise, as well as a search in previous works, a research that is still in progress due to the number of works written until 1924, to find these patterns serials and perhaps discover the beginning of the use of this technique. Here I draw this parallel of overlapping realities with my compositional practices and the search for sound surrealism in Villa's work, where I find great similarity with my work.

Keywords: Musical Analysis. Villa-Lobos. Serialism. Surrealism. *Choros no2*.

¹ Bacharel em Artes, Flauta Transversal, Composição e Regência (1981) pelas Faculdades de Artes Alcântara Machado FAAM-FMU. Músico, artista plástico e escritor, criou trilhas, jingles e vinhetas para Rádio, TV, Vídeo e Cinema. Suas composições já foram premiadas em vários festivais dentro e fora do país. Docente do Conservatório de Tatuí desde 1981 onde foi cocriador do Departamento de Música Popular Brasileira e Jazz e do Festival Brasil Instrumental. Criador da premiada ONG Brasil Cultural em 2009 para ações sociais no campo das artes. Escritor e artista plástico possui obra em acervo permanente no MAC de Pernambuco. Atualmente é pós-graduando no PPGMUS da UDESC.

Surrealismo introduzido

O conceito

Impossível falarmos de surrealismo sem que não nos venha, de imediato, à mente a imagem de relógios derretidos somados com coloridas imagens de sonhos, de um inconsciente pintado por um catalão chamado Salvador Dalí. Durante anos André Breton tentou dissociar o nome de Dalí do surrealismo, já que, como consta de seu manifesto de 1924², e é importante frisar, o surrealismo não é uma estética e sim uma filosofia:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscriver todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud (BRETON, 1924).

E mais para frente define:

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a, pois, uma vez por todas.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Assim, Breton também vê em muitos um lado surrealista citando:

As NOITES de Young são surrealistas do começo ao fim; infelizmente é um padre que fala, mau padre, sem dúvida, mas padre. Swift é surrealista na maldade. Sade é surrealista no sadismo. Chateaubriand é surrealista no exotismo. Constant é surrealista em política. Hugo é surrealista quando não é tolo. Desbordes-Valmore é surrealista em amor. Bertrand é surrealista no passado. Rabbe é surrealista na morte. Poe é surrealista na aventura. Baudelaire é surrealista na moral. Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures. Mallarmé é surrealista na confidência. Jarry é surrealista

² <https://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf>

no absinto. Nouveau é surrealista no beijo. Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo. Fargue é surrealista na atmosfera. Vaché é surrealista em mim. Reverdy é surrealista em sua casa. Saint-John Perse é surrealista a distância. Roussel é surrealista na anedota. Etc.

Desconstruindo Dali

Podemos aqui entender como se sentiu Dali ao encontrar esse universo ao chegar em Paris no final da década de 1920, universo que tanto lhe serviu para criar sua técnica que dialoga diretamente com as ideias psicanalíticas de Freud e Lacan, o método paranoico-crítico. Criado no início da década de 1930, consiste em tornar a subjetividade o principal motivo da obra, deixando a racionalidade de lado, assim como no surrealismo. De acordo com Dalí, nossa mente é capaz de produzir “objetos fantasmas”, imagens produzidas pelo inconsciente e que aparentemente não têm significado algum. Assim, o método paranoico seria baseado em interpretar mensagens de ligações aparentemente desconexas. Dalí afirmava que, assim como um paranoico enxerga similaridades em qualquer coisa que esteja a sua frente, ele via em suas obras uma infinidade de imagens a partir de outras imagens por causa da sua sensibilidade paranoica.

Em uma entrevista à TV americana³ Dali cita a si mesmo como o criador do Dalinismo, essa corrente estética que ele fez proliferar, que o fez inegavelmente um gênio da pintura, um precursor de estéticas futuras como a Pop Art com o Sofá Mae West Lips (1935/36) e Telefone Lagosta (1936) e tantas outras liberdades estéticas. Aqui volto a afirmar que o surrealismo não é uma estética artística e sim uma filosofia, talvez mais ainda, uma forma de encarar a vida como escreve Michael Löwy em seu livro, *A estrela da manhã – Surrealismo e Marxismo*⁴, do qual fiz uma resenha crítica em 2023⁵:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de "mudar a vida". É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras.” (Löwy, 2002, p. 9)

³ <https://www.youtube.com/watch?v=kV19UCg9X98>

⁴ https://drive.google.com/file/d/1fxgiEVgFvZsk5XwbARAQr8zyB2_PPMbr/view?usp=sharing

⁵ <https://1drv.ms/w/s!Agz1QF3T8mQ8hMxSYLujSbW91OJd4Q?e=ife6Bb>

Em vários momentos encontramos esse viés romântico revolucionário no surrealismo, podemos remeter esses conceitos de crítica social ao sec. XIV com Hieronymus Bosch⁶, pintor holandês (ducado de Brabante) que viveu de 1450 a 1516, que deixa claro em suas obras a crítica ao capitalismo séculos antes da revolução industrial, coisa que Dali não o fez, apesar de ter nele, Bosch, sua grande inspiração, assim como Max Ernest⁷ também o teve, porém, esse sim com mais engajamento político social. A cobiça e a desigualdade sempre existiram, sempre foram praticadas e cultuadas, a ganância desacerbada retratada por Bosch de forma surrealista séculos antes de Breton escrever seu 1º manifesto. Em suma, temos uma concordância direta entre comunismo, anarquismo e surrealismo, e de forma objetiva podemos ver alguns elos que norteiam o eixo construtivo do pensamento filosófico do surrealismo:

- Liberdade: Todos podem tudo, o livre arbítrio.
- Limites: O direito de um acaba quando começa o do outro.
- Propriedade: Tudo é de todos, como o ar que respiramos, a água que bebemos, somos qual lírios do campo.
- Amor: Simplesmente praticar o dito acima.

Definitivamente excluo Dali do surrealismo e o coloco em seu verdadeiro lugar que é o Dalinismo, e assim o faço por uma necessidade fundamental para que o conceito de surrealismo, que será aplicado nesse artigo, não seja confundido com uma estética filosófico-carnavalesca.

Freud, Lacan e Descartes

A base da construção do pensamento filosófico do surrealismo tem fortes esteios nas teorias de Freud, como cita Breton em seu manifesto:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida. A extrema diferença de atenção, de gravidade, que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília e aos do sono, é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o brinquedo de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda consequência atual, e em despedir o único determinante do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena.

⁶ Hieronymus Bosch - https://pt.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch

⁷ <https://www.max-ernst.com/>

Esse questionamento sobre o ser humano integral, aponta para o fato de que além dos seus cinco sentidos, alimentando suas experiências de vida, podemos ter várias outras camadas de consciência que interagem em nossas ações, não podendo afirmar que nosso aprendizado seja construído somente através deles, os cinco sentidos, já que as estruturas do DNA carregam “instintos” adquiridos através de milhões de anos de evolução, são memórias que usamos de forma inconsciente e que nos impulsionam como num ato reflexo, onde o pensamento analítico, em geral, as bloqueia.

Lacan tira o inconsciente do obscurantismo, do sonho branco e preto e o coloca lado a lado com o consciente, num trabalho de parceria, negando definitivamente Descartes com a frase “Penso onde não sou; portanto, sou onde não me penso” (Miller, 1987), parafraseando o famoso *cogito*: “Penso, logo sou!”. Em outra frase Lacan afirma: - “A pulsão é uma colagem surrealista, a imagem que nos vem mostraria um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher.” (LACAN, 1964/1998, p.161)

Também, Breton indicou a necessidade de se resgatar o primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, publicado no final de 1924, para analisar o “material surrealista” e constatar que ele foi extraído da problematização do automatismo psíquico. Ali se encontra claramente definido, segundo o autor, o objetivo do surrealismo: interrogar toda a psicologia do entendimento desde Descartes. Por isso, os colaboradores do surrealismo são unânimes no seguinte ponto: “o mundo circundante, que se diz cartesiano, é insustentável, mistificador, sem graça, e são justificadas quaisquer formas de insurreição contra ele”. (Breton, 1952, p.109).

Dia desses vi um antigo programa do Jô Soares onde ele entrevistava o Chico Buarque sobre seu livro *Estorvo*⁸, ali a conversa converge e flui de maneira plena sobre a questão da escrita automática na ação do inconsciente sobre a criação. Chico amplia o tema afirmando acontecer isso, também, em suas músicas. Por eu trabalhar dessa forma por mais de 40 anos, com o que passei a chamar de *Automatismo Absoluto*, a técnica de ligar o gravador e sair tocando obtendo assim o produto final e *Automatismo Relativo*, que teria o absoluto como motor de propulsão do impulso criativo, podendo depois ser editado e modificado pela razão, me senti menos só. Esses conceitos técnicos que se aproveitam demais dos princípios surrealistas e que os vejo, também, aplicados de forma plena e natural por todos os criadores

⁸ *Estorvo* é o primeiro romance de Chico Buarque, foi escrito no Rio de Janeiro, finalizado em Paris em 1990 e publicado em 7 agosto de 1991.

que se libertam e inovam, estão bem explanados no artigo “Estruturas surrealistas na composição e performance musical – o gesto composicional e suas consequências”, apresentado no IV Ciclo Música em Movimento – Projeções Sonoras 2024 Congresso Regional/Internacional sobre Práticas Musicais,⁹ na UDESC e que será publicado, em breve, em seus anais na Revista *Orfeu*.

Nicolelis, *brainets*, mônadas e registros *akáshicos*

Podemos colocar aqui nessa linha anti-cartesiana, também outra pesquisa como a do neurocientista brasileiro Miguel Nicolelis¹⁰ e seu novo livro sobre as *Brainets*, redes neurais transmitidas por um “*wifi* biológico”.

Estudos recentes indicam que em todo este reino animal, *Brainets* são formadas pela sincronização da atividade elétrica dos cérebros individuais dos membros de um dado grupo social expostos, quer a partir de sinais sensoriais compartilhados – por exemplo, a identificação visual de uma presa que só pode ser abatida pela cooperação de um grupo de predadores –, ou no nosso caso, de uma abstração mental que, uma vez disseminadas por um grupo humano, evoca, quase de imediato, os nossos instintos mais primitivos, como a identificação de um inimigo ou uma ameaça em potencial. Tal sincronização intercerebral (envolvendo múltiplos cérebros) serve, portanto, como a base neurofisiológica para a produção de comportamentos sociais por um grupo de indivíduos. E como o cérebro humano parece ser extremamente suscetível a se sincronizar com o de outros indivíduos, quase que como um mecanismo de defesa, o uso de abstrações mentais para controlar e direcionar o comportamento de massas de seres humanos foi amplamente usado ao longo da nossa história, mesmo sem que os mecanismos primordiais de como tal sincronização se dá fossem conhecidos.¹¹

Assim como Mônadas¹², sejam no esoterismo ou em Leibniz¹³, como conscientes coletivos, cérebro global, ou registros *Akáshicos*,¹⁴ fica cada vez mais claro que temos algo além do híbrido cartesiano e não precisamos provar que coincidências são plágios, que pessoas que estão sintonizadas em uma busca por inovações sonoras ou quaisquer outras, mesmo distantes, não possam chegar aos mesmos resultados, assim como os surrealistas Villa e Stravinsky.

⁹ Arquivo disponível para consulta e download na base de dados do evento: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/3180/11_Caderno_de_Resumos_IV_Ciclo_MMO_1720192150_7852_3180.pdf.

¹⁰ <http://www.abc.org.br/membro/miguel-angelo-laporta-nicolelis/>.

¹¹ <https://www.cnnbrasil.com.br/colunas/miguel-nicolelis/tecnologia/como-virus-informacionais-reprogramam-brainets-humanas-e-vaio-gerar-a-era-da-pos-verdade/>.

¹² <https://rosacruzaura.org.br/esoterismo/a-monada-misterios-do-ser-transcendental/>.

¹³ <http://www.fem.unicamp.br/~em313/paginas/person/leibniz.htm>.

¹⁴ Os Registros Akáshicos são um conceito que se refere a um compêndio de todas as informações, pensamentos, emoções, palavras e intenções que já aconteceram, ou que ainda acontecerão, em todas as formas de vida e entidades.

Em relação à famosa polêmica sobre a autoria do primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, registrado por Donga em seu nome, porém, sabidamente uma canção de criação coletiva das rodas na casa da tia Ciata, o próprio Donga disse: “Samba é como passarinho, está no ar a gente pega!”, se apropriando da frase de Sinhô, outro apropriador. Encontrei essa música, com outra letra, pesquisando nas gravações de Mário de Andrade – *Missão de Pesquisas Folclóricas*,¹⁵ um passarinho que cruzou estados, assim como o samba que voou do Recôncavo Baiano para o Rio de Janeiro. Essas coincidências pairam pelos ares e representam uma energia simbiótica como aconteceu comigo na transformação de dia da semana em verbo em minha música *Sexta*¹⁶ de 2002, um “rapiora” na floresta onde os seres mitológicos relaxam e sextam¹⁷ e que dá nome ao meu projeto Sextando iniciado em 2000 com a Cambanda Jazz Combo e agora 20 anos depois o “Sextou” virou lugar comum do vocabulário. Eu inventei ou estava no ar? Aqui estamos de volta ao conceito de Rousseau: “Maldito o dia em que um indivíduo cercou um pedaço de terra com uma cerca e disse: - “isso é meu”.

Brasil surreal

O surrealismo sempre foi uma constante na arte brasileira, podemos citar – Olavo Bilac¹⁸ - “ora (dizeis) ouvir estrelas” – num flerte surreal que, porém, passa o restante do poema justificando não ser louco; Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*;¹⁹ Oswald de Andrade, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*;²⁰ Raul Bopp, em *Cobra Norato*;²¹ Mário de Andrade, em *Macunaíma*;²² nas artes plásticas figuras caricatas nas esculturas de Aleijadinho²³ que remetem a Bosch,²⁴ um despertar modernista com Almeida Jr.²⁵ se estabelecendo em Tarsila e seu *Abaporu*.²⁶

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=B7oR88ykFgo>

¹⁶ <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4SdaGIVeswSsf0ufGkgUPw>

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=7Z_L6n2JpVQ

¹⁸ <https://www.pensador.com/frase/MjE0NTIx/>

¹⁹ <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/36759>

²⁰ <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/oswald-memc3b3rias-setimentais-de-joc3a3o-miramar-serafim-ponte-grande-oswald-de-andrade.pdf>

²¹ https://www.researchgate.net/publication/287954944_Cobra_Norato_uma_introducao_a_leitura

²² <https://www-mgm.uffs.edu.br/institucional/reitoria/editora-uffs/repositorio-de-e-books/macunaíma-epub-1>

²³ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8614/aleijadinho>

²⁴ <https://www.ebiografia.com/hieronimus/>

²⁵ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>

²⁶ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral/obras>

A busca de um Brasil autêntico nos pôs em contato direto com o surreal mitológico indígena e o sincretismo africano, trazendo-os para dentro da nossa brasilidade antropofágica, um híbrido da cultura ancestral com o colonialismo europeu. Assim Villa vai encontrando sua estética sonora, como ocorre em *Danças Características Africanas*²⁷, com a utilização elementos afro-indígenas.

Talvez aqui em *Choros 2* encontremos a linha divisória entre um Villa que buscava ser reconhecido através de uma linguagem europeia com pitadas de brasileirismos e outro, um ousado gênio sem equivalência, um descolonizador, como dizia Oswald de Andrade, um devorador de culturas, um antropófago. Assim escreveu Manuel Bandeira em 1924, no seu retorno de Paris: “Quem chega de Paris, espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto, Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos” (BANDEIRA, 1924).

Temática introduzida

Nesta pesquisa busco investigar e explorar a importância da obra *Choros nº2* de Villa Lobos dentro de seu universo composicional, uma pequena composição escrita para flauta e clarinete em Lá de 1924, onde Villa galga um novo patamar de liberdade e experimentação, fazendo da série *Choros* a partir deste - já que o *Choros nº1* para violão solo dedicado a Ernesto Nazareth, pouco ou nada inova em relação às suas obras - um verdadeiro balão de ensaio, seu laboratório experimental de fórmulas libertárias, despojadas, inéditas em suas combinações, como a constante utilização das sobreposições de tonalidades, modos, tetracordes, pentatônicas, acordes; nas fórmulas de compasso e nos motivos rítmicos, o que nos leva ao universo do surrealismo sonoro. Este conceito de surrealismo musical é algo que venho utilizando em minhas composições e arranjos por mais de 40 anos, onde o fator crucial está dentro das relações cognitivas do ouvinte: se existem elementos reconhecíveis na composição ou no arranjo, o elo de conexão já está criado, permitindo, assim, a inclusão de estruturas aleatórias. Villa usou muito dessa técnica nas *Cirandas* e na *Prole do Bebê*, que abordaremos na sequência.

Achei interessante começar apresentando aqui uma retrospectiva da pesquisa analítica dessas técnicas, as quais chamo de surrealistas, que encontrei em obras de Villa anteriores ao *Choros 2*, me dando assim um subsídio bem estruturado para apresentação de meus conceitos.

²⁷ [https://imslp.org/wiki/Dan%C3%A7as_caracter%C3%ADsticas_africanas,_W085_\(Villa-Lobos,_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Dan%C3%A7as_caracter%C3%ADsticas_africanas,_W085_(Villa-Lobos,_Heitor))

Villa se utiliza desta técnica de sobreposição de pentatônicas na *Prole do Bebê 1 e 2* (ex.1 e 1a):

Ex.1: *Prole do Bebê nº 5* – “Negrinha - Boneca de pau”

Ex.1a: Pentatônica menor de Lá bemol e de Fá e modo resultante com 10 notas (decatônica).

Destrinchando esses 4 compassos temos ainda, nos 2 primeiros na linha da mão direita uma sobreposição das pentatônicas de Si e Dó, porém sem a nota Mi (Ex1b).

Ex.1b

Porém, se somarmos ambas as mãos teremos uma cadência cromática de acordes que hoje são a base do voicing do jazz moderno, 1/5/b7/3/13 (Ex.1c):

Ex. 1c²⁸

E assim, vozes somadas, teremos a escala cromática. Na sequência teremos as mesmas estruturas de acordes, mas em uma cadência de tons inteiros na mão direita (que resulta na sobreposição do Ex.1 e 1a) mantendo-se na série e na esquerda, não mais a fundamental e quinta, mas uma frase com um desenho cromático de uma quinta descendente e uma quinta ascendente meio tom abaixo, resultando numa soma, com a mão direita, na seguinte cadência (Ex.1d):

Ex. 1d²⁹

Esses *voicings* são extremamente modernos. Essa montagem do acorde menor com sexta e nona (3^am/6^aM/9^aM) é uma abertura que gosto muito de usar, porém, não vendo ninguém usando, talvez pela relação escala/acorde que ensina evitar a sexta no acorde menor.

Se analisarmos toda a peça³⁰, entenderemos o conceito de estruturas a que chamo surrealistas, Villa fica em Lá bemol maior por 40 compassos sobrepondo a ideia da escala cromática e de tons inteiros, uma introdução rítmica ao tema que entra no compasso 41 no campo de Am/CM por 16 compassos e cria essa ponte de 4 compassos para a segunda parte do tema harmonizando no campo harmônico de Am/CM, sem se preocupar com funções, e sim colorindo com os acordes a simples melodia diatônica, porém mantendo a rítmica das semicolcheias contínuas, fazendo no piano como nos tambores do folclore brasileiro, e finaliza

²⁸ https://drive.google.com/file/d/1E0SH1h9_qB4gVY61uQV7JsQxV7RGibv2/view?usp=sharing

²⁹ <https://drive.google.com/file/d/10erNlyySxZIPChpJNFV9Gs9G76MVzHn5/view?usp=sharing>

³⁰ Tenho buscado nos meus artigos acrescentar um link de página virtual para melhor ilustrar as ideias e que também mantenha atualizados os exemplos ao que chamo de artigo em tempo real. A análise completa de “Negrinha”, estará em www.brasilinstrumental.com.

com um arpejo de Am com sexta e sétima maiores agregadas, ampliando o conceito de dupla sensível³¹ para a nota sol, como uma dominante de Csus2(13) que é também uma sobreposição de Am4(7) e Dsus7, reforçando o conceito de cor harmônica. (Ex 2).

Ex.2 -- Final de Negrinha, *Prole do Bebê 1*.³²



Este conceito do uso de sobreposições gera frases não simétricas se tornando algo como um *serialismo villalobiano*, conceito esse que podemos ver em várias obras anteriores ao *Choros 2*, porém de forma pontual, como elemento de ligação de ideias ou um efeito, uma cor (Ex.3 e 3^a; 4 e 4a):

Ex.3 - *Prole do Bebê n°1*, Polichinelo n° 7



Ex.3a - Pentatônica de F# (mão esquerda) e escala de Dó maior (mão direita)



³¹ <https://abrir.link/UTNlx>

³² https://drive.google.com/file/d/1KJATBMBWcSHArqzhTm_TTw_wingrlc7p/view?usp=sharing

Ex.4: nº 8 – Bruxa da Prole do Bebê nº 1

Ex.4a – Escalas maiores de Dó maior e Dó# maior.

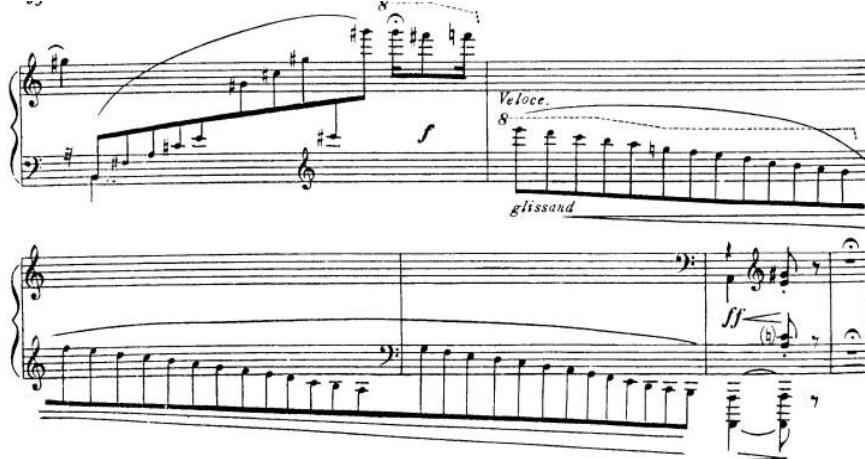
Acreditando na necessidade de subsidiar minhas análises em relação ao *serialismo villalobiano*, passei a buscar esses elementos citados acima citados em composições de períodos anteriores ao final da 2ª década de 1900, pesquisa essa que aprofundarei até encontrar o início da utilização dessas estruturas. Nas *Danças Características Africanas* de 1913 também encontrei essas passagens que ilustram meus conceitos. Nos compassos 33 e 34 da *Dança nº 2*, “Kankukus”, encontramos uma ponte de ligação que é a sobreposição do tetracorde de Si maior com a tríade de Lá menor (Ex.5)

Ex.5 Compasso 33 e 34 de *Danças Características Africanas, II* – “Kankukus”.



No final dessa mesma peça, Villa sobrepõe em um arpejo Bdim e F#m que antecedem uma escala descendente de Am natural e conclui num acorde de Am7M (Ex..6):

Ex.6 Compassos finais da *Danças Características Africanas, II* – “Kankukus”



Nos compassos 7, 8 e 9 da *Dança 3*, “Kankikis”, encontramos o acorde de Em7(9)13 seguido de Dm7(13) e C7M9/D sobreposto com D#m (Ex..7):

Ex.7: compassos 7, 8 e 9 da Dança 3 Kankikis.



Nos compassos 16 e 17 da mesma peça encontramos Ebsus apoiando uma escala de Mi menor melódico (Ex.8):

Ex.8 - compassos 16 e 17, *Danças Características Africanas*, III, “Kankikis”.



Assim temos uma hipótese bem calcada que Villa tinha um pensamento próprio de serialismo, o *serialismo villalobiano*, mas no *Choros 2* esse conceito de sobreposição se tornou o motivo central da composição, que pode ser apreciado em detalhes na análise detalhada (análise completa no Anexo 1). Alguns exemplos (9, 9a, 10, 10a, 11, 11a):

Ex.9 Compassos 6 e 7 (fl), Ex.9a com série das pentatônicas de Fá# e Dó



Ex.10 - Compassos 10 a 13 (cl), Ex.10a com série das pentatônicas de Fá e Si



Ex.11 Compassos 15 a 16 (fl), Ex.11a com série das pentatônicas de Fá e Láb.



Fundamentando Villa

Villa-Lobos é tido, pela maioria dos estudiosos de sua obra, como um inovador, um compositor pioneiro, que trouxe os elementos da música brasileira produzida, como expressão típica de um povo de muitas etnias, para dentro de seu trabalho. Incorporou os ritmos africanos e as melodias indígenas as suas composições que tinham como base a música europeia com maior foco na francesa. Entre seus estudiosos não existe dúvida em relação a isso, porém, um ranço de colonialismo se perpetua em seus analistas e biógrafos que insistem em ver sua obra como consequência da produção europeia, apesar de sabermos que Villa era um autodidata, tanto pelos registros na frequência de estudos formais, como por ele mesmo declarado:

Não escrevo dissonante para ser moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra. Prossegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias.³³

Assim era Villa, um verdadeiro antropofágico ser, um declarado “O Folclore sou eu!”, um brasileiro de origem brasileira, que se aprendeu num se descobrir brasileiro, esse Villa Lobos, que declarava que seu saber e seu aprendizado foram adquiridos lendo as práticas culturais brasileiras e criando um sincretismo com as obras europeias.

Porém, temos uma persistente narrativa contrária a suas declarações como em Paulo Renato Guérios no artigo intitulado - *Heitor Villa-Lobos e o ambiente parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro* – onde considera que o esforço para a produção de uma música de caráter nacional por Villa-Lobos teria sido o resultado da sua primeira viagem a Paris, em 1923, já que até então as referências estéticas do compositor seriam compositores europeus como Vincent D’Indy, Saint-Saëns, Wagner e Debussy e apenas esporadicamente o compositor tinha apresentado peças de temática nacional como: “A lenda do caboclo”.

É fácil também perceber as mudanças que se deram em suas composições. Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros — uma das características mais marcantes de suas

³³ <https://etam.eca.usp.br/vilalobos/villa.htm>.

obras seria a partir de então a riqueza rítmica, pouco utilizada anteriormente. Logo após voltar de Paris, em 1924, ele pesquisou também cantos indígenas, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette-Pinto durante a expedição Rondon, em 1908 — várias de suas composições utilizaram a partir de então trechos desses cantos. A estética de Debussy foi abandonada, e o uso da orquestra passou a inspirar-se no Stravinski “primitivo” da *Sagração da Primavera* (Guérios, 2003, p. 98).

Então, onde devemos encaixar nessa narrativa as obras: *Danças Características Africanas* (1914), *O Naufrágio de Kleônicos* (1916), *Uirapuru* (1917), *Amazonas* (1917), *Dança Frenética* (1918) e muitas outras obras não orquestrais onde a presença das rítmicas brasileiras são constantes, como nas coletâneas *A Prole do Bebê 1* (1920) e *A Prole do Bebê 2* (1921)? Bem, esse “primitivo” Stravinsky, com certeza, já vivia dentro de um mais primitivo e sincrético Villa-Lobos, cheio de mais influências étnicas que esses europeus citados.

Parece que ainda existe uma certa necessidade de atrelar a arte brasileira a padrões “civilizados”, não percebendo, com isso, o se manter um escravo cultural:

Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros.

Até os anos 1930 do sec. XX instrumentos de percussão eram tidos como inferiores, tanto que os fatores de ritmo são considerados secundários até hoje por teóricos da análise musical, inclusive Schenker. Conto um caso em meu trabalho *Benê, o Flautista*³⁴ em que João da Baiana foi detido pela polícia e preso por portar um pandeiro, porém, ele se dirigia a um sarau ao qual tinha sido convidado pelo senador Pinheiro Machado, que ao saber do ocorrido, presenteou João com um novo pandeiro com a dedicatória – *Com minha admiração, ao João da Baiana, Pinheiro Machado* – dando a ela um passe livre pro samba. As bandas da época não tinham percussão como a do corpo de bombeiros de Anacleto de Medeiros, ou as gravações, como a do primeiro samba, *Pelo Telefone*, mas isso não significa que não tinham a “força” rítmica, os motivos e padrões.

Essa afirmativa também se apresenta em relação ao *Choros 2* (Ex12) onde figuras rítmicas de semicolcheias seguidas com acentos são associadas à *Sagração da Primavera*:

³⁴ <https://www.maritaca.art.br/bene1+cd.html>.

Ex.12: Choros 2 - Villa Lobos (1924)



Essas estruturas sempre foram utilizadas por Villa em suas obras, que caracterizam um padrão muito usado na música popular brasileira, este acima consagrado pelo baião do nordeste, entre outros padrões apresentados em grupos de semicolcheias contínuas com acentuações, como nas *Danças Características Africanas* de 1914 (Ex.13).

Ex. 13- *Danças Características Africanas* - Villa Lobos (1914).

To Nininha Viloso Guerra
Kankikis

Native Dance No. 3 (Op. 65, 1915)
from *African Folk Dances*

Allegro ben marcato Allegro frenetico

Importante citar o fato de Villa não somente incluir a cultura dos ritmos brasileiros em suas composições, bem como, incluir instrumentos renegados pelo seu “valor negativo” como cuica (puitá ou roncador), tambores, pandeiro e tamborim de samba, chocalhos, caracaxás, reco-reco, matraca etc.

Busco fundamentar essa análise de *Choros 2* na constância dos materiais que passarei a chamar de “serialismo villalobiano”, essas estruturas sobrepostas, como modos, tetracordes pentatônicas, fórmulas de compasso, ritmos e motivos sejam esses também de apropriação

cultural. As estruturas seriais foram consagradas na música por Arnold Schoenberg em seu sistema dodecafônico de 1920 onde buscava uma alternativa composicional ao sistema tonal, que estaria de certa forma desgastado prevalecendo o virtuosismo a criatividade, onde a escala de base são as doze notas de uma oitava do sistema temperado, sistema esse renunciado pelas obras: *Três peças para Piano* Op. 11 de 1909³⁵ e *Pierrot Lunaire* Op. 21 de 1912³⁶, sendo sua primeira obra dodecafônica a *Suíte para Piano*, Op. 25, de 1921³⁷. Essa estética foi continuada por seus discípulos Alban Berg³⁸ e Anton Webern.³⁹

Nesse trabalho de pesquisa as comprovações das afirmativas serão feitas através de exemplos musicais extraídos das obras citadas e obras de referência com links de áudio para que a análise possa ser apreciada pelo meio mais adequado a narrativa, que é a audição. Assim como aqui análises comparativas, da obra em questão *Choros 2*, na íntegra no Anexo 1, como as feitas por Leandro Gartner⁴⁰, Paulo de Tarso Salles⁴¹ e Gabriel Ferrão Moreira⁴².(*)⁴³

Também como a esse trabalho minhas reconstruções de *Choros 2* (item 7) como processo de pesquisa artística, ao qual se somará uma nova reconstrução dessa obra, num conceito de linearidade melódica, numa adição das vozes da flauta e do clarinete acompanhados por percussão com ritmos amazônicos. Esse conceito de prolongação linear da obra vem sendo explorado por Heinrich Schenker (1868–1935) e Felix Salzer (1904-1986) em seus conceitos de análise musical. Vejo na apropriação da obra, para uma reconstrução musical, uma forma de compreensão do pensamento musical de Villa Lobos me adequando aos conceitos de pesquisa de Lopez-Cano:

A pesquisa artística no âmbito da interpretação musical produz três tipos de resultados: produtos artísticos, discursos sobre estes produtos e ações físicas e artísticas sobre as quais são criadas as interpretações. O tipo de conhecimento obtido oscila entre: conhecimento propositivo, verbalizável e semelhante a qualquer investigação acadêmica; conhecimento processual fundamentado nas ações nas quais se baseiam a atividade artística e conhecimento tácito, sensível e analógico que resiste à representação por operadores lógicos. Estes conhecimentos são produzidos a partir de diversos objetos de estudo que incluem as práticas interpretativas; os processos

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=VeTFxbsVGrl>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bd2cBUJmDr8>

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=bQHR_Z8XVvI

³⁸ <https://www.britannica.com/biography/Alban-Berg>

³⁹ <https://www.britannica.com/biography/Anton-Webern>

⁴⁰ <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/6010/12355>

⁴¹ <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/360487>

⁴² <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20052014-124330/publico/GABRIELFERRAOMOREIRACorrigida.pdf>

⁴³ Nesse link as análises comparativas: https://drive.google.com/file/d/1ITr5vAQ1DD00U-zE_0jDi4TU-08vOyPc/view?usp=sharing

criativos, o exercício profissional e as práticas pessoais. Entre estes mundos ocorrem tensões epistêmicas distintas quanto à natureza do conhecimento produzidos e à possibilidade de serem comunicados. Por conta disto, é necessário distinguir com mais detalhes os elementos que formam o pensamento conceitual e as estratégias de comunicação nesta modalidade de investigação (LOPEZ-CANO).

Todo esse processo tem como inspiração o princípio da filosofia surrealista, que em síntese é a liberdade. Como no Manifesto Surrealista de André Breton de 1924 e no Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente de Breton e Trotsky de 1936⁴⁴ podemos sentir a verve que movimentava o processo de criação de Villa Lobos, a somatória da apropriação antropofágica, que norteia o modernismo brasileiro, com a permissividade libertária da criação que acredito ter se enaltecido a partir da composição do Choros 2. Importante frisar que meu processo de criação surreal é um processo técnico musical baseado em elementos que norteiam a filosofia surrealista, como a automação criativa e o choque do cognitivo.

Pesquisa de elementos

Seria de fato o *Choros nº 2* um divisor de águas na obra de Villa Lobos? Numa busca em suas obras anteriores me deparei com os elementos que acredito terem sido transformados de elementos de transição em elementos motivicos no *Choros 2*, como as relações de polirritmia através de:

- 1) Fórmulas de compassos diferentes sobrepostas, exemplo uma voz em 3/4 e outra em 2/4 em linhas independentes, como no *Uirapuru* (Ex.14), vemos uma sobreposição de 3/4 na melodia do fagote e trombones, a percussão coco, tamborim e surdo em 2/4 e os contrabaixos em 4/4:

⁴⁴ <https://www.marxists.org/portugues/breton/1938/07/25.htm>

Ex.14 – O Uirapuru – partitura cedida pelo MVL



2) Poli modalismo através de sobreposição de modos ou tons simultâneos (Ex.15)

Ex.15 *Prole do Bebê 1/8*– A Bruxa.



3) serialismo através da construção estrutural da composição com motivos que em si criam desenvolvimentos melódicos (Ex.16):

Ex.16 – *Prole do Bebê 1/5* – Negrinha.



4) Além da utilização de campos harmônicos em tríades (Ex.17) ou tétrades como os encontrados no jazz de músicos como Oscar Peterson mais de 30 anos depois.

Ex.17 – *Prole do Bebê 1/7* – Polichinelo (também a sobreposição da pentatônica de F \sharp maior na mão esquerda com o campo harmônico triádico de Dó maior na direita).



Divisor de águas!?!

O volume de combinações sonoras inovadores que Villa expõe em seu *Choros 2* é no mínimo um motivo de estudo mais aprofundado. Quando falo de combinações deve-se ter com clareza que os elementos que norteiam a música da tradição europeia são bastante restritos, principalmente depois evento do temperamento e a expansão do sistema tonal. Perdemos certas sonoridades do passado, como o modalismo e suas nuances de tetracordes, pentatônicas, tons inteiros e modos gregos e orientais em geral praticados por uma tecnologia não-temperada, para o sistema tonal, porém resgatadas pelo que chamo de pós-modal ou melhor, modalismo temperado, que surge pelas sonoridades de Debussy, e sim, esse exerceu uma enorme influência sobre Villa, e não só exerceu como ainda exerce até hoje em muitos compositores (ouçam as obras mais recentes de Villani Cortês).⁴⁵

Essa visão simbiótica dos sons temperados levou ao dodecafonismo e ao serialismo que é o melhor legado de Schoenberg. Villa usa no *Choros nº 2* estruturas polifônicas e polirritmias entre as 2 vozes, seu motivo principal é o tetracorde menor (que também usa insistentemente no *Choros nº 10*, Carlos Gomes também usa em *Il Guarany*, seria uma “tópica indígena?”), pentatônicas sobrepostas em trítomos, criando assim um motivo serial, modulações modais e não tonais, exposição do campo harmônico inteiro de tétrades com sétima de Am dentro de uma exposição em CM como ponte para AM, a utilização de extensões nos acordes AM6 e E7b9, escalas alteradas (domdim – dominante diminuta), tons inteiros, arpejos com todas as extensões possíveis e muitos outros caminhos sonoros que estão expostos na análise completa (Anexo 1).

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=uo-olZ1YRq8>

De acordo com o próprio Villa:

Choros representam uma nova forma de composição musical, no 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 (VILLA-LOBOS, 1929).

Isso está escrito num prefácio da edição do *Choros n.º 3* (Paris: Max Eschig, 1929). Depois com a liberdade de se ser, Villa recriou essa definição por diversas vezes, como prefaciando a partitura do *Choros n.º 11* e acrescentando seus universos de inspiração: o rural e o urbano, os chorões e seresteiros das cidades e o regionalismo sertanejo dos ambientes rurais como a “música primitiva, civilizada ou popular”.

Ainda vemos nos dias de hoje uma constância na perpetuação de estéticas, onde o *instrumento totem*⁴⁶ carregado de sua cultura, toca o instrumentista marionete, fantoche, num moto perpétuo de manutenção estética. Trazer ao centro da questão a arte enquanto criação e o instrumento enquanto veículo do criador é de fundamental importância. Na série *Choros*, Villa se permite tudo sem limites que não sejam os físicos, como tessituras ou outros determinados pelas estruturas construtivas dos instrumentos, porém, os vê como instrumentos, veículos de sua imaginação sonora, do seu ouvir interno muitas vezes buscando imitar com eles os sons da natureza. Isso é crucial, pois ao fazê-lo, toda a carga cultural imposta se dilui num gerar sons e não num perpetuar sons. Essa prática deve ser incentivada para que tenhamos mais Villas, mais criadores libertários. Na sua prática simbiótica Villa se mostra um surrealista, sim, a música surrealista que eu tanto busco e outros também questionam, como no artigo de Isabela Cortada Roberto⁴⁷ para o *Caderno de Literatura Comparada*⁴⁸ - Existe música surrealista?

Sabendo desta escassez de produção científica, iremos recorrer a alguns autores por nós identificados que de modo consistente se debruçaram sobre a temática aqui em foco, principalmente a Theodor Adorno, mas também a críticos como Max Paddison, Anne LeBaron e Hannah Lewis que servirão de base ao nosso propósito: partindo de uma primeira contextualização do movimento, tentaremos, em seguida, ampliar o mesmo “construir”, ainda que de um modo preliminar, um mapeamento da música surrealista, abrindo vias de definição possíveis com base nas linhas orientadoras e pressupostos filosóficos que ladeiam o pensamento e ação surrealistas. A lista de compositores mencionados incluirá nomes como Stravinsky, Kurt Weill, Erik Satie, George Antheil, mas também, de entre os inúmeros que poderíamos citar como

⁴⁶ No artigo publicado na Amazônia Latitude, dou início ao que chamo de instrumento totem:

<https://www.amazonialatitude.com/autor/paulo-e-flores-e-guilherme-sauerbronn/>

⁴⁷ <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/846>

⁴⁸ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ISSN: 2183-2242)

paradigmáticos desta revolução musical, Edgar Varèse (Fig. 1), Pierre Schaeffer e John Cage.

Figura 1 - Villa Lobos e Edgar Varèse Paris 1927.



Foto: Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

De acordo com essas pesquisas os compositores mais próximos de André Breton, o “criador” do surrealismo seriam Varèse, Satie e Stravinsky, então será que poderíamos colocar Villa-Lobos nessa proximidade?

Amigos próximos de Villa contam que ele mandou revestir as paredes de seu apartamento em Paris com um tecido e fez, com o mesmo tecido uma roupa, assim quando andava pela sala viam somente sua cabeça flutuando (Fig. 2).

Figura 2.



Foto de autor anônimo.

Acredito que essa frase de Pierre Reverdy, citado por Breton em seu Manifesto Surrealista, caiba como luva no conceito da música surreal e a técnica serial de Villa, onde a sobreposição de elementos próximos, porém conflitantes, geram essa sensação do conhecido desconhecido.

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá...

Ricardo Averbach em seu livro, *Villa-Lobos and Modernism The Apotheosis of Cannibal Music* (2022)⁴⁹, faz uma brilhante analogia em cima dessa hipótese do pensamento surrealista de Villa Lobos, bem como de outros conceitos estéticos do início do sec. XX, como o Impressionismo, Expressionismo, Dadaísmo, o Cubismo, Fauvismo, Neoclassicismo que formaram o pensamento modernista:

This is how the great artistic styles of that period emerged—impressionism, expressionism, Fauvism, Dadaism, primitivism, surrealism, cubism, neoclassicism, and several others. As a result, modernism in Europe was characterized by a multiplicity of cultural trends that rejected Enlightenment thinking in the face of the emergence of a fully industrialized world (AVERBACH, 2022).

⁴⁹ <https://www.amazon.com.br/Villa-Lobos-Modernism-Apotheosis-Cannibal-Music/dp/1666911356>

Porém acrescenta de forma significativa o fato do modernismo no Brasil ter características bem diferentes:

Standing on the periphery of the multiple modernist manifestations in Europe, the Brazilian Anthropophagy movement did not deny European values in its search for an original nationalist form of expression. Instead, Cultural Cannibalism embodied a newly generated idea of hybridism (AVERBACH, 2022).

Nos capítulos oito e nove de seu livro, Averbach, esmiuça um tanto mais as características musicais surrealistas na obra de Villa: “Villa-Lobos incorporated sound blocks, sound bands, and sound stains in an atonal setting that included noises within the multilayered texture”.

E conclui com a análise da *Suíte Sugestiva* composta por Villa em 1929 na sua estada em Paris, para uma formação reduzida: vozes: soprano e barítono, pic, fl, ob, cl(A), fg, trp(Bb), trp(A), trb, tím, tam-tam, bombo, triângulo, prato, caixa clara, 3 metrônomos (com "sonette"), xil, cel, pf, vl, vla, vlc e cb de 5 cordas, com textos de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e René Chalup. A obra me remete ao balé *Parade* com música de Erik Satie, argumento de Jean Cocteau, cenário de Picasso e coreografia de Léonide Massine, com uma orquestra também reduzida: Piccolo, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, requinta, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpanos, percussão, harpa, cordas e que teve sua estreia em 1917 recebendo o comentário de Guillaume Appolinaire após a apresentação - “une sorte de surréalisme” (uma espécie de surrealismo) dando assim nome ao movimento em estado de ebulição.

Volto aqui a afirmar que o surrealismo não é uma corrente estética e sim filosófica, onde acabo divergindo, em muito, de análises de outros autores.

Águas passadas

Muitas ações paralelas já se demonstraram fundamentais, como a comprovação da associação das rítmicas brasileiras como fruto de suas viagens e pesquisas pelo país. Dentro desse aspecto venho desenvolvendo um trabalho de pesquisa no Amapá com os ritmos ancestrais e suas comunidades, trabalho esse que já se reverteu em dois artigos: “A singularidade por uma mídia decolonial: A música afro-indígena do amapá, suas características comunitárias e interinfluências” e “Etnografia global, uma análise prática do colonialismo reverso na cultura negra do amapá através de uma mídia decolonial”, recém-publicados na

revista *Amazonia Latitude*.⁵⁰ Um terceiro trabalho conclui essa trilogia: “Colonialismo Reverso e o Instrumento Totem, uma discussão sobre o processo decolonial na cultura afro-indígena do Amapá”, o qual será apresentado no XI Jornada de Etnomusicologia e IX Colóquio Amazônico de Etnomusicologia de 27 a 29 na UFPA em Belém.⁵¹

Nessas pesquisas, pude constatar pessoalmente as práticas ancestrais das rítmicas brasileiras citadas por Villa-Lobos em seu *Guia Prático*, bem como ampliá-las no Distrito do Carvão em Mazagão, registrando a cultura do Çairé e também o toque do Marabaixo de lá; o Marabaixo da comuna de Maruanum e também o Zimba ritmo praticado no quilombo de Cunani em Calçoene. Nos embasarmos nesses estudos como um meio de comprovação do ineditismo mundial de Villa é também uma forma de comprovação. É indiscutível que quando abordamos elementos etnográficos entramos em searas amplas e complexas, fato esse que abordo nesses artigos por entender a necessidade do *colonialismo reverso* como ação de propagação da arte colonizada e na verdade, de qualquer arte para existir nesse mundo globalizado.

Movimento das águas

Criações artísticas usando como base *Choros 2*

Expansão instrumental (anexo 2)

Arranjo para Jazz Combo

Meu primeiro trabalho com *Choros 2* de 1924 para flauta e clarinete em Lá, foi em 1995 como um mote de aprendizado e desenvolvimento no universo da grafia musical digital e sua veracidade numa resposta auditiva via midi. Com esse intuito fiz esse arranjo de *Choros 2* para uma realidade que Villa gostaria, uma formação jazz combo com flauta, 2 saxes alto, 1 tenor, piano, guitarra, baixo e bateria, achando e abrindo espaço para um chorus de improvisação, formação essa, que possuía na época na Cambanda Jazz Combo onde pude traçar os paralelos sonoros que buscava. Esse trabalho foi gravado em 2002 com o grupo e lançado recentemente em 2021 no projeto sextando:

Choros n° 2 Villa

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/4Fs7tTNBtl2xGglt8LTAZB>

⁵⁰ <https://www.amazonialatitude.com/2024/04/15/singularidade-midia-decolonial-musica-afro-indigena-amapa/>
<https://www.amazonialatitude.com/2024/08/07/etnografia-global-colonialismo-reverso-cultura-negra-amapa/>

⁵¹ <https://www.amazonialatitude.com/2024/07/22/idas-vindas-mulheres-manauaras-onibus-medo-transporte-publico/>

<https://music.apple.com/us/album/choros-2-villa-single/1542858017>

Em breve disponibilizarei uma análise ampliada da expansão instrumental de 2 para 10 instrumentos e a inclusão de chorus para improvisação, bem como de estruturas harmônicas e outras liberdades criativas desenvolvidas a partir da minha visão da obra a 30 anos atrás.

Resenha sonora

Dentro do projeto Sextando criei a Resenha Sonora que é uma composição minimalista da obra original de longa duração, como uma duração em torno de 1 minuto. Não é um trecho da obra original e sim uma nova composição, o no caso do Choros 2, um novo arranjo aqui feito para 2 flautas e percussões na própria flauta. Essas resenhas também servem de trilha para vídeos com viés surrealista.

Minuto Choros 2 Villa

<https://music.apple.com/us/album/minuto-choros-2-single/1544448823>

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0kjUHZEbCyBjwcNI2q0Gyx>

Vídeo surrealista

<https://www.youtube.com/watch?v=JVZ-uMqzDwo>

Redução para flauta solo com ritmos da Amazônia

Nessa minha recente pesquisa no Amapá, aproveitei pra gravar meu amigo e percussionista Paulinho Bastos, em alguns takes estruturados nas atitudes rítmicas de Choros 2, criando uma aproximação desses elementos com a cultura dos ritmos amazônicos, material que usarei numa nova releitura da peça, onde reduzirei as duas vozes em uma única para flauta solo. Esses elementos rítmicos característicos da obra, de acordo com o item 3 da minha análise no Anexo 1, são motivos rítmicos (*groovies* ou levadas) bem caracterizados, que comprovam a brasilidade da percussão de toques contínuos e acentos na obra. Também construirei uma estrutura de cadência/improviso, baseada no conceito do serialismo villalobiano, incluindo-a num looping dos acordes A6/E – E7b9, assim como fiz em outras releituras como improviso livre, que agora me aterei ao conceito *serialista villalobiano*.

ANEXOS

ANEXO 1

Análise detalhada da obra

Choros nº 2 para Flauta e Clarinete em Lá (1924)⁵²

Primeira Parte – Compassos 1 ao 9

Discussão sobre a quadratura da forma através da escolha das fórmulas de compasso. Nessa secção demonstro uma possibilidade de sobreposição de fórmulas de compassos em vozes separadas, flauta (Fig.1), clarinete (Fig.2) e depois num híbrido das duas vozes (Fig.3)

Polirritmia

Primeira voz:

Fig 1 – Edição em parte original cedida pelo Museu Villa Lobos.⁵³



A métrica estaria mais para:

⁵² Aqui deixo o link das partituras originais cedidas pelo MVL e uma transcrição com o clarinete transposto (como apresentado nas transcrições do autor), para acompanhamento e conferência comparativa da análise.

<https://shre.ink/partiturasoriginaismvl>

https://drive.google.com/file/d/1_E_I5_ntx5Xm_BbbqfyQAnUZEaONT0jt/view?usp=sharing

⁵³ <https://drive.google.com/file/d/1UyYhxPiT3YwFno2PEpOtrPsoPwFq45cW/view?usp=sharing>

1) 4/4 1 compasso	4) 3/4 1 compasso
2) 3/4 3 compassos	5) 4/4 1 compasso
3) 4/4 1 compasso	6) 3/4 1 compasso
	7) 5/8 1 compasso

Segunda voz:

Fig 2 - Edição em parte original cedida pelo Museu Villa Lobos.⁵⁴



Aqui a métrica estaria mais para:

1 - 3/4 1 compasso	5 - 4/4 1 compasso
2 - 4/4 1 compasso	6 - 3/4 1 compasso
3 - 3/4 3 compassos	7 - 2/4 1 compasso
4 - 2/4 1 compasso	8 - 5/8 1 compasso

Fig. 3 – Edição em parte original cedida pelo Museu Villa Lobos.⁵⁵



⁵⁴ https://drive.google.com/file/d/1nKDZvz4bfwHXxZb_5JyrcFTrBRIS3Zcz/view?usp=sharing

⁵⁵ <https://drive.google.com/file/d/11MpRHb95x7XDw45q8-duhzPcUDhNkess/view?usp=sharing>



Bem afinal para que essa viagem de fórmulas de compassos? A primeira pergunta é o que significa a fórmula de compasso, para que ela serve? Basicamente ela determina o ciclo de pulsos entre os tempos fortes, onde está o acento, o apoio, por exemplo no compasso binário temos a marcha, no ternário a valsa, no quaternário o maracatu, e assim por diante, ou seja o compasso determina o ciclo de apoio da frase musical, por isso aqui Villa Lobos troca as formulas, para que exista um acento nos primeiros tempos dos compassos, porém, o que acontece na flauta não é o que acontece no clarinete, vejamos: temos 7 tempos pra para que a frase chegue num mesmo padrão, porém a flauta propõe um padrão 4+3 enquanto o clarinete um padrão 3+4 isso ocorre novamente no compasso 5 voltando a se juntar no compasso 7. Poderíamos escrever tudo em 2 ou 3 ou 4 colocando-se acentos nos pontos que desejamos iniciar o ciclo, porém, com a cultura da quadratura essa forma de escrita muda o jeito que o instrumentista vê a partitura, por isso sugeri essa escrita acima com fórmulas independentes por instrumentos. Costumo fazer isso nas minhas composições como na parte B de Cuba onde uma melodia está em 2/4 e a outra em 5/8, porém, os programas de música não aceitam essa possibilidade, então, acabamos por usar hemíolas (Ex.1)⁵⁶:

⁵⁶ <https://drive.google.com/file/d/10i3vwxKDOoDvDA5965NN5CQZ-VFyXwRv/view?usp=sharing>

Ex.1 – Partitura do autor

Poderia ter escrito em 2/4 com as hemíolas na linha do 5/8 mas optei assim, da mesma forma que o Villa, para que o interprete sinta o pulso da outra voz, mesmo que esteja sentindo o 2/4. Porém assim seria o ideal, seria a polirritmia explícita, como abaixo:

Então o que temos aqui e no Choros 2 é uma proposta de polirritmia, onde compassos diferentes andam em contraponto.

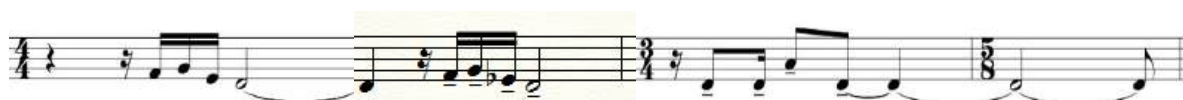
Polimodalidade (Serialismo Villalobiano)

Outra coisa que encontramos no *Choros 2* é a polimodalidade, como podemos ver já no primeiro compasso onde a linha da flauta está em Dó maior e a do clarinete em Dó menor. Na flauta o campo harmônico de CM/Am é tocado como numa sobreposição de agudos e graves saltado dos graus do modo mixolídio em baixo e jônio em cima. Já no clarinete uma cromática que começa em Mib e termina em Dó repetindo o ciclo por 3 vezes e na 4ª vez cria um respiro para colocar a nota Dó na cabeça do 2º tempo reforçando o centro modal. Importante dizer que escalas cromáticas em si não determinam um material definido e sim caminham para um ponto de conclusão, mesmo que temporário (ex. *Eu te amo*, Chico Buarque e Tom Jobim). Ambas as vozes caminham para a junção no 3º compasso nas notas E-F#, que formam um acorde de D com sexta e nona maior. (Ex.2)



Ex.2 Transcrição do autor

Essa chegada em E-F# num motivo rítmico conjunto é ornamentado por um arpejo na flauta que determina o acorde de D6(9): F#-B-E-A-D(E) com frases resolutivas em D no clarinete, 1ª frase F-G-E-D (tetracorde dórico), 2ª frase F-G-Eb-D (tetracorde frígio) e 3ª frase resolutiva D-D-A-D. Tomo essa atitude como um centro modal, o D como tônica de seus múltiplos modos que se apresentarão através da composição (Ex.3)



Ex.3 – Clarinete em concert (transcrição do autor)

Já na flauta, Villa apresenta a primeira construção serial com a soma das pentatônicas de F# (F#-G#-A#-C#-D#) e de C (C-D-E-G-A). Essa estrutura monta uma série de 10 notas criando uma sonoridade atonal, porém, com uma regularidade matemática precisa nas suas construções intervalares (Ex.4).⁵⁷



Ex.4 – Transcrições do autor

⁵⁷ https://drive.google.com/file/d/1v_mm1ADVz4Es0zgRe6044HQIJROSOw1_/view?usp=sharing

MOTIVOS RITMICOS

Voz 1 – Nos 2 primeiros compassos caminha com a sincopa do choro nas notas da ponta C e B como 2^a e 4^a semicolcheia do grupo de 4 em cada tempo



Ex. 5 – Transcrição do autor

Voz 2 – 1^o compasso apoia a cabeça dos tempos na 3^a menor descendo cromático até a tônica, já no 1^o tempo do 2^o compasso constrói a rítmica do *tresillo* ou síncope característica, nome dado por Mário de Andrade, ou vulgarmente conhecido como garfinho, deslocando assim a tônica Dó para a cabeça do 2^o tempo e descendo cromático até as duas terças, primeiro a maior e depois a menor oitava acima, retornando para o mesmo Mi natural já como nona maior de D6.



Ex. 6 – Transcrição do autor (Clarinete em concert).

Assim conclui a frase no 2^o tempo do 3^o compasso numa rítmica de “baião”⁵⁸ em ambas as vozes (Ex.7).

Ex.7



Transcrição do autor (Clarinete em concert)

⁵⁸ Associamos nos dias de hoje, principalmente dentro da música popular esse padrão ao ritmo do baião, porém, ele é encontrado em vários estilos brasileiros, como tive oportunidade de ouvir nas manifestações do Norte bem como podemos ouvi-lo em várias partes do mundo.

Na sequência nos 2 próximos compassos passa para a rítmica da anacruse de 3 semicolcheias começando na 2ª voz que confirma o centro polimodal Ré e na primeira voz constrói uma linda frase apresentando a sobreposição das escalas pentatônicas de Fá# e Dó, concluindo em Láb. (Ex.8)



Ex. 8 – Transcrição do autor (Clarinete em afinação de concerto).

Segunda Parte – Compassos 10 ao 24

Polirritmia

Nessa segunda parte podemos ver um contraponto de 7 compassos binários 2/4, começando pela 2ª voz numa anacruse de 2º tempo para uma frase em ostinato de 2 compassos com características rítmicas Ex.9.



Na primeira voz temos uma proposta melódica como se um compasso fosse anacruse do outro, o 1º de preparação e o 2º de resolução em um contraponto livre com a segunda voz.

Ex 10



Ex.10 – Edição do autor

Criando assim um resultado de exposição paralela deslocada de 2 vozes que interagem uma com a outra de maneira livre. (Ex.11)⁵⁹



Ex. 11 - Edição do autor

Na sequência a peça assume o 2/4 na primeira voz numa espécie de cadência muito lenta, saindo de um andamento de semínima a 88 para 63 com uma proposta meio rubato na quintina e nas fusas chegando a fermata onde aguarda a 2ª voz.(Ex.12)



Ex.12 Edição do autor

A segunda voz fica numa espécie de espera aguardando. Rubato, as duas intervenções em 3 semínimas acentuadas, onde vejo uma outra estrutura de compassos em contraponto. Ex. 13



Ex.13 Edição do autor

Dois compassos de 2/4, um de 3/4, então o compasso de 4/8, onde se sente o apoio para cada uma das colcheias, depois um de 4/4 e novamente o de 4/8 e a fermata de encontro com a primeira voz. Nessa forma de estruturar as fórmulas de compasso fica claro o espaçamento escrito pelo compositor, 4 tempos, 3 tempos, a frase de 4 colcheias, 4 tempos e a frase novamente, ou seja, 7 tempos e frase, 4 tempos e frase.

Na conclusão temos uma frase que remete ao início da música na primeira voz, que pode ser dividida em 3 compasso de 2/4, onde a escrita rítmica cria um acelerando com a mudança de figuras, colcheias, semicolcheias e tercinas de semicolcheias chegando em uma semínima, propondo um ralentando muito, como uma fermata escrita (Ex.14)

⁵⁹ <https://drive.google.com/file/d/1p9appkTVvSGtipbfaPbbE1skexmxmv61/view?usp=sharing>



Ex.14 - Edição do autor

Na segunda voz um contraponto rítmico bem independente, com figuras contrastantes a frase da 1ª voz, temos no 1º tempo colcheia na 1ª voz e colcheia pontuada com semicolcheia na 2ª voz, 2º tempos 4 semicolcheias contra 3 colcheias em tercina, 3º tempo sextina contra quintina (são 6 notas, porém uma apojatura para a 6ª nota, deixando meio claro a independência das vozes:

(Ex15)



Ex.15 - Edição do autor

Também fica claro que a primeira voz tem seu próprio tempo de resolução enquanto a segunda não resolve e sim caminha para uma nova etapa da música. (Ex.16)⁶⁰



Ex.16 - Edição do autor

Polimodalidade

Nessa segunda parte Villa constrói uma nova séria com as pentatônicas de F (F-G-A-C-D e B (B-C#-D#-F#-G#) nas duas vozes

Na 1ª voz salienta as notas Mib e Láb numa clara sensação resolutive, valorização da nota Láb (ou Sol#) que terá uma função crucial na construção de um tonalismo híbrido (Ex.17).⁶¹



Ex. 17 - Edição do autor

⁶⁰ https://drive.google.com/file/d/1L1UwLc2oM96F4qici54dNay5Wrg4ACqz/view?usp=drive_link

⁶¹ <https://drive.google.com/file/d/1ZIVYfMXwV1zYs0nk6-SFd01h136bPYfN/view?usp=sharing>

A primeira e segunda frase da 2ª voz caracterizam a construção da série de 10 notas resultantes da soma das pentatônicas de F e B: (Ex.18)⁶²



Ex. 18 - Edição do autor

Nesse ponto partimos para uma espécie de cadência escrita mais lenta na 1ª voz, porém, com muita liberdade de interpretação. A frase utiliza uma nova série formada pelas pentatônicas de Fá e Solb, na verdade diferindo da anterior em apenas uma nota, o Si natural torna-se Sib, dando uma sensação de Maior para menor, onde no compasso 12, abaixo, ouvese uma talvez citação a *Reverie* de Debussy (Ex.19).⁶³



Ex.19 - Edição do autor

Na sequência há o retorno ao motivo inicial de Dó maior e Dó menor através de Ré, que num processo retrógrado arpeja um Dm7(9) repousando em Láb (Sol#) e sobe num arpejo de Bb7M(9)#11(13), caracterizando todas as notas do modo de Ré menor natural para repousar novamente em Láb, aqui usado como bII de Sol.

Ex.20.⁶⁴



⁶² <https://drive.google.com/file/d/1Rnv28X5NQ6H7ahM-8tmxYt7sq7es52NB/view?usp=sharing>

⁶³ <https://drive.google.com/file/d/1f11-R8azeLECeVqIrKHZIGaAcVei67H/view?usp=sharing>

⁶⁴ https://drive.google.com/file/d/1prHQdFWr3ILIAv6K2fZOO_aY7LlJL8f/view?usp=sharing

Ex. 20 - Edição do autor

E retoma a frase inicial da música na flauta retornando ao campo de dó maior (ou Am que é o 5º grau de Dm natural), com um pequeno desenvolvimento rítmico em relação a primeira frase da peça. Novamente chega no F# como no início, porém como caminho para o E através do F natural. Ex.21



Ex. 21- Edição do autor

Essas 3 notas, Fá # e Fá natural e o pedal em E, serão a cor harmônica na sequência da peça. Na segunda da voz, o motivo anterior das 3 notas no grave, G, F# e F natural permanece de forma espaçada como apresentado acima na seção da polirritmia, Ex 22



Ex. 22- Edição do autor

Assim levando a segunda voz também ao retorno a frase cromática inicial em C menor, apoiando-se agora não mais em E e sim mantendo a tensão entre as vozes com o E bemol e o F# na flauta caminhado para uma maior tensão pela frase mesma anterior da segunda voz, G, F#, F sendo que essa última como sensível de E a quinta do novo tom A Maior, criando um intervalo de 2ª menor (invertido) que caracteriza o acorde da dominante do novo tom de AM, E7b9, porém do campo harmônio de Am harmônico. Ex. 23



Ex. 22- Edição do autor

Motivos rítmicos

Nessa segunda parte Villa desenvolve, agora com uma proposta mais cadenciada, a rítmica característica do choro, essa mistura de maxixe das semicolcheias com a polca das colcheias e o *tresillo* latino (Ex. 23).



Ex.23 - Edição do autor

Podemos observar que em nenhum momento dessas 2 partes analisadas Villa trabalha com a rítmica que caracteriza o baixo do maxixe e do samba, a colcheia pontuada com a semicolcheia como anacruse do tempo forte. Aqui ele sempre que usa essa figura da pontuada ele a liga ao tempo forte.

Quarta Parte – Compassos 25 ao 42

Polirritmia

Neste trecho o choro se mantém estável dentro da proposta rítmica com o ostinato da segunda voz regendo a estrutura, num 4/4 que se pode pensar num 2+2/4. São 8 compassos num contraponto de 3 contra 2, ou seja, uma frase ternária na 1ª voz com tercinas de semínimas e binária na 2ª voz. Esse padrão de construção de um ostinato rítmico sobreposto por uma melodia de notas longas é muito usado por Villa, como no famoso Trenzinho do Caipira.

Ex.24⁶⁵

Ex. 24 - Edição do autor

No nono compasso dessa parte ele faz uma ponte na segunda voz em semicolcheias por 3 compassos para inversão das vozes (Ex.25) passando a melodia para a segunda voz e o ostinato para a primeira, mantendo o 3 contra 2.

Ex.25 – Transcrição do autor

⁶⁵ <https://drive.google.com/file/d/1bIeZx6KPFfLtg29dLFPj5nLleoYAQD6c/view?usp=sharing>

Polimodalidade

Depois de 2 compassos do motivo em Lá maior no clarinete, Villa faz uma ponte surrealista em vários aspectos: muda a fórmula de compasso para 3/4 (somente na ponte), constrói a frase melódica em cima das notas da sobreposição da pentatônicas de G e C#, e retorna para a mesma frase da ponte por mais um compasso (ponte que liga a mesma coisa) e daí modula pra CM/Am (Ex. 26).⁶⁶

The image shows a musical score for a clarinet part. It consists of two systems of staves. The first system has four staves. The top staff is in 4/4 time, followed by a 3/4 time signature, and then back to 4/4. The bottom two staves are in 4/4 time. The second system has two staves, both in 4/4 time. Below the second system, there are two lines of fingerings: the first line has numbers 2, 7, 1, 6, 5, 10, 4, 9, 3, 8, and the second line has numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Ex. 26 – Transcrição do autor

Ele se mantém, então, em Lá Maior por só mais um compasso, modulando para CM/Am (sem ponte), o que demonstra que a ida para Lá maior é uma modulação que altera a tonalidade do relativo menor, como demonstra ao utilizar a dominante com nona bemol, característica da escala menor harmônica. Poderia ser uma escala maior harmônica, mas no acorde maior a sexta é maior e essa é a cor que Villa constrói na frase, a sexta maior da tônica caminhando para a nona bemol do dominante $F\# > F$. Também existe a sensação de um certo modalismo por manter um pedal em E. (Ex.28)

The image shows a single staff of music in 4/4 time. It contains a melodic phrase starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The phrase ends with a double bar line.

Ex.28 - Transcrição do autor

⁶⁶ https://drive.google.com/file/d/1aeoe8lmLCsoZdlWG1vMu-9QHh_5Junjk/view?usp=sharing

Já na volta para C a linha do ostinato mantém o pedal em E para a cadência C6(11)/E-G7(9)/E, utiliza em sua construção a 6ª maior (A) e a 4ª justa (F) no acorde de tônica, sendo essa 4ª justa uma antecipação da sétima do acorde de dominante que possui por sua vez a nona maior. Porém dentro desse universo híbrido e surreal de Villa podemos também pensar essa cadência como um Am7/E - Esus7(9), sendo que a 4ª caminha pra 3ª menor (G), ficando uma dominante menor: (Ex.29)⁶⁷

Ex.29 - Edição do autor

Por cinco compassos desenvolve uma melodia híbrida em C Maior (nas apojeturas) e Am natural (nas notas agudas), porém caracterizando a melodia em dois tetracordes sobrepostos – CDEF e EFGA, definindo o uso dos tetracordes nas melodias que virão a seguir. O ostinato em CM na 2ª voz é uma modulação do anterior, 3ªm acima C6-G7(9). Aqui Villa mantém as notas do campo harmônico nos dois acordes, mas cria uma sensação de Am-G7(9), tanto pela construção do acorde na 3ª inversão (ACEG) como pelo fato de ter-se saído de AM na posição fundamental (AC#EF#). Esta é uma característica de Villa, a relação híbrida, a qual caracterizo como um elemento surrealista. (Ex.30)

Ex. 30 – Transcrição do Autor.

Confirmando esse híbrido tonal na ponte de 3 compassos que faz na 2ª voz enquanto mantém a melodia também de híbridas pentatônicas na 1ª voz, Villa arpeja todo o campo harmônico de Am natural em tétrades com o desenho do motivo do ostinato, nos graus 3ª-5ª-

⁶⁷ <https://drive.google.com/file/d/1pXvg6YEp3mSNOOcbcsSFVGA1WQXTyQ6W/view?usp=sharing>

1ª-7ª. Essa sonoridade nos remete a um prenúncio do Jazz dos anos 60, padrão muito usado por Oscar Peterson em suas reharmonizações e em compositores populares como Burt Bacharach. (Ex.31)⁶⁸



Ex. 31 – Transcrição do autor.

No terceiro compasso dessa ponte faz um retorno ao tom de AM através de sua escala descendente na 1ª voz, porém, mantendo na segunda voz a sétima menor do tom de Am

(Ex.32)



Ex. 32 - Transcrição do autor

Motivos rítmicos

Desde a terceira parte dessa análise Villa inclui a anacruse de semicolcheia característica dos ritmos brasileiros, que vem do batuque e entra no maxixe no choro e no samba (Ex.33)



Ex. 33 - Transcrição do autor

E o uso das tercinas de semicolcheia que dão um caráter afro com o 3 contra 2 (Ex. 34).

⁶⁸ <https://drive.google.com/file/d/19wscRbTVv8rzRfr-LR-Ac5yfBu9kUKmx/view?usp=sharing>



Ex. 34 - Transcrição do autor

Quinta Parte – Compassos 43 ao 58

Polirritmia

Villa mantém por quatro compassos o padrão de 3 contra 2, agora com o ostinato na 1ª voz e as tercinas de semínimas na segunda voz. Essas tercinas da 2ª voz, nessa reapresentação do tema, é feita de uma forma chorosa, malemolente, através de uma rítmica caricata da tercina justa, outra característica surrealista da música de Villa, a leve modificação do esperado (Ex. 35).



Ex. 35 - Transcrição do autor

Então parte para um contraponto de fórmulas de compassos tendo na primeira voz 4 compassos de 2/4 e 2 compassos e 3/2 voltando para 2/4 até o final (Ex. 36).



Ex. 36 - Transcrição do autor.

Na segunda voz 2/4, 3/4, 2/4 e 3/4 (Ex.37)



Ex. 37 - Transcrição do autor.

Retornando ao ostinato em 4/4 que pode ser também 2+2/4 mantendo até o final (Ex.38)



Ex. 38 - Transcrição do autor.

Polimodalidade

Villa retorna, na primeira voz, com o ostinato na tonalidade de AM por 4 compassos (Ex.39)⁶⁹



Ex.39 - Transcrição do autor

Porém na 2ª voz faz uma frase em contraponto nas primeiras 4 notas (1º tetracorde) do modo de Gm. Na sequência da 2ª voz, uma nova série é criada com as notas da pentatônica de Gm, através das notas da pentatônica de F#M por duas vezes, sendo que da 2ª vez existe a inclusão da nota F resultando assim uma escala hexatônica que sobrepõe as pentatônicas de F# e C# (Ex 40).

⁶⁹ https://drive.google.com/file/d/1d1R6cjdEpW245w9WY_vKUOK_kbKMR8i/view?usp=sharing

52

7 3 6 2 10 1 9 5 8 4 2 1

1 3 9 2 7 1 6 5 11 4 7 3 8

55

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ex. 40 - Transcrição do autor

Enquanto na voz superior cromatiza, em sentido ascendente, até chegar na nota D, 1ª nota do 2º tetracorde de Gm que imita a mesma frase da 2ª voz feita no 1º tetracorde, já com a re-exposição do ostinato na 2ª voz, porém com o acréscimo de extensões nos 2 acordes, trocando a 3ª pela 2ª, Asus2(9) e a 5ª pela 4ª aumentada E7(b9) #11 (Ex. 41).⁷⁰

Ex. 41 - Transcrição do autor

Segue para a frase final com total foco na nota Ré na 1ª voz. Aqui Villa constrói uma sobreposição do modo de Ré menor natural com a pentatônica de Fá#, chegando enfim a uma escala dodecafônica. Numa escala diatônica de Sol mixolídio descendente chega à frase final ascendente, construída sobreposição das pentatônicas de G e F# em 2as menores, até o Lá resolvendo em Ré (Ex. 42).⁷¹

⁷⁰ https://drive.google.com/file/d/1c_B4gz-5crt5OUNiCPCLWPQdS-INbknI/view?usp=sharing

⁷¹ <https://drive.google.com/file/d/11Ayu0X3U-X3H3MpLlxDDXa00JeqkXMgH/view?usp=sharing>

The image shows a musical score for a flute piece, consisting of four staves. The first staff starts at measure 59 and includes fingerings: 1, 12 4 11 12 7 1, and 12 8 11 12 7. The second staff starts at measure 61 and includes fingerings: 1, 12 4 3, 2 1 7 6 5 4 8 5 9, 6 10 1 11, and a '5' above a slur. The third staff starts at measure 62 and includes fingerings: 2 12 4 8 5 1, and a 'pp' dynamic marking. The fourth staff starts at measure 65 and includes fingerings: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.

Ex. 42 - Transcrição do autor.

Motivos rítmicos

Como conclusão Villa constrói uma rítmica, alla tamborim, na flauta com semicolcheias contínuas e acentos frásicos valorizando os padrões brasileiros que tenho encontrado em minhas pesquisas no norte (Flores; Barros, 2024),⁷² a anacruse de três semicolcheias do Marabaixo (Ex.43), o Zimba com as 2 semicolcheias que levam pro tempo forte (Ex. 44), que também está presente em no pau de chuva de vários toques, o padrão do batuque com semicolcheia que antecipa o tempo forte (Ex.45), que foi pro samba e pro choro e as colcheias (Ex. 46), marcação típica em muitos estilos, como o çaire e principalmente na música indígena brasileira.

Ex. 43

The image shows a single staff of music in 7/8 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

(Flores; Barros 2024)

Ex. 44

The image shows a single staff of music in 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

(Flores; Barros 2024)

Ex. 45

The image shows a single staff of music in 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

⁷² <https://www.amazonialatitude.com/2024/04/15/singularidade-midia-decolonial-musica-afro-indigena-amapa/>

(Flores; Barros 2024)

Ex. 46



(Flores; Barros 2024)

Aqui farei uma sobreposição rítmica na melodia para uma melhor visualização dessa análise:

(Ex. 47)

Transcrição do autor.

ANEXO 2

EXPANSÃO INSTRUMENTAL DE CHOROS 2 (Paulo Flores 1995 Gravada em 2002 e finalizada em 2020)

Ouvir em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/4Fs7tTNBtl2xGglt8LTAZB>

<https://music.apple.com/us/album/choros-2-villa-single/1542858017>

<https://www.deezer.com/br/album/190616462>)

Partituras em:

<http://www.brasilinstrumental.com/partituras-sextando>

https://0201.nccdn.net/1_2/000/000/0a0/722/choro2grade.pdf

ANEXO 3⁷³

COMENTÁRIOS COMPARATIVOS 1

Análise para Intérpretes do Choros 2 de Heitor Villa Lobos de Leandro Gaertner.

ANEXO 4

COMENTÁRIOS COMPARATIVOS 2

Análise comparativa sobre trechos do livro *Villa Lobos: Processos Compositivos*, de Paulo de Tarso Salles.

ANEXO 5

⁷³ Anexos 3,4 e 5 https://drive.google.com/file/d/1lTr5vAQ1DD00U-zE_0jDi4TU-08vOyPc/view

COMENTÁRIOS COMPARATIVOS 3

Análise comparativa sobre a análise do *Choros 2* na tese *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros*, de Gabriel Ferrão Moreira.

Referências

- ARCANJO, Loque. *Heitor Villa-Lobos: Sons de uma Nação Imaginada*. Letramento, 2016
- AVERBACH, Ricardo. *Villa-Lobos and modernism: the apotheosis of cannibal music*. Lexington Books, 2022.
- BEAUFILS, Marcel. *Villa Lobos Musicien et poète du Bresil*. Agir, 1967
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-lobos: o Caminho Sinuoso da Predestinação*. FGV, 2003
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- LOUREIRO, José. *O aprendiz de feiticeiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, O Choro E Os Choros*. Ricordi Brasileira, 1971
- PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*. São Paulo: Tipografia Musical, 2019
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Unicamp, 2009
- SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos o Índio Branco*. Imago Editora, 1989
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos - Vida e Obra (1887-1959)*. São Paulo: Contra Corrente, 2021
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Projeto B - a Viagem de Villa-Lobos*. São Paulo: SESC, 2009.

LINKS

- https://museuvillalobos.museus.gov.br/images/PDFs/Catlogo_Villa-Lobos_-_4_edio_-_Verso_final.pdf
- <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4718.pdf>
- <https://www.institutopianobrasileiro.com.br/partituras/page:102>
- https://www.youtube.com/results?search_query=villa+lobos+indio+de+casaca+

O violão e a canção em obras Villa-Lobos: as releituras de Antonio Madureira

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

Resumo: O presente artigo abordou as possibilidades e estratégias de releituras de obras musicais do compositor Heitor Villa-Lobos em contextos que dialogam com outros estilos musicais na atualidade. Para tanto foram utilizados referenciais teóricos relacionados às tópicas musicais brasileiras e ao conceito de transcrição. Foram observadas as releituras da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras N. 5* e da *Melodia Sentimental*, da obra *Floresta do Amazonas*. As duas transcrições foram realizadas pelo violonista Antonio Madureira, em 1978 e 1987. Foi destacada, tanto nessas obras, como em outras obras do compositor, a influência de gêneros da música popular urbana brasileira como a modinha e choro. As obras citadas foram adaptadas para grupos de câmara, a primeira para o Quinteto Armorial e a segunda para um disco da cantora Teca Calazans. A pesquisa faz parte do estágio pro-doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Palavras-chave: transcrição, adaptação musical, Villa-Lobos, modinha e choro.

English title: The guitar and song in Villa-Lobos works: their reinterpretations in nowadays

Abstract: This article addressed the possibilities and strategies of rereading musical works by the composer Heitor Villa-Lobos in contexts that dialogue with other musical styles nowadays. To this end, theoretical references related to Brazilian musical topics and the concept or transcreation were used. Reinterpretations of the first movement of *Bachianas Brasileiras N. 5* and the *Melodia Sentimental*, from the work *Floresta do Amazonas* were observed. The two transcriptions were made by guitarist Antonio Madureira, in 1978 and 1987. It was highlighted, both in these works and in other works of the composer, the influence of genres of Brazilian urban popular music such as modinha and choro. The aforementioned works were adapted for chamber groups, the first for the Quinteto Armorial Group and the second for an album by singer Teca Calazans. The research is part of the pro-doctoral internship carried out in the Postgraduate Program in Music at the School of Communication and Arts at the University of São Paulo.

Keywords: transcription, musical adaptation, Villa-Lobos, modinha e choro.

Introdução

O presente trabalho se propõe a observar algumas releituras (transcrições, adaptações e arranjos) de alguns movimentos das *Bachianas Brasileiras*, e da *Floresta do Amazonas* para formações musicais camerísticas, em gravações atuais. Por outro lado, destaca a influência do violão em algumas obras de Villa-Lobos. Tal tendência delineou alguns aspectos da sua linguagem musical, não somente nas suas composições para violão solo, como também em obras para outras formações musicais, boa parte delas influenciadas pelo estilo violonístico presente no âmbito da música popular urbana, em gêneros como a modinha e o choro.

Segundo Wisnik (2007), a vivência de Villa-Lobos no ambiente boêmio carioca, como também “traços” de suas viagens pelas regiões brasileiras, incluindo a Região Amazônica, “estão estampados em sua obra, do *Noneto* (1923) aos *Choros* (anos 20) e às *Bachianas Brasileiras* (anos 30)” do século passado (WISNIK, 2007, p. 57).

Como o intuito de abordar as obras de Villa-Lobos e suas releituras foram utilizados alguns referenciais teóricos que discorrem sobre significação musical, em particular a Teoria das Tópicas Brasileiras (PIEIDADE, 2013). A teoria proposta por Piedade é decorrente de uma teoria advinda da chamada Nova Musicologia, a Teoria dos Tópicos Musicais, desenvolvida por Leonard Ratner¹.

Acácio Piedade (2013) sistematizou algumas tópicas brasileiras, dentre elas destacam-se a tópica “brejeiro”, associada ao gênero choro, e a tópica “época de ouro”, relacionada ao estilo modinha e às serestas brasileiras. O autor destaca ainda a presença de hibridismos entre “elementos estilísticos” presentes em gêneros da música popular brasileira, nos quais ocorrem, no decorrer de uma peça, a presença de duas ou mais tópicas (PIEIDADE, 2011, p. 106).

Foi utilizado, ainda, um referencial advindo do campo da tradução, discutido pelo poeta, escritor e teórico Haroldo de Campos (MAIA, 2020). O termo “transcrição”² engloba possibilidades de trâfegos significativos que transcendem o ambiente cultural e temporal de obras em processo de releituras por parte de intérpretes (tradutores) na atualidade. Tal perspectiva está intimamente ligada ao conceito de arranjo, que segundo Bastos (2013, p. 238), “é parente da versão”, como “resultado da articulação entre as diversas interpretações que o integram”. Na perspectiva apontada por Campos (2011, p. 14)³, o universo da “transcrição” configura-se como um processo de “re-criação”.

A abordagem metodológica consistiu na observação analítica dessas transcrições, que irá percorrer o processo criativo adotado pelos arranjadores. Tal percurso se iniciou com o estudo da partitura original das obras de Villa-Lobos e seus registros sonoros.

A associação de alguns gestuais sonoros presentes na obra do compositor com teorias que dialogam com a significação musical, nos proporcionou uma melhor articulação na descrição e análise do processo criativo do arranjador Antonio Madureira, que realizou as adaptações serem observadas.

Tais adaptações, dentre muitas outras, reverberam como resposta ao movimento poético-musical assumido por Villa-Lobos em direção ao ambiente da música popular,

¹ RATNER, Leonard: *Classic Musica: Expression, Form, and Style* (Schirmer Books, New York, 1980). A esse respeito, ver também Salles, 2017, p. 71.

² Segundo Maia (2020, p. 176), o termo transcrição foi cunhado pelo teórico, poeta e tradutor Haroldo de Campos, referindo-se a uma “tradução intercultural e intersemiótica onde a cultura receptora irá interpenetrar e transformar o original”.

³ O ensaio *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, foi publicado originalmente em 1962, e apresentado pelo autor em 1961, no II Congresso Brasileiro de Semiótica, na PUC-SP.

devolvendo à esfera urbano-popular o resultado do esforço criativo do compositor que tanto nela colheu.

No seu processo criativo, o compositor utilizou não somente elementos da música brasileira de cunho popular-urbano, como também derivados de manifestações da cultura popular⁴. Esse reflexo, derivados da vinculação do compositor com a música moderna em diálogo com elementos por ele vivenciado no ambiente da música popular urbana da cidade do Rio de Janeiro, está presente na série *Choros*, composta na década de 1920. Essas apropriações de elementos populares urbanos em suas composições tornaram-se ainda mais evidentes em suas criações posteriores à década de 1930, nas séries *Serestas* e *Bachianas Brasileiras*.

1. A influência da modinha e do choro nas *Bachianas Brasileiras N. 5*

A presente seção irá abordar alguns trechos da *Bachianas Brasileiras N. 5* a partir de breves análises de pequenos trechos utilizando-se de terminologias das Teoria das Tópicas brasileiras. Como afirmado na Introdução, a tópica brasileira “época de ouro” (PIEIDADE, 2013) refere-se ao ambiente musical da modinha e das serestas, cujas melodias caracterizam-se pela presença de um lirismo em alguns momentos nos quais ocorrem *rubatos*, em geral marcados com sinais de articulação como a fermata, além de saltos melódicos ascendentes e descendentes. A pesquisadora Martha Ulhôa aponta essa característica como um efeito derivado da “métrica derramada” (ULHÔA, 1999).

Uma característica presente em algumas obras de Villa-Lobos consiste na utilização de síncopes em movimentos lentos, em um procedimento compositivo influenciado pela modinha, gerando efeitos suspensivos, nos quais as síncopas ocorrem de um tempo a outro. Esse mecanismo compositivo ocorre na *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras N. 5*, no primeiro trecho da Parte A. A melodia desenvolve-se em compassos alternados (5/4, 6/4 e 4/4). Essa obra foi composta originalmente para soprano e orquestra de violoncelos e posteriormente foi adaptada pelo compositor em versões para soprano e piano e para soprano e violão. As

⁴ Uma discussão relevante quando se fala música popular entende-se que são as manifestações urbanas, ocorridas em capitais brasileiras e que são veiculadas por meios de comunicação de massas, em suportes como os LPs, CDs, rádio e TV (Taag, 1982) e, atualmente também pelas plataformas de *streamings* e pela internet. Por outro lado, entende-se por cultura popular, as manifestações populares do meio rural, associadas ao termo folclore, que também ocorrem atualmente nos centros urbanos brasileiros, tanto por mestres da cultura, como também por seguidores e praticantes dessas manifestações culturais brasileiras (Giesbrecht, 2012).

partituras originais do compositor para orquestra de violoncelos e para soprano e violão foram utilizadas na análise desse movimento dessa obra.

Ainda relacionado a esse movimento das *Bachianas Brasileiras N. 5*, destaca-se a presença do gestual sonoro associado ao estilo interpretativo do violão no âmbito da modinha e nas serestas brasileiras, como também no ambiente do choro. Tais gestos sonoros são encontrados nas melodias de acompanhamento na região grave em diálogo com as melodias, principais, em geral, com os instrumentos agudos como a flauta.

Este gestual violonístico na região grave ocorre na linha mais grave da orquestra de violoncelos da *Ária das Bachianas Brasileiras N. 5*. nos compassos 8 a 13 e não esteve presente na adaptação feita pelo compositor para soprano e violão, como também na redução para soprano e piano.

Alguns aspectos relacionados ao estilo de interpretação no contexto da modinha, estão relacionados ao contexto das tópicas musicais brasileiras. Segundo Piedade (2013, p. 8), “as unidades musicais do discurso (motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas, etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas”.

Piedade discorre acerca da tópica musical brasileira que está associada ao universo sintagmático da modinha e da canção de caráter romântico. Segundo o autor: “o universo da tópica ‘época-de-ouro’ inclui os 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” (PIEDADE, 2013, p. 14).

O autor delimitou, ainda, a tópica “brejeiro” para relacioná-la ao gênero choro, onde as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, ativa, por vezes sedutora, maliciosa” (2013, p. 12). É a figura do malandro representada em articulações melódicas e rítmicas, uma personagem “que ginga a sociedade com seus pés, que desliza e desafia a legalidade com sua esperteza” (PIEDADE, 2013, p. 13).

Na parte inicial da *Ária (Cantilena)* (Parte A) as tópicas musicais brasileiras (associadas à modinha), a tópica “época de ouro” e a tópica “brejeiro” (relacionadas ao gênero choro), encontram-se articuladas. Piedade (2011) aponta tal diálogo como um hibridismo musical, no qual as tópicas brasileiras dialogam, porém sem conflito. A versão original de Villa-Lobos sugere um andamento em *Adagio*, o que configura estar mais relacionada ao contexto da

modinha, porém com elementos estilísticos de execução do choro, o que não denota uma mudança de gênero, ou a criação de um novo subgênero.

Na *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras N. 5*, as progressões harmônicas por intervalos de quartas e quintas na linha do baixo ocorrem, com adição de outros elementos advindos da linguagem do gênero choro que adiciona, ainda, os acordes invertidos a esse contexto, possibilitando um campo de caminhos melódicos e improvisação ao violão de 7 cordas (ALMADA, 2006). Tais aspectos estão presentes de forma marcante nesse movimento inicial das *Bachianas Brasileiras n.º 5*, principalmente na Parte A (Fig. 1).

Figura 1: Redução da harmonia da *Ária (Cantilena)* (Compassos 3 a 8).

↪	↪	↪	↪	↪	↪
5/4 Am E7 Am	Dm E7	3/4 Am A7	6/4 A7	D D7	4/4 Gm ...
c.3	c.4	c.5	c.6	c.7	c.8

A partir das perspectivas melódicas, harmônicas e rítmicas, esse movimento inicial das *Bachianas Brasileiras n.º 5* evoca possibilidades interpretativas com estilo melódico das modinhas, por meio saltos ascendentes mesclados a contornos melódicos formados por graus conjuntos. A melodia da Parte A (da *Ária (Cantilena)*) utiliza-se, como afirmado acima, de trechos nos quais a síncopa se faz presente, gerando o efeito de “métrica derramada” (Fig. 2). Ulhôa (1999, p. 52) considera que tal tendência gera uma dificuldade de sincronização entre onde nos deparamos “com um problema de incompatibilidade prosódica do canto com a regularidade medida do acompanhamento”.

Figura 2: Trecho *Ária (Cantilena)* (c. 6 e 7) (VILLA-LOBOS, 1954).



Cabe aqui uma discussão acerca do quanto o gênero modinha, do final do século XIX e início do século XX, delineou os caminhos de surgimento e evolução do gênero canção no

Brasil. Basicamente a canção se caracteriza como uma melodia acompanhada por uma ambientação harmônica. Nesse contexto, ela se expressa por meio de uma musicalidade caracterizada pela presença de um lirismo melódico, mais moderado, se comparado ao gênero modinha, somado a uma perspectiva rítmica resultante da articulação prosódica e significativa da letra-poesia. Segundo Ulhôa (1999, p. 48), essa rítmica é tão sutil que é quase impossível registrá-la por meio da notação tradicional. Afirma, ainda (p. 49) que tal tendência “aparece com grande frequência na tradição de canção romântica no que chamo de canções tipo modinha”.

Na *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*, a sua melodia é acompanhada por uma harmonia e ritmos de acompanhamento característicos do ambiente do gênero choro, que apesar de aparentemente bem-marcados (Fig. 2), abre caminhos para diálogos melódicos paralelos à melodia em regiões graves, geralmente articuladas pelo violão de 7 cordas (Fig. 3). Tais possibilidades de articulação relacionadas à melódica e ao ritmo, desde o período de sedimentação da música popular brasileira, revela uma fuga à previsibilidade métrica presente na música europeia, demonstrando uma “organização rítmico-temporal africana, polirrítmica” (ULHÔA, 1999, p. 52).

Figura 3: Redução do Trecho *Ária (Cantilena)* (c. 8 e 10) (VILLA-LOBOS, 1947).

The image shows a musical score for three parts: Soprano (Sop.), Violin 1 (Vcl. 1), and Violin 8 (Vcl. 8). The music is in 4/4 time and B-flat major. Measure 8 starts with a soprano line and a violin accompaniment. Measure 9 continues the melodic and rhythmic development. Measure 10 features a 'rit.' (ritardando) marking above the soprano staff, indicating a change in tempo. The accompaniment consists of eighth and sixteenth notes, creating a complex, syncopated rhythm characteristic of the genre.

Tanto na versão original para oito violoncelos, como na adaptação realizada pelo compositor para soprano e violão ocorre uma voz de contraponto na região média, logo na primeira exposição da melodia principal da Parte A (Compassos 3 e 4) (Fig. 4), como também nos compassos 23 e 24. Na versão original para orquestra de violoncelos esse contracanto, na segunda exposição da melodia, no compasso 23, a melodia é executada pelo primeiro violoncelo.

Figura 4. Trecho *Ária (Cantilena)* (Compassos 2 e 3). (VILLA-LOBOS, 1954).

Nos compassos 5 a 7, ocorre o acompanhamento derivado do gênero choro, como observado na Figura 2. Dos compassos 8 a 19, na adaptação do compositor para soprano e violão, essa configuração rítmica (pausa de semicolcheia adicionada de três semicolcheias) é utilizada como complemento à linha do baixo em forma de arpejos, delineando as notas da harmonia, durante esses doze compassos. Outra particularidade desse trecho ocorre nos compassos 9 e 11 do arranjo original, momento no qual os violoncelos 2 e 3 complementam a melodia da soprano, em um diálogo melódico com a cantora quando a voz emite uma semínima pontuada (Fig. 5).

Figura 5. Trecho *Ária (Cantilena)* (c. 8 e 10) (VILLA-LOBOS, 1947).

Por fim, com o intuito de concluir a análise dos principais elementos desse início de movimento da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n.º 5*, na composição original desse movimento, – tanto nos compassos 3 e 4, como nos compassos 23 e 24, ocorre uma rica melodia de caráter improvisatório na região grave, como comentado no final da seção anterior, simulando os floreios melódicos do ambiente dos chorões, geralmente executados violão de 7 cordas e pelo *oficleide*. Nos compassos 23 e 24, também ocorre a voz de contraponto (Fig. 6).

Figura 6. Redução do Trecho *Ária (Cantilena)* (c. 23 e 24) (VILLA-LOBOS, 1947).

Com relação à segunda parte da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n° 5*, nos remetemos a uma espécie de profusão criativa de Villa-Lobos em combinar elementos advindos da música popular com características advindas da música moderna. Salles, (2017, p. 78) observa essa tendência, nos movimentos dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, como uma influência, de certa forma “inequívoca”, da modinha, pois o compositor utiliza-se de cromatismos nas suas melodias, visto que, segundo pesquisas do autor, as modinhas eram predominantemente diatônicas. Tal tendência ocorre na parte B da *Ária (Cantilena)*, na qual a melodia, com letra de Ruth Valadares Corrêa, se concentra em frases de notas repetidas com um contorno descendente nos seus finais, acompanhada por um tratamento harmônico de acordes chaves (em geral nos tempos 1 e 4) em paralelo ao contracanto harmonizado de forma cromática, nos tempos 2 a 4 de cada compasso (Fig. 7).

Figura 7: Trecho *Ária (Cantilena)* (Parte B) (VILLA-LOBOS, 1954).

Am C(#5) Dm rit. a tempo Bb/D

u - ma nu - vem ro - sea len - ta e trans - pa - ren - te, so - bre es - pa - ço so - nha - do - ra e

Am/E rit., a tempo E7 Bm7(b5)/F rit., a tempo F4(7/9)

be - la! Sur - ge no in - fi - ni - to a lu - a do - ce - men - te, Enfei - tan - do a dar - de, qual mei - ga don -

Ao final da Parte B, nos quatro compassos anteriores à retomada da melodia da Parte A, interpretada pela soprano em *bocca chiusa*, o compositor elimina as vozes de contracanto cromáticas, e finaliza o trecho com paralelismos entre os acordes de Im e IVm. Tal finalização prepara a retomada da Parte A em um ambiente harmônico mais econômico e com expressão tonal (Fig. 8).

Figura 8. Trecho *Ária (Cantilena)* (Final Parte B). Fonte: VILLA-LOBOS, 1954.

Am rit. Am7(9) a tempo Dm/A Am7 Dm/A Dm/A* Am7 Dm/A Am7 Am7

cho - ra! Tar - de u - ma nu - vem ró - sea len - ta e trans - pa - ren - te, So - bre es - pa - ço

Dm/A Am7 Dm6/A Am

so - nha - do - ra e be - la! (bocca chiusa)

* F/A

2. A *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n° 5* e o choro

A adaptação do violonista Antonio Madureira da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n° 5* para o grupo Quinteto Armorial veio a suprir o nosso objetivo. Essa interpretação pode ser considerada como uma transcrição, pois manteve-se fiel a partitura original de Villa-Lobos transportando os timbres e o andamento para o ambiente sonoro do gênero choro.

O processo de análise musical foi realizado a partir do registro sonoro, que se deu, primordialmente, por meio da audição. Esse processo de escuta acontece de forma “aural”⁵, onde, segundo Ulhôa (2010, p. 1), “existe a mediação da gravação”, como também pode acontecer no ambiente de performances “ao vivo” (ULHÔA, 2008, p. 251). Para a autora:

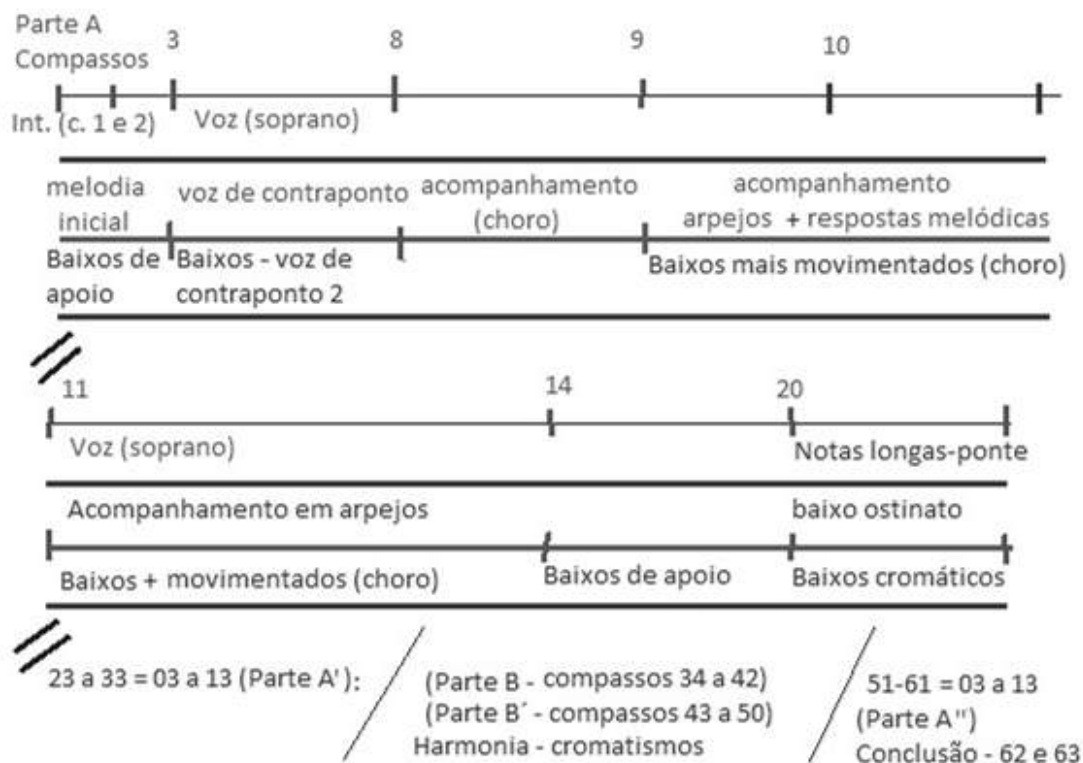
A gravação permite ao musicólogo se deter em aspectos que antes não podia estudar, como por exemplo, aspectos ligados à expressão, como técnica instrumental, timbre, sutilezas de andamento, divisão rítmica, dinâmica, ornamentação, articulação, bem como a improvisação. Porque não dá para detalhar o que está acontecendo quando acontece, mas somente depois de escutas repetidas, de muita reflexão e experimentação (ULHÔA, 2010, p.1).

Essa gravação da *Ária* das *Bachianas Brasileiras n° 5*, foi interpretada pelo Quinteto Armorial, no terceiro disco do grupo, em 1978. O registro em disco (relançado em CD), contou a participação do arranjador, Antonio Madureira (violão 7 cordas), e dos demais instrumentistas do grupo, o flautista Fernando Farias, o violinista e bandolinista Antonio Nóbrega (bandolim) e violonista Edilson Eulálio (violão 6 cordas).

A adaptação/transcrição realizada por Antonio Madureira adotou a mesma estrutura formal da versão original do compositor, na qual ocorre a Parte A, uma Parte A', seguindo à Parte B e retornando à Parte A''. A figura abaixo relaciona, descreve não somente a forma da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n° 5*, como também os mecanismos compositivos do compositor descritos nas Figuras de números 2 a 8. São eles: (1) acompanhamento harmônico (choro); (2) linha do baixo (choro-serestas); (3) voz de contraponto; (4) acompanhamento arpejos; (5) respostas melódicas (diálogos) e (6) voz de baixo em contraponto (voz de contraponto 2) à voz de contraponto do item 3, da presente lista de características (Figura 9).

⁵ Ulhôa (2008, p. 251) aponta ainda uma sutil diferença na escuta oral/aural no contexto da música popular urbana e da música de tradição oral, devido à “distância cada vez maior entre sua produção e seu consumo”.

Figura 9. Gráfico/Forma/Elementos compositivos da *Ária (Cantilena)*.



O acompanhamento harmônico da adaptação do violonista Antonio Madureira preservou os elementos relativos à linha mais grave do violoncelo 8 (Figura 6), da partitura original para orquestra de violoncelos, exigindo que o músico adotasse um violão de 7 cordas. A tessitura utilizada, na tonalidade original, que foi mantida por Madureira, engloba as notas dó¹ a fá³ se considerarmos as notas escritas na clave de fá, e, caso escritas na clave utilizada pelo violão, clave de sol, que soa uma oitava abaixo do que está escrito, é representada conforme Fig. 10.

Figura 10. Tessitura utilizada pelo Violão 7 Cordas na *Ária (Cantilena)*.



O segundo violão, tanto na Parte A, como na A' realiza o acompanhamento baseado nas Figuras 2 e 6. A introdução, compasso 1 e 2, é executada pelos dois violões. Na parte A, a melodia principal é executada pela flauta transversal. O cavaquinho finaliza a melodia principal da Parte A, conduzindo a melodia à ponte, e segue como solista na Parte A'.

A partir da segunda ponte para dar início à Parte B ocorrem uma queda em dinâmica para um pianíssimo que prepara uma entrada bem leve da Parte B tendo o segundo violão como solista, articulando as notas agudas iniciando com a nota mi⁴. O violão 7 cordas realiza o acompanhamento baseado executa um acompanhamento baseado nas duas vozes que se utilizam de cromatismos, em registro médio.

No compasso 43, a Parte B' é iniciada com a volta dos baixos, retomado pelo violão de 7 cordas, em um contraste dinâmico em conjunto com a entrada da flauta executando a melodia principal. O violão 7 cordas realiza um apoio melódico nos tempos iniciais dos compassos, adicionado de uma nota grave, e, nos tempos 2 a 4 dos compassos conduz as duas vozes em cromatismos e finaliza a Parte B'' com acordes marcados, conforme a Fig. 8. Nessa Parte B' apenas o violão de 7 conduz o acompanhamento harmônico.

A Parte A'' é executada da mesma forma que as vezes anteriores com os instrumentos solistas (flauta e cavaquinho) executando a melodia principal, acompanhados pelos dois violonistas.

Nessa perspectiva, destaca-se a necessidade de se aprofundar o referencial teórico relacionado ao termo “transcrição”, associado ao âmbito da versão, quando uma obra musical é reinterpretada a partir de outra perspectiva estilística, nesse caso do meio musical erudito ao popular, dito de qualidade.

3. A *Melodia Sentimental* e a canção brasileira

Essa canção, da obra *Floresta do Amazonas*, tem se tornado tão popular quanto a *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n° 5* e, embora o compositor não tenha realizado uma adaptação para voz e violão para ela, violonistas e cantoras têm feito adaptações diversas.

A obra *Floresta do Amazonas* foi encomendada para o filme americano *Green Mansions*, no qual pouco foi utilizada. Em período posterior, Villa-Lobos resolveu registrar a obra orquestral em disco, inserindo as quatro canções, que muito têm sido interpretadas por cantoras e cantores como Teca Calazans, Zizi Possi, Ney Matogrosso e Mônica Salmaso, dentre

outras, nas últimas décadas. São elas as canções: *Melodia Sentimental*, *Canção de Amor*⁶, *Cair da Tarde* e *Veleiro*⁷, ambas com letras de Dora Vasconcelos.

Dentre as primeiras versões e releituras da *Melodia Sentimental* destaca-se, uma interpretação considerada como a primeira realizada por cantoras brasileiras do meio musical popular. Trata-se da gravação, lançada em 1967, no LP *A enluarada Elizeth*, da cantora Elizeth Cardoso, que contou com a participação de dois violonistas de referência da música popular brasileira, o Meira (violão) e Dino (violão 7 cordas).

Em período posterior ao abordado na seção 1, a partir da dissolução do Quinteto Armorial, o violonista Antonio Madureira passou a residir em São Paulo, onde participou como arranjador, diretor musical e violonista do disco *Teca Calazans canta Villa-Lobos*, lançado pela gravadora Eldorado, em 1985, com dez faixas. Esse disco (LP) foi relançado posteriormente, em CD, em 1987, com a adição de mais quatro faixas, pela gravadora Kuarup. O disco citado contou, no momento inicial (1985), com a participação dos músicos: Antonio Madureira (violão), Antonio Carrasqueira (flauta), Isaías Bueno (bandolim), e Zigmunt Kubala (violoncelo), além da cantora Teca Calazans. Dentre as músicas interpretadas destaca-se a *Melodia Sentimental*.

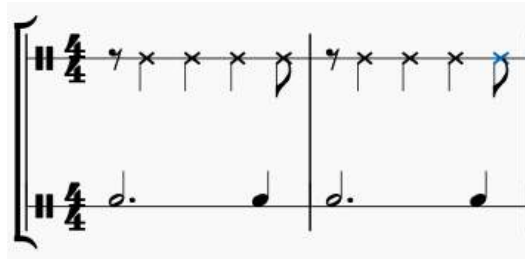
No âmbito da canção popular, tendo o violão como principal instrumento acompanhador, a mudança de tonalidade ocorre para adequar o arranjo a tessituras vocais mais comuns às cantoras e à própria linguagem da música popular cantada. A adaptação realizada para a cantora Teca Calazans adotou uma tonalidade transposta de lá menor para ré menor, uma quinta abaixo.

Nessa adaptação para grupo de câmara, realizada pelo violonista Antonio Madureira e interpretada por Teca Calazans, provavelmente adaptada a partir da versão para soprano e piano de Villa-Lobos, ocorre um ritmo de acompanhamento, executado pelo violão, que se faz presente em parte da música, que se alterna com acordes arpejados. Esse ritmo de acompanhamento, baseado em síncopas, configura-se como uma das características mais relevantes da peça (Fig. 11).

⁶ Segundo consta no *Catálogo de Obras de Heitor Villa-Lobos* (1989), 3ed., p. 182 foi feita uma adaptação da *Canção de Amor* pelo compositor, não publicada.

⁷ Também consta no *Catálogo* (citado), p. 76, uma referência de uma adaptação da *Veleiro*, para voz e dois violões.

Figura 11. *Melodia Sentimental* - Ritmo de acompanhamento.



Nesse arranjo/adaptação de Antonio Madureira, a introdução de quatro compassos, é executada, pela flauta e pelo violão, que realiza a melodia uma oitava abaixo, e executa a harmonia em uma, provável, sobreposição de gravações (Fig. 12).

Figura 12.



Villa-Lobos: *Melodia Sentimental* (c. 1-4).

Dos compassos 5 a 12 o violão executa o ritmo de acompanhamento citado na Figura 16. Madureira mantém o baixo bem marcado, junto ao ritmo de acompanhamento, na última semínima de cada compasso, também presente na versão original do compositor, que conduz a linha do baixo ao compasso seguinte, como no último tempo do compasso 4 (Fig. 12).

A partir do compasso 13, a adaptação do violão mantém-se ora com o ritmo de acompanhamento descrito na Figura 10 e em outros momentos, com arpejos como os utilizados nos compassos 13 e 14 da figura abaixo (Fig. 12). Nos compassos 19 e 20, o acompanhamento harmônico do violão é executado como os dois primeiros compassos da música, presentes na Fig. 11.

Figura 13. *Melodia Sentimental* (c. 13 e 14).



Uma série de melodias em contraponto, presentes na versão original de Villa-Lobos para soprano de piano, são articuladas no decorrer da canção, nesse arranjo/adaptação, tocadas pelo bandolim e pela flauta, al. Nos quatro últimos compassos, na ponte que antecede a repetição e no final da música, a melodia da Introdução (Figura 12) é retomada executada pela flauta e pelo bandolim. Outras melodias em contraponto à melodia principal, com notas longas, foram adicionadas pelo arranjador. O violoncelo executa a melodia principal juntamente com a cantora, uma oitava abaixo, em boa parte dessa adaptação.⁸

Conclusão

Diante do exposto consideramos que o presente trabalho conseguiu atingir os objetivos, os quais concentraram-se, inicialmente, em destacar as transcrições para pequenos grupos instrumentais da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras n° 5*, como também a influência da modinha e do choro nessa obra. Por outro lado, buscamos relacionar a influência da linguagem musical violonística brasileira em algumas obras de Heitor Villa-Lobos.

Em pesquisas futuras pretendo aprofundar as releituras de obras de Villa-Lobos para voz e instrumento acompanhador, dentre outras formações, por intérpretes, cantoras e cantores, do âmbito da música popular. Durante o presente período de pós-doutoramento⁹, maior destaque será dado aos arranjos/adaptações para grupo de câmara, realizados pelo violonista Antonio Madureira, incluindo a ampliação da análise da *Melodia Sentimental*, cujas interpretações estão presentes no CD *Teca Calazans canta Villa-Lobos*, de 1987.

Por fim, resalto o quanto têm sido frutíferas as releituras de obras de Villa-Lobos no âmbito da música popular cantada, da música instrumental e do choro, desde o final da década de 1960 até a atualidade. As diversas transcrições citadas, dentre outras, revelaram que as obras de Villa-Lobos continuam a reverberar em novos universos criativos, o que demonstra que, tanto em seu país, como no exterior, suas cartas para a prosperidade, estão sendo respondidas.

Referências

ALMADA, Carlos. *A Estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Ed. Da Fonseca. 2006.

⁸ Em: <https://www.youtube.com/watch?v=RXE1Lnd1nCw>

⁹ Estágio Pós-Doutoral em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

BASTOS, Rafael J. de Menezes. Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira: um estudo antropológico sobre a *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa. Por que as Canções têm arranjos? *Revista Ilha*, v. 15, p. 211-249. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

CAMPOS, Augusto de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Org. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CARDOSO, Elizeth. LP *A enluarada Elizeth*. Prod. Hermínio Belo de Carvalho. Rio de Janeiro: Gravadora Copacabana, 1967.

GIESBRECHT, Érica. O Tradicional nunca esteve tão moderno: hibridismos e (re)tradicionalizações nas novas comunidades tradicionais. Em: *Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012.

MAIA, Leandro Ernesto. “Azoar”: apontamentos sobre transcrição na canção popular. p. 171-189. *Tradução em Revista*. n. 29. 2020.2. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), 2020.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Em: *Per-Musi*. Ed. de Fausto Borém. n. 23. p. 103-112. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/40702>. Acesso em: 20 mar. 2024.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Em: *El oído pensante 1(1)*, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>, 2013. Acesso em: 13 mar. 2024.

QUINTETO ARMORIAL. São Paulo: *Discos Marcus Pereira*, 1978. Adaptação de Antonio Madureira. Disponível em: <https://www.violoabrasileiro.com.br/discografia/quinteto-armorial-1978>. Acesso em 12 mar. 2024.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir das marcações (*markdness*) de Hartten. *Revista Portuguesa de Musicologia*. Vol.4, n.1. 67-82. Lisboa, 2017.

TAAG, Phillip. Analysing popular music: theory, method and practice. Em: *Popular Music*, Vol. 2. p. 37-67. Londres: Cambridge University Press, 1982. Artigo traduzido por Martha Ulhôa (UNIRIO). Em: *Revista Em Pauta*. Vol. 23, p. 5-41, 2003.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TECA CALAZANS CANTA VILLA-LOBOS (LP). Prod. Aluizio Falcão. Adaptação e Arranjo de Antonio Madureira (Faixas 1-10) São Paulo: *Gravadora Ideia Livre*, 1987. CD. Prod. Joel Leibovitz. (Faixas 11 a 14) Rio de Janeiro: *Kuarup*, 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X5dwCHmUgYY&list=OLAK5uy_koSopeKADagq_NIWgmc0SxA7Q8cJnvZGM. Acesso em 06 mai. 2024.

ULHÔA, Martha, T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira. *Brasiliana*. Revista da Academia Brasileira de Música. n.2. p. 48-56. Rio de Janeiro, 1999.

ULHÔA, Martha, T. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na Canção Popular. Em: *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ULHÔA, Martha, T. A música popular gravada - modinhas e lundus: gravações pioneiras. *Relatório de pesquisa CNPq 305414/2007-0*, Rio de Janeiro, 2010.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 5: Ária* (Cantilena) for Soprano and Orchestra of Violoncelli. New York: Associated Music Publishers (G. Shirmer's), 1947.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 5: Ária (Cantilena) for Soprano and Guitar*. New York: Associated Music Publishers (G. Shirmer's), 1954.

WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. p. 55-72. *Revista de História*. n. 157. 2007.2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

A descentralização do Modernismo com a música de Heitor Villa-Lobos

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

Resumo:

Sendo a música de Heitor Villa-Lobos um dos pilares do modernismo brasileiro, e passado um século da Semana de Arte Moderna de 1922, observa-se como sua música ultrapassou a data, o contexto e a temática, quando se descentralizou do movimento em busca de outros cenários. Em observância as novas direções, traçamos um breve panorama das apropriações estéticas de caráter regional na música modernista, presente na região Nordeste, dando vista às formas e práticas comuns observadas na cultura popular e no folclore. Desse panorama, buscamos compreender qual o seu papel na formação de poéticas musicais, como parte do cotidiano e imaginário coletivo (e artístico) do Brasil, cuja constituição se deve a um complexo jogo de representações das canções ibéricas e indígenas constituintes no sertão nordestino.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Modernismo; Poéticas Musicais.

The decentralization of modernism with the music of Heitor Villa-Lobos

Abstract:

As Heitor Villa-Lobos' music is one of the pillars of Brazilian modernism, a century after the Modern Art Week of 1922, we can observe how his music surpassed the date, context and theme, when it decentralized itself from the movement in search of other scenarios. In compliance with the new directions, we draw a brief overview of the aesthetic appropriations of a regional nature in modernist music, present in the Northeast region, highlighting the common forms and practices observed in popular culture and folklore. From this perspective, we seek to understand its role in the formation of musical poetics, as part of the daily life and collective (and artistic) imagination of Brazil, whose constitution is due to a complex game of representations of Iberian and indigenous songs that constitute the northeastern hinterland.

Keywords: Villa-Lobos; Bachianas; Modernism; Musical Poetics.

Apresentação

A fim de buscar por alternativas no estudo da arte, trazemos o tema ‘A descentralização do modernismo com a música de Heitor Villa-Lobos’, que apesar de datada do início a meados do século XX, ainda repercute na atualidade. Considerando o vasto repertório e demasiados estudos sobre a obra do compositor, o tema é fruto de uma pesquisa exploratória desenvolvida durante o estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Professor Doutor

Paulo de Tarso Salles, e definido pelo desejo da pesquisadora, em apresentar à comunidade científica um panorama musicológico da obra de Heitor Villa-Lobos e o seu alcance na região Nordeste do Brasil.

No desenvolvimento do tema traçamos duas linhas condutoras, a primeira: um panorama das apropriações estética de caráter regional na música modernista, em que intencionamos dar vista às formas e práticas comuns observadas na cultura popular e no folclore; e a segunda, a partir desse panorama, buscar compreender o papel dessas apropriações estéticas na formação de poéticas musicais, como parte do cotidiano e imaginário coletivo (e artístico) do Brasil, cuja constituição se deve a um complexo jogo de representações das três raças constituintes e presentes na região Nordeste.

Durante a pesquisa, na proposição de novos construtos teóricos, elaboramos o conceito de música em potencial sob o modelo de duas escutas: analítica e sintética. É a partir desse conceito que foi aplicada uma metodologia de apreciação, análise e composição musical de modelos do nosso campo de estudos.

Para a investigação sobre a descentralização do modernismo com a música de Heitor Villa-Lobos, recortamos cinco peças no formato para canto e piano, datadas de meados do século XX, sob o modelo metodológico de escuta analítica e sintética, isto é, a primeira a partir da percepção sonora e cognição dos elementos musicais; e a segunda a partir da identificação e elaboração de possíveis afetos musicais. As peças são as seguintes: *Nhapopé*, de 1935 uma canção de amor dramática com tema de ave colombiana no Brasil; *Canção Itabayana*, tema da *Ária 'Cantiga'* da Bachiana nº 4, de 1935; *Lundu da Marquesa de Santos*, de 1940, uma canção de amor cortesão em discreto ritmo de lundu; *Nesta Rua*, de 1947, de origem nas cantigas portuguesas, retiradas dos brinquedos de roda infantil e incluída no *Ciclo das Cirandas*; e *Melodia Sentimental*, de 1958, retirada como fragmento do poema sinfônico *Amazonas*, de 1918.

Nas peças foram observadas características do modernismo, a partir da perspectiva do compositor de como viu o Brasil, em que foram identificadas similaridades entre suas origens regionais, influências étnicas, formas, estruturas e a estética modernista, que utiliza a forma clássica com o folclore, considerando sua narrativa e experiência etnomusical (SALLES, 2009;

GUÉRIOS, 2009; PERPÉTUO, 2018). A escolha das peças deu-se por sua diversidade regional, temática e o diálogo com a instrumentalidade entre o canto e o piano, e sobretudo, por apresentarem diferentes “Brasis”, das quatro regiões, dos sertões e litoral, das cidades e do campo. A observação das peças, contextualizadas, deram o enfoque sociológico em que foi necessário ouvi-las e apreciá-las como um todo, isto é: de forma musicológica, na teoria a elas atribuída, em sua historicidade e sob análise crítica.

Na execução no formato para canto e piano, estão presentes traços do estilo antropofágico de Villa-Lobos (JARDIM, 2005), que de modo peculiar digeriu a música europeia sob temática brasileira e a transformou em estética modernista, considerando as diferentes localidades regionais, suas influências e contextos históricos. A rever que o movimento modernista trouxe a antropofagia artística como crítica social, em ‘devorar’ a arte colonialista e ‘vomité-la’ como arte nacional, na música de Heitor Villa-Lobos observamos uma antropofagia distinta, isto é, que busca conhecer, considerar as diferenças, e delas elaborar sua narrativa em profunda percepção da música brasileira.

Em sua antropofagia musical o ritmo é um catalizador de texturas da harmonia, quase uma pintura em baixo relevo, como vaga lembrança do barroco brasileiro, que resultou na sutileza da inflexão escrita, a exemplo da segunda parte da *Ária ‘Cantiga’*, da Bachiana nº 4, no *Passus Duriusculus* e os baixos de lamento, construídos de elementos barrocos com traços brasileiros. Na melodia, buscou expressividade, flutuação, solidão e fragilidade do homem confrontado pela natureza, presente na *Cantilena e Martelo*, da Bachiana nº 5, que Tarasti (2010), diz ser esta uma combinação da informação visual com a melódica, e Salles & Dudeque (2017), dizem ser esta uma dependência entre a melodia e harmonia, proveniente da relação do acabamento das peças para registrar o ‘agora’ musical, segundo Duarte (2009). A antropofagia musical de Villa-Lobos deu-se na dependência do ver, ouvir e sentir; para a independência do narrar, criar e executar.

Considerando atentamente sua antropofagia musical demarcamos nas canções selecionadas os seguintes aspectos: estrutura musical, o exame dos textos, as expressões folclóricas, os temas melódicos e rítmicos, tomados no conceito de música em potencial, que parte da abordagem da música como ‘objeto virtual’ (LOPES, 2014), cuja utilização está no auxílio da linguagem em metáforas (LAKOFF & JOHNSON, 2012). Essa abordagem

fundamenta os caminhos metodológicos a fim de rever a concepção da estética modernista e sua descentralização, quando alcança outros cenários e contextos brasileiros.

Música em Potencial

O conceito de música em potencial, parte da concepção da música como objeto virtual, cuja utilização está em metáforas, e contribui para a objetivação musical e sua construção mental. Segundo Lopes (2014), quando consideramos a escrita musical, sua estrutura de escalas, acordes e desenhos rítmicos, essas apontam para a ideia da música como ‘objeto’ virtual, como esses elementos são imaginados e constroem a ideia musical. Por isso, há duas maneiras de perceber a música como ‘objeto virtual’: na partitura e através da escuta. A primeira, considera a objetividade da partitura sendo uma parte da ideia, que serve de parâmetro para a interpretação; e a segunda, busca compreender o ‘objeto’ virtual através da escuta, e essa dá-se na objetivação que fazemos da música, a dizer que tem profundidade, *altura*, que “sobe” e “desce”; que tem *intensidade* “forte” ou “fraca”; *duração* que pode ser mais rápida ou lenta, sendo essas construções, do ponto de vista cognitivo, que segundo Medeiros (2019), ao considerar a relação entre a obra e o ouvinte, possibilita compreender a música como um objeto de diferentes formas, texturas e construções mentais.

Essa é uma forma de falar metaforicamente da música, comparada a arquitetura, nas dimensões de altura, largura, profundidade, para comunicar a ideia, que não possuem dimensões reais, mas virtuais, imaginadas. Dessa forma, a música torna-se compreensiva (em termos weberianos) pelo uso de metáforas, que vai ao encontro das ideias clássicas, que afirmam serem utilizadas somente na linguagem poética, mas para Lakoff & Johnson (2012), também estão presentes na comunicação cotidiana. Ao trazermos metáforas à música, essas destinam-se a uma 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, a ideia musical.

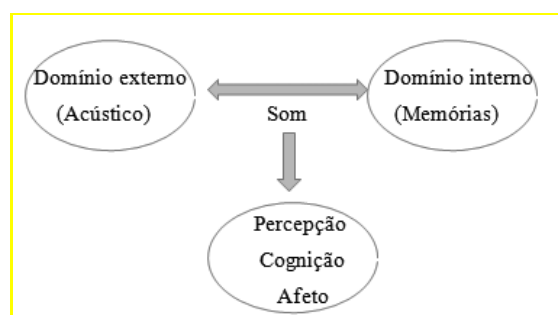
Sob o conceito de música em potencial, direcionamos duas categorias de escuta para identificar características modernistas e a compreensão da pluralidade trazida na música de Villa-Lobos, são as escutas analítica e sintética. Na escuta analítica, como escuta primária,

envolve a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais; enquanto a escuta sintética, secundária, é desenvolvida a partir da elaboração de afetos musicais (FORNARI, 2010; MEDEIROS, 2021). Em ambas busca-se apresentar a ideia musical, e dela extrair diferentes narrativas a fim de identificar a pluralidade brasileira descrita nas canções de Villa-Lobos.

Escuta analítica, primária

A escuta analítica é a primeira escuta como música em potencial, e esta envolve a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais: timbre, intensidade, duração, altura, forma, textura. É na percepção sonora que há a possibilidade de escutar, e não apenas ouvir, isso porque é provável que se possa ouvir sem escutar, e escute sem compreender. Isso se dá porque os sons são ouvidos, estando ou não conscientes de sua existência. Mas quando a atenção se volta ao estímulo sonoro, escutamos e não apenas ouvimos, desde sua amplitude, como sons de diferentes fontes sonoras, sejam físicas ou guardadas na memória (HALBWACHS, 2013). Ao compreender o som em escuta direcionada, é possível identificá-lo e evocar emoções, porque a informação sonora permeia o meio externo, acústico, e também interno, mais subjetivo e imaginativo, dando sentido às emoções (WISNIK, 1989). É no trânsito entre o mundo externo e interno, que o som enquanto informação, é percebido fisiologicamente, compreendido pelo processo cognitivo, e, eventualmente, sujeito a reações emotivas, que para a investigação, denominamos de afeto musical. Sob essa linha de condução o som é uma informação multidimensional, de aspecto unidimensional que se organiza nas categorias de: percepção, cognição e afeto.

Figura 1



Aspectos uni e multidimensionais do som. Fonte: Medeiros (2021)

O segundo aspecto da escuta analítica, primária, é a cognição dos elementos musicais que consiste na lógica construída entre o tema melódico, o ritmo e a harmonia, como dialogam entre si. Nesse aspecto denominamos ser o *lugar* onde ‘o homem pensa’ a música, e para isso

trazemos Spinoza¹ em *Ética*, quando afirma ser o pensamento o resultado de um diálogo entre o intelecto, as emoções e a intuição, que nesta investigação, dá-se como consequência da percepção sonora obtida. A cognição diz respeito não apenas ao direcionamento e à recepção da informação sonora, mas à atenção que ela busca, enquanto função mental específica. A cognição evidencia a existência de um tratamento mental ativo e sofisticado da informação sonora, que ao ser captada pela percepção auditiva privilegia certas informações enquanto desconsidera outras, que para Barenboim (2009) e Fornari (2010), são critérios dinâmicos não necessariamente voluntários, mas podem ser intencionais, e que processadas ao córtex auditivo, favorecem as sofisticadas funções de atenção, memória, linguagem e consciência.

Foi através da cognição, como escuta analítica, que nos permitiu detectar o reconhecimento de variedades nas propriedades sonoras das canções de Villa-Lobos, como saliências da melodia e dos ritmos. É no processo cognitivo que se considera as funções filogênica e ontogênica, aprendidas e inatas, em contribuição ao afeto musical, desfazendo em parte que o emocional não está ligado ao racional, mas o processo cognitivo se beneficia das categorias que tratam do material musical mediado pela memória, cuja identificação está em similaridade e contrastes com a percepção sonora. Nesse processo são privilegiadas a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais, primeiro a partir da atenção ao estímulo sonoro, para escutar e não somente ouvir; e segundo, na lógica construída entre o tema melódico, os desenhos rítmicos e a harmonia, como dialogam entre si.

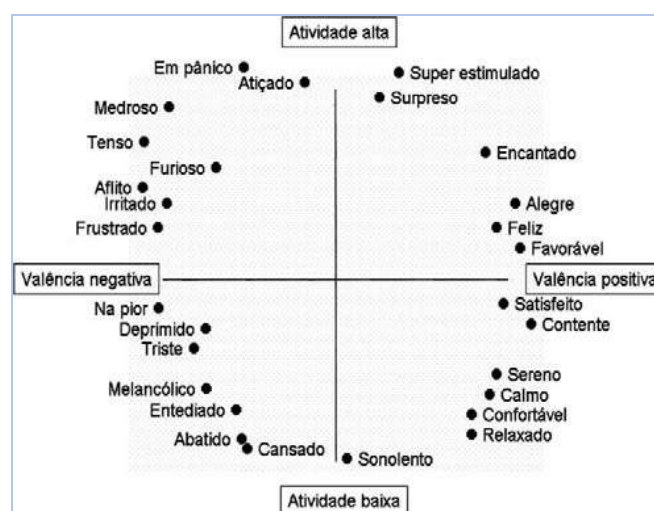
Escuta sintética, secundária

A escuta sintética é a segunda escuta como música em potencial, e esta é desenvolvida a partir da percepção e da cognição, que busca elaborar afetos musicais. Esses aspectos estão contidos nas emoções evocadas pela música, porque ocasionalmente, ao se escutar uma música, pode-se ser surpreendido por memórias episódicas, lembranças de locais ou de pessoas, e conseqüentemente sentir emoções associadas às memórias, por vezes involuntárias e inesperadas. E sendo a música uma linguagem eficiente em despertar emoções, é utilizada para criar prosódias afetivas, como na canção, quando une a literatura e a música, e essa associação torna-se eficiente especialmente porque une a capacidade de significação semântica da linguagem com a significação afetiva da música, seu *ethos*.

¹ Spinoza. *Ética*, proposição 40, segundo *scholium* (n.t.)

Para Sloboda e Juslin (2001), do ponto de vista da Psicologia e Neurociência, busca-se entender como a música evoca emoções, em que apontam três modelos de emoção musical e descrevem da seguinte forma: o modelo dimensional; o modelo do processo componente; e o modelo bidimensional das emoções. O primeiro, o modelo dimensional, propõe que as emoções sejam decompostas em duas partes: básicas e ortogonais, o que significa que podem ser tratadas como variáveis independentes num sistema de coordenadas. O segundo modelo, o processo componente, é desenvolvido a partir da constatação da emoção musical de acordo com a situação de sua ocorrência e o presente estado emocional do ouvinte. E o terceiro modelo, o bidimensional da emoção refere-se ao aspecto reducionista, usado para mapear as emoções descritas. É a partir desse modelo mais reducionista que se encontra as dimensões de “valência” e “atividade”, em que uma representa a emoção de satisfação ou de insatisfação; e a outra, a emoção de excitação que se estende de “sonolento ao excitado”, que segundo Scherer e Zentner (2001) são emoções consideradas ortogonais pela mente humana.

Figura 2



Valência e Atividade. Fonte: Fornari (2010). <http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/2>. Acesso em: 27 abr. 2019.

No estudo do desenvolvimento dinâmico da emoção musical, Schubert (1999) utilizou o modelo circunflexo para medir o tempo e a variação de emoção musical constatada por um grupo de ouvintes sobre diversas peças do repertório clássico. As dimensões emocionais de “valência e atividade” foram utilizadas como modelos lineares para descrever medidas comportamentais mais genéricas e obter possíveis resultados quanto a satisfação, e ou, insatisfação dos ouvintes. Desse modelo de “valência e atividade” foi utilizado em atividades

de apreciação e análise musical realizada durante a ministração de aulas na turma de Composição, do Curso de Música².

Da tentativa realizada pelo modelo de “valência e atividade”, foi desenvolvido um modelo com descrição de níveis mais sensíveis, como: densidade de eventos, complexidade harmônica, brilho, clareza de pulso, repetição, articulação, clareza de tonalidade e modo, o que permitiu obter resultados mais satisfatórios. Desse modelo, foi possível prever adequadamente a “valência” para a peça musical, apesar de elucidar a possibilidade de predição das dimensões ligadas às constatações de emoção. Com isso, não se trata necessariamente da emoção evocada pela música, mas a constatação do ouvinte em relação à intenção emotiva de uma peça musical.

Segundo Huron (2006) a emoção musical evocada passa por quatro episódios cronológicos, que são: chamados de *Imagination, Tension, Prediction, Reaction and Appraisal* – ITPRA. Sob esse modelo algumas emoções evocadas pela música advém de uma estratégia evolutiva de gerar emoções de conforto e satisfação, que é quando o indivíduo consegue estabelecer previsões acertadas a eventos externos, como entusiasmo, alegria, admiração; bem como emoções de punição, com previsões incorretas com sensações de desconforto, como medo, raiva, tristeza.

De acordo o modelo da Figura 3, as emoções acontecem no tempo cronológico, como em primeiro momento se dão, tornando-se de imediato “passado” quando sugere imaginação, e logo passando a uma tensão; seguindo a dois momentos mais rápidos do “presente”, como predição e reação; e logo após um “futuro”, com a constatação daquilo que foi imaginado anteriormente. Esse sistema de previsões de eventos, incluindo eventos musicais, é processado simultaneamente por dois caminhos neurológicos distintos: um lento, processado pelo córtex auditivo, relacionado ao conhecimento aprendido, ao reconhecimento, à lembrança, à associação, à similaridade; e o outro caminho de ação rápida, processado pelo sistema de reações instintivas de sobrevivência, como lutar, fugir, paralisar.

² Atividades desenvolvidas durante o estágio Pós Doutoral (2023-2024), no Programa de Pós-Graduação em Música na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

Considerando a linha do tempo do modelo, analisamos como se dá o processo mental para a ocorrência de um evento musical, tendo inicialmente a imaginação, que reúne um conjunto de expectativas com relação ao evento que está por ocorrer. Ele pode ser composto de macroestruturas (gênero musical, estilo da performance, composição), e também de microestruturas (melodia, encadeamento harmônico, andamento, desenhos rítmicos). É a imaginação que estabelece as expectativas do ouvinte em relação aos eventos musicais que poderão ocorrer (futuros).

Em seguida, tem-se a tensão, como uma reação anterior à ocorrência do evento que já é praticamente certo de que irá ocorrer, que permite que o ouvinte se prepare, por exemplo: a repetição de um refrão ou tema musical. Nesse processo, enquanto a tensão aumenta a imaginação diminui proporcionalmente à diminuição da probabilidade da ocorrência de outros eventos inesperados durante a tensão; e na sequência do evento, a tensão desaparece subitamente. Nesse caso, há o processamento simultâneo de duas ações; a predição, relacionada ao processamento lento; e a reação, com relação ao processamento rápido. Desse modelo ITPRA, também foi utilizado em atividades de apreciação e análise musical realizada durante a ministração de aulas na turma de Composição, do Curso de Música³.

No entendimento de Payne (2004), durante o processo para compreender o papel das emoções na formação de poéticas musicais, as emoções podem ser utilizadas de forma a adequar o indivíduo à sua realidade ou a uma mudança de realidade, seja de estado emocional, seja de ambiente, similar à de consolidação da memória semântica, que observamos ao aplicar os modelos nas aulas⁴. Sob o modelo ITPRA, consideramos que o aspecto afetivo da música pode cumprir a função de ajudar a compreender a ideia musical, de maneira que auxilia o ouvinte em suas expectativas de apreciação musical.

Resultados

Dos resultados obtidos, a partir do conceito de música em potencial sob as escutas analítica e sintética, identificamos a descentralização do modernismo na música de Heitor Villa-Lobos. O conceito de música em potencial permitiu-nos identificar o modernismo

³ Atividades desenvolvidas durante o estágio Pós Doutoral (2023-2024), no Programa de Pós-Graduação em Música na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

⁴ Aulas na turma de Composição – ECA-USP

descentralizado através da análise de letras, expressões e estrutura musical, como trânsito da linguagem poética para identificar a comunicação cotidiana, e também mais ampla, em conexões a outras ideias. A descentralização dá-se, sobretudo, através do antropofagismo musical de Villa-Lobos em diálogo com outros gêneros musicais, a exemplo da cantiga sertaneja sob tema indígena Itabayana, do lundu, do baião.

Para a identificação foi traçado um panorama das apropriações estéticas que considerou diferentes datas históricas de composição, diferentes contextos, localidades e regiões, que nesse percurso, contribuiu na formação de poéticas musicais favorecendo aos desdobramentos no cenário musical popular e erudito durante o século XX. Tomaremos a exemplo as canções *Lundu da Marquesa de Santos*, de 1940, *Nhapopé*, de 1935, e a *Ária 'Cantiga'* da Bachiana nº 4, de 1935, para tecer os comentários a seguir.

Na canção *Lundu da Marquesa de Santos*, encontram-se características da descentralização do modernismo através das perspectivas de análise. A primeira, no uso da língua portuguesa arcaica que determina um tratamento similar com a modinha, em que a linha melódica é operística, à maneira das árias italianas em voga no século XIX, inspirada no *bel canto*, de fraseado tipicamente tonal, privilegiando cadências perfeitas. E a segunda, o uso da língua portuguesa popular/urbana que demanda a adoção de um estilo sentimental evocativo da música popular, presente nas melodias seresteiras na mão esquerda do pianista, *à la manière de la guitare*, como na canção *Viola quebrada*. Segundo Marun (2010, p. 22), é no gênero canção, a voz conecta a emoção sonora como um substituto do sentimento, da imaginação. Trata-se de um metaconceito para designar o efeito psíquico produzido por uma obra de arte, que a partir de sua recepção, em colaboração com o sujeito receptor, dá-se uma expressão material específica como parte de um sistema interativo que inclui o domínio da criação e da recepção da obra criada, em que o ouvinte em sua percepção global da obra, deixa nascer um 'efeito de vida'.

Para o autor esse 'efeito de vida' é a coesão dos elementos artísticos, quando envolvidos com os estados da alma, dos sentimentos e dos aspectos formais, a razão e a coerência da obra de arte, provocam associações de imagens, ou seja, determinações exógenas que são diretamente transpostas para a música por analogias mentais.

A coerência na música de Villa-Lobos é fundamentada nesses ‘efeitos de vida’, promovidos pela diversidade da cultura brasileira, que atingida pela existência de motivos e temas reconhecíveis, se constitui em *isotopia*⁵. Em escuta analítica, sua forma, estrutura e textura constroem múltiplas reações, que, relacionadas e reelaboradas são capazes de tocar “a alma” brasileira, porque carrega a consciência ao estímulo das referências populares, grafando na memória a percepção do lugar. Essa sugestão de perspectiva está no domínio da escuta sintética, em que a experiência promove afetos, isto é, aquilo que se permite ser afetado como uma lembrança, uma experiência de ‘efeitos da vida’.

Na canção *Nhapopé* encontra-se uma referência de percussão instrumental trazida pelo piano, como recurso essencialmente instrumental no uso de arpejos, pedal, dinâmica, e das variedades de toque e do domínio de fraseado. O pianista realiza uma amálgama de camadas rítmicas e harmônicas típicas dos conjuntos populares instrumentais, modificando-os, multiplicando-os e transcendendo suas características essenciais, que estabelece uma diversidade, que as frases se espelham e se traduzem. Segundo Meeùs (1992, p.3), “a música pode sugerir imagens visuais, mas ela pode também traduzir uma obra pictórica”. No misterioso ambiente de *Nhapopé*, é percebida como explora a região grave do instrumento e traduz um poema sobre um ritual noturno.

Na peça *Nhapopé*, identificamos duas perspectivas de análise que coadunam com a descentralização do modernismo, a primeira na linguagem escrita no emprego de um discurso musical predominantemente modal, de forma circular explorando elementos rítmicos carregados em *ostinatos* e notas pedais. A melodia é predominantemente curta, repetitiva e simétrica; as terminações dos fraseados evitam graus conjuntos e apresentam-se terças ou quintas descendentes, sendo essa a visão do compositor sobre os rituais afro-brasileiros refletido nas *Canções Típicas Brasileiras*, de 1929. E na segunda, a linguagem poetificada da região com inspiração afro-brasileira presente no texto e na estrutura das frases trazidas por Villa-Lobos.

⁵ Em linguística e na ciência da literatura, classificam-se signos como isotópicos quando estes apresentam o mesmo significante, ou aproximados, apesar de apontarem para significados diferentes (Simões, 2003).

Na *Ária ‘Cantiga’* da *Bachiana Brasileira nº 4*, estão presentes características do sertão musical místico e “profundo” com o aproveitamento do tema da canção popular *Ó mana deix’eu ir...*, do *Cancioneiro Nordestino*⁶, com a incursão enérgica do ritmo do baião. 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. E considerando o cenário modernista, para contribuição tradicional, 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). Sob essa consulta Villa-Lobos inclui a ‘cantiga’, tema da *Ária*, denominada de *Bachiana Sertaneja* (MEDEIROS, 2021).

Figura 3

ARIA – (Cantiga)

No. 3 from
Bachianas Brasileiras No. 4

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1935

MODERATO 84 = ♩

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 julho 2024.

⁶ Na *Ária Cantiga* foi inserida a canção *Itabayana*, do *Cancioneiro Nordestino* (Andrade, 1918) e no ciclo de *Canções Típicas Brasileiras* (Villa-Lobos, 2009).

Na *Ária Cantiga*, identificamos duas perspectivas de análise que coadunam com a descentralização do modernismo: a linguagem escrita utilizada para a ‘cantiga’; e a linguagem poetificada, para a região. Na sua escrita encontra-se em saliência elementos estruturais, como o tema da canção Itabayana e o ritmo de baião, como pontos expressivos que guardam significados musicais mais amplos, como a paisagem e as relações sociais como diz: ‘*Ó mana deix’eu ir pr’o Sertão do Caicó*’, no texto. Na escrita (Figura 3), encontra-se a constância melódica do populário musical nordestino, o modo menor com alteração no 7º grau, que corresponde ao relativo maior, a uma alteração ascendente do 4º grau. A canção popular de origem indígena do estado da Paraíba, chamado de canção Itabayana, 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 não está isolado da sua estrutura formal e harmônica, mas buscar aproximar ou produzir identificações e afetos com a região observada (MEDEIROS & LOPES, 2019).

Na introdução da *Ária Cantiga*, o tema segue *Lento*, com acordes em *Passus Duriusculus*, em “baixos de lamento”, uma figura de retórica barroca utilizada particularmente na música vocal (MONELLE, 2000). Essa figura foi trazida na bachiana como *Cantiga*, desenvolvida em tessitura médio grave, que reforça a ideia de dor, sofrimento e saudade, como figura retórica, *topoi*. Há nesse procedimento o cromatismo nas vozes internas, um ornamento das notas diatônicas, gerando movimento e exposição do discurso musical.

Figura 4

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'C.7' and 'passus duriusculus'. It features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A box highlights a section of the bass line with the marking 'mormurando'. The second system is marked 'a tempo' and 'rall.'. The third system is also marked 'a tempo' and 'rall.', and includes the label 'passus duriusculus Frase b'. The score is written in a minor key with a 7/8 time signature.

Fonte: *Ária Cantiga*. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%-2F%2Fcras.mundis.pt>. Acesso em: 6 julho 2024.

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 Fá 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, que a parte A se encontra a melodia acompanhada de acordes, sem 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 definidas no final das frases. E na perspectiva como linguagem poetificada, na *Ária 'Cantiga'* observamos 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 capela⁷.

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. Na sua obra, nota-se a presença 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

⁷ 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).

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” (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, como linguagem escrita conduz à sua imaginação em linguagem poetificada, uma 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.

Observa-se na *Ária*, a tarefa da linguagem na definição pictórica sobre a região, na abordagem filosófica da linguagem, que se desenvolve 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 germânico. Sob essa lógica, Benjamin (1987; 2011) designa a condição do poema como aquilo que 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, e como 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 linguagem poetificada, aponta para outras narrativas e possíveis reconhecimentos sobre a 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.

Quadros das apropriações estéticas

Considerando as linguagens escrita e poetificada, a partir das escutas analítica e sintética, elaboramos descrições e análise musicológica expostas nos próximos quadros. No Quadro 1 encontra-se a descrição do panorama das apropriações estéticas, como na escuta analítica, e refere-se à percepção sonora na exposição das partes das canções e suas características modernistas, desde o texto até os modelos de harmonia que dispõem.

Quadro 1 – Canções em categorias

Canção	Sistema melódico e harmônico	Texto	Forma	Aspectos de estilo
<i>Melodia Sentimental</i>	Tonal elaborado; Melodia ampla, sentimental e evocativa.	Português brasileiro urbano	A-B-A	Estilo sentimental das modinhas populares da corte portuguesa no Brasil.
<i>Nesta Rua</i>	Tonal simples, melodia simples, de âmbito médio ou pequeno.	Português brasileiro urbano	A-B-A	Estilo pianístico <i>alla guitarre</i> . Ambientação musical no estilo da linguagem escrita: popular urbana, infantil.
<i>Lundu da Marquesa de Santos</i>	Tonal elaborado; Melodia de âmbito amplo, sentimental e evocativo.	Português arcaico (Brasil)	A-B-A	Concordância com o estilo do texto. Estilo sentimental das modinhas populares da corte portuguesa no Brasil.
<i>Nhapopé</i>	Tonal simples; Melodia simétrica de 3ª e 5ª descendentes; Notas pedais.	Português com influências africanas	Seção única	Estética primitivista de característica ritual. Prevalência de <i>ostinatos</i> rítmicos e melódicos.
<i>Canção Itabayana da Ária 'Cantiga'</i>	Tonal elaborado; Melodia de âmbito amplo, sentimental e evocativo.	Português brasileiro rural	A-B-A	Estilo pianístico bachiano, baixos de lamento, cantabile, ritmo de baião. A ambientação musical acompanha o estilo da Canção Itabayana.

Quadro 2 – Canções em escuta analítica (percepção e cognição)

Canção	Percepção sonora	Cognição dos elementos musicais
<i>Melodia Sentimental</i>	Sonoridade melancólica, oriunda da tonalidade menor e do fraseado	Melodia de longo fraseado sob a acompanhamento de piano em quase ponteio.
<i>Nesta Rua</i>	Sonoridade melancólica, menos infantil e um pouco misteriosa	Melodia de longo fraseado sob a acompanhamento de piano em quase diálogo.
<i>Lundu da Marquesa de Santos</i>	Sonoridade alegre, um pouco jocosa e quase dançante	Ritmo acentuado e contraste com a melodia mais descritiva.
<i>Nhapopé</i>	Sonoridade misteriosa de intervalos largos em diálogo com o piano, mistério na narrativa descritiva.	Ritmo acentuado e longos arpejos que antecedem o texto musical cantado.
<i>Canção Itabayana da Ária 'Cantiga'</i>	Sonoridade melancólica, de 'saudade' à terra de Caicó, como canção da etnia Itabayana, e pontos de quase alegria com o ritmo do baião.	Melodia de longo fraseado sob a acompanhamento de piano no mesmo diálogo, <i>ad libitum</i> e de expressividade. Contraste com a entrada rítmica na parte B, e retorno a parte A

Quadros da formação de poéticas musicais

Para a compreensão da formação de poéticas musicais, como escuta sintética, essa refere-se à elaboração de possíveis afetos musicais que nascem do reconhecimento do cotidiano e imaginário coletivo (e artístico) do Brasil. A elaboração de afetos, busca mapear emoções e suas reações, em “Atividade e Valência”, no Quadro 3, apresentadas no Recitais Didáticos⁸, com obtenção de informações do público das escolas visitadas. E no Quadro 4, apresentam-se como foram elaboradas as expectativas no modelo ITPRA⁹ (Imaginação, Tensão, Reação, Predição e Constatação).

O modelo ITPRA (Imaginação, Tensão, Reação, Predição e Constatação) tem intensão de responder, por meio da psicologia das expectativas, uma questão fundamental da música, que é saber o porquê nos sentimos bem ao ouvir música. É através de expectativas que são feitas em sua execução, elaboradas na escrita musical que provoca, ou sugere emoções musicais. Na imaginação, elabora-se a cena a partir da execução da canção e suas expectativas de como se seguirá; na tensão e reação, elabora-se uma reação anterior à ocorrência do evento, que prepara o ouvinte para a repetição de um refrão ou a surpresa de uma frase ou intervenção instrumental inesperada.

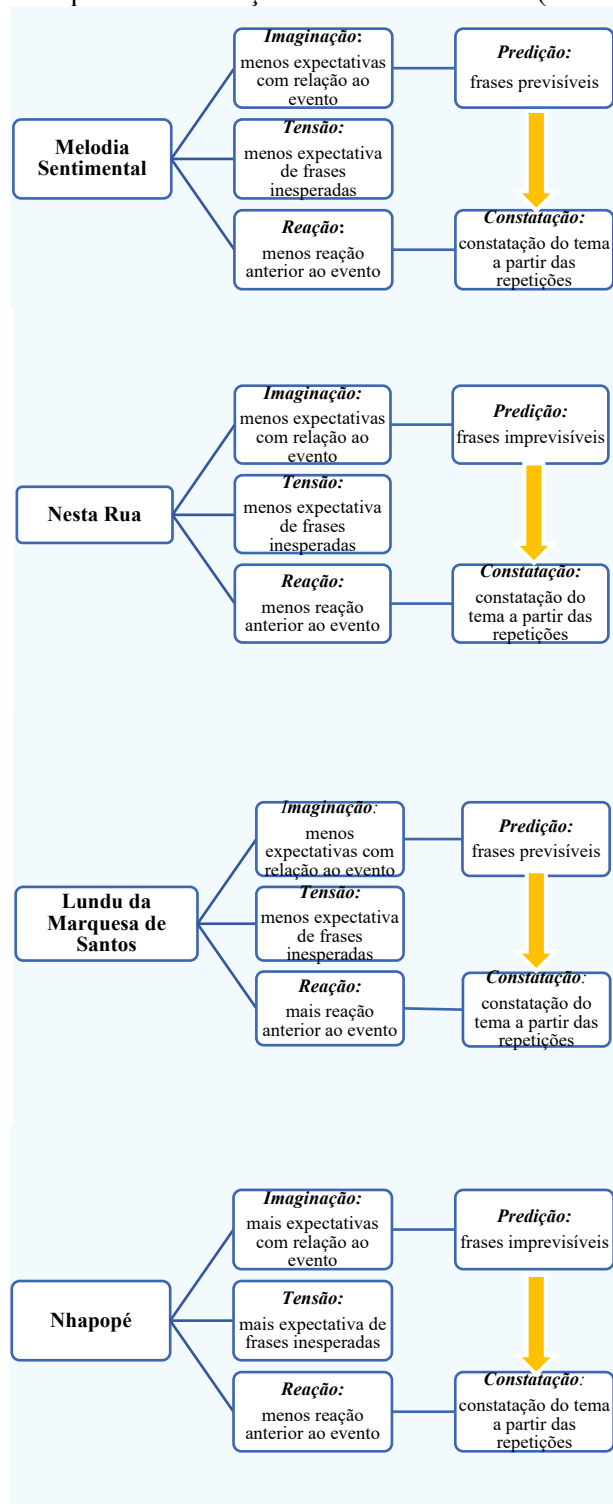
Quadro 3 – Canções em escuta sintética (Valência e Atividade)

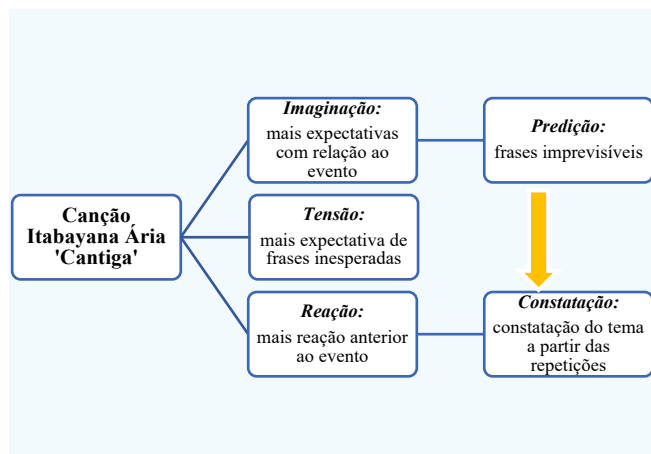
Canção	Valência	Atividade
<i>Melodia Sentimental</i>	Emoção de insatisfação	Mais emoção e menos excitação
<i>Nesta Rua</i>	Emoção de satisfação	Mais emoção e menos excitação
<i>Lundu da Marquesa de Santos</i>	Emoção de satisfação	Menos emoção e menos excitação
<i>Nhapopé</i>	Emoção de insatisfação	Menos emoção e mais excitação
<i>Canção Itabayana da Ária ‘Cantiga’</i>	Emoção de insatisfação	Mais emoção e menos excitação

⁸ Vide – Atividades realizadas – item 3

⁹ ITPRA – *Imagination, Tension, Prediction, Reaction and Appraisal* (Huron, 2006).

Quadro 4 – Sequência das canções em escuta sintética (Modelo ITPRA)





Apesar de se tratar de uma constatação empírica e aberta a posteriores estudos, concordamos que a música pode vir a ser utilizada como uma forma de adequar o indivíduo à sua realidade ou a mudança de realidade. É a partir do modelo ITPRA, que consideramos como o aspecto afetivo da música pode cumprir a função de ajudar a compreender a ideia musical, como auxiliar nas expectativas de apreciação musical. No Quadro 5 são expostos o resultado dessa compreensão, seja regional e ou modernista.

Quadro 5 – Canções em escuta sintética (elaboração de afetos musicais)

Canção	Afetos musicais	Aspectos modernistas
<i>Melodia Sentimental</i>	Menos identificação com aspectos regionais	O modelo de fraseado das modinhas populares da época da corte portuguesa no Brasil, com tema das lendas amazônicas
<i>Nesta Rua</i>	Menos identificação com aspectos regionais	O modelo pianístico <i>alla guitarre</i> , com temas populares e de canções infantis
<i>Lundu da Marquesa de Santos</i>	Mais identificação com aspectos regionais	Estilo sentimental das modinhas populares da corte portuguesa no Brasil com o ritmo de lundu
<i>Nhapopé</i>	Mais identificação com aspectos regionais	Estética primitivista de característica ritual e religiosa com o uso intenso de ostinatos rítmicos e melódicos.
<i>Canção Itabayana da Ária 'Cantiga'</i>	Mais identificação com aspectos regionais	Estilo pianístico bachiano, baixos de lamento, melodia <i>cantabile</i> , com ritmo de baião, e descrição regional.

Ao aplicar as duas escutas, analítica e sintética, para as canções de Villa-Lobos, identificamos dois aspectos, o primeiro: as canções relacionam-se integralmente com o sentido emocional do texto, ou seja, sobre o que se considera das influências do conteúdo expressivo do campo semântico; e o segundo: estabelecem similaridades e conexões estilísticas a fim de contribuir para a compreensão da pluralidade brasileira através do estilo musical de Villa-

Lobos. Segundo Marun (2010), a compreensão do estilo de um compositor, através de suas relações associativas e analogias, permite-nos aproximação com sua referência estética, no caso: o modernismo brasileiro. Por esse motivo, ao trazermos a canção, reconhecemos nesse gênero musical o quanto desvenda aspectos particulares e importantes, isto é, afetivos, reunidos entre o texto e música, para identificá-los como modernistas.

Considerações Finais

Do tema do projeto pós-doutoral nos empenhamos na produção acadêmica, científica e artística, no intuito de apresentar um modernismo musical descentralizado de alcance geográfico, elástico no tempo (história) e no espaço (território nacional), com intensão de contribuir para a musicologia contemporânea brasileira. Villa-Lobos compôs vários gêneros musicais identificados na Bachianas Brasileiras, proveniente dos anos de aprendizado formal e informal, coletando melodias indígenas e folclóricas. Desse material não se tem registro, apenas o relato do compositor, que provavelmente vierem de anotações de Jean de Léry, das expedições de Cândido Rondon; e de suas turnês pelo Norte e Nordeste do Brasil. Na sua obra Villa-Lobos foi do arcabouço técnico para a realização de uma linguagem individual, que resultou em inovação do discurso musical.

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).

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 indispensável para o artista, que Lévi-Strauss (2008) trouxe em sua experiência antropológica. Para o autor após uma vivência 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). Lévi-Strauss diz haver na existência puramente teórica um limite que não corresponde à realidade, por isso alerta para a necessidade de não se descartar a identidade, como uma entidade dotada de existência própria. Seu posicionamento é sobre um referencial para a percepção do social e do próprio indivíduo, que permite perceber o mundo e como é dotado de sentido. É essa identidade com sentido que está ligada diretamente à história e a seu contexto vivido, e não necessariamente ligada ao homem, nem a qualquer objeto em particular, mas consiste inteiramente no seu método: a experiência. Longe, portanto, da pesquisa 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 cultura musical do Sertão nordestino e como foi incluída na música de Heitor Villa-Lobos, percebe-se que não depende apenas de sua vivência, mas da forma como o compositor a incorporou, no seu próprio método, considerando o nacionalismo de sua época e as influências modernistas. A experiência musical do compositor nos apresenta em 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, identificamos 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. 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.

Referências

- ALBUQUERQUE, Durval Muniz Júnior. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Editora Cortez, 2011.
- ANDRADE, Clarissa. *A gazeta musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Global, 2001.
- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1, 2. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 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.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou... Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.
- FORNARI, José Eduardo. Percepção, Cognição e Afeto Musical. In: Keller, D.; Budasz, R. (org.). *Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar*. 2010. *E-book*. (Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 2). Goiânia: AMPOM, 2010. Acesso em: 27 abr. 2019.
- <http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/2>.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do Autor, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ª Edição. São Paulo, Centauro, 2013.
- HURON, D. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- 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.
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Editora Philharmonia Brasileira, 2005.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark L. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press, 2012 [1980].
- LESKOV, Nikolai. *O peregrino encantado*. Lisboa: Nova Veja, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3ª Edição. Campinas: Papyrus, 2008, p.15-197.
- LOPES, Eduardo. “Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas”. In: ZURBACH, C.; FERREIRA, J. A. (coord.). *Investigação em Artes – Perspectivas*. Évora: Universidade de Évora, 2014. p. 23-36.
- MARUN, N. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villas-Lobos*: publicadas pela Editora Max Eschig [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. “A relação da obra com o ouvinte”. *Revista Portuguesa de Educação Musical*, 2019. p.15-31.
- MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. *O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Curitiba: Editora Appris, 2021.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: PUP, 2000.
- NÓBREGA, Adhemar. *Bachianas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Apex. 1971.
- PAYNE, Jessica D.; NADEK, Lynn. Sleep, dreams, and Memory consolidation: the rules of the stress hormone cortisol. *Learning & Memory, Arizona*, v. 11, p; 671-678, 2004.
- PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa As Bachianas Brasileiras de Villa Lobos*. Editora Apex-Museu Villa Lobos. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Assuntos Culturais, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.
- SCHERER, K. R.; ZENTNER, M. R. “Emotional effects of music: production rules”. In: SLOBODA, John; JUSLIN, Patrick (org.). *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 361-392.

SCHUBERT, E. "Measuring emotion continuously: validity and reliability of the two-dimensional emotion space". *Australian Journal of Psychology*, Sydney, v. 52, p. 154-165, 1999.

SLOBODA, John; JUSLIN, Patrick (org.): *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

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

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

O processo de formalização do ideário da miscigenação na obra pedagógica de Villa-Lobos: uma análise do conteúdo didático do *Canto Orfeônico* e das peças do *Guia Prático*

André Alcman O. Damasceno
andre.alcman@uece.br | Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Resumo:

Esta pesquisa analisa a formalização do ideário da miscigenação na obra pedagógica-musical de Villa-Lobos, especialmente a relacionada ao ensino do Canto Orfeônico durante o getulismo, na seleção das peças que compõem o *Guia Prático* (1941). Para entender essa formalização, é fundamental relacioná-la ao tema da miscigenação na obra de Freyre (2002[1933]) e ao projeto de nacionalização musical em Andrade (1928). Assim, interpreta-se a forma musical-pedagógica e o conteúdo social, tendo a racialização como um dos fatores centrais. Dessa forma, a consequência desse projeto pedagógico possibilitou a sistematização da música brasileira em analogia com o processo literário brasileiro (CANDIDO, 1959) a partir do percurso musical-pedagógico de Villa-Lobos, através da rotinização e formalização de determinados aspectos da *visão de mundo* (GOLMANN, 1959[1955], 1979[1970]) modernista.

Palavras-chave: Canto Orfeônico – Guia Prático – Miscigenação – Música Brasileira - Modernismo

The process of formalizing the idea of miscegenation in Villa-Lobos' pedagogical work: an analysis of the didactic content of Canto Orfeônico and the pieces of Guia Prático

Abstract:

This study delves into the formalization of the concept of miscegenation within Villa-Lobos's pedagogical-musical work, particularly regarding the instruction of Orpheonic Singing during the Getulismo period and the selection of pieces included in the *Guia Prático* (1941). To comprehend this formalization, establishing connections with the theme of miscegenation in Freyre's work (1933) and the project of musical nationalization in Andrade's work (1928) is essential. The musical-pedagogical form and the social context are expounded upon, with racialization being a central factor. As a result, this pedagogical endeavor facilitated the codification of Brazilian music, drawing parallels with the Brazilian literary process (CANDIDO, 1959) based on Villa-Lobos's musical-pedagogical trajectory, which routinization and formalization certain elements of the modernist worldview (GOLMANN, 1959[1955], 1979[1970]).

Keywords: Canto Orfeônico – *Guia Prático* – Miscegenation – Brazilian Music – Modernism

Introdução

Este texto é resultado de parte de uma pesquisa de pós-doutorado DAMASCENO (2022(2)) apresentada, em 2022, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP.¹ Sendo assim, em um primeiro momento, realiza-se toda uma discussão em torno da valorização da miscigenação racial, a partir da música, junto a Silvío Romero (1883), Afonso Arinos (1969[1900]), Guilherme de Melo (1908), Alexina de Magalhães Pinto (1909), Mário de Andrade (2006[1928]) e Gilberto Freyre (2002[1930] e 2013[1957]).

¹ Sob a supervisão do Prof. Leopoldo Waizbord. Em 2022, apresentei no VII Simpósio Villa-Lobos uma outra parte desse relatório de pós-doutorado, cf. DAMASCENO, 2022(1).

Em um segundo momento, compartilha-se um levantamento em relação às proposições e às peças musicais do *Guia Prático: estudo folclórico musical* (1941). Essa obra se destaca devido às suas pretensões totalizantes de abarcar o maior número possível de peças musicais populares, tanto em seu contexto rural quanto urbano. No *Guia*, desde o seu rascunho escrito de 1932 a 1936, estão presentes os elementos geográficos, sociais e musicais constitutivos do ideário villalobiano, todos esses girando em torno das proposições raciais encontradas em sua obra pedagógica. Em relação às peças musicais do *Guia* (1941), são analisadas sob duas perspectivas, a primeira já apontada, através do levantamento das proposições racializadoras junto à sua obra pedagógica. A outra perspectiva, na qual analisa-se o *Guia* (1941), consiste na coleta das 137 peças musicais, de acordo com as classificações do próprio *Guia* presente no Quadro Sinótico e as levantadas nesta pesquisa. Todo este levantamento é pensado junto aos atores como Lago (2009) - responsável por uma quantificação do Quadro Sinótico.

Em um terceiro momento, apresenta-se um levantamento das proposições estéticas/raciais/sociais encontradas na obra pedagógica de Villa-Lobos, pilares de seu projeto pedagógico, vivenciadas no Canto Orfeônico, através da pretensão de interiorizar nas crianças do país princípios civilizatórios e nacionalistas que reproduziriam valores sociais relacionados à disciplina, ao civismo e à educação artística. As considerações positivas da miscigenação estão dentro do arco de princípios nacionalistas. O que a educação musical iria fazer seria a síntese “elevada” das raças, através da disciplina pedagógica. Dessa forma, esse levantamento não se restringiu ao *Guia*, buscando também a fundamentação e prática da educação musical em torno do Canto Orfeônico em: Villa-Lobos (1937(1)); (1937(2)); (1937(1)); (1940(1)); (1940(2); (1991[1946]) e (1951).

Dessa maneira, conclui-se que o Canto Orfeônico teve um papel fundamental de se formar um público para a música brasileira, mais até para a popular do que apenas para a erudita. O projeto criou um método alicerçado na visão racializadora positiva da miscigenação - base de toda cultura nacional, especialmente a musical – que deveria ser “elevada” a partir da iniciativa da SEMA, de acordo com postura missionária de uma catequese nacional na qual Villa-Lobos esteve envolvido. Nesta perspectiva, o *Guia Prático* (1941) não foi apenas uma obra didática que serviu como base pedagógica para o Canto Orfeônico e o projeto de educação musical infantil. Foi bem mais do que isso. É considerado, nessa pesquisa, como uma obra paradigmática para as pretensões raciais-civilizatórias do projeto pedagógico e da consequente sistematização da música brasileira.

Nação e alteridade: o mestiço/popular como o outro-substrato para o folclore e o erudito

A positivação da mestiçagem, em Freyre (2002[1933]), dentro de uma relação de alteridade deste mestiço como o Outro, em especial junto aos povos indígenas e negros, é ressignificada do ponto de vista racial pela esfera cultural, dando-o um novo status. A música seria o símbolo maior desta integração cultural, 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)

O 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 nos evidencia 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 - ² apesar divergência da maior contribuição étnico-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.

O enfoque desta pesquisa, o que visualizo no pensamento racial brasileiro até Freyre (2003[1933]) é a construção desse brasileiro profundo, miscigenado ou “mesclado” (como dizia Bonifácio (apud DOLHNIKOFF 1823[1998], p.23)), especialmente em relação às matrizes negras e indígenas, como um Outro, um objeto a ser entendido e dominado. Essa alteridade do popular, mestiço, como um Outro esteve na base da formação dos estudos do folclore, tendo a música um lugar fundamental no projeto da esfera erudita de “elevação” nacional desse Outro. Uma *ida ao povo* não um encontro com o povo, dando-lhe voz própria, mas selecionando seus elementos e inventando-o.

² 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.

Assim, tanto a perspectiva folclorista quanto a erudita frente ao popular miscigenado, no caso brasileiro, tem muitas similaridades com as análises pós-colonialistas acerca da orientação orientalista/ocidentalista e/ou neocolonialistas da representação ocidental dos elementos sonoros fora de seu cânone, visando sua cooptação dentro de uma relação de poder e de dominação, possuindo paralelos com outras abordagens que “bebem nas águas” do Pós-colonialismo.³

Havia um grande interesse pela busca dessa música mestiça e popular já em Silvío Romero, visto primeiro na busca de sistematização do folclore musical em Romero (1883) e no próprio Afonso Arinos (1900). Em relação a Romero, pode-se dizer que essa busca por uma música mestiça e popular fora aprofundada por Mello Moraes Filho, *amigo do jurista sergipano, em obras como Cantares brasileiros* (1900), *Serenatas e Saraus* (1901) e *Festas e tradições populares* (1901) e por Afonso Arinos e um artigo intitulado *Música popular*.⁴ Tanto quanto o outro autor dava relevo à contribuição negra à cultura musical mestiça vista nos lundus, serenatas, modinhas etc. Dentro desse mesmo enfoque, em 1908, foi a vez do eminente historiador Francisco Pereira da Costa, publicar *Folk-lore pernambucano. Subsídios para história da poesia popular em Pernambuco*. O historiador pernambucano destacava a originalidade da contribuição negra, apesar de “bárbara” e monótona”, vistas nos cantos negros e no maracatu.⁵ Nessa mesma linha de valorização da matriz negra dentro da mestiçagem, estavam *Canções Populares do Brasil* (1911), de Júlia Brito Mendes, *Cancioneiro do Norte* (1903), de Rodrigues de Carvalho e *A raça africana e seus costumes na Bahia* (1916), de Manuel Quirino.⁶

Em Damasceno (2014), identifiquei que entre as fontes das peças musicais coletadas para o *Guia Prático: estudo folclórico musical* (1941) de Villa-Lobos, estavam obras publicadas bem antes da implementação do projeto pedagógico do canto orfeônico, em 1932. Foi o caso *A Música no Brasil* (1908), de Guilherme de Mello, *Folklore brésilien* de Santa-Anna Nery, *Cancioneiro Popular* (1925) de Branca de Carvalho Vasconcelos e Arduino

³ Cf. HESMONDHALGH; BORN, 2000, AGAWU, 1995, 2002 e 2021.

⁴ Cf. ABREU; DANTAS, 2007, p.132-133.

⁵ Cf. ABREU; DANTAS, 2007, p.136.

⁶ Já Cornélios Pires destacava em *Poetas Caipiras* (1910) um inventário da cultura musical caipira e Henrique Silva, em *Folklore do Brasil Central* (1911), em relação ao cenário das tradições do sertão. Cf. ABREU; DANTAS, 2007, p.138-139.

Bolívar, *Ciranda, cirandinha - coleção de cantigas populares e brinquedos* – (1924) de João Gomes Júnior e João Batista Julião e de Alexina de Magalhães Pinto (1909).⁷

Alexina de Magalhães Pinto (1909),⁸ catalogou quarenta e um temas, constituindo em uma das primeiras a elaborar pesquisas na área do “folclore infantil”.⁹ A obra é dividida em duas partes, a primeira subdividida nas seções: Brinquedo de Roda;¹⁰ Brinquedo de Roda ou de Fileira; Brinquedo de Marchar, Brinquedo de Fileira; Brinquedo de Pular; Brinquedo de Correr; Brinquedo de Fileira e de Correr, Brinquedo de Palmas; Brinquedo Gymnastico; Brinquedo de Roda Assentada; Brinquedos Menos Ruidosos; Brinquedos Silenciosos. Já a segunda parte, em: Cantigas de Ninar; Cantigas d’Entreter; Brinquedos, Crençices e Crenças. A obra de Alexina Pinto (1909), conforme evidenciarei mais à frente, foi uma das grandes fontes do *Guia Prático* (1941).

A obra Guilherme de Melo (1908, p.5-6), também serviu com uma fonte para o *Guia Prático*. A obra destacava a música como a arte por excelência a ser estudada junto à constituição racial de um povo, como esferas indissociáveis. Afinal, “para achar-se a pedra fundamental da arte musical em um país, basta consultarem suas lendas e a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade”. Dessa forma, a partir desta premissa, Guilherme de Mello (1908) estuda a fusão dos elementos indígenas, espanhol, português e africano nos estudos dos três gêneros característicos da música brasileira: modinha, lundu e tirana.

Essa obra também serviu para as apreciações de Villa-Lobos acerca dos povos que mais tiveram influência na constituição da música brasileira. No manuscrito *do Guia Prático* (1932-36), no tópico histórico da música no Brasil “Argumentos Baseados em Documentos e Informações Históricas para provar a grande Superioridade da Influência da Música Espanhola sobre a Portuguesa no Brasil”, o compositor aborda o domínio ítalo-espanhol no mundo, incluindo a América do Sul.

⁷ Cf. IGAYARA-SOUZA, 2011.

⁸ Nesta obra a autora reconhece a influência de Silvio Romero: “Si algo forem, si d’algo valerem saibamos nós brasileiros que devemos (...) á dedicação patriótica consciente e conscienciosamente trabalhadas dos “Cantos Populares” e do “Estudos sobre a poesia popular do Brazil” do Sr. Sylvio Romero” (PINTO, 1909, p.299).

⁹ Mário de Andrade também dava um grande valor ao Canto Infantil, não à toa, um dos tópicos do Ensaio sobre a música brasileira (2006[1928]) é sobre o “Canto infantil” dentro do arco da “Música Socializada”, cf. ANDRADE (2006[1928], p. 61).

¹⁰ Segundo Mário de Andrade, o termo Brinquedo: “no Nordeste é sinônimo de canto e de dança. Empregado especialmente como nome genérico das danças dramáticas (Pastoris), Cheganças, Bois, Congos, Caboclinhos, etc. Também se usa no mesmo sentido brincadeira, brincar”. Já a Roda é tido como “Canto e dança em círculo, geralmente em compasso binário, que servem como jogo infantil” (ANDRADE, 1999[1984-89], p. 71 e 441).

O ponto em comum em todas as obras acima apresentadas foi o de colocar a dimensão popular como o que havia de mais valoroso em nossa cultura, especialmente a música popular, e como a mestiçagem, já que a sua força está justamente nessa mistura das matrizes raciais, garantiria a unidade nacional. Na verdade, a construção desse imaginário de que a música brasileira é miscigenada assim como a sua população é bem anterior a essas obras aqui rapidamente apresentadas, como no relato de Thomas Linddely, na virada dos séculos XVIII pra XIX, que descreve danças com referências africanas, espanholas e portuguesas, nas festas na Bahia.¹¹ O que essas obras fizeram foi sistematizar ao nível da esfera folclore a percepção já compartilhada da mistura racial ser a base da música.

Naquele tempo pré-modernista, durante o *Romantismo* nativo, no final do século XIX e início do século XX, junto ao florescimento dos trabalhos folclóricos, os músicos eruditos começaram a se interessar pelo folclore musical, especialmente depois de Carlos Gomes. Até o compositor de Campinas, a relação entre a música erudita e a popular foi distante por uma série de motivações históricas. Entretanto, houve exceções daqueles que trabalharam com a música popular, como Brasília Itiberê da Cunha, compositor de *A sertaneja* (1869). Nesse contexto pré-modernista, essa foi a primeira música erudita brasileira que teve inspiração em um tema popular e folclórico (Balaio, *meu bem, balaio*). Pouco tempo depois, Alexandre Levy (fundador do Clube Haydn), foi o primeiro a compor variações sobre um tema popular em sua *Suíte brasileira*, escrita em 1890, especialmente O Samba (a 4ª parte). Essa motivação popular se observa em seu *Tango brasileiro*, também do ano de 1890, em seu ritmo maxixado. Esse tango maxixado, abasileirado foi composto de Ernesto Nazaré, nas duas primeiras décadas do século XX, com os tangos *Odeon* (1910) e *Perigoso* (1911).

Alberto Nepomuceno foi um dos principais músicos eruditos da nascente República. Foi pianista do Clube Beethoven, desde sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1885. Após sua estada na Europa, se convenceu da necessidade de possuir uma música nacional, a exemplo dos países da Europa. Todavia, o segundo diretor do Instituto Nacional de Música em duas gestões (1902-1903, 1906-1916), pouco compôs frente às suas pesquisas folclóricas.¹² Grande

¹¹ “(...) em algumas casas de gente mais fina ocorriam reuniões elegantes, concertos familiares, bailes e jogos de cartas. Durante os banquetes e depois da mesa bebia-se vinho de modo fora do comum, e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora dança dos negros, misto coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses (apud VIANNA, 2002, p.37).

¹² O próprio compositor tinha consciência de sua produção limitada “Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo como dileitante, uma coleção de uns oitenta cantos populares e danças, que procuro aumentar” (Apud MARTINS: 2000, 59-60).

parte de sua estética é influenciada pela de Brahms, Schumann e de Grieg.¹³ Destarte, Nepomuceno foi importante nessa transição de uma música erudita voltada para a Europa e outra voltada para a nossa realidade musical, porque mesmo transitando pouco pela popular – a exemplo do piano da peça *Galhofeira* - ritmicamente maxixado – fazendo-o mais pela motivação temática, como na famosa *Série brasileira* (1891). Nepomuceno foi responsável pela implementação da língua portuguesa no canto lírico, depois das tentativas frustradas de José Amat e de Francisco Manuel. Ainda assim, o compositor cearense foi muito criticado pela sua abertura à música popular por críticos dessas iniciativas como Oscar Guanabara, criando o conflito na música entre aqueles que ansiavam pela modernização da música brasileira a partir da esfera popular-folclórica e de setores “tradicionalistas”, aversos a essas medidas, de acordo com o relatado por Avelino Romero Simões Pereira (1995). Desta forma, em um contexto posterior de valorização do popular, Nepomuceno marcou o patrimônio cancionário nacional, seja em suas canções ou até mesmo nas suas modinhas.

Entretanto, a inflexão de construir uma música erudita amparada pela esfera popular-folclórica aconteceu posteriormente, amparada em um processo de racialização das formas musicais.¹⁴ Assim, a base racial da música popular brasileira seria a mestiça, baseada no folclore. Na perspectiva modernista, a música popular brasileira estaria dentro de um projeto de “elevação” artística, especificamente, através da perspectiva de Mário de Andrade que categorizei de Modernismo *programático* em Damasceno (2014).

O processo que ocorreu não foi simplesmente uma “ida ao povo”, um encontro ou até uma descoberta, por parte dos modernistas, desta forma, antes de *inventar* a nação, o próprio povo teria que ser inventado, ou, como escreveu Mário de Andrade, o povo deveria sair de seu estado de inconsciência.¹⁵ Os intelectuais e os artistas comprometidos com a nação é quem

¹³ Segundo Mariz, as obras de inspiração brasileiras de Nepomuceno correspondem a 30% do total. Cf. MARIZ: 2000, 120-121.

¹⁴“Pois colhendo elementos alheios, triturando-os na sub-consciência nacional, digerindo-os, amoldando-os, deformando-os, se fecundando, a Música Popular brasileira viveu todo o sec. XIX, muito pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiam aparecendo com mais frequência produções já dotadas de fatalidade racial. E no trabalho da expressão original e representativa não careceu nem 50 anos: adquiriu carácter, criou formas e processos típicos. Manifestação dum raça muito variada ainda como psicologia, a nossa Música Popular é variadíssima. Tão variada que as vezes desconcerta quem a estuda. As formas principais que emprega são: na Lírica a Moda ou Toada, de carácter caboclo; a Modinha e o Lundu, no geral de carácter praxeano. Na Dança: o Maxixe, fixado no Rio de Janeiro no último quarto do sec. XIX; o Caterete; a Valsa; o Samba; ou Baiano, como é chamado atualmente. Na Dança Dramática se distingue o Bumba-meu-Boi (Nordeste) ou Boi-Bumba (Amazonia) em que as fadigas do pastoreio se transformaram em arte, celebrando ritualmente a morte e a ressurreição do boi. Subsistem ainda bem generalizados no país, os Congos ou Congado. E pela importância que podem ter, resta citar entre as Danças-Dramáticas, os Reisados de Natal, os Cabocolinhos, os Maracatus carnavalescos e o Samba-do-Matuto” (ANDRADE, 1929, p.174-175).

¹⁵ “E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular

“elevaria” o povo ao estado de consciência, ou como destacou o modernista: “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 2006[1928], p. 13). Dessa forma, a diferença do projeto de Mário de Andrade para os estudos folclóricos de Mello (1908) e Alexina de Magalhães Pinto (1909), era que para o primeiro a música folclórica deveria não ser apenas estudada cientificamente a partir de suas fontes populares e raciais, mas também “aperfeiçoadas” pela esfera erudita. O mediador social que faria tal “elevação” seria o músico erudito comprometido com a música nacional. Só ele seria capaz de estar atento às particularidades das formas musicais populares, em especial as melodias, para “elevá-las” ao nível artístico e erudito. Cito o autor:

Além disso existem as peculiaridades, as constâncias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento para nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas não tem dúvida. Mas existem porém e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele. Afirmar que empregamos a síncopa ou a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas. Aliás a sétima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva para o hipofrígio e as consequências harmônicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno. (ANDRADE, 2006[1928], p.35).

A nacionalização das melodias pelo compositor erudito e a expansão do discurso tonal seria a meta desse projeto modernista em termos formais. Entretanto, esse projeto não resultou, como fizera Béla Bartók com as formas musicais baseadas no folclore húngaro, especialmente em suas obras mais radicais.¹⁶ Não, longe disso, segundo Mário de Andrade:

O problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades. Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular. É certo que o emprego dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaélicos, chineses, ameríndios, africanos, cria necessariamente uma ambiência harmônica especial mesmo quando as peças são monódicas. Em certos casos essa ambiência pode se tornar característica.

cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura” (ANDRADE, 2006[1928], p. 33).

¹⁶ A exemplo de *2º Concerto para piano* (1930-1931), *5º Quarteto de cordas* (1934), *Mikrokosmos* (1926-1937). Essa perspectiva estética de Bartók, muito agradava a Adorno: “À diferença das manifestações da ideologia do sangue e do solo, a música realmente regional, cujo material em si fácil e corrente está organizado de maneira muito diferente do ocidental, possui uma força de estranhamento que a aproxima da vanguarda e não da reação nacionalista. De certo modo sai de fora em auxílio à crítica musical imanente da cultura, tal como esta se expressa na música radical moderna (ADORNO, 2004[1958], p. 38).

Porém esse caráter é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias e diafonias pitagóricas, desde o conceito de acorde por superposição de terças, e a hierarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas etc. etc. até as nonas, undécimas, décimas terças, a tonalidade e a pluritonalidade dos contemporâneos. Ora isso é um contra-senso porque uma criação dessas, sem base acústica sem base no popular, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional. (ANDRADE, 2006, 38-39).

Conforme visto acima, o projeto de Mário de Andrade (2006) estará dentro dos cânones tonais ocidentais de submeter aspectos formais populares à sua linguagem formal, aspectos estes extraídos pela ciência do folclore. A linguagem formal seria ocidental-tonal, variando esta linguagem de acordo com as personalidades nacionais.¹⁷ Dessa forma, Mário de Andrade vai manter esse projeto nas obras mais gerais sobre música: Andrade (2006[1928]), Andrade (1933), Andrade (1991[1939]) e Andrade (2003[1943]); sentenciando as proposições desse projeto em Andrade (1990[1942], p.26): “o direito permanente à pesquisa folclórica; a atualidade da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

Mas onde estaria o material musical buscado pelo folclore? No meio rural ou urbano? A verdadeira música nacional estaria no seio rural, nesse ambiente estaria as suas preocupações analíticas e programáticas, com as devidas e célebres exceções de gêneros como a modinha.¹⁸ No geral, a música urbana seria caracterizada por Mário de Andrade com o termo de “popularesca”. Esta última tida como um meio termo entre erudito e folclórico ou como semipopular ou ainda sob o julgo da música comercial ao logo de sua obra,¹⁹ como na sua crítica tardia à música de Chiquinha Gonzaga. A excelência híbrida seria mais nacional do que

¹⁷ Que poderiam ser reforçados através dos “processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter 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. Numa Sonatinha inda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o Andante vem contrapondo com eficiência nacional magnificante” (ANDRADE, 2006[1928], p.35).

¹⁸ Apesar do interesse pela modinha, como expressão da música urbana brasileira, Mário de Andrade a dimensiona frente a outros gêneros folclóricos como a toada: “A modinha jamais chegou a ser naturalmente inculta e analfabeta, tanto assim que a canção lírica rural, com os principais requisitos do material folclórico, é a toada e não a modinha. Se esta forma erudita tornada popular se desnivelou, jamais conseguiu, no entanto, aqueles caracteres de formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica” (ANDRADE, 1976[1933], p.344)

¹⁹ Cf. por exemplo, Andrade (1976[1933]).

regional e aquela estaria no meio rural, conforme o seu contraponto entre Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazaré.²⁰

Toda a preocupação com a centralidade do folclore-rural foi além de Mário de Andrade, com diversos os nomes da *Intelligentsia*²¹ que flertavam com o folclore, como Renato Almeida e Luciano Gallet em acordo com a linha programática do Modernismo²², apesar de que, na década de 1920, as iniciativas folclóricas não possuíam base institucional no Brasil. Afinal como “ir ao povo” sem o folclore?²³ E mais, como “ir ao povo”, construindo o folclore, sem a música? Por isso, para Renato Almeida, a música desempenhará um papel fundamental entre as iniciativas de nacionalização do folclore:

A importância do folclore na música, tanto na erudita quanto na popular, vem sendo de há pouco mais de um século muito sensível. O folclore nacionalizou as diferentes músicas, não pelo simples aproveitamento temático, mas por terem os músicos procurado interpretar a alma lírica dos povos nas forças criadoras das suas melodias, de seus ritmos, de seus processos peculiares de cantar e harmonizar, nos sons instrumentos típicos, em suma, nessa imensa confluência de valores artísticos que o folclore expressa intenso e sugestivo exemplo, pela riqueza da criação e pela sua universalidade, é a música moderna no Brasil. Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Radamés Gnatalli, Guerra Peixe, Claudio Santoro e outros mais realizaram, na trilha aberta por Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, uma música de caráter nacional inspirada nas vozes quentes e coloridas do canto folclórico (ALMEIDA, 1974[1957], p. 287).

Dessa forma, o projeto modernista do folclore, iniciado por Mário de Andrade (1928[2006]) não apenas estético, em relação à formação de uma música e de um folclore nacional, também era social. Afinal, o projeto era da construção nacional, não poderia ser baseado no imperativo categórico do formalismo estético “da arte pela arte”. Longe disso:

²⁰ “E é nesse gênero de melodia cabocla, que Marcelo Tupinambá se tornou admirável (...) Considero a música de Tupinambá ainda mais representativa de nossa nacionalidade atual, que a obra de Ernesto Nazaré. Este é mais uma consequência regional, circunscrita mesmo a uma cidade só. Ernesto Nazaré é o maxixe carioca; tem aquele espreitamento álaire, cheio de sol, aquela acessibilidade efusiva do carioca. Tupinambá, si não expressa a civilização um pouco exterior das cidades modernas do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, congraça nas suas músicas a indecisa ainda alma nacional, a que domina profunda melancolia. Nessa página chamada Minha terra, ele disse admiravelmente na primeira parte o que vai de preguiça, de cansaço e de tristeza nostálgica pelo nosso vasto interior, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto” (ANDRADE, 1976[1933], p.119).

²¹ Segundo Florestan Fernandes: “as tendências que têm prevalecido, na *intelligentzia* moderna, nas elucubrações que tomam o folclore como objeto da reflexão ou da atividade intelectual” (FERNANDES, 2003[1977], p. 257).

²² Cf. ALMEIDA (1974 [1957], p. 298). Também podem ser considerados modernistas programáticos, compositores que se inspiraram nas ideias de Mário de Andrade: Claudio Santoro, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e Lourenzo Fernández.

²³ O folclore será institucionalizado no país, a partir da década de 1930, com a participação decisiva de Mário de Andrade, a criação das seguintes instituições: em 1936, a Sociedade de Etnografia e Folclore; em 1937, a fundação do Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN); em 1940, o Instituto Brasileiro de Folclore e, em 1941, a Sociedade Brasileira de Folclore. A Comissão Nacional de Folclore foi fundada a partir da iniciativa de Renato Almeida. Desta forma, tanto Mário de Andrade quanto Renato Almeida tiveram preocupações formais com a institucionalização do folclore no Brasil, que tiveram óbvias ressonâncias nos trabalhos folclóricos.

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. E arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. E intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. (...)

O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. (ANDRADE, 2006[1928], p. 15).

Numa fase interessada, de construção da música nacional, o coro socializa esses propósitos, coletivizando um sentimento comum que vai além da música. Nessa perspectiva, compositor tem um importante papel social para a construção de cantos coletivos que possibilitaria a coesão de uma nação, conforme evidencio mais à frente. O coro traria a coesão social, mas esta só seria possível com o *telos* estético da nacionalização do populário devidamente “elevado” ao formato erudito.

Um Guia para o projeto villalobiano?

Entre todos os livros didáticos de Villa-Lobos, o *Guia Prático: estudo folclórico musical* (1941) foi o que mais se destacou, pela grandiosidade do projeto, já que “Villa-Lobos desejava não só fazer um compêndio ‘total’ da música brasileira ao longo da história (...). Descrever e educar toda nação para a música, esse era o projeto do Guia prático” (GUÉRIOS, 2003, p. 187). Desse modo, desde o rascunho do *Guia*, escrito de 1932 a 1936,²⁴ estão presentes os elementos que compuseram o ideário musical-pedagógico do compositor, especialmente o racial.

O sentido do *Guia Prático* (1941), assim como fora com as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), era de se construir uma obra totalizadora e positiva sobre o Brasil, sintonizada o ideal de unificação nacional das manifestações musicais do país, em acordo com a perspectiva “unanimista” apontada por Naves (2013) a Mário de Andrade. Dessa forma, em todas as obras pedagógicas de Villa-Lobos, e em especial no *Guia*, está presente o conceito do “aperfeiçoamento” dos elementos musicais populares para se “elevar” ao degrau “artístico”, erudito e nacional. Dentro desse *telos* de “elevação”, as esferas artística e erudita só se realizariam na sua plenitude nacional, em acordo com o cânone ocidental de não questionamento do sistema tonal, apesar das negociações frente às várias especificidades harmônicas e rítmicas da realidade musical brasileira. E foi afinado com essa negociação que

²⁴ Na viagem a Tchecoslováquia, para o Congresso Musical de Praga, mesmo chegando após o término do Congresso, Villa-Lobos deu ênfase ao projeto de seis volumes, do *Guia Prático* (1941).

o *Guia prático: um estudo folclórico musical* (1941) – se constituiu através da ampla harmonização dos temas musicais baseados material folclórico, em especial os infantis, recolhido por Villa-Lobos, pela da SEMA e selecionados nas obras de outros autores.

Dessa maneira, o *Guia* apresenta um sistema de classificação e categorização alicerçado na *visão de mundo* que dizia que a música popular deveria ser “refinada” e “elevada” ao padrão artístico-erudito-nacional. Conforme evidenciei em Damasceno (2014), o *Guia* sistematizou os modernismos *romântico* e *programático*. Nesse panorama, o folclorista Renato Almeida reconheceu a importância da obra: ²⁵

Alguns folcloristas discutem se, na aplicação do folclore na educação (...) não se trata, quero repetir, de ensinar o folclore na escola primária e secundária, mas vale-se proveitosamente de seus elementos de ensino, de inspiração e técnica. (...) Por exemplo, no sentido da música, creio ser do maior interesse, mesmo para educação do ouvido e até das vocações, que as crianças se habituem às melodias e aos ritmos folclóricos, mas não quer dizer que se lhes vai ensinar a cantar como o povo canta e o que o povo canta, e sim tirar da música elementos básicos, essências, para favorecer o ensino. Nesse sentido, o Guia Prático de Villa-Lobos me parece um modelo dessa forma que o folclore deve entrar na escola (ALMEIDA, 1974[1957], p. 297).

Apesar de não ter participado diretamente do movimento folclorista brasileiro, incluindo na Comissão Nacional do Folclore, de 1947, pelas mãos do próprio de Renato Almeida (1974), o *Guia Prático* não foi somente uma obra didática que buscava relacionar a pesquisa folclórica com a pedagogia musical. No *Guia*, se interpreta uma *visão de mundo* subjacente ao projeto musical-pedagógico villalobiano, evidenciando a metodologização dos elementos discursivos do Modernismo *romântico* de Villa-Lobos - como na miscigenação racial, base da formação nação e nas apologias à natureza e ao gênio - deveriam se metodizar pedagogicamente.

O musicólogo Eurico Nogueira França situa o impacto da obra no espírito daquele tempo:

Uma obra fundamental da música brasileira, o **Guia Prático** de Villa-Lobos está sendo agora reeditado pela Casa Irmãos Vitale, que já pôs em circulação o seu primeiro volume. Vasto repositório de nossos temas populares, que o grande compositor patricio harmonizou para coro, para voz, com acompanhamento instrumental, ou para piano – o **Guia Prático** é um verdadeiro acervo rapsódico que está na base do movimento musical nacionalista, processado no Brasil. Confere, a esse movimento, reconhecível legitimidade, pois demonstra a existência entre nós de um precioso filão folclórico-musical, com características próprias e cuja estupenda força expressiva impunha que a nossa música, trabalhada pela técnica e a imaginação criadora dos compositores que têm em Villa-Lobos um chefe de escola, alcançasse um elevado plano artístico. E, ao mesmo tempo, traça as origens da inspiração do

²⁵ Tive acesso a dois arquivos que apontavam a iniciativa de Renato Almeida de trazer Villa-Lobos para a Comissão, cf. DAMASCENO, 2014, p.241.

músico que é hoje de renome universal e que, no entanto, com significativa modéstia (há de fato essa espécie de modéstia em quem foi insistentemente qualificado de cabotino), com a mais pura humildade diante do documento popular, assina essas páginas singelas que denomina, não sem um voluntário prosaísmo, de **Guia Prático**. Por que **Guia Prático**? A encantadora coletânea nos oferece, sem dúvida, uma tríplice significação. Além de fixar o folclore, transporta-o a uma fase que está por assim dizer a meio caminho entre a criação anônima e a obra musical artística; além de nos desvendar as raízes da espontaneidade, da fecundidade musical de Villa-Lobos – pois se ele se tornou um manancial de música -, deve-o, em grande parte, a um íntimo e aprofundado contato com as expressões da musicalidade popular; tem tido, essa profusa série de melodias harmonizadas, uma função educacional importante, servindo de guia pedagógico a professores e alunos dos conjuntos de canto orfeônico. (...) Não considerarei o **Guia Prático** um trabalho de ciência folclórica – plano que de certo ele transcende -, embora nos traga propósitos de sistematização, com seus amplos índices e quadros sinóticos – textos, porém, precedidos de notas explicativas onde se lêem períodos assim: ‘Causas e efeitos históricos da sincretização da música nativa das raças que influíram na formação característica musical brasileira, criando o ‘tipo-molde’ que, paralelamente a uma cultura geral com tendência a especialização vocacional, servirá de elemento primordial para as grandes realizações de arte regional, em caminho da universidade da Grande Arte’. É esse, aliás, um aspecto pitoresco do **Guia Prático**, onde, porém, não poucas das mais belas melodias brasileiras estão cristalizadas em criações de densidade emocional e originalidade poderosas” (apud PAZ, 1989, p. 24-25, grifos do autor).

Nesta análise, trato em um primeiro momento do manuscrito do *Guia Prático*.²⁶ Esse documento deve ter sido escrito entre os anos de 1932 e 1936,²⁷ possuindo setenta e duas páginas com três versões entrelaçadas. Nele se encontram comentários que foram aproveitados nas publicações oficiais e em outros meios, como na revista Fon-Fon de 21 de dezembro de 1935,²⁸ em alguns jornais como o Correio da Manhã de 4 de agosto de 1936 e, por duas vezes, no O Jornal, respectivamente, em 14 de fevereiro de 1937 e 14 de março de 1937. De acordo com o manuscrito, estaria programada a publicação de um compêndio de seis volumes: 1º “recreativo musical”, 2º “cívico musical”, 3º “recreativo artístico”, 4º “folck-lorica musical”, 5º “para livre escolha dos alunos” e 6º “artístico musical”. Entretanto, apenas o 1º volume foi publicado, em 1941, sendo que parte de seu conteúdo já era conhecido desde 1936 através das publicações citadas acima.

No manuscrito, evidencia-se como o Modernismo *romântico* de Villa-Lobos se relaciona com o Modernismo *programático*, via educação musical e, principalmente, o estudo do folclore, já que o segundo deveria ser a base alicerçar do primeiro para o compositor. Nota-se desde logo a influência de Émile Jaques Dalcroze (1869-1950), na sua metodologia centralizada na intuição no processo de aprendizagem, evitando as abordagens muito teóricas

²⁶ Tive acesso a uma cópia no Museu Villa-Lobos.

²⁷ Cf. TACUCHIAN, 2009 (1), p. 08.

²⁸ Cf. DAMASCENO, 2014, p. 242.

dos conservatórios.²⁹ A obra Dalcroze (1920) foi citada dentro de uma concepção intuitivo-corporal do que partiria da escuta das crianças, passando por exercícios métricos dos dedos até o ponto da harmonização entre corpo e espírito através do papel fundamental da rítmica.

O mais importante a se destacar aqui é que o recorte que Villa-Lobos fez do método Dalcroze, de acordo com uma perspectiva organicista que tem a massa como um ente a ser moldado e dominá-lo.³⁰ Como fica explícito nesse trecho traduzido livremente da obra de Dalcroze, por Villa-Lobos:

Sob o ponto de vista artística, prevejo que os esforços individuais continuam a interessar a opinião pública, mas que me parece que o anseio de união e de coletivismo forçará muito as personalidades aparentemente afastadas da arte, a se agruparem para expressão dos seus sentimentos comuns. (...)

E é precisamente o conhecimento aprofundado de nossas sinergias e antagonismo corporaes que nos dará a formula da arte futura, de expressão dos sentimentos pela multidão. Será a musica que fará o milagre de agrupar a multidão, dissocial-a, animal-a como pacifical-a, “instrumental-a”, segundo os princípios de uma rithmica natural. Uma educação dos sentimentos inferiores, lhe permitirá exteriorizal-os em comum, ao preço de numerosos sacrificio individuais. E as novas musicas nascerão, que hão de poder animar as massas. (VILLA-LOBOS, 1932-36).

Além desses rascunhos metodológicos baseados em Dalcroze, o que é destacado são as anotações sobre a história musical a partir do enfoque civilizacional (egípcios, gregos e fenícios) até se chegar à constituição das escolas musicais europeias (alemã, italiana, francesa, russa e espanhola), as abordagens acerca da alegada decadência da modernidade, no destaque as críticas ao individualismo e na defesa da formação de um público apreciador da “grande arte”. Para o propósito desta pesquisa, aprofundo mais à frente, essa análise civilizacional e musical por se alicerçar em aspectos raciais segundo a ótica de Villa-Lobos.

O compositor construiu uma narrativa histórica indicando os caminhos da música nas civilizações humanas. Baseado nessa narrativa, a sua proposta de divisão do *Guia* em seis volumes serviria ao objetivo de se posicionar o Brasil frente às demais escolas europeias, a partir do desenvolvimento de uma escola musical brasileira sincronizada com o progresso universal da música, dentro de uma perspectiva civilizatória. A analogia com a educação musical dos Jesuítas na catequese foi imediata. Todavia, sai a catequese cristã e entra a nacional. Dessa forma, os professores da SEMA estariam imbuídos em um missão nacional-civilizadora e a “bíblia” dessa catequese seria o *Guia Prático*, conforme a apreciação da obra *História da*

²⁹ Outra grande foi a do músico e pedagogo Zoltán Kodály (1882-1967), que realizou, uma ampla coleta do folclore húngaro com Béla Bartók voltado para uma educação musical mais lúdica, com pouco aporte teórico, constituindo um método direto, intuitivo, partindo também do folclore.

³⁰ A perspectiva cristã estava presente no projeto pedagógico, só que subordinada a nacional.

música brasileira (1944), de Francisco Acquarone (1944, p. 29): “Basta ver o ‘Guia Prático’ realizado por Villa-Lobos. É uma coletânea, em seis volumes, de peças educativas para o canto orfeônico, que já mereceu de alguém o subtítulo de ‘Bíblia Musical’”.

O manuscrito é objetivo logo nas primeiras linhas sobre “orientar a todos aqueles que se interessam, com sinceridade, pelo problema da educação artística musical, como base de uma nova e suave implementação da disciplina colectiva às futuras gerações” (VILLA-LOBOS, 1932-36). Assim, os objetivos iniciais do programa do Canto Orfeônico baseado no material folclórico foram divididos em oito pontos que seriam desenvolvidos pelas crianças subordinadas ao método.³¹

A criação de uma instituição superior preparatória para os professores se tornou fundamental, de acordo com um o caráter missionário voltado para a tarefa pedagógica pública, na constituição de uma Escola do Povo, baseados nos valores como “afeição (ou amor, de acordo com sua correção a caneta) á patria, á arte, á sciencia, ás crenças, á religião e a vida” (VILLA-LOBOS, 1932-36). Essa escola teria o papel de formar professores que teriam uma dupla responsabilidade, tanto na educação dos músicos quanto na dos ouvintes, formando, um mercado de trabalho musical e um público com o gosto “sofisticado”.³² Dessa forma, haveria uma analogia com a necessidade da formação de um sistema literário brasileiro.³³

³¹ “1° Como se deve aprender, escrever, decorar e sentir uma phrase melódica; 2° discernir e mostrar através de vários processos, o gosto estético segundo o próprio temperamento e de accôrdo com o grau de educação e conhecimentos; 3° para aplicação methodotizada dos cantos populares ou originaes, banaes, accessíveis ou elevados (...); 4°(...) despertar o senso de admiração pelo valor dos casos artísticos, com insistência do ensino musical em conjunto, para com isso se habituarem a mais desejar e unirem-se ao próximo, como principio de PAZ (...); 5° para servir á educação physica e recreação e jogos e para formação da consciência ruthmica dos movimentos phisicos e pshysics (sic); 6° um programa regularizado de ensino de musica instrumental ou vocal de um Conservatorio como exercícius e lições de solfejo, dictado, analyses para pequenos conjuntos intrumentaes e também para methodo de ensino de piano desde as primeiras lições, 7° para auxiliar á organização de uma simples serie de canções seleccionadas, de character regional ou não, em forma de Suite, para orchestra ou Banda de Musica, afim de servirem de repertorio, para as Bandas escolares executarem nas suas determinações retretas educativas; 8° para estudos estheticos, scientificos, históricos e ethnicos, porque estas canções poderão servir de provas exemplos de demonstrações práticas e theoreticas, de formas, de formulas, escolas, estylos, etc.; 9° para auxiliar a compreensão directa ou a forma de composição approximada da verdadeira modalidade da musica nacional” (VILLA-LOBOS, 1932-36). Está indicada no manuscrito a coleta de cento e vinte cinco temas musicais para o 1° Volume Recreativo Musical, com uma correção de caneta para cento e trinta e cinco. Entretanto, quando publicado, foram pontados cento e trinta sete temas.

³² Villa-Lobos denunciava que músicos estavam cada vez mais sem trabalho, devido ao avanço do rádio e das vitrolas, além do “exagero do Foot-Ball”: “Por um ou outro motivo o importante é que, dia a dia, os artistas têm menos público e por tanto escassos probabilidades de trabalho. Dahi a absoluta necessidade de educar o público afim de ter capacidade de gastar e julgar a arte musical” (VILLA-LOBOS, 1932-36).

³³ “Nem a arte, nem o artista, nem o espectador, elementos que dão a vida ás recreações humanas, podem julgar um pelos outros, inferiores ou imcompreensíveis. É apenas uma questão de reajustamento de valores de cada um, a um certo nível que somente três factores principaes podem concorrer nesse caso, que são: afinidade de temperamento, cultura ou o tempo”. (VILLA-LOBOS, 1932-36). Conforme a análise desenvolvida por Antonio Candido (2010 [1965] e 2012 [1959]) sobre a formação de seus elementos básicos do sistema literário brasileiro (tema, linguagem e público).

O método defendido por Villa-Lobos no *Guia* visava praticar seis consciências musicais: rítmica,³⁴ sonora, timbrística, dinâmica, intervalar e a do acorde. Em termos rítmicos, conviveriam tanto a apreensão, através do metrônomo, da unidade do tempo, com a singularidade da síncope brasileira, dentro de um entendimento da perspectiva pedagógica do controle corporal e da submissão do indivíduo à massa e esta ao Estado através do Canto Orfeônico.

Em relação à análise histórica do desenvolvimento musical, as escolas musicais são “estilo, a maneira, os procedimentos que caracterizam as composições musicais de uma nação” (VILLA-LOBOS, 1932-36). As três principais escolas musicais e suas melhores características para o desenvolvimento universal da música seriam a italiana (canto), a alemã (melodia e harmonia) e a francesa (pela síntese entre as escolas italiana e alemã).³⁵

Villa-Lobos estabeleceu, no tópico das “Ligeiras apreciações sobre a História da Música”, uma teleologia do desenvolvimento da música erudita a partir do ponto de vista europeu,³⁶ — dos cantos “primitivos” da igreja católica dos primeiros séculos até a modernidade (impressionista e simbólica), com a aberturas harmônicas da polifonia das primeiras décadas do século XX.

Já no tópico “Argumentos Baseados em Documentos e Informações Históricas para provar a grande Superioridade da Influência da Música Espanhola sobre a Portuguesa no Brasil”, Villa-Lobos, aponta como a influência da Espanha se sobressairia sobre a portuguesa devido ao fato de que a colonização brasileira exercida por Portugal, em seu início, estava sob o controle espanhol.³⁷ O compositor destaca o texto de Guilherme de Mello (1908), como prova dessa influência hispânica determinante na edificação do *ethos* musical brasileiro, apesar do texto não apontar exatamente isso,³⁸ já que divide a influência espanhola (tirana) junto à portuguesa (modinha) e à africana (lundu) na constituição da música brasileira.

³⁴ Apontada como a mais importante.

³⁵ As outras duas escolas seriam a espanhola e russa, mas não foram aprofundadas em suas características.

³⁶ Ainda comum nos livros de história da música erudita.

³⁷ “E naturalmente como a dinastia dos países ibéricos era de origem espanhola e a própria Espanha ainda se resentia de influencia exageradamente característica da invasão Moura, os primeiros homens que vieram de Portugal e desceram no Continente desconhecido, só deveria entoar, por uma questão de ativismo racial, músicas de maior influência espanhola. Não há necessidade de dar aqui outras rasões históricas...” (VILLA-LOBOS, 1932-36).

³⁸ Conforme o trecho: “Pois bem, foi sob a influência da fusão dos costumes e do sentimento musical destas três raças com a dos indígenas, que começaram a se caracterizar os três typos populares da arte musical brasileira: o lundú, a tyranna e a modinha; dos quaes o primeiro foi importante pelo africano, o segundo pelo espanhol e o terceiro pelo portuguez.” (Apud VILLA-LOBOS, 1932-36).

Nas “Notas explicativas sobre as Denominações que se Encontram no Esquema”, as melodias populares brasileiras são um componente a ser coletado e aperfeiçoado pelo processo pedagógico. As melodias seriam de origens imprecisas e anônimas quanto à autoria e de reminiscências europeias.³⁹

O compositor aborda dois processos de coleta das melodias, que categorizei de “espontâneo” e o outro de “induzido”. O primeiro relacionado à coleta das melodias populares e o segundo à dos sons da natureza e as formas geográficas.⁴⁰ Em relação à primeira maneira, “espontânea”, Villa-Lobos irá subordiná-la à harmonia erudita da escala temperada e a “induzida” à captação dos sons da natureza, dos cantos e dos ruídos musicais da vida cotidiana das grandes e pequenas cidades.⁴¹

Já em relação à forma “espontânea”, Villa-Lobos evidencia a sua perspectiva harmônica em relação ao processo pedagógico,⁴² na assimilação dos intervalos de “2ª, 4ª, 5ª, 7ª, maiores e menores e diminutos e de 9ª maior ou menor. Dessa forma, a perspectiva de Villa-Lobos seria de realizar uma harmonização à brasileira, sob a coleta dessas melodias, assimilando as dissonâncias inerentes à esfera popular, dando-lhe uma especificidade, mas respeitando os limites tonais.⁴³

Na edição original do *Guia Prático* (1941), o material folclórico e popular pesquisado, catalogado e publicado foi denominado de Quadro Sinótico, com as informações, inclusive partituras, de 78 partituras das 137 peças do *Guia*. Todavia, esse quadro já tinha sido publicado antes no *Programa do Ensino de Musica: Jardim de Infância, Escolas Elementar e*

³⁹ Apesar que muitas dessas melodias têm autoria reconhecida, todavia, de autores sem popularidade, segundo Villa-Lobos. A qualidade das melodias seria de caráter duvidoso, mas fundamental para a educação musical, pois, a melodia (assim como o rítmico): “Serve para controlar os movimentos físicos em relação aos psíquicos e despertar com estes exercícios a intuição do compasso, como acontece, por exemplo, em certos casos, no problema de educação física, recreação e jogos infantis”. (VILLA-LOBOS, 1932-36).

⁴⁰ Em relação à concepção “induzida”, Villa-Lobos parte da perspectiva geométrica harmônica de Ernst Toch (1989[1923]), para conceber melodias “puras” a partir das plantas geográficas da natureza brasileira, como das montanhas do Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, foram compostas *As Melodias das Montanhas* ([1] *Corcovado* (Capital Federal) (1934); [2] *Montanha de Tatus* (em Praga) (s.d.); [3] *Pão de Açúcar* (Capital Federal) (1935); [4] *Serra da Piedade* (Belo Horizonte) 1937); [5] *Serra dos Órgãos* (1940); [6] *Tijuca* (s.d.)), cf. VILLA-LOBOS (1989, p. 349). Villa-Lobos compôs também a *Sinfonia n.º 6 - Montanhas do Brasil* (1944).

⁴¹ “Phenomenos sonoros da natureza: a) bater no bambuzal, penetração da ventania na chaminé de um antigo fogão domestico, uma goteira, queda d’água numa cachoeira. Canto dos pássaros: a) sabiá, b) Uirapuru, Coleiro, Bemtevi, Chão-chão. Ruídos Musicaes: a sirene, b) busina de automóvel, apito de locomotiva, chiar das rodas de um carro de bois, motor de avião, motor de bens elétricos, murmúrio da multidão” (VILLA-LOBOS, 1932-36).

⁴² O principal critério de se criar uma phrase melódica para a educação do bom gosto da arte musical é o seguindo obedecer os moldes da musica seria embora usando alguns intervalos estranhos e afastados como os de 2ª, 4ª, 5ª, 7ª, maiores e menores e diminutos e de 9ª maior ou menor, conforme os modelos das melodias populares, folclóricas e contrarias as regras tradicionais da theoria melódica europeia, feitos propositalmente e conscientemente (VILLA-LOBOS, 1932-36).

⁴³ De acordo com a leitura em Tarasti (2021[1995]) de uma “harmonia expandida ou do conceito de “pós-tonalidade” (SALLES, 2009 e 2017).

Experimental e técnica Secundária e Cursos de Especialização (1937(2)). O quadro Sinótico também foi publicado pela Academia Brasileira de Música e a FUNARTE, em 2009.⁴⁴ O primeiro volume do *Guia Prático* traz três separatas. Além do conteúdo presente na publicação de 1941 (O Quadro Sinótico e as setenta e oito partituras), esse volume traz um excelente trabalho de levantamento das fontes de pesquisa do *Guia Prático*.⁴⁵ Entretanto, dos cento e trinta e sete temas musicais presentes no Quadro Sinótico do *Guia*, conforme a figura 3, setenta e nove foram publicados, através de suas partituras, nessa nova edição. Apesar de já vir sendo anunciado desde 1935, o conteúdo da obra foi publicado em separatas com a denominação de *Colleção Escolar*.⁴⁶

Comento a partir daqui os pontos quantificados, articulando com as observações do compositor encontradas no manuscrito e no *Guia Prático* (1941) e a interpretação desenvolvida nesta pesquisa.

Em relação à tonalidade nota-se a predominância maciça das peças nas escalas maiores, - especialmente a de Dó maior (36 peças) – mas, o que chama atenção são as centenas passagens dissonantes de intervalos de segunda e de intervalos de sétima ao longo das 79 partituras estudadas. É evidente, através da leitura de suas partituras,⁴⁷ a harmonização que assimila dissonâncias de segunda e de sétima em grande número. Há temas musicais com dezenas delas, como *Pai Francisco* (2º versão) que contém dezenas de passagens de dissonâncias de segunda e de sétima, ou ainda, a Na Corda da Viola com sua tonalidade “bemolizada”⁴⁸ em Mi bemol maior com suas dezenas de passagens de segunda e de sétima, em sua melodia em modo dórico. Também se

⁴⁴ Cf. VILLA-LOBOS (2009(1), 2009(2) e 2009(3)).

⁴⁵ Foi uma feliz coincidência esta edição nos ter chegado às mãos após o início do nosso trabalho de catalogação das fontes do *Guia*, registrado em Damasceno (2014). Dessa forma, foi possível realizar uma comparação dos dois trabalhos feitos em termos quantitativos, já que nossa análise teria que ir além da quantificação em virtude do caráter sociológico da pesquisa.

⁴⁶ Publicada pela casa Arthur Napoleão, cf. Paz (1990, p. 20). Como já afirmei, o *Guia Prático* só foi publicado, em 1941, em um único volume através da Editora dos Irmãos Vitale. De acordo com Paz (1990, p. 33), os demais volumes foram distribuídos em outras obras de Villa-Lobos, visto a presença do que era para ser o conteúdo do segundo, terceiro, quarto e quinto volumes presentes nos dois volumes do Canto Orfeônico (1940 e 1951). Já o sexto volume teria parte do repertório publicado na própria *Colleção Escolar*.

⁴⁷ Não poderia deixar de reafirmar a valorosa contribuição, na leitura destas partituras, da aluna Carljaniele dos Santos Silva Soares, bolsista do projeto *Sob a batuta de Villa-Lobos: uma análise sociológica do percurso pedagógico (1937-1959)*, financiado pela PIBIC/URCA e que contou com a minha orientação.

⁴⁸ A “bemolização” de algumas peças do *Guia*, para ser mais exato 12 peças, traz a necessidade analisar o lugar desta “bemolização” na obra villalobiana, a exemplo de *Môkôcê cê-maká* (1929) - composta em 1919 – que segundo a análise de Waizbort: “Essa bemolização consome um tipo de entoação menos preciso, segundo os padrões da música ocidental, e que foge ao registro no sistema sonoro do ocidente. (...) Nesse sentido, essa canção de 1919 é um documento decisivo para se pensar a representação (ou ficção-nalização) do indígena na música de Villa-Lobos: aqui se revela uma música complexa, realmente outra, e que resiste a ser transposta para o sistema ocidental. Ademais, como a canção lança mão de procedimentos de repetição, o elemento assinalado ganha grande evidência e centralidade” (WAIZBORT, 2014, p.35-38).

verificam inúmeras passagens sincopadas, ao longo de diversas passagens das peças do *Guia*. Assim, se observa a convivência das dissonâncias e das síncopes como meio de caracterizar a especificidade da música brasileira.

De acordo com esse arco harmônico, apenas três temas - das setenta nove apresentadas em partituras - não indicam dissonâncias, possuindo uma harmonização tonal tradicional. São eles: *A roseira* (2ª versão); *Rosa amarela* (1ª versão) e *Vai abóbora*. Dessa forma, a maioria estaria de acordo com a perspectiva já delineada no manuscrito da assimilação dos intervalos de 2ª, 4ª, 5ª, 7ª - maiores e menores e diminutos e de 9ª maior ou menor – e da síncope brasileira. Esses intervalos são estranhos para o ouvido tonal, quanto à harmonização, mas bem de acordo com o padrão sonoro popular, que se distinguiria da tradição harmônica europeia, tal qual era anunciado no manuscrito. Entretanto, essa “estranheza” se resolveria em última instância tonalmente.

Quanto aos temas musicais coletados, dos 137 temas publicados, 68 foram recolhidas por Villa-Lobos e pelos funcionários da SEMA do Rio de Janeiro. Coletados pelos funcionários da SEMA fora do Rio de Janeiro, encontramos ainda seis na Paraíba do Norte ⁴⁹, dois em Recife, dois no Maranhão, um no Ceará e um em São Paulo. Os relacionados aos temas musicais coletados em outras publicações, que somam 44, destacam-se os coletados por Mário de Andrade na obra *Ensaio da Música Brasileira* (E.M. B), que somam sete, coletados em diferentes lugares: Pernambuco – “João Cambuetê”, Paraíba do Norte (SP) – “Nigue Ninhas”, Rio de Janeiro – “Canoinha Nova”, Cananeia (SP) – “Padre Francisco”, Taubaté – “Pombinha Voou” (SP), Bragança (SP) – “Higiene” e Minas Gerais - “Sôdade”. O tema Sambalelê, já antes coletado por Mário de Andrade em Laranjal (São Paulo) foi creditado em termos de recolhimento à SEMA do Rio de Janeiro.

Outra grande fonte do *Guia Prático* foram as 30 canções do livro de Alexina de Magalhães Pinto, outras nove peças foram creditadas somente à Sema fluminense, mesmo elas coincidindo com as presentes em Alexina de Magalhães Pinto (1909). ⁵⁰

O Quadro Sinótico indicando 30 canções como fonte no livro de Alexina de Magalhães Pinto, outras nove peças – “Caranguejo”, “Carneirinho, Carneirão”, “A Roseira”, “Viuvinha da Banda D ‘Alem”, “Ficarás Sozinha”, “Vem Cá Siriri”, “Café” e “Uma Duas Angolinhas” – foram creditas ao recolhimento da Sema do Rio de Janeiro, ⁵¹ mesmo a obra de

⁴⁹ Hoje João Pessoa, capital da Paraíba.

⁵⁰ Há outra obra, de Alexina Magalhães Pinto, *Cantigas de Ninar e do povo* (1911), citada na edição de 2009 do *Guia*, mas sem referência no Quadro Sinótico, assim como *Folclore Pernambucano* de Pereira da Costa e *Os meus brinquedos* de Fernando Pimentel. Cf. LAGO (2009, p. 27-28).

⁵¹ O mesmo argumento em relação à omissão da SEMA frente ao nome de Mario de Andrade vale junto a Alexina de Magalhães Pinto.

Alexina de Magalhães Pinto (1909) tendo antecedido em décadas o trabalho publicado no *Guia*.⁵²

As demais obras que serviram de fonte para o *Guia* foram a de *Música no Brasil*, de Guilherme de Melo (uma peça) - utilizado, de acordo com que vimos nas explanações teóricas do manuscrito, *Folklore brésilien* de Santa-Anna Nery (1 peça)⁵³, *Cancioneiro Popular* (1924) de Branca de Carvalho Vasconcelos e Arduino Bolívar (1 peça)⁵⁴, *Ciranda, cirandinha* (coleção de cantigas populares e brinquedos) de João Gomes Júnior e João Batista Julião (13 peças).

Dessa forma, o total dos temas coletados em obras fora do trabalho da SEMA, corresponde a 44 peças, entretanto, os pesquisadores Manoel Aranha Corrêa do Lago e Sérgio Barboza afirmam que os cinquenta temas da obra *Ciranda, Cirandinha*⁵⁵ foram incorporados ao *Guia*, como tínhamos indicado, a quase totalidade (39 peças) da obra Alexina de Magalhães Pinto (1909). Dessa maneira, evidencia-se que a coleta do *Guia* se baseou muito mais nos trabalhos desses autores do que no próprio trabalho de campo dos estudiosos da SEMA. E o mais importante para a pesquisa atual, é ressaltar a influência que essas obras trouxeram para a idealização positiva da miscigenação que está por trás da concepção do *Guia*, do Canto Orfeônico e de toda produção musical de Villa-Lobos.

Quanto à quantificação referente à “ambientação”,⁵⁶ ao “arranjo”, ao “texto” e à “execução instrumental” por parte da “autoria”, destaca-se que a grande maioria dos temas são creditados de harmonização para “execução”, ao próprio Villa-Lobos (HVL). Em termos de ambientação e de arranjo, notamos uma predominância de Villa-Lobos, assim como o texto em

⁵² A outro livro, citado na edição de 2009 do *Guia*, de Alexina Magalhães Pinto, *Cantigas de Ninar e do povo* (1911), que não encontramos referência do Quadro Sinótico. O mesmo correu com a obra *Folclore Pernambucano* de Pereira da Costa e *Os meus brinquedos* de Fernando Pimentel, cf. LAGO (2009, p. 27-28).

⁵³ Frederico de Santa-Anna Nery (1841-1901) foi um destacado intelectual amazonense com atuação política e cultural na segunda metade do século XIX.

⁵⁴ Branca de Carvalho Vasconcelos (1886-1971) “foi uma das primeiras referências mineiras na música escolar. Foi professora de música na Escola Normal de Música de Belo Horizonte e escreveu diversos artigos para a Revista de Ensino nas décadas de 20 e 30” (IGAYARA-SOUSA, 2001, p. 60) e Arduino Bolívar (1873-1952), professor da Escola Normal de Belo Horizonte (IGAYARA-SOUSA, 2011, p. 154).

⁵⁵ Cf. VILLA-LOBOS (2009(3), p. 27-28).

⁵⁶ Na *Introdução: um guia para o guia* da edição de 2009(1), no 1º volume (Separata), do *Guia Prático* (1941), explicita-se porque Villa-Lobos utiliza o termo ambientação: “para qualificar aqueles arranjos que não se limitam a uma harmonização direta do tema, mas que procuram inseri-lo em um contexto musical específico, senão típico. Esse termo não é utilizado de forma rigorosa, podendo alternadamente descrever e/ou caracterizar: - o transplante ‘cultural’ em relação ao contexto de origem da melodia: por exemplo, a *Cantiga de ninar* é descrita como ‘melodia de origem saxônica, do século XVIII, com ambientação ameríndia’; - um estilo: a melodia *Vamos, maninha*, na peça Chamados para brinquedos - *A Praia* é ambientada no gênero embolada; - um caráter nacional: o arranjo de Pai Francisco I está descrito como ambiente europeu, por oposição ao de Pai Francisco II, descrito como ambiente brasileiro” (LAGO, 2009, p. 26-27).

sua maioria, é categorizado como “anônimo”. Quanto à “execução”, a maioria foi classificado como “conjunto instrumental” ou como “piano”, evidenciando a preocupação tonal.

O “Ambiente” no qual os temas teriam sido compostos foram classificados em sua maioria como “clássico tradicional” (93 peças). Nas categorizações “Moderno Tradicional” (5 peças) e “Meio Clássico Tradicional” (5 peças), o “Meio Moderno Clássico” (5 peças), o “Meio Clássico Moderno Tradicional” (9 peças) e o “Meio Clássico Tradicional” (2 peças). No que se refere às “Formas com Característico”, formam a maioria as categorizadas como “Popular Civilizado Estrangeiro” (64 peças), “Nacional Estilizado” (34 peças) e a “Elevado Original” (17 peças).

Quando submetemos essas nomeações à *visão de mundo* subjacente ao *Guia* torna-se evidente a intenção arbitrária da supremacia da origem clássica e tradicional dos temas e sua forma popular europeia (qualificada como civilizada no Quadro Sinótico).

Os “gêneros” são muito diferenciados, a maioria para “cantiga” (23 peças) e para “canção” (20 peças).⁵⁷ Os gêneros característicos do Nordeste, como o “Coco Canção”, foram pouco abordados na coleta:⁵⁸ apenas em Pernambuco (3 peças), Ceará (1 peça) e Maranhão (2 peças). Os gêneros de origem africana, como o “Lundú Canção”, o próprio “Lundú”⁵⁹, “Batuque”⁶⁰ e o “Quase Batuque” foram coletados com 1 peça cada um, evidenciando que a abordagem da pesquisa deu pouca importância à influência musical africana. Por outro lado, os gêneros estrangeiros foram apontados na coleta, cada um com 1 peça indicada, como as italianas “Tarantela”, e “Barcarola” e “Cançoneta”; a “dansa inglesa”; a espanhola “Sardana”; polonesa “Mazurca”, a cubana “Habanera”.

Quanto a “finalidades”, ou seja, ao emprego que teriam os temas musicais, a maioria é para “canção e brinquedo de roda” (119 peças), com o objetivo de fazer as crianças cantarem bem de acordo perspectiva lúdica e intuitiva do método desenvolvido por Villa-Lobos influenciado por Kodály. Dessa forma, haveria uma ampla predominância da coleta de temas

⁵⁷ A primeira para Mário de Andrade como “poesia cantada em versos” e a segunda como “composição em verso” (ANDRADE, 1999 [1984-89], p. 87 e 103).

⁵⁸ A pouca importância disponibilizada na coleta ao coco contrasta com a opinião de Mário de Andrade acerca da importância do mesmo para a utilização coral: “Dança popular de roda, de origem Alagoana, disseminada pelo Nordeste (...) Sob o ponto de vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Das formas populares, é a que tem mais uma importância coral enorme. Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entre obrigatoriamente, das formas musicais pura o coco é a única que obriga o coro. É pela variedade que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também” (ANDRADE, 1999[1984-89], p. 146-147).

⁵⁹ “Canto e dança populares do Brasil durante o século XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é frequentemente sincopado” (ANDRADE, 1999[1984-89], p. 291).

⁶⁰ “É geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós” (ANDRADE, 1999[1984-89], p. 53).

alegres e adequados ao brincar em detrimento à pouca coleta dos mais “introvertidos” do Acalanto (4 peças) e da Canção de Ninar (1 peça).

Quanto ao “Andamento”, o “Allegretto” possui 27 indicações. O “Andantino” (15 peças) e o “Andante” (8 peças), com a predominância dos compassos tradicionais, como o 2/4 em 57 peças. Em apenas 2 peças encontram-se compassos mais complexos, como o 5/4 e 3/8.

Já quanto ao “Caráter”, em sua maioria, foi categorizada como “Europeia” (84 peças) e “Mixto Estrangeiro Nacional” (48 peças). Assim, em sintonia com os outros quadros anteriores, evidencia-se a supremacia Europa “civilizada” em relação à origem das melodias populares.

Ainda relacionado com o que foi dito acima, a “Origem e Afinidades Étnicas da Melodia” é diversa,⁶¹ destacando-se as de origem europeia, especialmente as dos países ocidentais: “Francês” (28 peças), “Saxônio” (18 peças) e as nações latinas: “Italo-Espanhol” (14 peças). Quando o elemento africano é indicado, é indicado com um acompanhante “civilizado”, como o que foi catalogado em maior número “hispano-africano” (15 peças).⁶²

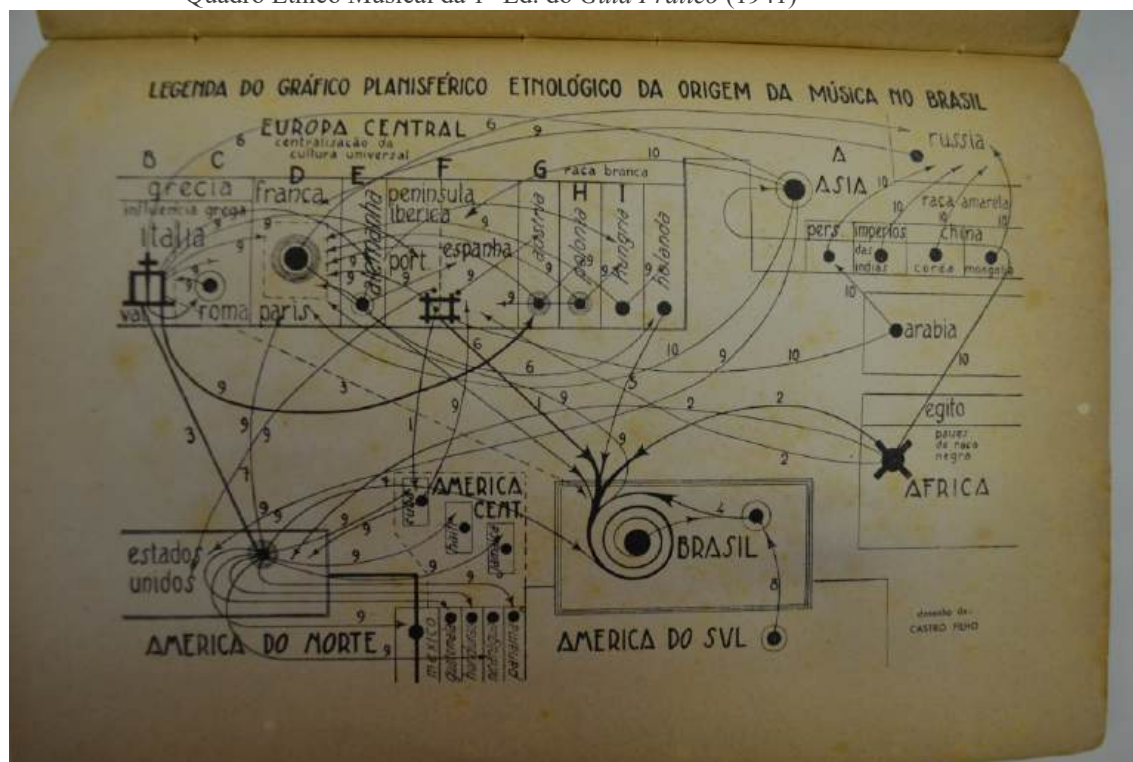
⁶¹ “Causas e efeitos históricos da sincretização da música nativa das raças que influíram na formação das características musicais brasileiras, criando o “tipo-molde” que paralelamente a uma cultura geral, com tendência a uma vocacional, servirá de elemento primordial para as grandes realizações de arte regional, em caminho da universalização da grande arte. As principais civilizações que marcaram época no panorama da vida musical e serviram de base para a formação da linha melódica da música brasileira, desde as canções infantis populares até o canto regional, vulgarizado ou não, a partir do ano de 1500, foram a *italiana, francesa, saxônia, moura e negro-africana*. Relação histórica dos povos que colaboraram para o surgimento da música no Brasil, estes foram o *ameríndio, português, espanhol, francês, negro-africano, italiano, saxônio* (alemão e austríaco) *eslavo e norte-americano*. Segue-se o Quadro Sinótico, propriamente dito, para classificação aproximada da música folclórica brasileira e o resultado da fusão dos principais povos que se estabeleceram no Brasil: (A) - Ameríndio (autóctone) (B) - Sincretismo do ameríndio com o português (C) - Sincretismo do ameríndio com o espanhol (D) - Sincretismo do ameríndio com o holandês (E) - Sincretismo do ameríndio com o francês (F) - Sincretismo do ameríndio com o negro africano (G) - Sincretismo do português com o negro africano (H) - Sincretismo do espanhol com o negro africano. Os vestígios do ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos. O Holandês e o francês com quase nada contribuíram, a não ser somente na transplantação da canção infantil francesa que muito influuiu na cantiga popular brasileira. I - Fusão dos sincretismos B a H entre si com o negro crioulo nascido no Brasil. J - Fusão dos sincretismos B a I entre si com o Italiano. K - Sincretismo de J com as raças saxônias. L - Sincretismo de K com as raças eslavas. M - Sincretismo de L com as afinidades e influências da música popular “standard” norte-americana exportada. Nos Estados Unidos da América do Norte não existe propriamente a música autóctone popular, segundo afirma Irving Scherker no seu livro *King’s Jazz and David*, mas, sim, a música formada especialmente por músicos estrangeiros lá residentes, de sólida cultura artístico-musical, que tendo fracassado materialmente na carreira dos seus ideais artísticos, dedicaram-se a explorar o lado do gosto excêntrico e bizarro do povo norte-americano, compondo canções com melodias estilizadas dos principais caracteres(típicos) do folclore de vários países ou então, servindo-se de melodias clássicas célebres, ambientando-as ao sabor do gosto popular da época, empregando a maneira rítmica das danças e canções dos nativos asiáticos e africanos, exploradas e adotadas pelos ingleses que as colheram das suas colônias e possessões, como também as dos costumes folclóricos populares de Cuba (Habanera) e de outros países da América Central. (VILLA-LOBOS, 1941, s/p).

⁶² Vale destacar que nesse tempo a grande maioria dos povos africanos eram colonizados, a exceção da Libéria e Etiópia.

A maior parte da “indicação” (61 peças) é para crianças das “escolas primárias e secundárias técnicas”. Logo após vem “o Jardim Infantil e os 1º e 2º anos primários” que apontam para vinte e quatro temas musicais. Dessa forma, nota-se que o destino dos temas seria prioritariamente para as primeiras séries do ensino fundamental e as conclusivas do antigo nível técnico.

Villa-Lobos chegou a publicar no *Guia* a miscigenação musical em termos étnicos a partir da sua divisão continental e, respectivamente, racial: Europa Central, “raça branca” - lugar das influências religiosas (Vaticano), da formação da cultura musical (Grécia e Itália) e centro da cultura universal; Ásia – “raça amarela” (lugar da origem da música); África – “raça negra” (influência rítmica) e as Américas do Norte (influenciou na música social), Central e do Sul – onde se destaca a presença de aborígenes (Brasil).

Quadro Étnico Musical da 1ª Ed. do *Guia Prático* (1941)



Fonte: Instituto Estudos Brasileiros (Arquivo Mário de Andrade).

Assim, é evidente a consideração da miscigenação como fator essencial na caracterização étnica da música brasileira. Entretanto, essa miscigenação não é paritária, o quadro evidencia bem a estruturação hierárquica que aponta o europeu, em especial, o dos países ocidentais e latinos como predominantes nessa miscigenação, bem de acordo com a visão civilizadora e norteadora dos ideais do *Guia Prático*.

Dessa forma, reitero que o *Guia Prático* (1941) não foi apenas uma obra didática que serviu como base pedagógica para o Canto Orfeônico e o projeto de educação musical infantil. Foi bem mais do que isso. É considerado, nessa pesquisa, como uma obra paradigmática para as pretensões raciais-civilizatórias do projeto pedagógico, mesmo que o *Guia* não tenha sido editado no formato idealizado para seis volumes.⁶³

Em suma, o *Guia* vem sendo ressignificado ao longo das décadas,⁶⁴ tornando-se uma obra obrigatória para os pedagogos musicais mesmo que os ideais daquele tempo, nos dias de hoje soem deslocadas do contexto educacional contemporâneo, como nas verificadas classificações raciais.

A catequese do Canto Orfeônico

A importância dada ao folclore desde o início do século era concomitante à pauta de uma educação musical que unificasse as manifestações sonoras brasileiras através do coro. Assim, o Canto Orfeônico seria a efetivação de um projeto que já estava em gestação décadas antes.

Dessa forma, a manifestação coletiva do coro seria o ápice social do projeto estético de Mário de Andrade, de nacionalização da música e generalização de um sentimento nacional. Nesse trecho, Mário de Andrade (2006[1928]) destaca o valor social do coro:⁶⁵

⁶³ O interessante é que muitos apontam que os seis volumes não teriam sido alcançados por causa da disparidade entre o que realmente Villa-Lobos realizava e o que ele imaginava realizar, como ocorrera frequentemente na música - ao exemplo dos *Choros* que foi projetado para além dos onze gravados (por isso é tão difícil enumerar as músicas realmente compostas pelo compositor, que para muitos chega a mil composições). Cito Paz (1989) a este respeito: “Um dos aspectos que mais nos incitaram a curiosidade quando fizemos esta pesquisa foi investigar a possível existência dos seis volumes do **Guia Prático**, conforme atestam as informações do próprio autor. As indicações dadas por Villa-Lobos quanto à cronologia de suas obras não são suficientemente esclarecedoras, até geram mais dúvidas. Sabemos perfeitamente que ele antedatava ou retroagia as datas em função, única e exclusivamente, de considerar a concepção da obra mais avançada ou não para a época. Quanto à possível existência de algumas delas, é algo que até hoje não se pode certificar. No catálogo de obras aparece algumas vezes a palavra **extraviada**, que poderia significar perdida, ou até mesmo uma obra que não tivesse tido uma existência material, mas que estivesse em sua mente. Villa-Lobos, por outro lado, compôs sem parar, até quando lhe foi possível, e uma frase a ele atribuída por David Nasser (seu parceiro nas serestas), no depoimento por este gravado no Museu da Imagem e do Som, atesta claramente a angústia de quem tem um turbilhão de idéias musicais ainda por concretizar: “David, é triste a gente morrer, ter alguns dias de vida e séculos de música na cabeça! Você sabe que eu tenho séculos de música na minha cabeça?” Segundo testemunho de pessoas íntimas, Villa-Lobos trabalhava 16 a 18 horas por dia, com o intuito de fazer mais músicas para deixar como legado à sociedade” (PAZ, 1990, p. 31-32, grifos do autor).

⁶⁴ Conforme as palavras proferidas, na introdução desta última edição, por Ricardo Tacuchian (Presidente da Academia Brasileira de Música e Professor Titula do Instituto Villa-Lobos (UniRIO): “Independente de possível colaboração política que a prática do canto orfeônico pudesse adquirir mais tarde, com a proclamação do Estado Novo, em 1937, o *Guia Prático*, em novo contexto histórico a partir de 1945, mostrou-se inigualável instrumento pedagógico e com nova dimensão simbólica” (TACUCHIAN, 2009(2), p. 09).

⁶⁵ Em outras obras, Mário de Andrade vai se referir a importância do coro, como na sugestão da importância do coco para a utilização coral: “Dança popular de roda, de origem Alagoana, disseminada pelo Nordeste (...) Sob o ponto de vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Das formas populares, é a que tem mais uma importância coral enorme. Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entre obrigatoriamente, das formas musicais pura o coco é a única que obriga o coro. É pela variedade que

Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós. Musicalmente isso é óbvio. Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro. O Orfeão Piracicabano empregando sílabas convencionais adquire efeitos interessantes de pizicato, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtém efeitos duma articulação e fusão harmônica absolutamente admiráveis. Ainda aqui o exemplo é Villa-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não se encontra na música universal ('Sertaneja', 'Noneto', 'Rasga Coração' eds. cit.) Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais fraco de progresso já desumaniza os homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independentemente até agora dos homens dele que tudo fizeram para disvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O cântico unânime os indivíduos. (...) a música não adoça os caracteres, porém o cântico generaliza sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinçoncia, a mesma ferocidade, a mesma sexualidade peçonhosa, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. (...) É possível agente sonhar que o canto em comum pelo menos confere uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo (ANDRADE, 2006[1928], p. 51).

Mário de Andrade (1928[2006]) se refere acima ao Orfeão Piracicabano, sob a direção de Fabiano Lozano e cujo o início data de 1925. Lozano, em 1930, orientou, a pedido do governo de Pernambuco, o ensino musical nas escolas, tendo seu trabalho continuado pela professora Ceição de Barros Barreto, um dos grandes nomes do projeto de Villa-Lobos.⁶⁶

Antes de Mário de Andrade (2006[1928]), em 1892, o professor Fertin de Vasconcelos, no Rio de Janeiro, desenvolveu iniciativas pedagógicas envolvendo o canto. Em termos de método, os pioneiros na implantação do Canto Orfeônico no Brasil foram, em São Paulo, os professores Carlos A. Cardim e João Gomes Junior, que anteciparam o uso da monossolfa como complemento ao ensino do solfejo e Alexina de Magalhães Pinto (1916) foi uma das precursoras a destacar os cantos dos afrodescendentes no Brasil, vendo seu potencial educativo tendo como base o folclore, considerada "a própria pedagogia nacional" e visando a missão "de contribuir para realizar-se o ideal de condensação, de síntese, de toda alma", aproximando-a de Afonso Arinos (1969[1900]) em relação às preocupações com a unidade nacional.

o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também" (ANDRADE, 1999[1984-89], p. 146-147).

⁶⁶ Cf. BEUTTENMÜLLER (1937, p.26-27).

Villa-Lobos atualizou essa pauta do coro no começo da década dos 1930,⁶⁷ quando percorreu cinquenta e quatro cidades pelo interior de São Paulo correu na organização da “Exortação Cívica Villa-Lobos”,⁶⁸ que foi a apresentação de um grande coral, composto por alunos das escolas dos mais diversos níveis - além de militares, padres etc.⁶⁹ - que cantariam músicas nacionalistas em referência à Revolução de 30, como “Pra frente, ó Brasil”, além do Hino Nacional e as composições de Carlos Gomes (*Protofonia do II Guarany e o Hino universitário*) e *Na Bahia* do próprio Villa-Lobos.⁷⁰ O ensaio correu no Teatro Municipal, com a presença de milhares de vozes - com ampla cobertura da imprensa - e o espetáculo no campo do São Bento com reunião de mais de doze mil vozes⁷¹.

Já em 1937, cinco anos depois de iniciar o projeto pedagógico do Canto Orfeônico, em 1932, Villa-Lobos sentenciava sobre a importância do canto coral em *S.E.M.A (Superintendência de Educação Musical Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936 (1937(3))*.⁷²

Villa-Lobos deixa claro que o Canto Orfeônico estaria para além de uma função estética. Não apenas nessa passagem, mas em muitos outros momentos de sua obra pedagógica o compositor firma a função moral e cívica alinhada à artística do projeto pedagógico. Dessa forma, a disciplina é um elemento moral na conduta individual, cívica na submissão aos símbolos nacionais e artística na correta apreciação e reprodução musical, disciplina esta considerada instintiva que o projeto educacional deveria despertar.⁷³

⁶⁷ Cf. CHECHIM FILHO (1987).

⁶⁸ Que foi um preâmbulo em termos simbólicos do projeto do Canto Orfeônico de Villa-Lobos por levar os princípios civilizatórios ao interior do Brasil.

⁶⁹ Um dos que ajudaram Villa-Lobos na Exortação foi Camargo Guarnieri, cf. GUARNIERI (1982[1966], p. 35).

⁷⁰ Cf. GUÉRIOS (2003, p. 175).

⁷¹ Cf. LISBOA (2005, p. 25) e MARIZ (2005[1949], p. 143).

⁷² “Todos os povos fortes devem saber cantar em cântico. **A massa coral é um símbolo da sociedade moderna**, em que os interesses humanos se confundem. Todos neles se figuram: velhos, moços, crianças, homens, mulheres, operários, camponeses, soldados, sábios, poetas e artistas. (...) Propagado pelas Escolas Públicas, o canto orfeônico irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio da vida, amor à Pátria e à Humanidade! Considerando que o Brasil é um dos países mais privilegiados do mundo, cuja natureza concentra todas as artes, possuindo um povo de absoluta musicalidade, que vive cantando inconscientemente com a sua passarada, seus ventos, seus mares, seus rios; Que na teoria do aproveitamento das cousas e dos factos, o cantar de um povo é o desabafo da Alma, das Dores, da Alegria; Que entoar canções e hinos elevados de sua terra, **é dar prova de civismo e força de vontade para agregação das massas, estimulando a disciplina instintiva que cria o respeito que deve haver entre os povos civilizados**” (VILLA-LOBOS 1937(2), p. 372, grifo nosso).

⁷³ “**Nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares, influência tão poderosa como a musica, que interessa até os espíritos mais retardados, estendendo-se o seu domínio até os irracionais.** Em contraposição a isso, nenhuma outra arte tira de povo, maior soma dos elementos de que necessita como matéria prima. Muitas belas obras corais, profanas e litúrgicas, têm como fonte única de inspiração: o povo. O movimento em favor do levantamento do nível artístico e da independência da Arte no Brasil, foi iniciado por meio do canto orfeônico sendo distribuídos prospectos, nos quais a finalidade prático-cívico-artística do orfeão era apresentada em frases

Nessa perspectiva, o povo - a massa, ainda em estado de “aperfeiçoamento” civilizatório ⁷⁴ - é o objeto a ser lapidado no Canto Orfeônico. O projeto educacional deveria transformar o povo, pelo patriotismo, num organismo cívico, em que as classes e outros grupos sociais conviveriam de maneira harmônica.

Dessa forma, o projeto pedagógico estaria aliado na criação das condições para a modernização alicerçada no trabalho, comum no mundo “civilizado”, já que “O Orfeão adotado nos países de maior cultura, socializa as crianças, estreita os seus laços afetivos e cria a noção coletiva de trabalho” (Villa-Lobos, 1937(3), p. 382). Nessa perspectiva, o Canto Orfeônico se articulou com a ideia do trabalho cooperativo, que foi desenvolvido amplamente pelo Estado Novo. Nesse sentido, o projeto pedagógico villalobiano estava de acordo com a exaltação de uma modernização urbana impulsionada pelo Estado brasileiro. ⁷⁵

A obra *S.E.M.A (Superintendência de Educação Musical Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936* (1937(3)) apresentava um balanço das atividades da SEMA e dos processos de seleção de professores, como os secundaristas, que tiveram, entre outras provas, a de “Conhecimento para discernir os diversos estilos e gêneros de música” – incluindo “a Fuga de Bach; Samba ou Tango de Ernesto Nazareth; Valsa de Chopin; valsa brasileira; Minuetto de Beethoven; Gavotta; Schottisch; marcha” (Villa-Lobos, 1937(3), p. 396). Assim como nas outras obras, parte do alto funcionalismo da SEMA tem seus feitos descritos: Frei Pedro Sinzig, José Vieira Brandão, Arminda Neves de Almeida, Lorenzo Fernandez e Andrade Muricy. ⁷⁶

A obra *O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas* (1937(1)) reproduz trechos da obra *S.E.M.A (Superintendência de Educação Musical Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936* (1937(3)). ⁷⁷ Aquela obra indicaria a formação de um Teatro Escolar, idealizado por Ceição

curtas, incisivas e exortativas, em linguagem clara e acessível. Com o fim de despertar interesse, **essas exortações eram dirigidas mais ao civismo do povo brasileiro de que propriamente á sua cultura artística atendendo não só ao nível ainda pouco elevado em que ela se encontra**, como ao indiferentismo que envolve nosso meio especial, excetuando apenas pequenas elites que, ainda assim, consideram a musica simples passa tempo ou agradável divertimento. Na verdade, a Música só poderá ocupar o lugar que se valor lhe confere, quando for devidamente apreciada a sua inestimável cooperação para a educação social-cívico-artístico e considerada indispensável á vida e progresso de um povo” (VILLA-LOBOS, 1937(2), p. 370, grifo nosso).

⁷⁴ Conforme as palavras de Villa-Lobos: “nenhum povo pode viver sem a música, pela simples razão de que a expressão artística é de natureza vital para o progresso intelectual de um povo” (VILLA-LOBOS, 1969(2), p. 119).

⁷⁵ O período do getulismo se caracterizou pela modernização nas relações trabalhistas, incluindo em termos jurídicos, como na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) – de acordo com a inflexão econômica voltada para políticas industriais destinada a gradativa substituição das importações. Cf. SCHWARTZMAN (1983).

⁷⁶ Muitos deles se tornaram, como Andrade Muricy (1959), críticos musicais defensores da estética villalobiana.

⁷⁷ Cf. VILLA-LOBOS (1937(1), p. 5-6).

Paula Barros de acordo com os princípios disciplinadores do Canto Orfeônico.⁷⁸ Sintonizado com esses princípios, os chamados Bailados Artísticos tipicamente brasileiros - ⁷⁹ tipificados por Villa-Lobos como “gênero Diaghilew” - ⁸⁰ deveriam também ser formados sob o comando da SEMA.

Nessa publicação, na palestra apresentada por Villa-Lobos, intitulada de “A música como veículo da Paz Universal”, o compositor aponta a vitrola, o cinema, o carnaval e o esporte como responsáveis pelo declínio do gosto popular desde o final da Primeira Guerra Mundial.⁸¹ A perspectiva elitista foi vista na criação dos Orfeões Artísticos Escolares através da seleção de setenta alunos, cabendo à direção da regência aos alunos.⁸² Essa obra comporta a primeira publicação oficial do Quadro Sinótico do *Guia Prático*.

Na obra *Programa do Ensino de Música: Jardim de Infância, Escolas Elementar experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização e Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do ensino de música e Canto Orfeônico* (1937(2)) foi que o projeto do Canto Orfeônico aparece, até então, melhor sistematizado e os elogios sobre os resultados até então do ensino do Canto Orfeônico, como no depoimento da pianista e educadora *Marguerite Long*.⁸³

A obra se inicia tratando do triunvirato normativo do projeto do Canto Orfeônico baseado nas três finalidades: “disciplina, civismo e educação artística”. No tópico que trata da “Disciplina” são afirmados os propósitos da saudação orfeônica que é a disseminação de um ambiente de controle.⁸⁴ No Civismo que é baseado no “estudo dos hinos e canções nacionais”⁸⁵ e a Educação Artística na “seleção, classificação e colocação de vozes”.⁸⁶

⁷⁸ “O teatro infantil é um meio em que a criança amplia a percepção, estimula a inteligência, desenvolve a sensibilidade e a memória, exercita a vida em coletividade, treina e disciplina, fortalece o animo e adquire a calma e a presença do espírito” (VILLA-LOBOS, 1937(3), p. 29).

⁷⁹ Sobre a formação do balé no Brasil e da importância dos bailados compostos por Villa-Lobos, cf. PEREIRA (2003).

⁸⁰ O russo Serguei Pavlovich Diaguilev foi o mais importante empresário de balés na primeira metade do século XX, criador do famoso Balé Russo que teve uma parceria lendária com Igor Stravinsky.

⁸¹ Cf. VILLA-LOBOS, (1937(2), p.35-36.

⁸² Os alunos: “Entre os casos de precocidade artística nas escolas, merecem citação especial crianças de 8, 9 e 10 anos de idade, com aptidões especiais para composição e regência, dentre as quais destacou-se um menino de 10 anos, que, sem ter sido anteriormente qualquer iniciação artístico-musical, revelou-se, nas aulas de canto orfeônico, o 1º regente do orfeão artístico da escola” (VILLA-LOBOS, 1937(1), p. 37).

⁸³ “Na França não existe um orfeão que tenha conseguido tão rapidamente o progresso do Orfeão de Professores, cantando com tanta perfeição” (VILLA-LOBOS, 1937(3), p. 43).

⁸⁴ Cf. VILLA-LOBOS, (1937(2), p. IX).

⁸⁵ Cf. VILLA-LOBOS (1937(2), p. IX).

⁸⁶ Op. cit., p. IX.

Nessa obra, Villa-Lobos destacou a “Califasia” e da “Califonia”, como as ciências do “bem falar” e do “bem cantar”, respectivamente. ⁸⁷Os outros elementos seriam a “Declamação Rítmica”, estudada “como valor de cada palavra dentro do ritmo da música”; ⁸⁸ e a “Exortação”, a mais importante, porque “representa uma **Prece ao Brasil**”. ⁸⁹

Já a postura dos orfeões baseada na respiração correta e emissão do som, era “compreendido que a disciplina é a base do canto orfeônico”; assim, a “Respiração” ⁹⁰ preparava ritmicamente a voz em seis modalidades divididas: “Descanso”, “Disciplina”, “Com a mesma disciplina” – “Emitindo som, mas sem cantar (suspiro)”, “Com ritmo e entoação”, “Definindo a nota e entoando” e “Entoação artística” que “só é empregado para se observar os alunos que tenham belas vozes artísticas, impostadas naturalmente, reservando-se, para esses alunos, um cuidado especial” (VILLA-LOBOS, 1937(2), p. 16) ⁹¹; Classificação e Seleção de Vozes, em que o professor seleciona vozes afinadas e desafinadas ⁹². São destacados na obra a “Afinação Orfeônica” feita a partir da explicação do professor do uso do diapasão, na afinação dos discentes com conhecimento musical era realizada “em uníssono, repetida vezes, com

⁸⁷ Op. cit., p. 13.

⁸⁸ Op. cit., p. 13.

⁸⁹ Op. cit., p. 14, grifo nosso.

⁹⁰ Op. cit., p. 15.

⁹¹ Op. cit., p. 15-16.

⁹² Op. cit., p. 16. A “Saudação Orfeônica” foi definida: “É um gesto simbólico de mão aberta, colocada á altura do ombro e da cabeça, numa contingência rápida que serve para precisar o início da rigorosa disciplina que requerem todos os conjuntos vocais nas escolas” (VILLA-LOBOS, 1937(1), p. 16). E “Pelos circunstâncias em que foi criado, o sinal da mão espalmada tem varias significações: 1º - Sob o ponto de vista técnico, é um sinal de solfejo mímico (monosolfa), que representa a nota sol. 2º - Mostra sinceramente a generosidade brasileira, sempre ‘mão aberta’, 3º - Mostra que todos têm a inicial da palavra ‘Musica’, que na palma da mão. 4º - É um gesto eu simboliza uma apoteose ao Sol. A saudação ao Representante de alguma nação que dê o nome à escola, é feita do modo contrario: a bandeira na mão esquerda e a saudação com a mão direita. Da Saudação orfeônica, surgiu a Saudação à Alegria, que é um movimento simultâneo dos dois braços levantados, após a primeira saudação, agitando as mãos no alto da cabeça como azas de pássaros. É um bom exercício de ginástica, de real vantagem para a ampliação do fôlego dos cantores dos cantores. A Saudação com Efeitos Plasticos Orfeônicos é feita com frases curtas, cujas silabas são distribuídos em grupos de 4 aplicadas separadamente em cada naipe de 4 vôzes, que formam o processo de ‘afinação orfeonica’. As frases podem ser compostas em homenagem a fatos, e pessoas ilustres, sendo pronunciadas num ritmo vago, sílaba por sílaba, destacadamente no começo, aumentando pouca a pouca de movimento e sonoridade, até se unir seguidamente, deixando perceber, com clareza, o sentido das frases, em regular movimento rítmico, com grande sonoridade e muito entusiasmo. Na ultima sílaba de cada frase, para terminar, faz-se um efeito exagerado de ‘sirene’, com muita alegria ou discretamente, segundo o sentido das frases. Devem ser efeitos simultaneamente, com diversos movimentos de braços, seguindo com a máxima atenção os de regente. São esses movimentos plásticos dos braços, representados da seguinte maneira: a) (Referente á Bandeira) – Braços levantados verticalmente, mãos abertos e dedos bem unidos, formando em seguida com as mãos em ângulo sobre os braços, gesticulando com presteza, dando a impressão de bandeiras. b) Levantar subitamente os braços firmes, com as mãos e dedos bem abertos, voltados para dentro, abaixando os braços lentamente, com uma pequena oscilação dos dedos (impressão de terror). c) Levantar os braços naturalmente e gesticula-los em fôrma de cruz, de lado a lado, sempre acompanhado a dinâmica” (VILLA-LOBOS, 1937(1), p. 17-18).

vogais e boca fechada, o mais pianíssimo possível”⁹³ e para os tinham mais conhecimentos musicais, a afinação era realizada através de acordes.⁹⁴

Em relação aos “Efeitos de Timbres Diversos do Orfeão” ocorriam as imitações, como a do vento⁹⁵ e na “Música por Audição”, era desenvolvida a escuta frente às diferentes harmonias vocais e a reprodução em pianíssimo daquilo que fora ouvido, evitando “o velho vício da gritaria, tão comum entre a petizada”.⁹⁶ A “Teoria Musical Aplicada”, era para os alunos sem conhecimento musical nenhum, realizada de maneira rápida e acessível e para os alunos com pouco conhecimento musical, o professor deveria lecionar de forma prática os termos técnicos (clave, notas, compassos etc.).⁹⁷ Dentro desse espírito pragmático, a Manossalfa foi dividida em: “falado, entoado, simples e desenvolvido”;⁹⁸ e, finalmente, os

⁹³ “1° Como se deve aprender, escrever, decorar e sentir uma phrase melódica; 2° discernir e mostrar através de vários processos, o gosto estético segundo o próprio temperamento e de accôrdo com o grau de educação e conhecimentos; 3° para aplicação methodotizada dos cantos populares ou originaes, banaes, accessíveis ou elevados (...); 4°(...) despertar o senso de admiração pelo valor dos casos artísticos, com insistência do ensino musical em conjunto, para com isso se habituarem a mais desejar e unirem-se ao próximo, como principio de PAZ (...); 5° para servir á educação physica e recreação e jogos e para formação da consciência ruthmica dos movimentos physicos e pshysicos (sic); 6° um programa regularizado de ensino de musica instrumental ou vocal de um Conservatorio como exercícos e lições de solfejo, dictado, analyses para pequenos conjuntos intrumentaes e também para methodo de ensino de piano desde as primeiras lições, 7° para auxiliar á organização de uma simples serie de canções seleccionadas, de caracter regional ou não, em forma de Suite, para orchestra ou Banda de Musica, afim de servirem de repertorio, para as Bandas escolares executarem nas suas determinações retretas educativas; 8° para estudos estheticos, scientificos, históricos e ethnicos, porque estas canções poderão servir de provas exemplos de demonstrações práticas e theoreticas, de formas, de formulas, escolas, estylos, etc.; 9° para auxiliar a compreensão directa ou a forma de composição approximada da verdadeira modalidade da musica nacional” (VILLA-LOBOS, 1932-36).

⁹⁴ Esses alunos seriam divididos da seguinte forma “nos conjuntos orfeônicos masculinos, os baixos darão a fundamental, os barítonos a 3°, os tenores a 5° e os tenorinos a 8° acordes. Nos conjuntos infantis, havendo apenas contratinos e sopratinos, afinação orfeônica poderá ser feita do seguinte modo: dividem-se os contratinos e sopratinos em dois grandes grupos cada um, sendo que o primeiro grupo entoará a fundamental (que poderá ser no Maximo o sol grave do 3° espaço inferior da clave de sol); o 2° grupo a 3°; o 1° grupo dos sopratinos a 5° e o 2° a 8° do acorde. Nos conjuntos femininos de adultos, a afinação poderá ser feita de dois modos: os contraltos se dividirão em 1° e 2°, dando a 1° fundamental, o 2° a 3°, meio-soprano a 5° e 6° soprano a 8° acorde; ou então: os contraltos a fundamental; meio sopranos graves a 3°; meios- sopranos a 8° do acorde” (VILLA-LOBOS, 1937(2), p. 18-19).

⁹⁵ Cf. VILLA-LOBOS (1937(2), p. 19).

⁹⁶ “Deve (a monossalfa) ser empregado para reter os nomes das notas e nomeá-las disciplinarmente a um determinado movimento da mão do professor. O seu fim é principalmente acostumar os alunos á disciplina do conjunto. Logo que eles conheçam, mais ou menos, os nomes correspondentes aos sinais da mão, o professor passará á entoação das notas, empregando, assim, a *monossalfa entoado*. O monossalfa é simples quando o solfejo é um uníssimo. É desenvolvimento quando é feito a duas e três vozes, empregando-se sinais convencionais para determinar acidentes, escalas ascendentes e descendentes, repetição de notas, etc”. (VILLA-LOBOS, 1937(1), p. 22).

⁹⁷ Cf. VILLA-LOBOS (1937(2), p. 21).

⁹⁸ Segundo o compositor, a monossalfa: “deve ser empregado para reter os nomes das notas e nomeá-las disciplinarmente a um determinado movimento da mão do professor. O seu fim é principalmente acostumar os alunos á disciplina do conjunto. Logo que eles conheçam, mais ou menos, os nomes correspondentes aos sinais da mão, o professor passará á entoação das notas, empregando, assim, a *monossalfa entoado*. O monossalfa é simples quando o solfejo é um uníssimo. É desenvolvimento quando é feito a duas e três vozes, empregando-se

“Dados Simples da História da Música” eram ensinados desde “as classes elementares”; através dos fatos marcantes da vida dos compositores.

No ensino do Canto Orfeônico, no curso secundário técnico, os elementos principais seriam os mesmos do primário, porém, com a utilização dos meios pedagógicos específicos para as crianças dessa faixa etária. Desse modo, de forma prática seriam ensinados os conhecimentos teóricos mais densos, de acordo com o “programa teórico seja conhecido por um processo intuitivo e aplicação aos hinos e canções em estudo” (Villa-Lobos, 1937(2), p. 23).

Outro aspecto metodológico do Canto Orfeônico, no ensino elementar e secundário, se relacionava à escolha do repertório musical e da seleção dos alunos. A escolha do repertório ficaria sob a responsabilidade da SEMA, através da escuta de rádios e concertos. Em relação à seleção dos discentes, esta ocorria na distinção entre “melhores elementos”, “menos hábeis”, “desafinados” e “ouvintes”,⁹⁹ a partir da seleção feita pelo docente realizada nos espetáculos ocorridos nos teatros.¹⁰⁰ De acordo com o “aperfeiçoamento” do gosto musical, era feita uma seleção de discos pelos funcionários da SEMA que estaria a serviço do “desenvolvimento” artístico do ouvinte, desde a esfera popular até a erudita.¹⁰¹

Para os propósitos desta pesquisa, é fundamental observarmos o tópico da História da Música e a sua classificação, com denominação pouco utilizadas.¹⁰² *Nesse tópico, também é intrigante a “Arvore Genealógica dos Genios Criadores de Tecnicas e Orientações Originais*

sinais convencionais para determinar acidentes, escalas ascendentes e descendentes, repetição de notas, etc” (VILLA-LOBOS, 1937b, p. 22).

⁹⁹ Op. cit., p. 51.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 53.

¹⁰¹ “A música popular entra na coleção de discos escolhidos, apenas, para prender a atenção dos ouvintes e servilhes de preparação, pois sem essa gravação, dificilmente, se consegue despertar pelas músicas sérias”. (VILLA-LOBOS, 1937(3), p. 32).

¹⁰² “1°. Musica Primitiva; 2°. Musica Grega até a Idade Média; 3°. Música Litúrgica; 4°. Música Antiga; 5°. Música Clássica incluindo o Romântico e Poético (Schumann como seu iniciador da Escola Romântica e Chopin com a Poética); 6°. Música Típica (Mussorgsky); 7°. Música de Câmara: Pura (Mozart e Haendel); Simbolista (G. Fauré, Chausson, Debussy e outros na maioria franceses), Impressionista (Florent Schmitt Richard Strauss), Expressionista (Poulenc, Tailleferre, Debussy e outros), Néo-classicista (Milhau, Honnegger, Strawinsky etc.); Realista; Super-Realista; Mecânica e Matemática (*Schoenberg, Mac Jacob, Ferroud, Edgard Varèse, etc.*) e o Néo-Retro-Primitivista (*Bela Bartók*); 8°. Música Sinfônica e de Pequenos Conjuntos: Futurismo (*apresentada por Marinetti, continuada e sustentada por Pratella, Casella, e outros, sendo seus adeptos me sua maioria, italianos e húngaros*); 9°. Música de Dilatente (gênero de musica especial para concertos ou recitais que são frequentados por uma elite dos auditórios que apreciam a musica elevada accesivel, segundo o grau de educação musical, formado por um habitual frequência e interesse a essas reuniões artísticas. Criado e introduzido por Franz Listz); 10°. musica de Bailados (*uma das maiores manifestações de arte musical*); 11°. Música de Opereta (*cômica, trágica, dramática e bulesca*); 12°. *As Sub-Artes: Córos patrióticos e civicos, hinos, canções estilizadas, operetas, revistas e generos afins* “. (VILLA-LOBOS, 1937(1), p. 34-35).

da Música”,¹⁰³ vindo do século XVII ao XX: Bach (tronco máximo), Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Chopin, Debussy e Stravinsky.¹⁰⁴

Essa obra possui no seu final um quadro que descreve um repertório a ser trabalhado em sala de aula. Detalho os principais aspectos do quadro publicado com “algumas obras musicais adotadas no ensino de canto orfeônico no ano de 1937”. O repertório possuía hinos, marchas, canções, cantigas, peças sacras e eruditas; o Hino Nacional e o da *Independência*, além dos hinos compostos por Villa-Lobos (*Meus pais e Brasil Novo*).¹⁰⁵

Na publicação, dos doze hinos, um tem um arranjo de Villa-Lobos. Nota-se o *Hino Acadêmico* (atribuído a Carlos Gomes) e foi o maestro Francisco Braga assinou o *Hino à Bandeira* (letra de Olavo Bilac) e o *Hino à Confraternização Americana* (letra de Goulart de Andrade). Todos os hinos foram categorizados como “cívico” e Hino Nacional como “cívico-artístico”. As indicações dos hinos eram na sua maioria tanto para ensino elementar quanto para secundário. O Hino *Meu País* seria especificamente para o secundário.

Os temas musicais de “caráter educativo” seriam: marchas (6 peças)¹⁰⁶ ou canções (2 peças). Das 8 peças indicadas, Villa-Lobos assinaria 2 delas: *Dia de Alegria* e *Quadrilha Brasileira* (ambas marchas); e o arranjo da canção de J. B. Julião, *Abelhinha*. O maestro Francisco Braga foi o compositor da marcha *A Infância*.

Os temas musicais classificados de “folclóricas,” 11 peças – a maioria classificada como “folclore ameríndio” (4 peças). Os demais foram classificados como “folclore mestiço” (3 peças), “Folclore fetichista” (1 peça) e “folclore estrangeiro” (3 peças). As peças classificadas como “folclore mestiço”, as letras foram classificadas como “popular”, consideradas como autoria desconhecida. Entretanto, essas seriam de origem afro-brasileira, a partir dos títulos *Um canto que saiu das senzalas* (“canção de rede”), *Papai Carumiassú* (“canção”) e *Gavião de Penacho* (“canção” composta por Francisco Braga e com letra de Afonso Arinos). Seria igualmente de origem afro-brasileira, a “canção” *Xangô*, classificada em relação ao gênero de “folclore fetichista”. As “canções” de “folclore estrangeiro” foram adaptadas pela SEMA e também de composição anônima. Todos os temas coletados foram indicados para as escolas elementares e secundárias, apenas *Ena-Mô-Kô-Cê* (“folclore

¹⁰³ “A denominação de ‘Arvore Genealógica’ foi dada, tendo em vista o incontestável parentesco, formado por sensíveis influências da época, nas formas e estilos desses compositores” (VILLA-LOBOS, 1937(2), p. 35).

¹⁰⁴ Cf. VILLA-LOBOS (1937(2), p. 35).

¹⁰⁵ As letras desses dois hinos são atribuídas ao Zé do Povo, um pseudônimo de Villa-Lobos ou de outra personalidade da SEMA. Cf. VILLA-LOBOS (1989, p. 222 e 271).

¹⁰⁶ Uma destas canções era classificada em relação ao gênero como Macha-Quadrilha, cf. DAMASCENO, 2014, p. 225.

ameríndio”), *Um canto que saiu das senzalas* e *Papai Carumiassú* e *Xangô*, seriam para as escolas secundárias.

A presença marcante das peças da seção de “música religiosa”, 19 peças no total. Dessas, 7 brasileiras (5 peças de Villa-Lobos)¹⁰⁷, Padre José Maurício (1peça) e de Glauco Velásquez (1 peça)¹⁰⁸. A maioria foi classificada quanto ao gênero de “sacro” (14 peças), as outras classificações se referem ao “canto ambrosiano” – como *Padre Nosso-Creador* - e ao “clássico religioso” - *Moteto* (de Palestrina, arranjo de Villa-Lobos)¹⁰⁹ e *Ecce Sacerdos*. Todas as peças religiosas eram indicadas para a “escola secundária”. O que vale comentar desde já é que a religiosidade musical propagada era exclusivamente a cristã-católica, nada em relação às religiosidades de origem africanas ou indígenas.

Em relação às peças classificadas como “músicas artísticas”, foram apontadas 6 peças: *Revêrie* (Schumann, adaptação da melódica), *Orféo* (Monteverdi – ópera adaptada) *Iphigénie en Aulide* (Gluck, arranjo de Villa-Lobos, ópera adaptada) *Ave Maria*, *Colombo* (adaptação da ópera de Carlos Gomes, arranjo de Villa-Lobos),¹¹⁰ *Bucolica* (Lorenzo Fernandez, canção adaptada) e *Preces sem palavras* (Villa-Lobos, canção adaptada). Todas as peças foram indicadas para “escola secundária”, excetuando-se *Revêrie*.

Assim, a metodologia pedagógica civilizatória estaria alicerçada na “disciplina, civismo e educação artística”. A manifestação mais visível estaria nas concentrações orfeônicas realizadas, especialmente, durante o Estado Novo. Mas a ideia era de orquestrar todo um povo. Foi dentro desse espírito que a obra *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas* (1940(2)) foi apologética frente ao nacionalismo estadonovista. Nessa obra, como nas demais, foram descritas as realizações da SEMA ao longo da década anterior ou quando situava a música e a educação no projeto maior de construção de uma nova nação na obra mais à frente, *Educação Musical* (1991[1946]).¹¹¹

¹⁰⁷ Vide o *Oratório Vida Pura*. Cf. VILLA-LOBOS (1989, p. 160).

¹⁰⁸ Kyrie e Padre Nosso, respectivamente. cf. VILLA-LOBOS (1937(1)).

¹⁰⁹ *Ave Maria*, de Franchescini, foi a outra peça arranjada por Villa-Lobos.

¹¹⁰ Sem indicação de execução das quatro partes que compõem a ópera.

¹¹¹ Conforme, respectivamente, “A música popular entra na coleção de discos escolhidos, apenas, para prender a atenção dos ouvintes e servir-lhes de preparação, pois sem essa gravação, dificilmente, se consegue despertar pelas músicas sérias”. (VILLA-LOBOS, 1937(3), p. 32). “Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional - eis o milagre realizado em dez anos pelo Governo do Presidente Getúlio Vargas. Porque a verdade é que a música no Brasil viveu sempre mais ou menos divorciada da sua verdadeira finalidade social e do seu objetivo educacional!” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 07).

A questão étnica e racial, de nossa especificidade mestiça, como base da formação da nacionalidade é ressaltada na obra, dentro da propaganda racial do Estado Novo.¹¹² Foi em acordo com essa base miscigenada que é ressaltado o estágio “evolutivo da raça brasileira”, com o papel atribuído a música. Nesse sentido, o Canto Orfeônico teria uma função também estética.¹¹³

Dessa forma, a mistura racial seria “aperfeiçoada” culturalmente pelos membros da intelligentsia, guiando as massas. Nesse ambiente de catequese nacional, a ideia de *missão* é frequente, frente ao momento cultural no qual o Brasil se encontrava antes da revolução 1930.¹¹⁴ Para reforçar esse imaginário missionário, Villa-Lobos atribuiu à sua verve missionária a descendência espiritual dos padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta,¹¹⁵ como protótipos da educação musical da SEMA.¹¹⁶ Desse modo, o compositor construiu uma narrativa com ar mítico de que a pedagogia dos padres jesuítas, do início da colonização, seria a semente do projeto do Canto Orfeônico.¹¹⁷ Dessa maneira, Villa-Lobos ressaltou a catequese no Estado

¹¹² “Enquanto que o problema da fixação da consciência musical brasileira - tal como foi encarado no atual regime - apresentava aspectos muito mais complexos, ligados a fatores importantes de ordem social, remontando às próprias gêneses da raça em formação e implicando, de maneira geral, quase que na determinação dos seus caracteres étnicos” (VILLA-LOBOS, 1940(1), p. 08).

¹¹³ : “Os caracteres psicológicos da nossa raça, e os seus processos de evolução histórica, indicavam claramente o caminho a seguir: só a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira” (VILLA-LOBOS, 1940(1), p. 09).

¹¹⁴ “Examinando atentamente algumas realizações definitivas que se processaram no decênio do Presidente Getúlio Vargas, sentimos que a intenção do Chefe do Governo não foi a de legar somente ao Brasil uma nova estrutura política, social e econômica. Pressentindo que as circunstâncias que envolvem a evolução de um povo jovem, como o nosso, merecem carinhos especiais, os atos administrativos passaram a ser concebidos num planos de grande espiritualidade, analisando a gênese dos fenômenos sociais, para poder chegar às sínteses construtoras. Um programa de vastas e complexas proporções foi inicialmente traçado e vem sendo cautelosamente elaborado, no sentido de incentivar a vida espiritual do povo brasileiro. Ao contrário dos antigos regimes, cuja máxima preocupação eram as campanhas políticas estéreis, o atual Governo procurou coordenar tôdas as forças diretrizes e sistematizar tôdas as energias num bom sentido nacionalista”. (VILLA, LOBOS, 1940(1), p. 13).

¹¹⁵ Cf. VILLA-LOBOS (1970, p. 113-114).

¹¹⁶ A menção ao Padre Anchieta como um grande educador musical não passa de um mito, cf. HOLLER (2010).

¹¹⁷ “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(1), p. 24).

Novo.¹¹⁸ De outra maneira, a missão civilizatória tida como sinônima de catequese pelo Estado Novo elevaria o Brasil, através do Canto Orfeônico.¹¹⁹

No enfoque dessa pesquisa, a análise da obra pedagógica de Villa-Lobos é articulada com o processo mais amplo de formalização de princípios culturais e políticos dentro de um projeto nacional-civilizatório, amparado numa visão positivada da miscigenação. Esse projeto foi estruturado de acordo com as especificidades da formação da música brasileira, na subordinação do popular pelo erudito, mas com um trânsito muito forte entre essas duas esferas, apesar do viés autoritário durante o Estado Novo que Villa-Lobos retroalimentou, como na concentração orfeônica ocorrida na Semana da Pátria de 1941.

Esse clima nacionalista não ficou restrito às concentrações orfeônicas, como se vê na obra *O Canto Orfeônico 1º Volume – Marchas, Canções e Cantos Marciais para Educação Consciente da “Unidade de Movimento”*, destinada às escolas e aos cursos especializados da SEMA, com a orientação da preocupação dos alunos com as melodias e manifestações populares.¹²⁰

Assim, dos quarenta e um temas musicais publicados na obra, a divisão temática ficou posta: Étnica/racial (Negro) (1 peça); Étnica/racial (indígena) (2 peças); Militar 2; Popular (3 peças); Trabalho (5 peças); Escolar (11 peças); Patriótica (12 peças). Todos esses temas tinham diretamente uma conotação nacionalista.

A imensa maioria dos temas musicais foram arranjados por Villa-Lobos (16 peças). Em termos de composição, 5 peças compostas exclusivamente por VL e mais 6 peças em parceria.¹²¹ Quanto aos temas, Étnica/racial (Negro) (1 peça); Étnica/racial(indígena) (2

¹¹⁸ “E não será, também, noutra esfera de cultura uma obra de legítima catequese, essa que empreendeu o Estado Novo, quatro séculos mais tarde, lançando as bases do canto orfeônico nas escolas brasileiras e procurando, por meio dessa catálise musical, e desse renascimento do canto coletivo, despertar as energias raciais e fortalecer o sentimento de civismo? Tudo leva a crer que sim. Porque a verdade é que a música no Brasil esteve durante quase quatro séculos num estado de letargia, sofrendo uma evolução lenta e retardatária. Quando nas outras artes, na literatura sobretudo, já surgiam manifestações legítimas do espírito de brasilidade, a música nacional ainda não apresentava caracteres étnicos definidos. Só no final do século passado, foi que apenas a música folclórica começou a revestir-se de características mais nitidamente nacionais”. (VILLA-LOBOS, 1940(1), p. 24-25).

¹¹⁹ “Quase se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. (...) E não será, também, noutra esfera da cultura, uma obra de legítima catequese, essa que empreendeu o Estado Novo” (VILLA-LOBOS, 1940(1), p. 23).

¹²⁰ “Ora, não é possível considerar a música como uma coisa à parte e um fator estranho à coletividade, uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo. [...] A música é a própria voz da nacionalidade...” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 07).

¹²¹ Uma dessas canções, *Brasil Novo*, com a composição de Villa-Lobos e a letra do Zé do Povo, a referência ao novo momento político do país é exaltada. A letra diz:” tanto heroísmo na dura prova/Mostrou que és bravo ó triunfador/Teu sangue esparso na Pátria Nova/Fez que nascesse o Brasil Maior! /Canta vitória da tua luta homérica! /O’ brasileiro! O’ herói viril. /Vê: mais do que nunca na livre América/tributa ao mundo glória ao Brasil! /Chorosos brasileiros! Avante! etc./ (VILLA-LOBOS, 1940(1), p. 32). Em *Meus Pais* (Canção Patriótica Brasileira), a referência é frente aos ícones do nacionalismo brasileiro: Olha o passado: heróis ardentes/saltam das tumbas, brilham quase soez/Barroso, Anchieta e Tiradentes, /Caxias, Dumont... quantos heróis! /Que povo pôde,

peças); Militar (2 peças); Popular (3 peças); Trabalho (5 peças); Escolar (11 peças) e Patriótica (12 peças). A grande maioria era de peças “patrióticas”, as músicas “indígenas” foram *O Canto do Pagé e Nozani-ná* e a “negra” foi *Regozizo de uma raça*.

Esse ambiente nacionalista foi estendido à música popular urbana, com o samba-exaltação, com canções patrióticas, com temas de exaltação à pátria e ao trabalho, sendo *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, a canção mais emblemática. Outro exemplo foi o carnaval, que desde 1937, já tinha os temas nacionalistas exigidos pelo DIP. Foi nessa exaltação da atmosfera verde-amarela que, em 1941, a escola de samba Portela ganha o desfile com o enredo Dez Anos de Glória. Dessa forma, a cultura popular foi fomentada pelo Estado Novo já baseada na posituação da mestiçagem como elemento central da identidade cultural brasileira, identidade esta comemorada no Dia da Raça, 12 de outubro.¹²²

O projeto pedagógico do Canto Orfeônico se estabelece quando Villa-Lobos assume a direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, através do Decreto-lei Nº 4.933 de 25 de novembro de 1939. A criação do Conservatório Nacional amplia, em termos formais, a atuação do Canto Orfeônico para todo o Brasil,¹²³ entretanto, na prática, o Canto Orfeônico já vinha se expandindo por todo o Brasil. A direção do Conservatório Nacional ficou a cargo de um amigo próximo de Villa-Lobos e figura de proa do projeto, Sylvio Salema.¹²⁴ E estrutura da SEMA contava com o Orfeão dos Professores, a Orquestra Villa-Lobos e o Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico.

Em 1946 foi a vez de *Solfejos: Canto Orfeônico vol. 2*. (1946). Nessa obra, é visível o estágio mais maduro do Canto Orfeônico, com uma metodologia voltada para os professores

por toda terra, /mostrar tais feitos, pode um povo ser tão viril? /E nosso ardor, na paz da luta/exalta a glória do nosso Brasil! /Coro: Brasil! Brasil! etc./Pátria! Em teu seio, calma e contente/O último sonho hei de dormir.../Si tão risonho é o seu presente/inda mais belo é teu porvir/Por isso ecoas elmo e fagueiro, no céu, meu canto primavera!e, com orgulho brasileiro/exalto a glória do Brasil! /Côro: Brasil! Brasil! etc. (VILLA-LOBOS, 1940(1), p. 48).

¹²² Cf. SCHWARZ (1995).

¹²³ Segundo a professora Cacilda Guimarães Fróes: “Esta foi, a meu ver, a maior contribuição de Villa-Lobos à Pátria, e que fez surgir à evidência, ao lado do artista e criador, a fibra do mestre, do inovador, do excepcional dirigente do Ensino de Música e Canto Orfeônico do Brasil. Como consequência desse esforço e do seu incrível dinamismo, surgiu a SEMA, o orfeão de professores, as primeiras bandas infantis, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e uma infinidade de orfeões e bandas que, de 1932 a 1945, empolgaram o Rio com o brilho de suas colossais apresentações” (FRÓES, 1982, p. 29).

¹²⁴ Cf. GUÉRIOS, 2003, p.251.

e os alunos mais avançados,¹²⁵ além da distinção didática para o ginásial,¹²⁶ o “apuro” da apreciação musical através história da música, da escuta de concertos e do conhecimento das tonalidades.¹²⁷ Assim, essa metodologia estaria a serviço do aperfeiçoamento da expressão mais viva de um povo, a música,¹²⁸ resultando sua função socializadora a partir da construção de uma consciência da formação da música no país junto ao conhecimento mais amplo dos aspectos históricos, sociais e psicológicos de nossa formação.¹²⁹

Desse modo, o Canto Orfeônico seria um projeto para o futuro, para a formação das novas gerações, por isso o foco nas crianças e na sua evolução histórica a partir das características raciais do nosso povo.¹³⁰ Essas características estariam na base da vida popular, por isso a necessidade de se amar essa música para depois universalizá-la depois de um trabalho de aperfeiçoamento de suas formas ingênuas, sendo desnecessária a abstração de seus elementos pelo folclore e a necessidade inicial do foco na rítmica, devido à sua acessibilidade para as crianças, para em seguida se chegar ao caráter socializador da melodia, que deveria ter um ótimo valor artístico e moral (sentido cívico). Dessa forma, o folclore teria esse papel fundamental da edificação da cultura de um povo.¹³¹

¹²⁵ : “Solfejos 2 – de grau mais adiantado, constitui-se de cinco partes: Vocalismo, Ditados, Imitações, Cânticos e Fugas. Com exceção destas últimas e de alguns cânticos, destinados aos professores, toda a matéria está ao alcance de classes de alunos mais desenvolvidos” (VILLA-LOBOS, 1946, p.III).

¹²⁶ XI - Programas e conteúdos adotados para o ensino de canto orfeônico no curso ginásial terá as seguintes unidades didáticas: a) Elementos gráficos b) Elementos rítmicos c) Elementos melódicos d) Elementos harmônicos e) Prática orfeônica f) História e Apreciação Musical” (VILLA-LOBOS, 1946, p.VII).

¹²⁷ “História e Apreciação Musical: orfeão; música e músicos no Brasil; audições comentadas; discernimento de gêneros musicais; música ameríndia, africana, portuguesa, espanhola e outras que influíram na música brasileira. Alguns instrumentos indígenas. Palestras sobre audições e concertos; conhecimentos dos instrumentos de Banda e Orquestra. Audição de discos, Discernimento das tonalidades maiores e menores” (VILLA-LOBOS, 1946, p. VII).

¹²⁸ “Ora, não é possível considerar a música como uma coisa à parte e um fator estranho à coletividade, uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo. [...] A música é a própria voz da nacionalidade...” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 07).

¹²⁹ “Ora, para preencher a sua verdadeira função de música socializadora, era necessário, em primeiro lugar, que a música nacional tomasse conhecimento de si mesma pela formação de uma consciência musical brasileira e pela apreensão total do conjunto de fenômenos históricos, sociais e psicológicos, capazes de determinar os seus caracteres éticos, as suas tendências naturais e o seu ambiente próprio”. (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 07).

¹³⁰ “Tratava-se de preparar a mentalidade infantil para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras. [...] Os caracteres psicológicos da nossa raça e os seus processos de evolução histórica indicavam claramente o caminho a seguir: só a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira. Efetivamente, o canto orfeônico é uma síntese de fatores educacionais os mais complexos” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 07).

¹³¹ “Além do mais, a maior substância técnica e psicológica da inspiração de sua monumental obra está baseada no canto livre da terra, através das expressões espontâneas dos homens simples e inconventionais. [...] Pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 31). “Hoje não é mais possível fazer abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância. [...] pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional, o que facilmente se compreende, pela analogia que existe entre a mentalidade ingênua, espontânea e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 33). “A princípio, eram expressões diretas de vida, impulsos rítmicos que completavam danças de caráter ritual. Observados, pois,

No ano de 1951, foi lançado o *Canto orfeônico - 2º volume: marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos* (1951). Ao contrário da primeira publicação de 1941, este volume possui uma quantidade maior do material popular. Dos quarenta e cinco temas musicais coletados, assim se categoriza os temas: Popular (português) (1 peça); Trabalho (2 peças); Militar (2 peças); Infantil (3 peças); Clássica (3 peças); Natureza (3 peças); Étnico-racial (negra) (5 peças); Datas festivas (5 peças); Étnico-racial (indígena) (7 peças); Patriótica (9 peças); Popular (10 peças).

Dessa forma, há uma clara indicação de como o projeto do Canto Orfeônico estava em sintonia com os novos tempos na qual a sistematização da música brasileira, naquele período, já não era tão dependente dos temas nacionalistas. Um ano antes da publicação dessa obra didática, Villa-Lobos escreveu *O samba clássico* (1950), para canto e orquestra, “em homenagem aos compositores populares”¹³², estreando em 1958, em Montreal (Canadá)¹³³ - o texto seria do próprio compositor sob o pseudônimo de Epaminondas Villalba Filho¹³⁴. A letra possui um conteúdo apologético, ressaltando o samba como veículo musical que comungaria pátria, povo miscigenado e natureza brasileira, conforme a letra:

Nossa vida vive/ Nossa alma vibra/

esses fenômenos musicais segundo as suas leis naturais, chega-se à conclusão de que, para tornar-se acessível à mentalidade infantil, a música deverá interessá-la, em primeiro lugar, pelo ritmo e, em seguida, pelo caráter de simplicidade e pelo aspecto socializador da melodia. É mais do que evidente que as melodias adequadas a essa função socializadora são precisamente aquelas com as quais a criança já se havia familiarizado espontaneamente, isto é, os brinquedos ritmados, as marchas, as cantigas de ninar ou as canções de roda. Ainda há uma outra espécie de melodia capaz de interessar profundamente à mentalidade infantil. Trata-se de um certo gênero de canções folclóricas, cuja beleza simples e cuja rítmica espontânea facilitarão a compreensão e a aprendizagem da música escolar. A prática dessas melodias criará o estímulo e fomentará o interesse da criança, facilitando de uma maneira sensível a aquisição de noções técnicas decorrentes e necessárias ao canto coral, tais como: o senso rítmico, a educação auditiva e os demais elementos imprescindíveis ao conhecimento da teoria geral. No caso do ensino por simples audição – que geralmente inicia a prática do canto orfeônico, - a familiaridade e a identidade com as melodias folclóricas que já vem impregnadas de características psicológicas raciais, facultam à criança não só uma rápida assimilação e tenção dessas melodias como lhe causa um prazer espontâneo na repetição desses cantos cheios de ressonâncias ancestrais. Nasce aí o hábito do canto coletivo como uma necessidade da vida infantil. Um hábito que traz as suas raízes profundamente imersas nas próprias fontes da vida infantil e que, nutrido de alimentos sadios e puros, passará a constituir um dos alicerces da própria nacionalidade. É preciso, pois, explorar esse hábito no bom sentido humano e patriótico, procedendo uma seleção rigorosa na escolha do material melódico a ser utilizado. A melodia e o texto devem ser de ótima qualidade artística e moral, para servir à sua finalidade educativa. **O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo.** Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música – como também nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria prima.” (VILLA-LOBOS, 1991[1946], p. 34-35, grifo nosso).

¹³² Cf. VILLA-LOBOS (1989, p.200-201).

¹³³ Op. Cit., p.200-201.

¹³⁴ Porém, em Villa-Lobos (2009, p.199) é informado: “Do manuscrito original para canto e orquestra, consta C. Paula Barros (Carlos Marinho de Paula Barros) como autor do texto”.

Nosso amor palpita/ Na canção do samba/
É a saudade intensa/ De uma vida inteira/
É a lembrança imensa/ Que jamais se esquece/
O! quanta beleza/ que faz pensar/
na doçura de sua melodia! / O! faz viver um sofrimento esquisito/
melancólico e triste! / Também tem o sabor de alegria/
de viver na comunhão/ dos seres da terra e do céu do Brasil/
Tudo é bom e justo/ tudo é belo enfim/
cheio de esplendor/ Na grandeza infinda/
é feliz quem vive/ Nesta terra santa/
que não elege raça/ nem prefere crença/
O! Minha gente! / Minha terra! /
Meu paiz! / Minha pátria! /
Para frente! / A subir! /
A subir! / Sambar” (Villa-Lobos *apud* PAZ, 2004[1987], p. 51-52).

Dois anos antes de sua morte, em 1959, Villa-Lobos defendeu o ensino do Canto Orfeônico no documento Argumentos Justificados do Ensino de Canto Orfeônico, quando escreveu que “A Criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico justifica-se nos mesmos argumentos das Faculdades Especializadas de Filosofia, Química e Arquitetura” (VILLA-LOBOS, 1957, p. 3), na defesa dos resultados patrióticos do projeto educacional, o compositor foi taxativo:

Para os que acreditam no real valor das iniciativas exclusivamente nacionais, no sentido da formação sadia e superior compreensão do nacionalismo de projeção universal de progressista, o ensino de Canto Orfeônico, fundado nos argumentos já mencionados, é de fato e inegavelmente bem brasileiro. Embora a arte musical seja de projeção internacional, ela se afirma e eterniza quando é penetrada no nacionalismo superior (VILLA-LOBOS, 1957, p. 2-3).

Nos transcorrer dos anos, o Canto Orfeônico teve um papel fundamental de se formar um público para a música brasileira, mais até a popular do que propriamente a erudita, ao contrário da pretensão de Villa-Lobos em relação a formação de um público maior para a música de concerto. De todo modo, o projeto metodologizou uma visão racializadora positiva da miscigenação - base de toda cultura nacional, especialmente a musical – que deveria ser

“elevada” a partir da iniciativa da SEMA, de acordo com postura missionária de uma catequese nacional na qual Villa-Lobos esteve envolvido até o fim de sua vida.

Considerações finais

A partir dos anos da década de 1930 verifica-se uma reviravolta da trajetória de Villa-Lobos, em sua tentativa de maior organização formal por parte do compositor, 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 20, especialmente na Série *Choros*, teria que ser organizada a partir da década seguinte.¹³⁵ Nesse contexto, é inevitável a aproximação de sua Série *Bachianas Brasileiras* com Freyre (2002[1933]), que inclusive começou a ser composta, em 1930, três anos antes da publicação do último. O tardio tonalismo romântico, desenvolvido por Villa-Lobos, na obra baseada no contraponto de Bach e dos chorões tem uma conexão direta com a ideia de civilização advinda do mundo rural - cujo o seu arquétipo mítico é o sertanejo, filho do majestoso sertão - 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.¹³⁶

Assim, há uma afinidade eletiva entre o sentido de composição das *Bachianas Brasileiras* e a iniciativa de nacionalização musical preconizado por Mário de Andrade (2006[1928]), amparadas na valorização da miscigenação consolidada em Freyre (2006[1933] e 2013[1957]), que Villa-Lobos irá formalizar 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 dos patronos do Canto Orfeônico villalobiano e que a estética

¹³⁵ Para verificar a análise da formalização da posituação da miscigenação de Villa-Lobos nas Séries *Choros* e *Bachianas Brasileiras*, cf. DAMASCENO, 2022(1).

¹³⁶ 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” (FREYRE, 1982, p.5).

religiosa está mais presente do que se imagina na música do compositor,¹³⁷ nessa perspectiva, 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, em acordo com o *telos* da construção da *nação-cosmos*.¹³⁸

Destarte, a estética religiosa é fundamental dentro do projeto de afirmação da positividade da miscigenação brasileira voltada para o “unanimismo” da nação,¹³⁹ materializada no Canto Orfeônico. Entretanto, para além das motivações dos princípios nacionalistas e civilizatórios do projeto educacional liderado por Villa-Lobos, o Canto Orfeônico foi fundamental para a sistematização da música brasileira, em plena época de início de valorização institucional da música popular, através da socialização dos temas e melodias populares selecionados no *Guia Prático* (1941), na modernização formal-harmônica das peças musicais amplamente recheadas de dissonâncias de segunda e sétima, numa negociação pós-tonal na assimilação modal (justando-se a incorporação das sincopes rítmicas) e, finalmente, contribuindo para a formação de um público minimamente letrado para apreciação da música brasileira, especialmente a popular, tão importante para o seu desenvolvimento ao longo do século XX.¹⁴⁰ Sem dúvida, todo esta sistematização não seria efetiva sem formalização da posituação da miscigenação brasileira realizada por Villa-Lobos, já que a valorização do popular, a partir da música, se alicerçou nessa valorização da mestiçagem, do mestiço como o Outro, desde Silvio Romero (1883), Afonso Arinos (1969[1900]), Guilherme de Melo (1908), Alexina de Magalhães Pinto (1909), passando pelo projeto de nacionalização musical de Mário de Andrade (2006[1928]), até se chegar a consagração sociológica em Gilberto Freyre (2002[1930] e 2013[1957]).

¹³⁷ 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).

¹³⁸ Cf. WISNIK, 2004[1983], p. 173.

¹³⁹ 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.176). Por isso, Villa-Lobos se definiu como “católico por princípio” (VILLA-LOBOS, 1969(1), 99). A respeito da música religiosa do compositor, cf. SCHUBERT (1988).

¹⁴⁰ Em analogia com a análise desenvolvida por Antonio Candido (2010 [1965] e 2012 [1959]) sobre a formação de seus elementos básicos do sistema literário brasileiro (tema, linguagem (forma) e público).

Referências

- ABREU, Martha, DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1870 – 1920. In: CARVALHO, José Murilo (Org.). *Nação e Cidadania no Império*. São Paulo, 2007.
- ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1944.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004[1958].
- 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.
- ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: A geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006[1928].
- ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 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].
- BEUTTENMÜLLER. Leolina Linhares. *O Orfeão na Escola Nova*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1937.
- 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.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012[1959].
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010[1965].
- CHECHIM FILHO, A. *Excursão Artística Villa-Lobos*. São Paulo: s.ed., 1987.
- DALCROZE, Emile Jacques. *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Paris: Libraire Fichbacher; Rouart, Lerolle & Cia: 1920.
- DAMASCENO, André Alcman Oliveira. A formalização da ideia de miscigenação em Villa-Lobos: os casos das Séries Choros e Bachianas Brasileiras. *Anais do VII Simpósio Villa-Lobos*. Organização Paulo de Tarso Salles. São Paulo: ECA-USP, 2022(1). In: <https://drive.google.com/file/d/1QaVzha46wpEfwOxBzDt9oiF3fZsRQ9r/view?pli=1>
- DAMASCENO, André Alcman Oliveira. *A miscigenação segundo Villa-Lobos: um estudo sobre forma musical e processo social a partir dos Choros, das Bachianas Brasileiras e de sua obra folclórico-educacional*. Relatório Pós-Doutorado. USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: 2022(2).

- 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.
- DOLHNIKOFF, Miriam (Org.) *Projetos para o Brasil* (José Bonifácio de Andrade e Silva). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1977].
- FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa-Lobos, intérprete musical do trópico. IN: *Ciência e Trópico*: V. 11, N.1, Pg. 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. *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: Museu Villa-Lobos/Biblioteca Rio de Janeiro: Conferência proferida na abertura do Festival Villa-Lobos, em 01/11/1982.
- FRÓES, Cacilda Guimarães. Maestro Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos* (2º Volume). Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, p. 27-30.
- 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].
- GUARNIERI, Camargo. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, 2º Volume. Rio de Janeiro, 1982 [1969], p. 35-36.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- HOLLER, Marcos. *Os Jesuítas e a música no Brasil Colonial*. Campinas: UNICAMP, 2011.
- IGAYARA-SOUZA, Suzana Cecília. *Entre palco e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. São Paulo: tese de doutorado/USP/ Faculdade de Educação, 2011.
- LAGO, Manuel Aranha Corrêa do. Introdução: um guia para o Guia Prático. In: *Guia Prático para educação musical - 1º Volume: estudo folclórico musical – Separata; textos e pesquisas por Manoel Aranha Correia do Lago, Sergio Barboza, Maria Clara Barbosa*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009, p. 17-52.
- LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. São Paulo: Tese, Instituto de Artes/ UNESP, 2005.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2005[1946], 12ª Edição.
- 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 Republica*. Bahia: Typografia de S. Joaquim, 1908.
- MURICY, Andrade. *Villa-Lobos, uma interpretação*. Rio de Janeiro: DIN/MEC, 1959.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em Unísono e as Leituras Sobre Música e Modernismo*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra: 2013.

- PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceitos*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004[1987], 31-32.
- PEREIRA, Avelino R. S. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Rio de Janeiro, UFRJ/Departamento de História, 1995.
- PINTO, Alexina de Magalhães. *Nossos brinquedos*. Lisboa: Typografia “A Editora”, 1909.
- ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. Lisboa, editora Nova Livraria Internacional, 1883.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. O *Quarteto de Cordas n° 8* (1944) de Villa-Lobos: Neoclassicismo e invenção. *Orfeu*, v.2, n.1, jul. de 2017, p. 69 de 97.
- SCHUBERT, Mons. Guilherme. A música sacra de Villa-Lobos. In: Villa-Lobos. *Revista do Brasil: Rio Arte*, Ano 4 – n.1/88, p.70-71.
- SCHWARZ, Lilia K. M. Complexo de Zé Carioca. *Revista de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, N° 29, 10/1995, 49-63.
- SCHWARTZMAN, Simon, (Org.) *Estado Novo, um auto-retrato* (Arquivo Gustavo Capanema). Brasília: UnB, 1983.
- TACUCHIAN, Ricardo. Convergências e Urdiduras. In: *Guia Prático para educação musical - 1° Volume: estudo folclórico musical – Separata; textos e pesquisas por Manoel Aranha Correia do Lago, Sergio Barboza, Maria Clara Barbosa*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009(1), p. 8-10).
- TACUCHIAN, Ricardo. Apresentação (1° volume – 2° caderno). In: *Guia Prático para educação musical - 2° Volume/2° Caderno: estudo folclórico musical – Separata; textos e pesquisas por Manoel Aranha Correia do Lago, Sergio Barboza, Maria Clara Barbosa*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009(2), p.9-10.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. São Paulo: Contracorrente, 2021[1995].
- TONI, Flávia. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002[1995].
- VILLA-LOBOS, Heitor. Autobiografia. In: *Presença de Villa-Lobos* (4° Volume). Museu Villa-Lobos: 1969(1), p. 98-99.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico: marchas, canções, cantos marciais concientes da “unidade do movimento”* (1° Volume). São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940(1).
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*. Rio de Janeiro: Oficina Grafica de Secretaria Geral de Educação e Cultura: 1937(1).
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático* (Manuscrito). Fonte: Arquivo do Museu Villa-Lobos, 1932-36.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático: estudo folclórico musical* (Primeira Parte). São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para educação musical - 1° Volume: estudo folclórico musical – Separata; textos e pesquisas por Manoel Aranha Correia do Lago, Sergio Barboza, Maria Clara Barbosa*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009 (1).
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para educação musical - 2° Volume/2° Caderno: estudo folclórico musical – Separata; textos e pesquisas por Manoel Aranha Correia do Lago, Sergio Barboza, Maria Clara Barbosa*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009 (2).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para educação musical - 3º Volume/3º Caderno: estudo folclórico musical – Separata; textos e pesquisas por Manoel Aranha Correia do Lago, Sergio Barboza, Maria Clara Barbosa*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009(3).

VILLA-LOBOS, Heitor. Minha Filosofia. In: *Presença de Villa-Lobos (3º Volume)*. Museu Villa-Lobos: 1969(2), p. 119-120.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, 1940(2).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa de ensino de música*. Dep. de Educação do Distrito Federal, Série C. Programas e Guias de ensino, n.6. Distrito Federal: Gráfica da Secretaria geral de educação e Cultura, 1937(2), p.viii.

VILLA-LOBOS, Heitor. S.E.M.A; relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. *Boletín Latinoamericano de Música*. Montevideú: Instituto de Estudios Superiores, 1937(3).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos: originais e sobre temas e cantigas populares, para ensino de Canto orfeônico (1º Volume)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940(3).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos: originais e sobre temas e cantigas populares, para ensino de Canto orfeônico (2º Volume)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1946.

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

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos: 2009, arquivo PDF). In: 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. 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].

Documento

VILLA-LOBOS, Heitor. *Argumentos Justificados do Ensino de Canto Orfeônico*. Fonte: Museu Villa-Lobos, 1957.

O Acervo Sonoro do Museu Villa-Lobos: gravações em LPs por violonistas brasileiros

Clayton Vetromilla

clayton.d.vetromilla@unirio.br | Instituto Villa-Lobos/UNIRIO

Juliana Amado

Juliana.Amado@museus.gov.br | Museu Villa-Lobos

Rodrigo Chaves da Silva¹

chaves.rodrigo4@edu.unirio.br | Instituto Villa-Lobos/UNIRIO

Resumo: O objetivo do presente trabalho é expor os resultados parciais de um projeto que visa mapear o material inventariado da coleção de LPs pertencente ao Museu Villa-Lobos. Depois de um panorama sobre a formação do Acervo Sonoro da instituição, apresenta-se os dados obtidos em um estudo piloto cujo escopo foi compilar as informações sobre o repertório gravado por violonistas brasileiros entre as décadas de 1950 à de 1980. Por fim, destaca-se os trabalhos pioneiros e um quadro dos violonistas atuantes no período.

Palavras-chave: Museu Villa-Lobos, Acervo Sonoro, Inventário de LPs, Repertório para violão.

The Sound Collection of the Villa-Lobos Museum: LPs recordings by Brazilian guitarists

Abstract: The objective of this work is to present the partial results of a project that aims to map the inventoried material of the LP collection belonging to the Villa-Lobos Museum. After an overview of the formation of the institution's Sound Collection, data obtained from a pilot study is presented whose scope was to compile information on the repertoire recorded by Brazilian guitarists between the 1950s and 1980s. Finally, it highlights - pioneering works and a list of guitarists active in the period.

Keywords: Villa-Lobos Museum, Sound Collection, LP Inventory, Guitar Repertoire.

Apresentação

O presente trabalho expõe os resultados parciais de um estudo piloto cujo objetivo é situar as obras de Villa-Lobos gravadas em LPs durante as décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980 por violonistas brasileiros.² O material pesquisado faz parte do *Acervo audiovisual: mídias sonoras / coleção de LPs* do Museu Villa-Lobos e a coleta de dados foi realizada a partir de uma planilha, que foi disponibilizada pela equipe técnica da instituição. Para fins de sensibilizar e informar pesquisadores interessados na performance, na difusão e na recepção do repertório violonístico do compositor, adiante, depois de considerações sobre a formação do Acervo Sonoro da instituição, apresenta-se uma análise descritiva dos dados compilados, indicando, sempre que possível, literatura complementar e/ou noticiário pertinente.

¹ Bolsista de Iniciação Científica do Departamento de Pesquisa da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação (PROPGPI) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² A pesquisa “O Museu Villa-Lobos e suas práticas: acervos sonoros” está apensa ao projeto “Guerra-Peixe e o violão: música de câmara”, que vislumbra uma ampla investigação sobre a produção do compositor, professor, musicólogo, arranjador, regente e violinista César Guerra Peixe (1914-1993). Cadastrado no Departamento de Pesquisa da PROPGPI / UNIRIO sob o número P0098/2011, além de considerar a especificidade do legado artístico, musicológico e pedagógico de Guerra-Peixe, o estudo inclui temas correlatos e complementares como, por exemplo, o manuseio e a preservação de acervos musicais e os espaços e modos de difusão do repertório. Neste caso, especificamente, objetiva-se oportunizar ao(s) bolsista(s) o envolvimento com práticas e ferramentas de pesquisa cotidianas a um ambiente que contempla acervos relacionados à documentação musical (partituras, gravações etc.).

Sobre o Acervo Sonoro do Museu Villa-Lobos

O Museu Villa-Lobos (MVL) foi instituído pelo decreto 48.379, de 22 de junho de 1960. Inaugurado em fevereiro de 1961, o órgão passou a ocupar as salas 911 e 912 do Palácio da Cultura (Palácio Gustavo Capanema), “um ambiente em nada apropriado” para abrigar o acervo (partituras e documentos) e absorver a “vertiginosa expansão” produzida por sua diretora, Arminda Neves d’Almeida (1912-1985), cujos principais propósitos eram nesta etapa:

expandir o Museu fisicamente e estruturalmente, transformá-lo, por Lei Federal, em unidade orçamentária. A primeira vitória veio com a vinculação do Museu Villa-Lobos à Fundação Nacional Pró-Memória, em 1981, e a segunda, quando o presidente da Fundação, Aloísio Magalhães [(1927-1982)], atendendo aos apelos de ‘Mindinha’, resolveu pela aquisição de uma nova sede para o Museu (BARBOSA, 2012, p. 17).³

Foi, portanto, ao ser integrado à Fundação Nacional Pró-Memória (1979-1990), que o MVL passou a aprimorar as suas práticas, recebendo e sendo beneficiário das políticas implementadas pelo órgão, que, em 1980, assumiu o papel de coordenar todas as unidades federais do setor cultural (MOURÃO, 2012, p. 54). De fato, até então, o MVL “funcionava sem qualquer estrutura”:

Não era um órgão que tivesse sido constituído de forma independente. Foi instituído por decreto, como departamento do Ministério [da Educação]. Possuía um conselho de cinco pessoas que decidia sobre sua política de funcionamento, presidido pelo Ministro. Nas ausências dele, assumia diretor um funcionário do Ministério. Essa origem era a mesma de todos os demais funcionários. Eles trabalhavam designação. Passavam a ser lotados no gabinete, ficando à disposição do museu. Dona Arminda vinha lutando para resolver essa questão. Queria que o órgão fosse criado por lei, para ganhar autonomia, receber funcionários efetivos, possuir um diretor nomeado, que executasse um orçamento próprio. Isso aconteceu ao ser incorporado [em outubro de 1981] à Fundação Nacional Pró-Memória (MOURÃO, 2012, p. 60).

Ou seja, somente depois de ser incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória e graças aos vínculos estabelecidos com o Programa Nacional de Museus (1983), que se iniciou o processo de documentação do acervo do MVL, havendo hoje o entendimento de que a maior parte deste possui natureza arquivística. Além do acervo de partituras, foi somente a partir de 1974, devido ao estímulo de Ely Gonçalves, primeira museóloga a atuar no MVL (GONÇALVES, 2012, p. 63-69), que Arminda Neves d’Almeida “foi compondo todas as coleções hoje existentes no Museu Villa-Lobos” (BARBOSA, 2012, p. 23). Durante as décadas

³ Arminda Neves d’Almeida (‘Mindinha’) dirigiu o MVL de 1961 a 1985. Após a sua morte, ocuparam o cargo a pianista Sonia Maria Strutt, sucedida pelo violonista Turíbio Santos, de 1986 até 2010. Seguiram-se o musicólogo Luiz Paulo Sampaio (interino entre 2010 e 2011), o pianista e compositor Wagner Tiso (2011-2016); o administrador Rudival Figueiredo (interino entre 2016 e 2017) e a flautista Claudia Nunes de Castro (2017-2019). Atualmente, o cargo é ocupado por Luiz Octávio Mendes de Oliveira Castro.

de convívio com o compositor, ela pode reunir uma diversa gama de objetos e documentos produzidos e/ou utilizados pelo compositor, que foram paulatinamente cedidos e incorporados ao MVL (Fig. 1).

Figura 1.



Arminda Neves d'Almeida, “Mindinha”, em sua residência (fotografia de Alexandre Baratta / Acervo museológico do Museu Villa-Lobos).

Entre as personalidades que colaboraram com doações para o acervo documental do MVL, estão a bibliotecária e documentalista Mercedes Reis Pequeno (1921-2015) assim como familiares da pianista Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966), esposa do compositor. O acervo possui valor histórico e colabora diretamente para a narrativa da história da música e educação musical no Brasil. Tais coleções possuem por característica a narrativa biográfica, em que se encontra o mais completo acervo sobre a vida e obra do compositor.

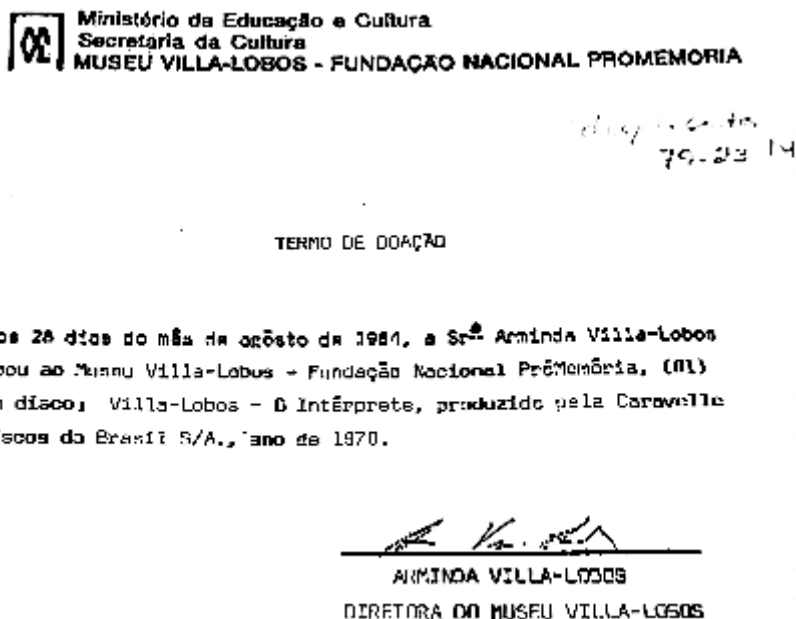
Desde 2009, o MVL passou a integrar o quadro do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) / MinC. Sob sua guarda, encontra-se uma parcela significativa de coleções que têm como suporte o papel: partituras manuscritas e impressas, correspondência, outros documentos

textuais, fotografias, programas de concertos, recortes de jornais nacionais e internacionais e cartazes; além do acervo sonoro e das coleções de natureza museológica, como instrumentos musicais, artes visuais, homenagens e objetos pessoais, entre outros. Por exemplo, o Arquivo Sonoro do MVL, que inclui acervo audiovisual musealizado e acervo institucional, é composto por quinhentos CDs, 1.050 LPs e 1.100 unidades de fitas de rolo, DAT e cassete, contendo gravações de obras do compositor, entrevistas e discursos, suas atuações como músico (regente e intérprete), depoimentos de personalidades sobre seu legado etc. Diferentemente de outras coleções, somente uma minoria de itens deste pertenceu ao compositor em vida.

A coleção de CDs e LPs que pertencem ao MVL, em sua grande maioria, advém de doações de particulares, músicos ou empresas (gravadoras e selos) responsáveis por produzir, distribuir e promover seus artistas. Entre os “Termos de doação” registrados, encontra-se uma grande diversidade de fontes. Entre outras, exemplares de:

- gravação dos *Choros n° 4*, para três trompas e um trombone, “lançado pela firma soviética *Melodia*”, pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 30 de março de 1973;
- disco *Villa-Lobos: o intérprete*, pela “Sra. Arminda Villa-Lobos”, em 28 de agosto de 1984 (Figura 2);
- CD *Trenzinho do caipira*, do artista Egberto Gismonti, por Alberto Runkel - assistente de marketing da EMI-ODEON, em 10 de março de 1988. No documento, lê-se: “Esperamos, assim, ter ido ao encontro dos interesses do museu, cujo principal objetivo é manter viva a memória do nosso compositor-maior, que foi Heitor Villa-Lobos”;
- fita cassete, ao vivo, do concerto realizado no Memorial da América Latina com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e regência de Graham Griffiths (n. 1954). No programa, a *Fantasia em três movimentos em forma de Choro*, de Heitor Villa-Lobos (assinado por Graham Griffiths, em 12 de maio de 1994).

Figura 2



Reprodução do “Termo de doação” do LP *Villa-Lobos, o intérprete* assinado em 1984 por Arminda Neves d’Almeida.

Uma listagem com dados gerais (título, intérprete e referências) dos CDs que podem ser encontrados no Arquivo em tela foi disponibilizada em *Villa-Lobos, uma discografia* (RODOLFO, 1999, p. 26-37). O anexo da dissertação *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística* oferece um extrato dos CDs e LPs (título, nº de registro, solo/solista, orquestra, outras formações, regente, gravadora, nº de série) que contém obras para violão do compositor (AMORIM, 2007, p. 226-243). Adiante, apresenta-se o rol exemplares de LPs gravados durante as décadas de 1950 a 1980, que se encontra no MVL e que incluem obra(s) para violão do compositor interpretada(s) por violonistas brasileiros.

Considerações sobre um levantamento de gravações em LPs das obras “para violão” de Heitor Villa-Lobos por instrumentistas brasileiros

Como ponto de partida para o presente estudo, utilizou-se uma “Planilha Base Acervo Sonoro”, compartilhada pela equipe técnica do MVL. O documento lista 1.469 itens, sendo que 309 destes estão relacionados a obras de Villa-Lobos interpretadas ao violão. São elas: *Concerto para violão e pequena orquestra*; peças violão para violão solo (*Choros nº 1*, doze *Estudos*, cinco *Prelúdios* e *Suíte popular brasileira*); música de câmara (“Ária (Cantilena)”, da *Bachianas brasileiras nº 5*; “Canção de Amor”, da *Floresta do Amazonas*; *Distribuição de*

*flores; Sexteto místico; “Canção do poeta do século XVIII”; e “Modinha”, das Serestas);*⁴ além de arranjos diversos.

Do conjunto de 309 itens, 157 envolvem a presença de um ou mais violonistas brasileiros, sendo que 84 destes fazem menção a obras originais para violão “solo”. Considerando-se número de série dos LPs inventariados, verifica-se que – descartadas as duplicatas, mas incluindo possíveis duplicidades (no caso de um mesmo fonograma ser inserido diferentes coletâneas ou uma mesma gravação ter sido lançado em diferentes países) – a coleção possui um total de 29 volumes: 10% deles (3) produzidos na década de 1950; 24% deles (7), na década de 1960; 21% deles (6), na década de 1970; também outros 45% deles (13), na década de 1980.

Uma análise do referido material permite constatar que foi na segunda metade da década de 1950, que o violonista brasileiro radicado nos Estados Unidos, Laurindo Almeida (1917-1995), realizou as primeiras gravações de obras para violão de Villa-Lobos (FRANCISCHINI, 2009). São elas: em 1955, os *Estudos n° 5 e n° 11* e os *Prelúdios n° 2 e n° 4*; em 1957, a *Gavota-Choro*, da *Suíte popular brasileira*; e, em 1959, um disco *Villa-Lobos, Music for the Spanish Guitar* totalmente dedicado ao repertório de Villa-Lobos, que inclui o *Choros n° 1*, *Estudos n° 1, n° 8 e n° 7*, *Prelúdios n° 1, n° 3 e n° 5* bem como o *Schottisch-Choro* da *Suíte popular brasileira*.

Na década seguinte, em 1961, Milton Rodrigues Nunes (1925-2006) lança pela Ricordi Brasileira, São Paulo, seu segundo disco, o LP *Recital* (BOLIS & SCARDUELLI, 2022), incluindo a integral dos cinco *Prelúdios*, trabalho que, segundo a crítica, chama a “atenção dos amantes da música erudita” (TRÊS, 1961, p. 14). Em 20 de novembro de 1963 foi lançado o LP contendo a integral dos *Estudos* por Turíbio Santos (n. 1943). Seguido de recital com a primeira audição integral da obra (dia 21), ambos foram realizados dentro da programação do Primeiro Festival Villa-Lobos (em memória do 4º aniversário de falecimento do compositor). Conforme a crítica:

O violonista Turíbio Santos, que acaba de ver lançado o disco contendo a gravação de sua execução da série integral dos *Doze Estudos para violão de Villa-Lobos*, datados de 1929, deu audição dessa série no Auditório do Palácio da Cultura (21 do corrente). Conhecia vários daqueles trabalhos gravados por [Andrés] Segóvia e Laurindo de Almeida, além de a execução ao vivo de vários violonistas. A série, em seu conjunto, é de evidente intenção didática, como o seu título, aliás, indica. Vários dentre eles constituem, além disso, obras de criação artística, por vezes, de efeito

⁴ Não consta no arquivo examinado gravações das peças não publicadas *Simplex* e *Valsa de concerto n° 2* (cf. VILLA-LOBOS, 2021, p. 143-144) nem da *Introdução aos Choros*.

estranho e verdadeiramente sugestivo, como, entre outros, o de nº 4 (‘acordes repetidos’). Essas páginas devem ser ouvidas muitas vezes e atentamente estudadas. Abrangem numerosas soluções para casos árduos da virtuosidade do instrumento, e isso com evidente eficácia. A execução de Turíbio Santos é correta, segura, dominada, minuciosa. Poderia, talvez, ser um pouco mais contrastada e vivaz. / Seria agradável ouvir também a série integral dos *Prelúdios*, posteriores aos *Estudos* (são de 1940) e dos quais o de nº 6, último da série, foi perdido (*sic*). Tendo referência por esses *Prelúdios*. O de nº 3, bellissimo (lembra a ‘Redondilha’ (*sic*)), foi transcrito habilmente para piano por José Vieira Brandão [(1911-2002)]. / Muito significativo, o artigo *Villa-Lobos o violão*, de Hermínio Bello de Carvalho [(n. 1935)] (um especialista), publicado no *Jornal do Commercio*, de domingo, 24 do corrente (MURICY, 1963, p. 4).

Em 10 de dezembro de 1967 ocorreu o lançamento da gravação da integral dos *Prelúdios* por Jodacil Damaceno (1929-2010) (ALFONSO, 2017), evento realizado no “Palácio da Cultura, 9º andar” (leia-se, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro), durante o V Festival Villa-Lobos (PRELÚDIOS, 1967, p. 10). Do mesmo ano, é a gravação, por Maurício de Oliveira (1925-2009), da integral dos *Estudos*, dos *Prelúdios* e da *Suíte popular brasileira* pela gravadora inglesa London Records, em dois volumes. De 1968, são as gravações realizadas na Europa do *Estudo nº 1* e do *Prelúdio nº 1*, por Eduardo Abreu; e da integral dos *Estudos* e dos *Prelúdios*, por Turíbio Santos, ambos os discos pela gravadora francesa Erato, respectivamente, *Panorama de la guitare*, v. 1 e *Panorama de la guitare*, v. 5, sendo que o segundo deles (*Concerto pour guitare et Petit Orchestre / Sextuor Mystique / Preludes*) veio a ser lançado no Brasil com o título *Villa-Lobos: Concerto para violão e orquestra, Sexteto místico, Prelúdios* em 1970.

Em 1970, o violonista mineiro radicado em São Paulo, José Oliveira, lançou um LP que inclui o *Choros nº 1*. No mesmo ano, foi lançado um disco produzido pelo próprio MVL intitulado *Villa-Lobos, o intérprete: Choros nº 1, outras peças*, que inclui registro do próprio autor, ao violão, interpretando o *Choros nº 1* e o *Prelúdio nº 1*, ambos de sua autoria.⁵ Em 1972, é o lançamento de registros ao vivo obtidos durante a primeira edição do *Festival Villa-Lobos: Concurso Internacional de Violão*, realizado na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, em novembro de 1971, que inclui interpretações de Marcos Alan dos Reis (1956-1973) para o *Estudo nº 4*, o *Prelúdio nº 4* e a *Valsa-choro*, da *Suíte popular brasileira* (RIBEIRO, 2022).

⁵ Até o ano de 1975, foram sete discos produzidos pelo MVL: *Villa-Lobos / Concurso internacional de quarteto de cordas* (MEC/DAC/MVL 013 – Tapeçar, 1966), *Villa-Lobos / O intérprete* (MEC/MVL 002 – Caravelle, Discos do Brasil S/A), *Villa-Lobos na música sinfônico-coral* (MEC/MVL 003 – Caravelle, 1970), *Villa-Lobos / Música de câmara* (MEC/MVL 004 – Caravelle, 1970), *Rudá, bailado ameríndio* (MEC/MVL 005 – Caravelle, 1971), *Villa-Lobos / Concurso internacional de violão* (MEC/MVL 006 – Caravelle, 1971) e *Villa-Lobos / Concurso internacional de canto* (MEC/MVL 007 – CID, 1973).

Conforme a crítica do evento, o violonista, “apesar das limitações naturais dos seus voos pelas altas regiões da interpretação, demonstrou que sua técnica é mais igual”:

Não havia altos e baixos em suas provas e, do ponto de vista da realização técnica, os seus *Estudos* foram os mais claros do concurso [...]. Entre os que ficaram nas semifinais havia naturezas musicais de valor, como como Geraldo Ribeiro [(n. 1939)] ou Sebastião Tapajós [(1943-2021)], prejudicadas pela precariedade dos recursos técnicos e – o que é muito mais grave – pela falta de conhecimentos musicais que levaram os erros de leitura e o excesso de ‘liberdades’ interpretativas [...]. O Brasil participou com maior número de concorrentes e, entre os não classificados para o final, cumpre ainda mencionar o nome de Maria Raquel Tostes [(n. 1950)], uma jovem mineira de 21 anos de idade, que poderia obter rendimento maior sob direção de professores de maior experiência. Ela é muito musical, mas, para defender as obras que executa nada mais tem do que a sua intuição, nem sempre de acordo com as exigências da música (VILLA-LOBOS, 1971, p. 9).

Em 1973, ocorreu o lançamento, pelo selo francês BAM (La Boîte à Musique), do LP em que Maria Livia São Marcos (n. 1942) interpreta a integral dos cinco *Prelúdios* e da *Suíte popular brasileira*. Uma amostra das críticas que o LP recebeu da crítica especializada europeia foi reproduzida da seguinte maneira:

A revista *Tele 7 Jour* escreveu: “[Maria Livia] interpreta Villa-Lobos de forma definitiva e com rara sensibilidade”. Michael Flechtner, crítico do jornal *La liberté* [(Suíça)]: ‘A intérprete, de origem brasileira, dá às obras autenticidade, sem excluir espontaneidade, coisa não muito comum entre os violonistas. Trata-se de um excelente disco’. André Hunziker, crítico do [jornal] *Le Courrier*, de Genebra, após ressaltar a importância do lançamento para melhor divulgação da obra de Villa-Lobos, afirmou: ‘Maria Livia de São Marcos sente-se inteiramente à vontade e possui grande sentido dos detalhes em meio às inextricáveis dificuldades dessas peças. Não se sabe o que mais se deve admirar, se a virtuosidade sem falhas, ou a sensibilidade que anima essa música característica e que lhe é evidentemente familiar’. Depois de tantos elogios, prevê-se que a referida gravação atinja, muito em breve, uma vendagem de alto índice (SAMPAIO, 1973, p. 3).

Em dezembro de 1975, a mesma violonista lançou sua interpretação dos doze *Estudos*, conseguindo “absorver o espírito da mensagem violonística de Villa-Lobos, entregando-a ao ouvinte numa auréola de alta-fidelidade estéreo. Uma fidelíssima tomada sonora, sendo que a solista não obedece a sequência numérica dos *Estudos*” (DOZE, 1975, p. 2). Em 1979, o LP promocional *Violão brasileiro* inclui uma interpretação de Toquinho (Antônio Pecci Filho, n. 1946) para a *Suíte popular brasileira* (integral):

A *Enciclopédia da Música Brasileira* é formada por dois luxuosos volumes que oferecem informações detalhadas sobre a origem das composições, locais, datas, a biografia dos autores e intérpretes, as características de cada instrumento, curiosidades e todas as informações que você necessita para saber tudo sobre os quatro séculos de música brasileira. / Você ganha grátis dois LPs exclusivos. Um com música folclórica, contém as primeiras gravações históricas e os grandes sucessos dos seus melhores representantes. O segundo LP [(*Violão brasileiro*)] conta com a perícia e sensibilidade de Toquinho ao violão, que interpreta peças de Villa-Lobos, Garoto, Laurindo Almeida e João Pernambuco (ENCICLOPÉDIA, 1979, p. 12).

Em 1980, a gravadora independente Kuarup Discos lançou quatro LPs simultaneamente. Entre eles, dois incluem obras de Villa-Lobos. O primeiro (*Valsas e Choros*) “foi simultaneamente lançado [no dia 21 de novembro de 1980] em Paris pela gravadora francesa Erato”, contendo a gravação da *Valsa-Choro* e do *Chorinho*, ambos da *Suíte popular brasileira*, por Turíbio Santos. O segundo (*Heitor Villa-Lobos: obra completa para violão solo*) contém o total de 23 números da produção de Villa-Lobos para violão solo interpretados alternadamente pelos irmãos Odair Assad e Sérgio Assad (KUARUP, 1980, p. 7).

No mesmo ano 1980, Turíbio Santos registra também outras duas gravações dos *Prelúdios* pela Kuarup Discos, ao vivo (KLP-011) e em estúdio (KLP-KM.2). Respectivamente, *Brasil, piano & violão*, gravado ao vivo na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, e *Violão Brasil: Turibio Santos*. Nos anos 1981 e 1984, são lançadas gravações ao vivo colhidas durante a segunda e a terceira edições do *Festival Villa-Lobos: Concurso Internacional de Violão*. No primeiro (MVL-025 – Tapeçar), encontra-se registros de Fábio Shiro Monteiro (*Estudo n° 3*) e Marcelo Kayath (*Estudo n° 8* e *Prelúdio n° 5*); enquanto, no segundo (MVL 32 – Independente), de Fernando Araújo de Paula (*Prelúdio n° 2* e *Schottisch-choro*, da *Suíte popular brasileira*) e Paulo Porto Alegre (*Estudos n° 5* e *n° 10*).

Em 1985, Cláudio Menandro de Oliveira (n. 1956) gravou o *Choros n° 1* e os *Prelúdios n° 2* e *n° 5* (VIDAL Jr., 2007). No ano de 1987, Rafael Rabello (1962-1995) gravou o *Schottisch-Choro* da *Suíte popular brasileira*. No mesmo ano, Sebastião Tapajós (1943-2021) lançou sua gravação do *Choros n° 1*, dos *Estudos n° 1, n° 3, n° 4, n° 7, n° 8, n° 9* e *n° 11*, dos *Prelúdios n° 2, n° 3* e *n° 5* e da *Mazurca-Choro*, da *Suíte popular brasileira*, produção que segue os mesmos moldes do anteriormente citado trabalho de Laurindo Almeida, *Villa-Lobos, Music for the Spanish Guitar* (1959). Ainda em 1987, é lançada a gravação, por um único violonista, Turíbio Santos, da obra completa de Villa-Lobos (*Choros n° 1, Estudos, Prelúdios* e *Suíte popular brasileira*), ambas pela Kuarup Discos nos formatos de LP único (*Villa-Violão: Heitor Villa-Lobos, 1887-1987*, KLP-028) e de álbum duplo (*Heitor Villa-Lobos: obra completa para violão*, KLP-BE1 e KLP-BE2).

No panorama apresentado até aqui, destaca-se o pioneirismo de Almeida: é do violonista as primeiras gravações do *Choros n° 1*, dos *Estudos n° 1, n° 5, n° 7, n° 8* e *n° 11*, bem como da totalidade dos *Prelúdios*, além da *Gavota-Choro* e do *Schottisch-choro*, da *Suíte popular brasileira*, todas elas durante a segunda metade da década de 1950. Também se constata o interesse pela obra do compositor a partir da década de 1960, com a gravação integral

dos *Prelúdios* por Nunes (1961), dos *Estudos* por Santos (1963) e da *Suíte popular brasileira* por Maurício de Oliveira (1967). Entre os violonistas mais atuantes com o repertório figuram Almeida, Santos e São Marcos, cujas gravações ocupam lugar destacado no panorama internacional, assim como o foram os trabalhos de Eduardo Abreu, Sebastião Tapajós e Maurício de Oliveira (Quadro 1).

Quadro 1: Compilado das gravações citadas no presente texto, contendo peças de Heitor Villa-Lobos para violão solo, gravadas por violonistas brasileiros nas décadas de 1950 a 1980.

DATA DO LANÇAMENTO	TÍTULO DO LP	INTÉRPRETE	GRAVADORA	OBRA DE VILLA-LOBOS
1955	Guitar Music Of Latin America	ALMEIDA, Laurindo	Capitol Records, P-8321	Estudos nº 5 e nº 11 / Prelúdios nº 2 e nº 4
1957	Impressões do Brasil	ALMEIDA, Laurindo	Capitol Records, P-8381	Gavota-Choro, da Suíte popular brasileira
1959	Villa-Lobos: music for the Spanish guitar	ALMEIDA, Laurindo	Capitol Records, SP-8497	Choros nº 1 / Estudos nº 1, nº 8 e nº 7 / Prelúdios nº 1, nº 3 e nº 5 / Schottisch-Choro, da Suíte popular brasileira
1961	Recital	NUNES, Milton	Ricordi, LP-SRE-3	Prelúdios, integral
1963	Villa-Lobos: 12 Estudos para violão	SANTOS, Turibio	Caravelle, LP.CAR.43001	Estudos, integral
1967	Villa-Lobos e o Violão - Vol. 1 e Vol. 2	OLIVEIRA, Maurício de	London Records, LLB 1027 e LLB 1028	Estudos, integral / Prelúdios, integral / Suíte popular brasileira, integral
1967	Villa-Lobos: Prelúdios e Canções	DAMACENO, Jodacil	Classic, RSCL 4006	Prelúdios, integral
1968	The Guitars of Sergio and Eduardo Abreu	ABREU, Eduardo	Ace of Diamonds, SDD.219)	Estudo nº 1 / Prelúdio nº 1
1968	Twelve Etudes for Guitar: Panorama de la guitare, v. 1	SANTOS, Turibio	Erato, STU 70496	Estudos, integral
1968	Villa-Lobos: Concerto for Guitar and Orchestra [...]: Panorama de la guitare, v. 5	SANTOS, Turibio	Erato, STU 70566	Prelúdios, integral
1970	Violão: fonte da Poesia e do Amor	OLIVEIRA, José	Prodígio, LPP-003	Choros nº 1
1970	Villa-Lobos, o intérprete: Choros nº 1, outras peças	VILLA-LOBOS, Heitor	Caravelle MEC/MVL-002	Choros nº 1 / Prelúdio nº 1

1972	Concurso Internacional de Violão	ALLAN, Marcos	Caravelle, MVL-006/72	Estudo nº 4 / Prelúdio nº 4 / Valsa-choro, da Suíte popular brasileira
1973	Heitor Villa-Lobos, por Maria Livia São Marcos	SÃO MARCOS, Maria Livia	BAM (La Boîte à Musique) (LD 5813)	Prelúdios, integral / Suíte popular brasileira, integral
1975	Heitor Villa-Lobos, Douze Etudes Pour Guitare	SÃO MARCOS, Maria Livia	RGE/Fermata, 305.1039	Estudos, integral
1979	Violão brasileiro	TOQUINHO	Art Editora Ltda. 1069404002	Suíte popular brasileira, integral
1980	Heitor Villa-Lobos: obra completa para violão solo	ASSAD, Sérgio e Odair	Kuarup Discos, KLP-003 e KLP-004	obra completa
1980	Valsas e Choros	SANTOS, Turibio	Kuarup Discos, KLP 001	Valsa-Choro e Chorinho da Suíte popular brasileira
1980	Brasil, piano & violão (ao vivo)	SANTOS, Turibio	Kuarup Discos, KLP-KM.2	Prelúdios, integral
1980	Violão Brasil	SANTOS, Turibio	Kuarup Discos, KLP-011	Prelúdios, integral
1981	II concurso internacional de violão (ao vivo)	SHIRO, Fábio	Tapecar, MVL-025)	Estudo nº 3
1981	II concurso internacional de violão (ao vivo)	KAYATH, Marcelo	Tapecar, MVL-025)	Estudo nº 8 / Prelúdio nº 5
1984	III Concurso Internacional de Violão (ao vivo)	PORTO ALEGRE, Paulo	Independente, MVL 32	Estudos nº 5 e nº 10
1984	III Concurso Internacional de Violão (ao vivo)	ARAÚJO, Fernando	Independente, MVL 32	Prelúdio nº 2 / Schottisch-choro da Suíte popular brasileira
1985	Cláudio Menandro interpreta Villa-Lobos, Joaquin Rodrigo, Agustin Barrios e outros	MENANDRO, Cláudio	Independente, 527404395)	Choros nº 1 / Prelúdios nº 2 e nº 5
1987	Villa-Lobos	TAPAJÓS, Sebastião	L'ART, L'ART 17	Choros nº 1 / Estudos nº 1, nº 3, nº 4, nº 7, nº 8, nº 9 e nº 11 / Prelúdios nº 2, nº 3 e nº 5 / Mazurca-Choro, da Suíte popular brasileira
1987	Villa-Lobos: obra completa para violão (duplo)	SANTOS, Turibio	Kuarup Discos, KLP-BE1 e KLP-BE2	obra completa
1987	Villa-Violão: Heitor Villa-	SANTOS, Turibio	Kuarup Discos, KLP-028	obra completa

	Lobos, 1887-1987			
1987	Villa-Lobos	RABELO, Rafael	Método, 527.404.767	Schottisch-Choro da Suíte popular brasileira

Conclusão

Maiores informações sobre o Acervo Sonoro, e o seu início, demandará uma pesquisa detalhada que em correspondências, entrevistas registradas, havendo a possibilidade de que, mesmo assim, não se obtenha tais informações, pelo que é conhecido na Política de Gestão de Riscos em museus, por dissociação. O que se sabe atualmente é a data em que parte dos itens foram registrados, o que não necessariamente corresponde à sua entrada na instituição. Alguns itens possuem termos de doação, outros não, o que dificulta a busca pelo rastreamento.

Além destes, há, em algumas coleções, inclusive a de LPs, que contêm itens sob a guarda do museu, em caráter de empréstimo. No entanto, através do *Inventário de documentação de transferência patrimonial do Iphan para o Ibram*, realizado entre 2010 e 2017 (MUSEU VILLA-LOBOS, 2023), é possível constatar que grande parte dos itens são posteriores a 1960, um montante com dedicatórias à “Mindinha” outro com dedicatórias ao próprio MVL. Um outro fator relevante é que, embora um quantitativo considerável de itens esteja protegido por direitos autorais, um somatório relevante dos LPs aqui mencionados se encontra disponível em plataformas online.

Após o levantamento de dados até aqui realizado, constata-se a necessidade de empreender o exame *in loco* do material para fins de conferência e/ou da descrição física detalhada dos materiais (autoria de textos críticos, fotos, possíveis anotações manuscritas, dedicatórias). De tal maneira, objetiva-se contribuir com estudos nas áreas da Musicologia e da Performance. Primeiramente, oferecendo mais fontes sobre a maneira como o repertório foi recebido pela crítica especializada e por ela foi transmitido para o público em geral. Em segundo lugar, ampliar as referências sonoras para estudos que abordem questões interpretativas e técnicas do repertório, conforme as soluções encontradas pelos violonistas que, com o passar do tempo, registraram suas interpretações em gravações.

Referências

ALFONSO, Sandra Mara. *O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. 2. ed. Uberlândia, MG: EDUFU, 2017. 268p.

AMORIM NETO, Humberto; SERRÃO, Ruth. *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. 2007. xii, 243f Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, Rio de Janeiro.

- BARBOSA, Valdinha. “A arte de amar Villa-Lobos”. *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*, v. 14, p. 17-26, 2012.
- COFFEY BOLIS, Stephen; SCARDUELLI, Fabio. O violão no interior paulista (1940-2000): análise dos programas do acervo de Milton Nunes. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 1-49, 2022. DOI: 10.33871/23179937.2022.10.2.6800. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/6800>. Acesso em: 26 ago. 2024.
- DOZE estudos para violão. *Diário da Tarde*, Curitiba, ano 75, n. 22.716, p. 2, 20 dez. 1975.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 89, n. 132, p. 12, 18 ago. 1979. Caderno B.
- FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579830358.
- GONÇALVES, Ely. “A Mindinha que eu conheci”. *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*, v. 14, p. 63-69, 2012.
- KUARUP discos, um catálogo independente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 90, n. 229, p. 7, 23 nov. 1980. Caderno B.
- MOURÃO, Rui. “A área da cultura e o Museu Villa-Lobos nos anos 80”. *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*, v. 14, p. 54-62, 2012.
- MURICY, Andrade. Estudos para violão de Villa-Lobos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 137, n. 48, 27 nov. 1963. Folhetim / Pelo mundo da música.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Política de documentação do acervo museológico*. Rio de Janeiro: Ibram, 2023. 40p.
- PRELÚDIOS e canções de Villa-Lobos sai hoje com Jodacil Damasceno ao violão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 77, n. 213, p. 10, 11 dez. 1967.
- RIBEIRO, Sérgio. *Rei do violão: a música de Marcos Alan*. Cuiabá, MG: EdUFMT, 2022.
- RODOLFO, Marcelo. “Villa-Lobos: uma discografia”. *Revista Brasileira*, n. 3, p. 26-37, 1999.
- SAMPAIO, Marisa Ferraro. Obras de Villa para violão. *Diário do Paraná*, Curitiba, ano 19, n. 5.505, 4 nov. 1973. Terceiro caderno, p. 3.
- SANTOS, Turíbio. *Caminhos, Encruzilhadas e Mistérios: autobiografia*. Rio de Janeiro: Artviva, 2014. 220p.
- TRÊS de uma vez. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 11.921, p. 14, 25 set. 1961.
- VIDAL Jr., Josemar. Cláudio Menandro: sombra e água fresca. SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, 1., 2007, Curitiba. Anais... Curitiba, 2007. p. 1-8.
- VILLA-LOBOS e o violão. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 145, n. 44, p. 9, 23 nov. 1971.
- VILLA-LOBOS, sua obra. *Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021. 448p.

Uma possível Ave Maria inédita de Villa-Lobos a partir do manuscrito MVL 1999-21-0005

Danilo Martins Ferreira
danilloferreira@hotmail.com | Universidade de São Paulo

Susana Cecilia Igayara-Souza
susanaiga@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho tem por foco a apresentação de parte da dissertação de mestrado sobre as Ave Marias de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Foram utilizadas fontes primárias depositadas no Museu Villa-Lobos (MVL). Como objetivos específicos, apresenta uma análise das fontes manuscritas e impressas e a hipótese da descoberta de uma Ave Maria inédita a partir do autógrafo código MVL 1999-21-0005. O quarto capítulo da dissertação é dedicado ao estudo musicológico do rascunho contido no manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005, lançando a hipótese de que a referida peça descoberta, seria a primeira Ave Maria composta por Villa-Lobos, em 1909, descrita nos catálogos como “não localizada”. São apresentadas edições práticas a partir da reconstituição do manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005, para voz, violoncelo e teclado (piano, órgão e harmônio).

Palavras-chave: Ave Maria; Villa-Lobos; Música Sacra; Música Brasileira

English title: A possible unpublished Ave Maria by Villa-Lobos from the manuscript MVL 1999-21-0005

Abstract: This work focuses upon the presentation of part of the master's dissertation on the Ave Marias of Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Primary sources deposited at the Villa-Lobos Museum (MVL) were used. The specific purposes are to present an analysis of printed and manuscript sources, as well as to provide a hypothesis of an unpublished Ave Maria based upon the manuscript code MVL 1999-21-0005. The fourth chapter of the dissertation is dedicated to a musicology study of the draft found in manuscript MVL 1999-21-0005; the draft supports the hypothesis that it would be the first Ave Maria composed by Villa-Lobos, in 1909, described in the MVL catalogs as “not found”. Practical editions are presented from the reconstruction of the autograph manuscript MVL 1999-21-0005 for voice, cello and keyboard (piano, organ and harmonium).

Keywords: Ave Maria. Villa-Lobos. Sacred music. Brazilian vocal music.

Apresentação

Este trabalho apresenta parte da dissertação de mestrado concluída em 2022, que tem por foco as *Ave Marias* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em particular a análise do manuscrito MVL 1999-21-0005, trazendo parte dos resultados obtidos, como as partituras criadas a partir do referido manuscrito e uma performance apresentada em vídeo a partir das edições práticas que foram elaboradas.

O quarto capítulo da dissertação, dedicado ao estudo musicológico do rascunho contido no manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005, contém a hipótese de que tal manuscrito seja a primeira *Ave Maria* composta por Villa-Lobos, em 1909.

Foram elaboradas dez justificativas para sustentar a hipótese supracitada e como conclusões da dissertação apresentamos esclarecimentos da discussão das fontes e da revisão do texto literário, além de edições práticas criadas a partir da reconstituição do manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005, para voz, violoncelo e teclado (com opção acompanhamento por piano, órgão ou harmônio).

O intuito do presente artigo não é apresentar todas as hipóteses da dissertação, mas sim apontar as principais; a primeira hipótese é que este manuscrito seja o da Ave Maria que aparece em uma versão antiga do catálogo, que indicava tratar-se de uma composição de 1909, e que, portanto, poderia ser a primeira Ave Maria composta por Villa-Lobos. Esta obra, presente no catálogo no Museu Villa-Lobos de 2010, como *Ave Maria para Canto, violoncelo e órgão*, indicada como “rascunho” (de quatro páginas, duração estimada de dois minutos, com partitura não localizada e não publicada), aparecia listada, com pequenas variações, conforme as figuras a seguir:

Figura 1

<p>AVE MARIA (1909)</p> <p>canto, vlc e órgão</p> <p>AUTÓGRAFO (MVL): rascunho - ?? x ?? - 4 p.</p> <p>DURAÇÃO: 2'</p> <p>PUBLICAÇÕES: não publicada</p> <p>OBSERVAÇÕES: Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.</p>

Fonte: Catálogo do Museu Villa-Lobos (MVL) (versão 1.0.1) (2010, p. 208).

Figura 2

<p>AVE MARIA (1909)</p> <p>canto, vlc e órgão</p> <p>AUTÓGRAFO (MVL): rascunho - ?? x ?? - 4 p.</p> <p>DURAÇÃO: 2'</p> <p>PUBLICAÇÕES: não publicada</p> <p>OBSERVAÇÕES: Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.</p>

Fonte: Catálogo do MVL (2020, p. 208).

Já na seção “D - OBRAS NÃO LOCALIZADAS”, na página 294 desse mesmo catálogo, constam três *Ave Marias*; a primeira de 1909 (objeto deste capítulo, sob o título de “canto, vlc [violoncelo] e órgão) e mais as outras duas obras não localizadas (a de 1912 e 1913 que não nos foram enviadas pelo Museu Villa-Lobos[1]) (Figura 3).

Figura 3

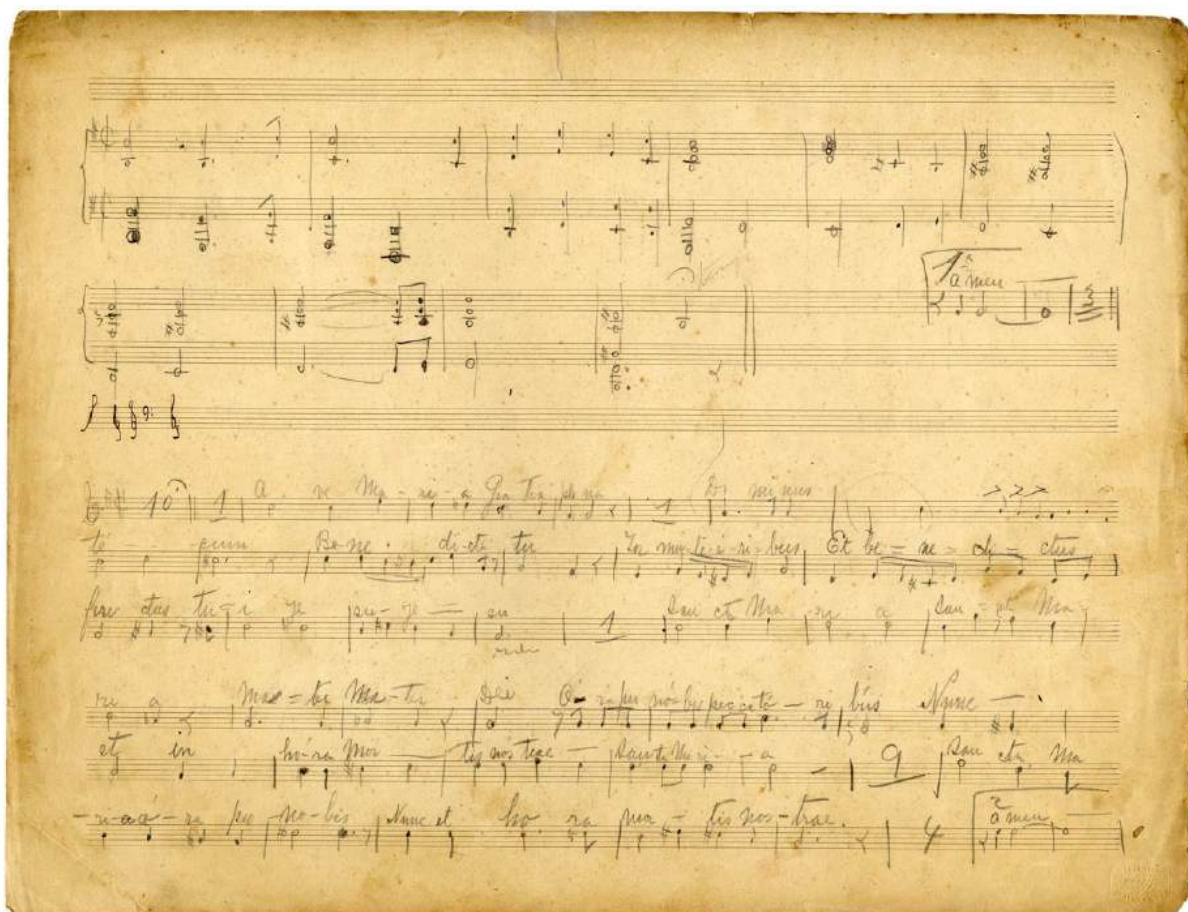
AVE MARIA (1909)		
<i>canto, vlc e órgão</i> DURAÇÃO: 2'	EXECUÇÕES: _____	OBSERVAÇÕES: • Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.
AVE MARIA (1912)		
<i>canto e órgão</i> DURAÇÃO: 2'	EXECUÇÕES: _____	OBSERVAÇÕES: • Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.
AVE MARIA (1913)		
<i>canto e cordas</i> DURAÇÃO: 2'	EXECUÇÕES: 1ª 11/11/1922, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Asdrubal Lima, canto; Autor, regente. Concerto em homenagem ao Presidente da República, Epitácio Pessoa. 1º dos quatro grandes concertos sinfônicos de composições do Autor antes de sua primeira viagem a Paris, realizados entre novembro e dezembro de 1922 no Theatro Municipal e promovidos por um grupo de amigos seus	OBSERVAÇÕES: • Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.

Fonte: Catálogo do MVL (2021, p. 181)

A partir da análise musical do manuscrito autógrafo, chegamos a algumas das constatações:

- O manuscrito efetivamente contém quatro páginas;
- O manuscrito está em estilo “rascunho”, uma vez que a letra da Ave Maria está desagregada do restante conforme figura a seguir (Fig. 4);

Figura 4



Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo MVL, código Ave Maria MVL 1999-21-0005.

O manuscrito autógrafo está escrito em três pentagramas: instrumento de teclado (piano, harmônio ou órgão em dois pentagramas) e violoncelo (nas demais páginas do manuscrito); a letra da música está escrita ao final do rascunho (na quarta página), com o título “Ave Maria” (na primeira página); o catálogo não menciona qualquer outra Ave Maria composta por Villa-Lobos para trio (voz + dois instrumentos).

Pode-se supor, através das justificativas acima, que esta obra seja um manuscrito autógrafo original de uma *Ave Maria* de Villa-Lobos catalogada pelo MVL como “Ave Maria para canto, vlc e órgão (1909)” – código MVL 1999-21-0005 – indicada como “rascunho” e “partitura não localizada”. Seria, neste caso, uma obra inédita, e uma sugestão de partitura prática para execução, feita a partir da análise deste rascunho, foi apresentada nesta dissertação de 2022.

Foi elaborada também a versão para piano e violoncelo solista (uma vez que foi demonstrada a grande possibilidade desta peça ter sido composta inicialmente para violoncelo acompanhado), além de uma sugestão de acompanhamento para instrumentos de teclado¹.

Bispo (2001) cita que dentre uma das “Obras sacro-musicais da juventude” consta a “Ave Maria, para canto, violoncelo e orquestra, de 1909”. Esta mesma menção é feita por Previato (2006) em sua dissertação e por Almeida (2015), e a única *Ave Maria* que requer a participação de um violoncelo, dentre todas as obras enviadas pelo MVL ao autor da dissertação, no ano de 2020, é esta.

A metodologia utilizada para a reconstituição do manuscrito foi a de analisar, compasso a compasso, cada nota ou anotação escrita no rascunho, e apresentá-las lado a lado com a transcrição. Assim, com a devida justificativa feita de compasso a compasso, o leitor pode acompanhar as soluções propostas e o resultado da análise e reconstituição (Fig. 5)

Figura 5

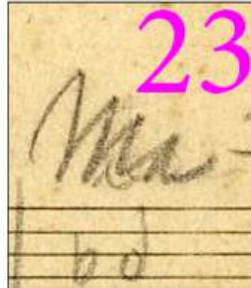
The figure illustrates the process of musical transcription. The top section shows a handwritten manuscript snippet with the word "Ma-ter" written in cursive. A pink number "23" is written above the manuscript. To the right, a single musical staff shows a note with a fermata, with the words "Ma - ter" written below it. The bottom section shows a larger handwritten musical passage with a red number "23" above it. To the right, a multi-staff transcription of the same passage is shown, including a vocal line and piano accompaniment.

Fonte: Excerto da análise apresentada na dissertação de mestrado deste autor

¹ Piano, órgão (com a linha do pedal escrita) e harmônio (com a tessitura apropriada), sendo as partes cavadas em formato de apêndice.

O compasso acima (Figura 5) contém alguns pontos de atenção a serem comentados, e por esse motivo, foi selecionado como exemplo; nesse compasso fez-se necessário tratar da parte da voz (nota e texto literário), no violoncelo, e nas mãos direita e esquerda do acompanhamento.

Figura 6

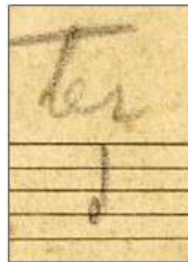


Fonte: Excerto da análise apresentada na dissertação de mestrado deste autor

Na figura 6, com esta ampliação, notamos uma rasura no texto, mas que claramente se refere à sílaba “Ma-” da palavra “Mater”.

Na figura 7 (a seguir) a incerteza está relacionada à altura da nota (lá ou sol?). A opção foi pela nota sol pelo contexto harmônico (notas do violoncelo e do teclado) e, também quando ampliamos a nota graficamente, observa-se a intenção por esta nota, mais claramente:

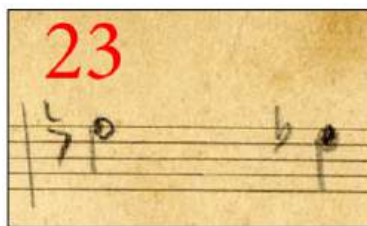
Figura 7



Fonte: Excerto da análise apresentada na dissertação de mestrado deste autor

Na parte do violoncelo, novamente foram necessários comentários elucidativos das decisões tomadas, como a seguir:

Figura 8

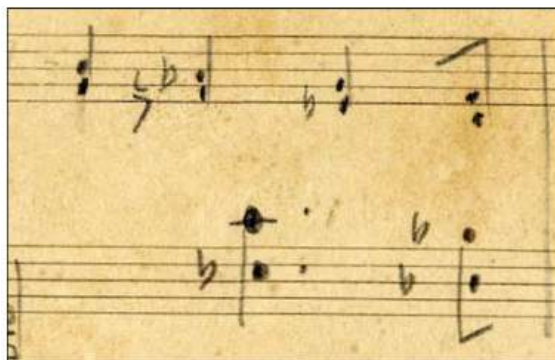


Fonte: Excerto da análise apresentada na dissertação de mestrado deste autor

Percebemos a rasura no manuscrito, onde a nota fá bequadro, no violoncelo, escrita inicialmente como semínima, foi alterada para mínima; e conseqüentemente, fez-se necessária a alteração da nota seguinte (mi bemol), de mínima para semínima. Isto também é reforçado quando observamos o compasso inteiro com a próxima nota fá também semínima (Fig. 5).

Por fim, pontuamos duas rasuras de alteração de tempo na mão esquerda do teclado, onde inicialmente uma mínima, em mi bemol e dó, foi alterada para semínima pontuada, com o intuito de viabilizar posterior inclusão da nota ré bemol e si bemol para o compasso ficar com a quantidade correta de tempos (Fig. 9).

Figura 9



Fonte: Excerto da análise apresentada na dissertação de mestrado deste autor

Com esta inclusão, a nota ré bemol (última nota da mão esquerda do acompanhamento), destoaria do ré natural, tocado ao mesmo tempo na mão direita, e não nos parece que a intenção do compositor era de que neste ponto tivéssemos o ré bemol na mão esquerda e o ré natural na mão direita, mas que por omissão (após a inclusão do bicoorde final do compasso da mão esquerda), acabou ocorrendo pois obviamente a nota correta deve ser também ré bemol; a decisão, portanto, foi de se incluir o bemol também na nota ré da mão direita do teclado entre parêntesis na transcrição, conforme apresentado anteriormente.

O compasso 23 é um bom exemplo do que foi necessário comentar e pontuar, compasso a compasso, de cada notação que pudesse suscitar o mínimo de dúvida, e cada detalhe, devidamente justificado, acaba por trazer uma certa segurança ao leitor com relação às decisões tomadas com o objetivo de participá-lo de forma ativa das conclusões, em uma espécie de diálogo onde o leitor pode concordar ou não com a solução proposta. Para que se tenha uma noção quantitativa, houve cerca de cento e cinquenta páginas como essas, que perpassaram cada um dos cinquenta e sete compassos da obra.

Um pequeno excerto do resultado, do *incipit* da obra, está apresentado abaixo:

Figura 10

The image shows a musical score for the beginning of the Ave Maria by Villa-Lobos. It consists of three staves: Voice, Cello, and Teclado (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "A - ve Ma - ri - a, grá - ti - a ple - na, Dó - mi - nus". The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line in the right hand, marked with *simile*.

Fonte: Excerto da edição prática apresentada na dissertação de mestrado deste autor.

Muitos dos problemas musicológicos advindos da análise do manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005 foram gerados por dúvidas de grafia. A justificativa sobre cada decisão, por vezes bastante detalhada, deveu-se às imprecisões dos manuscritos-rascunhos.

Estes são alguns dos elementos que, somados, nos levam a concluir que este rascunho estudado na dissertação é a primeira Ave Maria composta por Villa-Lobos, em 1909. Um maior detalhamento pode ser encontrado na dissertação de mestrado.

Referências

BISPO, Antonio Alexandre. "Heitor Villa Lobos em 30 anos de atividades musicológicas: crônicas e materiais (II)". Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira. Nº 72 (2001:4). Disponível em <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-01.htm>>. Acesso em: 03 ago. 2024 às 10:09

FERREIRA, Danilo M. *As Ave Marias de Villa-Lobos: conjunto da obra e discussão sobre uma possível Ave Maria inédita a partir da análise do manuscrito MVL 1999-21-0005*. Dissertação (Mestrado em musicologia). São Paulo, Universidade de São Paulo / Escola de Comunicações e Artes, Suzanna Cecília Igayara-Souza (orientador), 2022. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-10012023-162440/pt-br.php>. Acesso em: 03 ago. 2024 às 10:09.

PREVIATO, Sheila. *A obra religiosa coral de Heitor Villa-Lobos no período de 1948 a 1952*. Dissertação (Mestrado em Música) São Paulo: Universidade de São Paulo / Escola de Comunicações e Artes, Marco Antônio da Silva Ramos (orientador), 2006.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos, versão 1.01. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2020.

Native Brazilian Music: Pixinguinha “flauteando” para Villa-Lobos e Stokowski

José Reis de Geus
josedegeus@usp.br | Universidade de São Paulo
Orientador: Walter Garcia
waltergarcia@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Villa-Lobos (1887-1959) foi um importante intermediador entre Stokowski (1882-1977) e músicos populares do cenário carioca. Através deste intercâmbio, nasceu o LP *The Native Brazilian Music*, lançado em 1942 nos E.U.A, e em 1987 no Brasil. Nele constam importantes registros da participação de Pixinguinha em seis faixas, como flautista, acompanhando cantores e transitando por diversos gêneros como samba, toada, marchar-rancho e macumba.

O tema deste artigo está em consonância com minha pesquisa de doutorado, que visa a elaboração de um método de estudo para o contraponto aplicado do choro a partir da transcrição e análise das 34 gravações do duo Pixinguinha e Benedito Lacerda, contidas nos 17 álbuns 78 rpm lançados entre os anos de 1946 a 1950.

Palavras-chave: Pixinguinha, Villa-Lobos, Stokowski, *Brazilian Music*.

Native Brazilian Music: Pixinguinha playing the flute for Villa-Lobos and Stokowski

Abstract: Villa-Lobos (1887-1959) was an important intermediary between Stokowski (1882-1977) and popular musicians from the Rio de Janeiro scene. Through this exchange, the LP *The Native Brazilian Music* was created, released in 1942 in the USA and in 1987 in Brazil. It includes significant records of Pixinguinha's participation on six tracks as a flutist, accompanying singers and moving through various genres such as samba, toada, marchar-rancho, and macumba.

The topic of this article aligns with my doctoral research, which aims to develop a study method for applied counterpoint in choro, based on the transcription and analysis of 34 recordings by the duo Pixinguinha and Benedito Lacerda, found on 17 78 rpm albums released between 1946 and 1950.

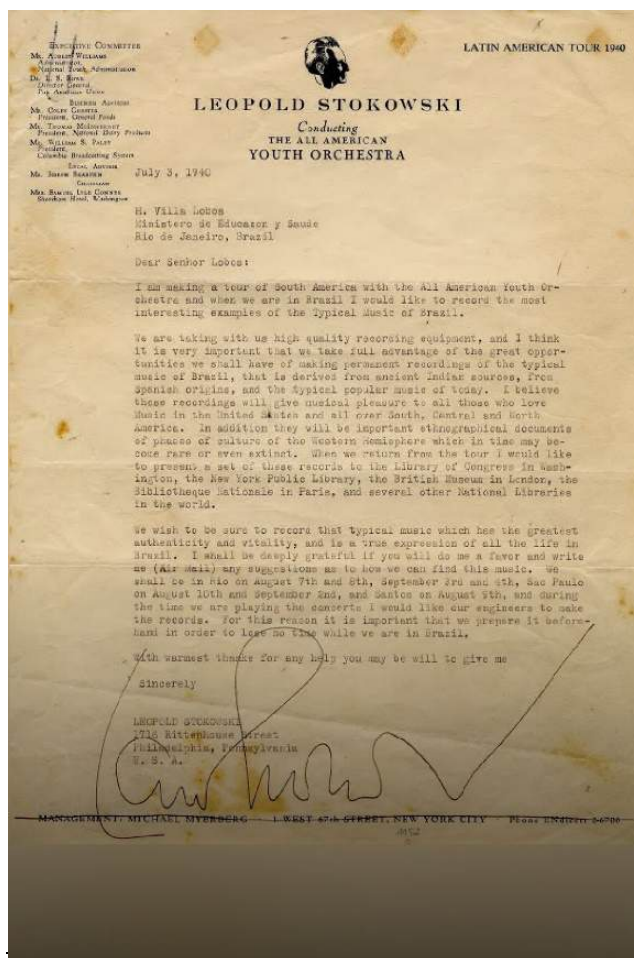
Keywords: Pixinguinha, Villa-Lobos, Stokowski, *Brazilian Music*.

Apresentação

Em meados de 1940, Leopold Stokowski (1882-1977) preparava-se para a realização de uma turnê à frente da *All-American Youth Orchestra*, que visitaria países da América do Sul, passando por cidades localizadas nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Em correspondência endereçada à Villa-Lobos, (1887-1959), figura central na política cultural do governo de Getúlio Vargas (1882-1954), solicitou a cooperação para o recolhimento do que chamou de “músicas típicas do Brasil”, reafirmando a importância dessas gravações enquanto “documentos etnográficos de amostras da cultura do Hemisfério Ocidental”, que proporcionariam “o prazer musical a todos aqueles que amam a música nos Estados Unidos e em toda a América do Sul, Central e do Norte”. Inicialmente, o registro deste material fonográfico seria destinado ao Congresso Folclórico Pan-Americano de Folclore, evento planejado dentro do programa da Política da Boa Vizinhança, que tinha como objetivo

promover a aproximação diplomática, econômica, militar e cultural dos Estados Unidos com países da América Latina, que acabou não acontecendo.

Figura 1

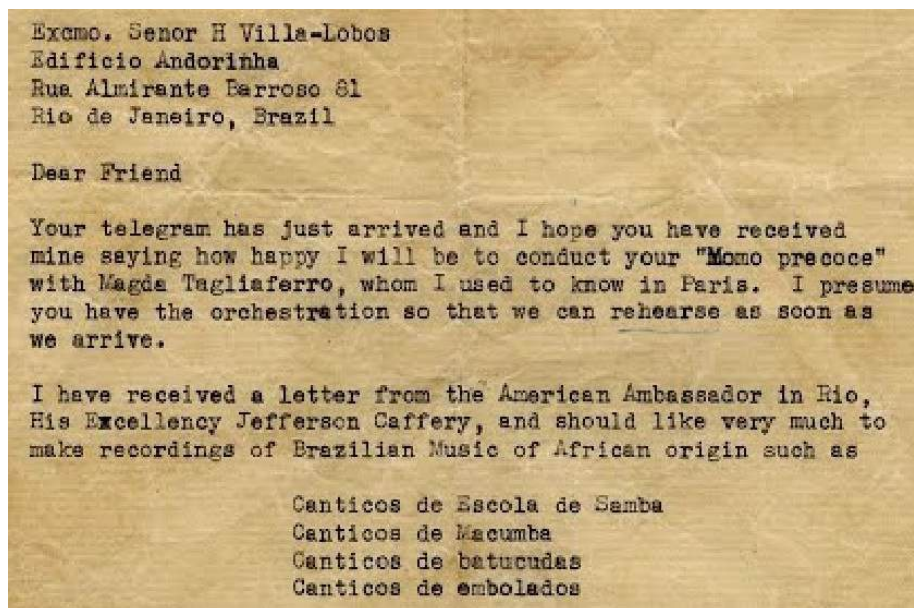


Carta de Leopold Stokowski endereçada a Villa-Lobos. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/carta-de-leopold-stokowski-para-heitor-villa-lobos-leopold-stokowski/oQGgTtL8K56Usw?hl=pt-br>

Em resposta, Villa-Lobos demonstrou apressado pelo que chamou de “intercâmbio folclórico” entre nações do continente americano, apresentando um plano de gravações com o que chamou de “cantores populares originários de todos os Estados mais típicos”, que estariam vivendo nos arredores da capital. Ressaltou também a possibilidade da utilização de fantasiados e roupas típicas, caso houvesse a necessidade da realização de uma filmagem. Para isso, pediu como garantia uma quantia inicial de U\$500,00 (quinhentos dólares), referente ao custeio das despesas gerais e contratação de músicos.

Em nova correspondência datada de 20 de julho de 1940, Stokowski enfatiza o pedido do embaixador americano Jefferson Caffery¹ (1886-1974) em realizar registros do que chamou de “música Brasileira de origem africana”, citando como exemplo “cânticos de escola de samba, macumba, batucada e emboladas” e encerrando a carta comentando sobre seu desejo de “gravar músicas dos índios brasileiros desde o século XVI até os dias atuais”.

Figura 2



Excmo. Senor H Villa-Lobos
Edifício Andorinha
Rue Almirante Barroso 81
Rio de Janeiro, Brazil

Dear Friend

Your telegram has just arrived and I hope you have received mine saying how happy I will be to conduct your "Momo precoce" with Magda Tagliaferro, whom I used to know in Paris. I presume you have the orchestration so that we can rehearse as soon as we arrive.

I have received a letter from the American Ambassador in Rio, His Excellency Jefferson Caffery, and should like very much to make recordings of Brazilian Music of African origin such as

Canticos de Escola de Samba
Canticos de Macumba
Canticos de batucadas
Canticos de embolados

Trecho escrito por Stokowski em 20 de julho de 1940, endereçada à Villa-Lobos, contendo as recomendações de Jefferson Caffery, embaixador dos E.U.A. Fonte: <https://artsandculture.google.com/story/WgXB2-gLJSxsJQ>

Diante disso, Villa-Lobos recorre a Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos – 1890-1974), que organiza uma equipe de renomados compositores e intérpretes do cenário musical carioca, contando com a participação de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna – 1897-1973), João da Baiana (João Machado Guedes – 1887-1974), Cartola (Angenor de Oliveira – 1908-1980), Zé Espinguela (José Gomes da Costa – 1890-1944), Luiz Americano (Luiz Americano Rêgo – 1900-1960), a dupla Jararaca e Ratinho (José Luis Rodrigues Calazans – 1896-1977 e Severino Rangel de Carvalho – 1896-1972), dentre outros artistas. Em carta datada de 29 de julho de 1940, Donga pede um “adiantamento urgente para as despesas”, especificando de forma detalhada os gêneros e prováveis grupos/ formações instrumentais para a realização de tais gravações.

¹ Diplomata estadunidense que serviu como embaixador dos E.U.A. em El Salvador (1926-1928), Colômbia (1928-1933), Cuba (1934-1937), Brasil (1937-1944), França (1944-1949) e Egito (1949-1955).

Figura 3

ao encarregado do Maracati e Prevo	200\$000
" " " Grupo Regional	200\$000
" " " Samba	100\$000
" " das Macumbas, Cavacablas e Ba- lucadas	200\$000
" " " Modinhas	50\$000
" " " Chôros	200\$000
" " " Rabalada, Desafio e Toada...	200\$000
" " " Instrumentações	200\$000
Despesas Diversas (automovel, etc.).....	250\$000
<hr/>	
Total.....	1:700\$000

Aproveito a oportunidade para vos apresentar os pre-
testos da alta estima e consideração,

Ernesto dos Santos "Zonga"
(a) Ernesto dos Santos

Trecho da carta escrita por Donga, endereçada à Villa-Lobos, contendo detalhes referentes à orçamento, gêneros musicais e formações instrumentais que seriam utilizadas nas gravações. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/carta-de-donga-para-heitor-villa-lobos-donga-ernesto-dos-santos/2wFAHS2RgtjmNQ?hl=pt-br>

Autores ressaltam que este intercâmbio foi possível devido à estreita relação de Villa-Lobos com instrumentistas e compositores do movimento do choro carioca, ocorrido durante sua adolescência e parte da vida adulta. Ermelinda Paz afirma que, ao sair de casa aos 16 anos, Villa-Lobos ganhou a liberdade para juntar-se a um grupo de chorões² liderados pelo violonista Quincas Laranjeiras, integrado por Luiz de Souza (trompete), Luiz Gonzaga da Hora (contrabaixo); Spíndoloa, Juca Kalut e Felisberto Marques (flauta transversal), Anacleto de Medeiros (saxofone), Macário e Irineu de Almeida (oficleide³) e Zé do Cavaquinho. Segundo a autora, “o jovem Heitor frequentava a casa de tia Zizinha, que, ao piano, interpretava prelúdios e fugas de Bach. Mas o violão, instrumento desprestigiado na época como símbolo de boemia e malandragem, exercia forte atração sobre ele”. (PAZ, 2004, p. 06)

² Nome comumente atribuído a instrumentistas que se dedicavam à performance do gênero choro, anterior ao samba. Segundo Dourado (2004), o choro é definido como “música popular urbana brasileira, de espírito melancólico (daí o nome), que mesclou estilos europeus como schottisches e polcas ao samba; é essencialmente improvisada, e exige certo grau de proficiência técnica dos instrumentistas. No Rio de Janeiro do final do séc. XIX, músicos de choro tocavam em salões, festas e residências, trazendo novidades da Europa e misturando-as aos ritmos brasileiros de origem africana que levaram à nova música popular”.

³ Instrumento barítono da família dos metais criado na França do século XIX por Asté, logo caindo em desuso na orquestra. Tinha formato semicircular e um tudel em cuja extremidade havia um bocal em formato de copo, e era tocado em posição vertical. O significado do termo (gt. lit.: serpente com chaves) alude ao formato curvo do tubo às chaves, que chegavam a doze. Verdi, Schumann e Wagner escreveram em algumas de suas obras partes para oficleide, que modernamente costumam ser substituídos pela tuba.

Pixinguinha, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, ao ser interrogado como conheceu Villa-Lobos, responde: “Ele era garoto. Ia sempre na minha casa da rua Itapiru, número 97. Tocava violão muito bem, como sempre tocou. Às vezes acompanhava meu pai. Mais tarde é que toquei alguns chorinhos para ele”. Perguntado se não teria conhecido Villa-Lobos em 1922, afirma: “Eu conheci Villa-Lobos muito antes. Como eu já disse ele ia na minha casa porque admirava os “chorões”⁴. Às vezes, até fazia um acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. (FERNANDES, 1970, p. 28) João da Baiana também comentou em seu depoimento ao MIS o fato de ter conhecido Villa-Lobos nas rodas de choro e samba. “Em 1929 ele ia muito na casa do Zé Espinguela⁵ que estava escrevendo um livro sobre ele”. (Idem, 1970, p. 60) Cartola, em matéria publicada no Jornal do Brasil, comenta: “Villa-Lobos era uma espécie de padrinho meu. Particpei com ele de um festival de música no campo do Fluminense. Fizemos também uma filmagem da Quinta da Boa Vista, com a Mangueira”. (PERIN; PORTELA; VELOSO, 1973, p. 09)

Diante desse contexto, Villa-Lobos foi o importante elo de ligação entre Stokowski e importantes músicos populares cariocas, contribuindo de maneira decisiva para a consolidação do que o maestro norte-americano chamou de “autêntica música brasileira”. Notícias veiculadas nos jornais da época afirmam que os registros fonográficos foram realizados à bordo do navio *Uruguai*, na noite de 07 de agosto, após a chegada de Stokowski, que realizara um concerto com a orquestra no Teatro Municipal. Barboza e Oliveira Filho comentam que “a gravação, segundo a imprensa, seguiu ininterruptamente, até as seis horas da manhã seguinte. Às três horas, contudo, o maestro se retirara, exausto, para dormir um pouco, deixando a direção dos trabalhos nas mãos de Meyerberg”. (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 1979, p. 102) Apesar de contarem com “equipamentos de gravação portáteis e de altíssima qualidade”, informação enfatizada em uma das cartas de Stokowski à Villa-Lobos, percebe-se um caráter de grande informalidade, muito diferentes do padrão de qualidade exigido na gravação dos discos da época, como enfatiza Segundo Cabral:

A gravação poderia perfeitamente ter sido feita em condições bem mais favoráveis nos estúdios da Colúmbia, no Rio de Janeiro. Basta compará-la com qualquer outro disco lançado na época, nos Estados Unidos ou no Brasil, para comprovar que o navio *Uruguai* não era o local mais adequado para a produção de um disco. Além disso, gravar, em apenas duas noites, trinta e tantas músicas, com a utilização de

instrumentos absolutamente desconhecidos pelo engenheiro de som norte-americano, não é um sinal de grande interesse pela obtenção de boa qualidade de som. A Colúmbia Brasileira, então representada pela empresa Byington & Cia., não foi sequer comunicada da gravação. Aliás, nunca o foi, tanto que jamais lançou os discos no Brasil. (CABRAL, 2007 [1978], p. 178)

Ao todo, foram realizados quarenta registros, sendo o 25º e o 36º referentes à música “Ranchinho desfeito” (Donga e David Nasser), totalizando trinta e nove músicas gravadas, segundo tabela organizada por Ermelinda Paz:

Quadro 1: Relação das músicas, compositores e gêneros gravados à bordo do navio *Uruguai*.

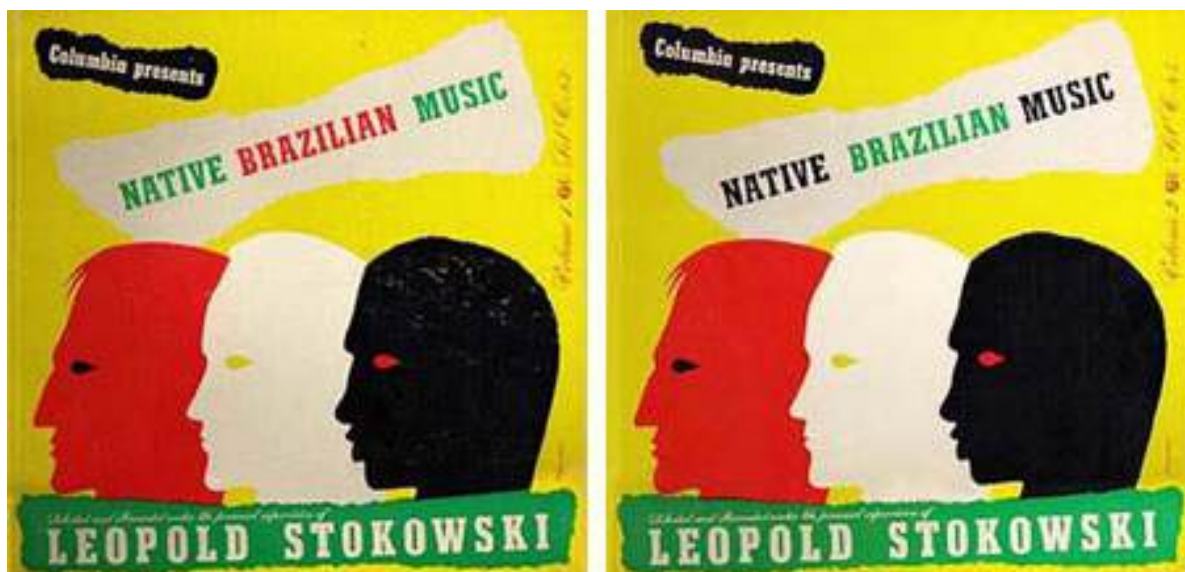
	MÚSICA	COMPOSITOR	GÊNERO
0 1 .	Seu Mané Luiz	Donga e Cícero de Almeida	Partido-alto
0 2 .	Meu amor	Cartola e Aluísio Dias	Samba de morro
0 3 .	Festa encerrada	José Gonçalves e Zé da Zilda (ou Zé com Fome)	Samba de breque
0 4	Passarinho bateu asa	Donga	Toada
0 5 .	Sapato dentro do saco	Jararaca	Embolada
0 6 .	Orimé (Macumba de Oxóssi)	Zé Espinguela	Macumba
0 7 .	Hoje é dia	Zé Espinguela	Macumba
0 8 .	Afoché, candomblé (Macumba de Iansã)	Zé Espinguela	Macumba
0 9 .	Samba da lua	Donga e David Nasser	Batucada
1 0 .	Intrigas no buteco do Padilha	Luiz Americano	Choro
1 1 .	Tocando pra você	Luiz Americano	Choro
1 2 .	Luiz Americano no Lido	Luiz Americano	Choro
1 3 .	Bole-bole	José Gonçalves (Zé da Zilda)	Maxixe
1 4 .	Caboclo do mato	João da Baiana	Fantasia sobre macumba
1 5 .	Quequerequequê	João da Baiana	Fantasia sobre macumba

1 6 .	Pelo telefone	Donga e Mário de Almeida	Samba
1 7 .	Bambu	Donga	Embolada
1 8 .	Primeiro amor	Cartola e Aluisio Dias	Samba de morro
1 9 .	Apanhá limão	Jararaca	Samba
2 0 .	José Barbino	Alfredo da Rocha Viana (Pixinguinha) e Jararaca	Maracatu
2 1 .	Na praia	Raul Moraes	Modinha
2 2 .	Saia da morena	Donga	Embolada
2 3 .	Tristeza	Cartola	Samba de morro
2 4 .	Quem me vê sorrir	Cartola e Carlos Moreira de Castro	Samba de morro
2 5 .	Ranchinho desfeito *	Donga e David Nasser	Marcha-rancho
2 6 .	Cambinda velha	Pixinguinha	Frevo
2 7 .	Urubu malandro	Pixinguinha	Variações
2 8 .	Amarra a vaca	Jararaca	Embolada
2 9 .	Alma de Tupi	Jararaca	Modinha
3 0 .	Taco-taco	Jararaca	Desafio
3 1 .	Sofre quem faz sorrir	Donga e David Nasser	Samba
3 2 .	Romance de um índio	Donga e David Nasser	Samba
3 3 .	Curimachô	Zé Espinguela	Macumba
3 4 .	Gamandauê	Zé Espinguela	Candomblé

3 5 .	Meu jardim	Donga e David Nasser	Marcha-rancho
3 6 .	Ranchinho desfeito *	Donga e David Nasser	Marcha-rancho
3 7 .	Acoroagô	Zé Espinguela	Candomblé
3 8 .	Canide-ione	-	Cântico ameríndio/ ambientação de Villa- Lobos
3 9 .	Nozani-na	-	Cântico ameríndio/ ambientação de Villa- Lobos
4 0 .	Teiru	-	Cântico ameríndio/ ambientação de Villa- Lobos

De posse de todo esse material fonográfico, produziu-se o álbum intitulado *The Native Brazilian Music*, lançado nos Estados Unidos no ano de 1942. É dividido em dois volumes, contendo dois discos 78 rpm em cada um.

Figura 4



Edição norte-americana do álbum duplo *The Native Brazilian Music*. Fonte: <https://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/NBM.htm>

Lendo as etiquetas e contracapa de cada um dos volumes, percebem-se a existência de vários equívocos na grafia dos títulos das canções, nomes dos compositores, intérpretes e grupos instrumentais. Segundo Daniela Thompson (2005) “apenas seis dos dezessete títulos das músicas escaparam a mutilação na etiqueta dos discos. Dos nomes dos compositores, meros três foram escritos corretamente. Já os intérpretes, eles foram ignorados em sua maioria”.

Afirma ainda que, “no Volume Dois, a ordem das músicas foi trocada. E considerando o zelo de Stokowski pela ‘mais legítima música nativa brasileira’, as descrições das composições são inadequadas de um modo desapontador”.

Figura 5



Equívocos na grafia presentes nas etiquetas do disco *The Native Brazilian Music*.
Fonte: *Jornal O Globo*, Rio Show, Rio de Janeiro, 16 de julho de 2020.

Barboza (2003), Paz (2004) e Thompson retomam as informações apresentadas nas etiquetas do disco, fazendo as correções dos erros de ortografia e equívocos apresentados nos títulos, nomes dos compositores e gêneros musicais, sintetizados na tabela a seguir:

Quadro 2: Correções da ficha técnica do disco *The Native Brazilian Music*.

	DISCO	Nº FAIXA/ MATRIZ	TÍTULO DA MÚSICA	COMPOSITOR	GÊNERO
(Volume 1)	36 50 3	C831 (CO- 30165)	Orimé (Macumba de Oxóssi)	Zé Espinguela	Macumba
		C832 (CO- 30166)	Afoché, candomblé (Macumba de Iansã)	Zé Espinguela	Macumba
	36 50 4	C833 (CO- 30150)	Samba Canção (Ranchinho desfeito)	Donga e David Nasser	Marcha-rancho
		C834 (CO- 30151)	Caboclo do mato	João da Baiana	Fantasia sobre macumba
	36 50 5	C835 (CO- 30154)	Seu Mané Luiz	Donga e Cícero de Almeida	Partido-alto
		C836 (CO- 30156)	Bambu	Donga	Embolada
	36 50 6	C837 (CO- 30155)	Sapo dentro do saco	Jararaca	Embolada
		C838 (CO- 30147)	Quequerequequê	João da Baiana	Fantasia sobre macumba

Volume 2	36 50 7	C841 (CO-30152)	José Barbino	Alfredo da Rocha Viana (Pixinguinha) e Jararaca	Maracatu
		C842 (CO-30153)	Tocando pra você	Luiz Americano	Choro
	36 50 8	C843 (CO-30148)	Pelo telefone	Donga e Mário de Almeida	Samba
		C844 (CO-30149)	Passarinho bateu asa	Donga	Toada
	36 50 9	C845 (CO-30163)	Quem me vê sorrir	Cartola e Carlos Moreira de Castro	Samba de morro
		C846 (CO-30193)	1. Teiru 2. Nozani-na	-	Cântico ameríndio/ ambientação de Villa-Lobos
	36 51 0	C847 (CO-30190)	Cantiga de Festa	Zé Espinguela	Cantiga
		C848 (CO-30167)	Canide-ione	-	Cântico ameríndio/ ambientação de Villa-Lobos

Thompson comenta ainda o fato de que “nem o governo do Brasil nem qualquer outra entidade brasileira fez algum esforço para recuperar estas gravações”. Segundo Cabral (2007 [1978], p. 180), “durante muitos anos, a aquisição do álbum *The Native Brazilian Music* foi um privilégio, no Brasil, de raríssimos colecionadores”. Somente no ano de 1987, durante o centenário de Villa-Lobos, o Museu Villa-Lobos (MVL) no Rio de Janeiro, lançou as 17 faixas de *Native Brazilian Music* em um LP produzido por Suetônio Valença, Marcelo Rodolfo, e Jairo Severiano, com notas do musicólogo Ary Vasconcelos. A música foi transferida não a partir das matrizes originais, cujo paradeiro (se sobreviveram) continuou desconhecido, mas a partir de discos 78 rpm doados pelo colecionador Flávio Silva.

Barboza e Oliveira Filho (1979) comentam que “um ano e meio depois, Cartola recebeu pela gravação a quantia de 1\$500, o preço de três maços de cigarros baratos, muito menos do que com a venda de um único de seus sambas dez anos antes”. (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 139) Também destaca o fato de que Cartola só conseguiu ouvir o disco vinte anos depois, e que “quase todos os músicos morreram sem ouvir a referida gravação” (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 1979, p. 104)

Houve várias tentativas para a recuperação das demais gravações, como descreve Daniela Thompson no texto intitulado *Perseguindo Stokowski*. No entanto, o esforço acabou em vão, pois tudo indica que as gravações foram perdidas, e nada foi encontrado.

E Pixinguinha... “flauteando”...

O álbum *The Native Brazilian Music* (1940) consiste em uma das últimas atuações de Pixinguinha enquanto flautista, antecedendo apenas dois trabalhos registrados em disco. Sérgio Cabral afirma que em todo o ano de 1941, Pixinguinha gravou apenas um álbum pela RCA Victor, contendo os choros “Lamentos” e “Carinhoso”. No ano seguinte, tocou flauta pela última vez em um estúdio, solando na Gravadora Odeon os choros “Chorei” e “Cinco Companheiros”, ambos de sua autoria (CABRAL, 2007, p. 180).

A flauta de Pixinguinha está presente em seis faixas, intituladas Passarinho bateu asas, “Seu Mané Luiz” (Donga e Cícero de Almeida), “Ranchinho desfeito” (Donga e David Nasser), “Pelo telefone” (Donga e Mário de Almeida), “Quequerequeque” (João da Baiana) e “Caboclo do Mato” (João da Baiana). Durante essas gravações, Pixinguinha recorre à prática realizada nas reuniões da Casa de Tia Ciata, de tocar improvisando, tal como fazia ao acompanhar os grupos de samba, como mostra seu Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em que comenta: “Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu os meus chôros na sala de visitas. Às vezes eu ia no terreiro fazer um contra-canto com a flauta, mas não entendia nada de samba. A sua origem, essa coisa toda, isso eu também não sei”. (FERNANDES, 1970, p. 20)

Apesar de intitular-se um “chorão”, Pixinguinha tinha grande versatilidade de transitar por vários gêneros musicais, executando com maestria uma prática definida como contraponto popular, herdada por Irineu de Almeida (1862-1914) e aprimorada no decorrer de sua carreira, através de sua experiência enquanto compositor, arranjador e instrumentista. Através dela, exerceu uma presença marcante definida por Caldi (2000) como “espírito solista”, demonstrando suas habilidades enquanto intérprete e improvisador.

Escutando e transcrevendo algumas gravações do disco *The Native Brazilizn Music*, nota-se que Pixinguinha toca de forma confortável, executando introduções, interlúdios e contrapontando livremente com a melodia principal, amenizando as inúmeras repetições presentes em gêneros como a toada, que intercala estrofe e refrão, ou ainda, partido-alto e fantasia sobre macumba⁶, estruturados através de pergunta e resposta. São temas curtos,

⁶ João da Baiana, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, afirma o fato de que “Macumba não é dança nem música. Macumba é o instrumento. Confundem o nome “macumba” com a dança e com esses “negócios” que colocam nas encruzilhadas. A macumba é uma bengala de guiné, com uns dentes parecido com o

apresentando em sua maioria oito compassos que se repetem de maneira cíclica. As canções apresentam tempo de duração aberto, determinado através de improvisação livre dos intérpretes, através de repetições estrofes aleatórias. Encaixam nessa descrição as músicas intituladas “Caboclo do Mato”, “Quequereque”, “Passarinho bateu asas” e “Seu Mané Luiz”.

Mas é na música “Ranchinho Desfeito” é que são percebidas as características marcantes presentes na improvisação de Pixinguinha, que serão amplamente utilizadas durante as gravações com Benedito Lacerda a partir da sua transição para o saxofone. Classificada como gênero canção, apresenta uma estrofe (A) dividida em quatro versos: “Bate a chuva lá fora e me faz lembrar alguém/ Que partiu em silêncio noite de chuva também/ Aqui dentro eu chorando e a chuva caindo no meu coração/ A estrada a garoa triste gemendo, batendo no chão”, sofrendo variações de letra terceiro e no quarto versos (definidos como A' e A''), executada sob a forma: Introdução – A – A' – A'' – Introdução – A – A' – A'' – A – A (primeira frase) - Introdução.

Comparando a exposição do tema na estrofe (A) com as reincidências do contraponto transcritas em (A₁, A₂, A₃, A₄ e A₅), percebe-se que o processo de construção melódica do contraponto realizado por Pixinguinha ocorre a partir da interligação de notas-alvo, localizadas em sua maioria no tempo forte do compasso, exercendo funções do acorde vigente na harmonia (tônica, terça, quinta e, ocasionalmente, sétima). Esse processo de construção é predominantemente vertical, ou seja, fundamentado em arpejos e pensado em cada acorde de forma individual, cuja movimentação melódica prioriza-se nos compassos pares, nas transições entre versos, ou durante os pontos de repouso da melodia principal.

reco-reco. É tocada atrás de uma porta ou de um móvel qualquer com as duas mãos. A mão direita faz o grave e a mão esquerda faz o agudo, o solo, a gente tira os cantos e a pessoa responde” (FERNANDES, 1970, p. 53).

Figura 6

The image shows a musical score for the piece "Ranchinho Desfeito". It consists of a vocal line and five flute parts. The vocal line is in bass clef and has the lyrics: "Ba-te-a-chu-va-lá-fo-ra-c-me-faz-lem-brar-al-go-ém-Que-par-tiu-em-si-lên". The flute parts are in treble clef. The score is marked with various chords: A, G7, Ab, G7, and Cm. Red circles highlight specific notes in the flute parts, and a box labeled 'A' highlights a measure in the vocal line.

Transcrição de trechos do contraponto executado por Pixinguinha em “Ranchinho Desfeito”
(Donga e David Nasser). Fonte: Produção do próprio autor.

Através da realização de transcrições das músicas executadas pelo duo Pixinguinha e Benedito Lacerda, nota-se que a construção melódica do contraponto popular também se fundamenta na utilização de arpejos e aproximações (cromáticas e diatônicas), gerando padrões melódicos definidos por Mário Sève (1999) como *patterns*, consolidando assim a identidade musical de Pixinguinha. Caldi comenta o fato de que “Pixinguinha transportou e adaptou para o saxofone uma linguagem que já realizava à flauta, guardada a enorme diferença tímbrica de produção de som e de registro dos dois instrumentos” (CALDI, 2000, p. 90). Comparando as transcrições de gravações com Benedito Lacerda contidas realizadas ao final da década de

1940, nota-se uma grande sensibilidade e consciência no processo de transição entre os dois instrumentos.

Figura 7

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It features three staves: Flauta (Flute) in the top staff, and two Sax Tenor staves (Sax Tenor A1 and Sax Tenor A2) below. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into sections labeled A, A1, and A2. Above the staves, the following chords are indicated: F, Gm, A7, Dm, and A7. Red circles and arrows point to specific notes in the saxophone parts, labeled 'Notas-alvo' (target notes). The flute part consists of a melodic line with eighth and quarter notes.

Transcrição de trechos do contraponto executado por Pixinguinha em “Vou Vivendo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda). Fonte: Produção do próprio autor.

Comparando os dois trechos acima, nota-se que Pixinguinha não explora a região grave da flauta transversal, assim como também não explora a região aguda do saxofone tenor no decorrer das gravações com Benedito Lacerda. Sua atuação concentra-se registros extremos da harmonia, fazendo com que tivesse uma maior liberdade de execução e expressão musical, sem interferir ou prejudicar o papel do solista principal, seja ele cantor ou instrumentista.

Através da pesquisa, transcrição e análise de registros de áudio gravados por Pixinguinha em diferentes fases de sua carreira, pode-se constatar a relevância da sua identidade musical enquanto compositor e instrumentista, influenciando instrumentistas contemporâneos e pertencentes a gerações futuras, determinando assim, muitas das diretrizes e práticas do estudo e performance do gênero choro até os dias atuais. Dessa forma, o tema deste artigo vai de encontro a minha pesquisa de doutorado, que tem como objetivo a elaboração de um método de estudo para o contraponto aplicado do choro a partir da transcrição e análise das 34 gravações do duo Pixinguinha e Benedito Lacerda, contidas nos 17 álbuns 78 rpm lançados entre os anos de 1946 e 1950.

Conclusão

Desde jovem, Villa-Lobos teve contato direto com a música popular brasileira através da sua convivência com toda uma geração de importantes músicos do cenário carioca, onde o choro, o samba e outras expressões populares faziam parte de seu cotidiano. Sua atuação como

violonista e frequentador da chamada Pensão Viana, casa da família de Pixinguinha, proporcionou ampla experiência musical, determinando sua identidade e influenciando diretamente o seu trabalho enquanto compositor. Seu prestígio, aliado ao importante papel enquanto figura política do Governo Vargas, possibilitou grandes feitos vinculados à educação musical e a cultura, estando entre eles o intermédio da produção do lp *The Native Brazilian Music*, fruto do Programa de Política da Boa Vizinhança entre Estados Unidos e Brasil.

Esse disco tem uma importância significativa, pois registra o antepenúltimo trabalho de Pixinguinha realizado em estúdio, enquanto flautista. Felizmente, graças a iniciativa do Museu Villa-Lobos, esse material pode ser reeditado e lançado no Brasil, beneficiando a todos os pesquisadores que se dedicam a entender suas práticas interpretativas.

Referências

- BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Artur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Artur de. *Pixinguinha: Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.
- CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação, Unirio, Rio de Janeiro, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. “Oficleide”. *Dicionários de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, p. 231, 2004.
- DOURADO, Henrique Autran. “Choro”. *Dicionários de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, p. 79, 2004.
- FERNANDES, Antônio Barroso (Org). *As vozes desassombradas do museu: Pixinguinha, João da Baiana, Donga. vol. 1*. (Coleção) Ciclo de Música Popular Brasileira. Prefácio Ricardo Cravo Albin. Notas de Ligia dos Santos e Antônio Barroso Fernandes. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1970.
- LACERDA, Benedito; VIANNA, Alfredo da Rocha. *Pixinguinha e Benedicto Lacerda*. CD 828766441052. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 2004.
- OLIVEIRA, Luccas. ‘Native Brazilian Music’: Museu Villa-Lobos promove exposição virtual sobre obra histórica da nossa música. *Jornal O Globo*, Rio Show, Rio de Janeiro, 16 de julho de 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/native-brazilian-music-museu-villa-lobos-promove-exposicao-virtual-sobre-obra-historica-da-nossa-musica-24443163> Acesso em 15/08/2024, às 22:30 hs.
- PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito* Rio de Janeiro: Assahi Gráfica, 2004.
- PERIN, Orivaldo; PORTELA, Juvenal; VELOSO, Nuno. Cartola: o poeta que inventou a Mangueira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, nº 157, 12 de setembro de 1973. Caderno B, p. 09.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

<https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos/anais-svl>

THOMPSON, Daniella. *Caçando Stokowski*. Versão em português (tradução de Alexandre Dias - 2005): Disponível em: https://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm
Acesso em 15/08/2024.

Viagens para o “interior”: as vozes e identidades do Brasil

Laila Correa e Silva

lailacorreaesilva@usp.br | FFLCH/USP / FAPESP/BBM-USP

Resumo: A pergunta que motivou o desenvolvimento deste texto, resultado das discussões travadas na Mesa “A descentralização do Modernismo na obra de Villa-Lobos” que foi a problematização do lugar social e histórico de Villa-Lobos como mediador cultural, as implicações da busca por uma identidade cultural brasileira, singular, a partir de incursões realizadas por Villa-Lobos e outros ‘modernos’ em várias regiões do Brasil, sobretudo Norte e Nordeste, coletando tradições, lendas, sonoridades e modos de ser, múltiplos, diversos, e os adaptando para a linguagem musical em sua proposta de sonoridade genuinamente brasileira. Nesse âmbito, quais são os desafios implícitos nesses dois conceitos aos quais me referi: identidade cultural e música brasileira? Evidentemente, não existem respostas para esses questionamentos, mas o desenvolvimento de reflexões, a partir da busca pela identidade brasileira, iniciada desde a fundação do Brasil como Nação.

Palavras-chave: Nacionalismo; Identidade; Pós-Colonialidade.

Abstract: The question that motivated the development of this text, resulting from the discussions held at the Panel “The Decentralization of Modernism in the Work of Villa-Lobos”, was the problematization of Villa-Lobos’ social and historical place as a cultural mediator, the implications of the search for a unique Brazilian cultural identity, based on incursions made by Villa-Lobos and other ‘modernists’ in various regions of Brazil, especially the North and Northeast, collecting traditions, legends, sounds and ways of being, multiple and diverse, and adapting them to Music in his proposal of a genuinely Brazilian sound. In this context, what are the challenges implicit in these two concepts to which I referred: cultural identity and Brazilian music? Evidently, there are no answers to these questions, but the development of reflections, based on the search for Brazilian identity, initiated since the founding of Brazil as a Nation.

Keywords: Nationalism; Identity; Post-Coloniality.

Introdução

No bojo no momento histórico que a trajetória de produção musical, cultural, artística na qual Heitor Villa-Lobos e seus contemporâneos estavam inseridos, as disputas em torno de definições passavam pela política e pelas visões que o Brasil queria estabelecer para si e para o mundo.

A seleção de composições que foram destacadas durante as falas da “Mesa”,¹ ao destacar e explorar a questão de um Brasil plural na produção villalobiana é apenas uma amostra da produção do músico, intelectual e educador Heitor Villa-Lobos (1887-1959), nascido no Rio de Janeiro e conhecido por todo o Brasil- e em várias partes do mundo, como um intérprete da cultura nacional, de uma cultura brasileira, de uma música brasileira. Ao desvendar o cenário musical e sua historicidade, podemos analisar as influências e caminhos adotados por Villa-Lobos para empreender uma definição (possível) de Brasil ou mesmo do que seria uma cultura brasileira. E nesta última frase temos dois elementos que permeiam a

¹ Mesa redonda, da qual participaram Ana Judite O. Medeiros, Laila Correa e Silva e Pedro Vaccari: **A descentralização do Modernismo na música de Villa-Lobos**. Mediação: *Loque Arcaño Jr*, apresentada no dia 13 de setembro de 2024.

concepção da produção de Villa-Lobos e os principais temas da música, literatura, história e artes, desde o século XIX: ao menos na segunda metade do século XIX e a formação e consolidação do Estado Nacional brasileiro.

Desde meados do século XIX o Brasil procurou definir não apenas a sua identidade (no singular), mas, também, desbravar um imenso território, completo e diversificado do ponto de vista étnico e cultural. Podemos traçar como marco a fundação do Instituto Histórico e Geográfico (IHGB), em 1839, como um primeiro movimento de coleta de informações e de construção de um discurso etnográfico, a partir de viagens patrocinadas pelo governo imperial, como por exemplo, a viagem do escritor romântico Antônio Gonçalves Dias para a Amazônia (1859). O propósito era estudar diretamente os indígenas das províncias do Norte, e encontrar uma população “menos mestiçada com os africanos, como se verifica na região da Corte” (KODAMA, 2010, p. 264). Os propósitos políticos, à época, eram os de promover uma homogeneidade dos brasileiros a todo custo, negando a viabilidade da “assimilação” dos indígenas reais, em função da reafirmação do indígena histórico (tupi), extinto no período colonial. Além disso, identificava-se o elemento africano (negro, escravizado), como estranho e divergente, incapaz de ser abarcado pelo conceito de cidadania.

Com a Proclamação da República (1889), os conflitos no interior do país se complexificaram cada vez mais, um marco foi Canudos, retratado por Euclides da Cunha em *Os Sertões: a Campanha de Canudos*, comprovando com o seu relato, que explorou etnograficamente o sertão de Antônio Conselheiro, que Canudos não era um problema político, mas uma questão social.

Mário de Andrade, também explorou etnograficamente o Norte e o Nordeste do Brasil, entre 1927 e 1928 -1929, com o objetivo de coleta de materiais da cultura popular, a fim de encontrar as diferentes vozes do Brasil, em suas diferentes manifestações culturais, despertando as vertentes regionalistas de exploração do interior e promovendo estudos e produções artísticas.

Nas décadas seguintes, a literatura modernista irá desbravar as vozes do interior, como exemplo Ruth Guimarães, em *Água Funda* (1946) e Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: veredas* (1956). A fala do “caipira”, as crenças, os elementos africanos e indígenas, se apresentaram literariamente na cadência da escrita. Mas, ainda há o desafio de apreender as diferentes manifestações culturais e, a partir delas, desenhar, escrever, musicar as identidades brasileiras, tão diversificadas e complexas e, ao mesmo tempo, tão utilizadas com propósitos políticos que buscaram distorcê-las, para promover um conceito de Nação,

que até o momento está em disputa. O que seria a Nação ou em vista do que os nacionalismos foram construídos e desconstruídos, desde o Império? A música de Villa-Lobos foi ponto de encontro para refletirmos sobre esses aspectos, que foram desenvolvidos conjuntamente na Mesa de debate proposta, com o diálogo entre música, história e ciências sociais.

A cultura nacional: uma identidade cultura brasileira?

Villa-Lobos foi um notável partícipe da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo e, nesta ocasião, participou de modo construtivo, agregando elementos que seriam cruciais para as artes, a partir daquele momento, como bem será ressaltado em cada uma das composições apresentadas aqui.

A ideia de Villa-Lobos era construir, desde o início do movimento modernista, uma cultura nacional que interligasse o país de Norte a Sul, bem como estivesse em sintonia com a produção internacional, e, divulgar, sobretudo, em Paris, para onde viajou em 1923 e 1927, e Estados Unidos, a produção nacional, autoral, original. Isso resultou em obras de impacto ímpar, das quais algumas foram executadas e comentadas no Recital Palestra anteriormente citado e comentado por especialistas na obra villalobiana.

Socialmente e historicamente, Villa-Lobos participou de um momento crucial da República brasileira, de consolidação democrática, com seus altos e baixos. Esteve intimamente ligado ao governo de Getúlio Vargas e promoveu a educação musical em escolas públicas de todo o país, divulgando e democratizando a música nacional, rompendo barreiras entre erudito e popular- justamente questionando esses parâmetros e demonstrando como qualquer pessoa, com a instrução contínua e letramento musical, poderia fazer música e participar desse processo criativo e artístico, com o Canto Orfeônico, estabelecido como disciplina obrigatória nas escolas, sob a ditadura do governo Vargas. Nesse contexto, Villa desempenhou o papel de educador e de incentivador de canções cívicas de cunho nacionalista, outra face que a ideia de encontro com o nacional pode revelar, no contexto de uma ditadura e no culto à pátria como identificada com o dirigente ou o ditador, conforme o período nacional e mundial no qual Villa-Lobos compôs grande parte de seu repertório.

Apesar desse terreno político complicadíssimo, acirrado com a Segunda Guerra Mundial e com uma política externa varguista adepta dos Aliados, em 1942, Villa-Lobos apresentou suas obras em Nova Iorque, em 1944.²

Apenas para dimensionar as tensões que permearam a longa carreira de Villa-Lobos, abordaremos uma questão mais pontual, que permeia a ideia das canções selecionadas. Estamos temporalmente localizados no momento posterior à Primeira República (1889-1930). Após as elaborações modernistas, que passaram por várias fases, temos uma ideia central de encontro da cultura popular, identificada com o nacional, como já apontado.

Villa-Lobos, nas composições selecionadas aqui, destrincha a sua pesquisa, que precede a própria música, por assim dizer, desbravando o país, coletando lendas, causos, costumes, expressões artísticas e trazendo-as para a música nacional, centralizar e descentralizar, mas não apenas isso, o movimento realizado por Villa-Lobos aponta possibilidades de reflexões e saídas para o “problema do nacional”:

1- O erudito e o popular em fusão (ou mais especificamente, demonstrando que a distinção entre eles não faz muito sentido, em arte, em música, e sobretudo, quando se pretende encontrar uma cultura nacional, expressão de várias vozes);

2- O encontro da “cor-local”, que em literatura, geralmente, se remete ao encontro da expressão artística com a paisagem, o clima, uma esfera do local, a captação que a arte pode fazer de uma esfera cultural e social muito própria;

3- Os desafios e complexidades do nacional.

Contudo, inspirando-se na corrente decolonial, questiona-se a ideia de uma cultura nacional (ligada, obviamente, à ideia de Nação, Estado, País, Pátria). Lembrando por exemplo a fala e a obra da intelectual e multiartista Grada Kilomba (KILOMBA, 2019), o que é o nacional? Quem está incluído nessa ideia e quem está excluído? Esses questionamentos revelam quem pode tomar a palavra, ou seja, quem pode narrar, escrever, compor e ser reconhecido como intelectual, artista, produtor de cultura e conhecimento, que se proclama como definidor de “Nações” e “Identidades”.

Partimos, portanto, da importância da narrativa, ou melhor, do “*narra-se*” como descrito por Grada Kilomba em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*

² Para elencar algumas das realizações de Villa-Lobos, como as viagens e divulgação de suas produções no exterior, utilizei: SALLES, Paulo de Tarso. *A genialidade de Villa-Lobos*. Paulo de Tarso Salles, Loque Arcanjo Jr. Rio de Janeiro: Aloha Consultoria & Eventos, 2022.

(KILOMBA, 2019), na “Introdução” intitulada “Tornando-se sujeito”, que tem como epílogo o poema de Jacob Sam- La Rose:

Por que escrevo?
Porque eu tenho de
Porque minha voz,
Em todos os dialetos,
tem sido calada por muito tempo

Este é um dos poemas favoritos de Kilomba, que a inspira a escrever a sua própria história- que nada mais é do que a história de um povo, de uma diáspora e de vozes por tanto tempo caladas, ou melhor, silenciadas:

Esses cinco versos curtos evocam de modo bastante habilidoso uma longa história de silêncio imposto. Uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes (KILOMBA, 2019, p. 27).

A partir de sua obra best-seller *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019), mas também de sua produção artística, como a instalação que está agora no Inhotim, *O Barco* (2021),³ parece mais do que explícito que alguns corpos não podem estar incluídos nas definições de nação, cultura nacional ou país. A construção de um Estado moderno envolve, para nós, brasileiros, a questão de ter sido colônia, e todo o processo colonial envolveu violência imposta aos corpos e culturas conquistadas, escravizadas ou dizimadas.

Apesar da produção villalobiana explorar as múltiplas facetas dos “brasis”, não sabemos dimensionar ainda até que ponto se trata de uma interação construtiva para uma ideia de cultura, popular, nacional e quais são os seus limites. E, evidentemente, isso não se aplica à produção de Villa-Lobos, somente, mas ao que nós enquanto estudiosos e pesquisadores da cultura nacional elencamos, também, como representativos e canônicos para nossos estudos e pesquisas sobre a cultura brasileira. Ou mesmo, até que ponto ainda estamos reproduzindo as imagens e preconceitos de artistas e etnólogos do romantismo que buscavam no bom-selvagem morto uma ideia de Brasil massacrado.

³ <https://www.inhotim.org.br/eventos/grad-a-kilomba-o-barco-2021/>, acesso em 07 de outubro de 2024.

Claro que estamos temporalmente analisando o Modernismo nacional, com a ideia de *criar um Brasil* dentro de um novo mundo; mas os desafios da Semana de 1922 ainda estão presentes. Desde 1822, talvez, como o *Lundu da Marquesa de Santos*, de Villa-Lobos possa nos sugerir. E o próprio resgate da figura da Marquesa de Santos com o uso do lundu, podem apontar para alguns caminhos de resposta ou elementos de reflexão para as nossas perguntas.

O *Lundu da Marquesa de Santos* (1940), composição de Villa-Lobos, retoma uma figura marcante da história nacional, do período de Independência Nacional e do governo de D. Pedro I, o próprio subtítulo da composição “evocando a época de 1822” aponta e sintetiza o sentido da letra e a intenção de reviver esse momento histórico do século XIX na década de 1940, e, sobretudo, a opção de trazer à tona a figura da amante brasileira em detrimento da Imperatriz Leopoldina, que foi fundamental para o processo de Independência, mas era uma austríaca em terras brasileiras (STARLING, 2022).

Reconhecida como a principal amante de D. Pedro I – uma dentre as várias- eles se conheceram durante a viagem de D. Pedro para a província de São Paulo e, desde o primeiro encontro teriam estabelecido um relacionamento, que durou cerca de 8 anos, dando origem a filhos, fofocas e intrigas. Por muito tempo, a imagem da Marquesa de Santos foi associada à traição; mas, paulatinamente, foi ressignificada como uma patriota e heroína romântica, que se separou do amante para salvar a honra do país, sobretudo no exterior.

As pesquisas do biógrafo Paulo Rezzuti demonstram apontam um interesse recorrente pela personagem histórica Domitília de Castro Canto e Melo (1797-1867), que se tornou marquesa em 1826, vista como amante, mulher livre, mulher divorciada ou mesmo como uma grande estimuladora das artes (REZZUTI, 2023).

Em vista dos interesses pela figura histórica da Marquesa de Santos, o teatrólogo Viriato Correa, aproveitando os incentivos do Estado Novo com a campanha de nacionalização do ensino, políticas culturais com ações educativas utilizando rádio, teatro, cinema, tomou o tema da Marquesa e estreou em São Paulo, em 04 de março de 1938, a peça *Marquesa de Santos*: comédia em 3 atos e 7 quadros. Na peça estão presentes três composições de Heitor Villa-Lobos: “Gavota-Choro”, “Valsinha Brasileira” e o famoso “Lundu da Marquesa de Santos”, que era cantado por d. Pedro I.

A peça foi montada com subsídio governamental e atendia à política do Estado Novo de exaltação dos heróis nacionais. A Marquesa de Santos foi usada como forma de aclamar d. Pedro I, como ilustra uma de suas falas ao lembrar o 7 de setembro: “[O imperador] não parecia criatura igual às outras criaturas. O sol caía-lhe em cima inteirinho e ele estava

todo coberto de sol, todo dourado como figura sobrenatural. Como um deus!” (CORREA, 1938).

A Marquesa, por sua vez, era amorosa e disponível a sacrificar-se para abandonar o imperador, a fim de que a honra do Monarca e do país fossem salvas e a Independência, enfim, coroada como uma ascensão política sem máculas.

Nesse sentido, a peça e o lundu que se popularizou como “Lundu da Marquesa de Santos”, com música de Villa-Lobos e letra de Viriato Correa, sinalizam interesses da época de leituras e releituras de um período de formação e consolidação do Estado Nacional, a partir da perspectiva de seus governantes, promovendo a possibilidade de lermos, em temporalidades cruzadas, o século XIX e o Estado Novo como promotores da cultura e de uma ideia de Brasil, Nação e cultura.

Referências

- CORREA, Viriato. *Marquesa de Santos*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1938.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KODAMA, Kaori. “Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena”. *Boletim Museu Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 5, n. 2, p. 253-272, maio-agosto, 2010.
- MEDEIROS, A. J. de Oliveira. *O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Curitiba: Editora Appris, 2021.
- SALLES, Paulo de Tarso. *A genialidade de Villa-Lobos*. Paulo de Tarso Salles, Loque Arcanjo Jr. Rio de Janeiro: Aloha Consultoria & Eventos, 2022.
- STARLING, Heloisa; PELLEGRINO, Antonia (orgs). *Independência do Brasil: as mulheres que estavam lá*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- REZZUTI, Paulo. *Domitila, a história não contada*. A marquesa de Santos revelada por cartas e documentos inéditos. São Paulo: Leya, 2023.

Villa-Lobos' *Cello Concerto no. 2*: the Crystallization of a Late Period Instrumental Language

Lars Hoefs

Universidade Estadual de Campinas – larshoefs@hotmail.com

Abstract. Villa-Lobos' late period instrumental works have suffered from a lack of understanding and appreciation in general, but also from a failure on the parts of musicians and scholars to examine and comprehend the musical and instrumental languages employed therein. This study examines the *Cello Concerto no. 2*, composed in 1954, focusing on the unique cello language developed over the composer's career and crystallized in his final years. By approaching the topic through the perspectives of music history (WRIGHT, 1992; PEPPERCORN, 1994), analysis (SALLES, 2009 and 2018), and especially cello performance (PARISOT, 1962; AQUINO, 2000; PILGER, 2013), I hope to reveal the wealth of invention and artistry latent in Villa-Lobos' late period cello writing and contribute to a much-deserved awakening of exploration and investigation into his late period instrumental works.

Keywords. Villa-Lobos. Late period. Concertos for cello and orchestra. Cello performance.

Título. *Concerto n° 2 para violoncelo* de Villa-Lobos: a cristalização da linguagem instrumental no período tardio

Resumo. As obras instrumentais do período tardio de Villa-Lobos têm sido mal compreendidas e pouco apreciadas de modo geral. Em parte, isso se deve pela falha por parte dos músicos e estudiosos ao examinar e em compreender as linguagens musicais e instrumentais empregadas nessas obras. Este estudo explora o *Concerto para Violoncelo no. 2*, composto em 1954, cinco anos antes da morte do compositor, com foco em sua linguagem violoncelística singular desenvolvida ao longo da carreira do compositor e cristalizada em seus últimos anos de vida. Ao abordar o tópico através das perspectivas da história da música (WRIGHT, 1992; PEPPERCORN, 1994), da análise (SALLES, 2009 e 2018) e, principalmente, da performance (PARISOT, 1962; AQUINO, 2000; PILGER, 2013), espero revelar a riqueza de invenção e da arte latentes na escrita para violoncelo do período final de Villa-Lobos e contribuir para um merecido despertar da exploração e investigação de seus trabalhos instrumentais do período tardio em geral.

Palavras-chave. Villa-Lobos. Período tardio. Concertos para violoncelo e orquestra. Cello performance.

1. Introduction

Villa-Lobos composed the *Cello Concerto no. 2* in 1954, 5 years before his death. He achieved a refined synthesis with his late style in general, and his unique and personal writing for the cello in particular.¹ Three broad characteristics coalesced to form this late period instrumental language exclusive to the cello:

- implied polyphony, similar to Bach's cello suites and influenced by guitar writing;

¹ The cello was the instrument closest to Villa-Lobos. He learned to play the cello from his father at age 6, gigged as cellist in cinema orchestras and cafes as a teenager, and performed some of his early cello works in public.

- combination of late period zigzag figurations² of unidiomatic intervals with natural idiomatic cello writing; and
- consolidation of national Brazilian references (*desafio*, *Bachianas Brasileiras*, *berimbau*) within a universal classical canvas to form a seamless whole.

Misunderstanding and underappreciation abound among musicians, scholars, and audiences with regard to Villa-Lobos' late works. Through this paper and further studies, along with my own performances both past and future of the late cello repertoire, I aim to contribute towards a remedy of the lack of scholarship and informed performance of Villa-Lobos' altogether worthwhile and indeed brilliant late works.

2. Late Period – Classification and General Style

In dividing Villa-Lobos' life and works into periods, scholars disagree both in the number of periods as well as the year when a new period begins. With regards to the final period, there exist two schools of thought – those who see the late period beginning in 1945, and others in 1948. I am of the former group, preferring to delineate periods relative to the roles Villa-Lobos performed and the kinds of music he provided to fulfill those roles. When the world reopened in 1945 after World War II, Villa-Lobos was in the perfect position and moment of his career to step into the role of Brazilian musical ambassador to the world. He had achieved renown for his works that celebrated Brazilian folk and popular identities as well as evoking the mystery and exoticism of South America's wild nature. Commissions poured in from all over, but mostly from the USA. As a result of the kinds of commissions he received, Villa-Lobos utilized classical models and structures as witnessed in his production of 9 concertos, 6 symphonies, and 9 string quartets.

Regardless of where we divide the periods, there will always be a few years of overlap, with tendencies and characteristics of the two adjacent periods spilling over. Salles sums it up well:

Most commentators of Villa-Lobos quartets incorporate the idea that the later works bring something special, like a kind of synthesis and improvement that, in the style of the composer and according to the vision of these authors (like Estrella, Mariz, Behague, Tarasti, Fermer and Riedel), implies the adoption of a language purified of excesses, with austere simplicity and with a more universal character (SALLES, 2018 p. 292).

² For more information about zigzag figurations, see Salles, 2009, p. 114.

Peculiar to instrumental works of Villa-Lobos' late period are some curious characteristics of figuration, gesture, and prevalent intervals. We find an overabundance of zigzag variant patterns; and we note the preference for intervals of fourths and fifths as well as dissonance such as the tritone. Villa-Lobos had been tooling with zigzag patterns throughout his career, but they take on a life of their own in the late period. And while unusually dissonant intervals as well as broken 4ths and 5ths are suitably idiomatic to wind instruments, Villa-Lobos surprisingly applies these indiscriminately for string instruments as well.

Drawing an unlikely parallel with Beethoven and his late period, we discover in Villa-Lobos' late period large-scale works a refined aesthetic and indeed a new language: first movements are generally more abstract, concentrated and compact; slow movements are more reflective; and Scherzos and final movements are given free rein to exuberant playfulness.

3. A Late Concerto Template

Villa-Lobos' late period concertos for solo instrument and orchestra were commissioned by different virtuosi: 5 for piano; 1 each for guitar, harp, and harmonica; and the *Cello Concerto no. 2*, a commission from Brazilian cellist Aldo Parisot, who was professor of Yale University. In fact, the only proper concerto for solo instrument and orchestra by Villa-Lobos before 1945 was his *Grand Concerto for cello and orchestra*, composed back in 1913 when he was still unknown.

Villa-Lobos adopted a general template for these 9 concertos composed in his final years, that of a four-movement structure:

I. Allegro

II. Andante

III. Scherzo with Cadenza

IV. Allegro

The four-movement mold is already unusual for a solo concerto, which traditionally was in three. (Those for guitar and harmonica take exception to this template, being in only three movements but still with cadenza.) Still more unusual is the inclusion of a Scherzo. The Scherzo has been a regular fixture of large-scale sonata form instrumental works since Haydn began substituting it for the Minuet, but it never figured prominently in the solo concerto. The presence of a cadenza is nothing unusual, though for Villa-Lobos' template the cadenza tends

to be disproportionately long, and quotes themes from previous movements in a kind of cyclic form.

4. Scholarship on Late Period Concertos

Early research on Villa-Lobos was rather dismissive and ignored much of his music. Scholars would study one work within a genre and dispense with the others. Vasco Mariz (2005, p. 201) for example wrote of the Cello Concerto no. 2 only one sentence, “The instrument is treated more as obligato than as soloist” a claim that I find to be entirely false. This lack of scholarship was due to the enormous amount of music that Villa-Lobos produced, as well as to a slow development of research devoted to his music. As a result, many late period works have yet to receive considerable attention, but thankfully some excellent studies have been underway in recent years and the wave of intelligent and conscientious scholarship is now growing exponentially.

British scholars have been among the most harshly critical of Villa-Lobos – they seem to delight in crafting elegant turns of phrase in destroying a work. Simon Wright (1992, P. 119) wrote: “Understandably, the quality of his music suffered, and there is a noticeable falling off in the inspirational level of much music of his later years... producing, among a plethora of ill-considered note-spinning, just a handful of mature and strikingly forward-looking works.” Peppercorn (1992, p. 95) was less caustic but nonetheless dismissive of his later works, “...most, though not all bear witness to a decline of creative power.”

The most condescending, brutal, and indeed artfully hilarious of English attacks on a late Villa-Lobos work came from the critic of the Musical Opinion, reporting on the world premiere of the *Piano Concerto no. 5* in London’s Royal Festival Hall in 1955, the same year as the premiere of the *Cello Concerto no. 2*:

When a composer is as prolific as Villa-Lobos...the quality of the writing is bound to vary, and in this instance the invention is poverty-stricken, if not bankrupt. The Concerto is in four movements, but the work is short...which in the circumstances is perhaps its chief virtue. The themes are more suitable for the cinema than the concert hall, they are unredeemed by any originality of treatment, and the score is often so heavy as to render the soloist inaudible. Moreover, the piano writing is unexpectedly unenterprising; it is too consistently percussive, there is a superfluity of chords and octaves...and only occasionally are there passages that a self-respecting pianist would enjoy tackling. For the rest it most nearly resembles a piano tuners’ orgy (WRIGHT, 1992, p. 121).

More probing studies have gone deeper. Tarasti (1995, p. 339) states that in his concertos Villa-Lobos “draws back from folklore...adopts a kind of universal musical style.”

Heller (1989) writes, “What is most unusual about Villa-Lobos’ concertos is his unorthodox use of form as well as the extensive cadenzas he wrote; in some cases they are complete movements on their own.”

Wright even redeems himself with some very interesting observations and ideas:

Those concertos which succeed all achieve a cohesion, a fusion between soloist and orchestra, in which the creation of one defined mood is the chief objective. That mood is constantly Villa-Lobos’ dominant theme of isolation within a landscape. None of the concertos offer programmes or extra-musical pictorialism, and the theme of isolation is never overtly stated. The solitary human being is always the soloist, moving in vast, sectional ‘soundscapes’ which represent, we realize, the immensities of unnamed jungles and sertões. Rather than employing traditional concerto structures, or variants of them, as had Bartok and Prokofiev, Villa-Lobos uses his favoured multi-sectional technique developed through the Choros, and adds (as he had done in the later works in that series) the soloist as explorer, commentator, and in a very real sense, dramatic hero (WRIGHT, 1992, p. 122).

And writing of the *Piano Concerto no. 1*, but applicable to all the late concertos, Wright states,

All the movements thus fall into the structure preferred and perfected in the Choros: a mosaic-like series of musical blocks, with each section containing material that is then developed, and finally discarded in favour of the next section. Villa-Lobos’ melodic invention appears limitless, as often he evolves sweeping, heroic themes from the tiniest of motifs, or huge orchestral climaxes from insistent repetition of rhythmic fragments. Much material is, however, related, and thereby lends the work a certain unity. The massive cadenza with which the third movement ends summarizes and extends several of the concerto’s important ideas (WRIGHT, 1997).

Salter supports Wright’s observations of form in the piano concertos:

(...) structural procedures are essentially episodic, with constant abrupt, sometimes bewildering, changes of mood, character, rhythm and sonority, and with climaxes that burst out as unexpectedly as volcanic eruptions. This kaleidoscopic construction is colourful, often fascinating, and the sheer prodigality of his invention and his colossal energy, with extravagant textures and instrumentation, are extremely striking (SALTER, 1997).

Brazilian cellist Antonio Meneses, who has performed the Villa-Lobos cello concertos with orchestra more times than anyone, remarks “The cello repertoire leaves a little to be desired in the formal aspect. An incredible moment comes and for the next ten minutes you are wondering where he wants to go. This leads me to believe that he does better in smaller forms; in the larger forms, he has a tendency to get lost” (PILGER, 2013, p. 88).

There is a consensus among scholars that Villa-Lobos’ late concertos come off as wandering and unfocused, though still offering much to appreciate and enjoy, and even approaching a balance of spontaneity and ambiguous formal unity. I contend that we have yet

to truly crack the code, to speak the language of Villa-Lobos' late period. Refined, abstract, and oddly-dissonant at times, the late style like any language requires long-term immersion to achieve fluency and comprehend the essence of what is being expressed.

5. Cello Concerto no. 2

The Villa-Lobos Museum's manuscript claims the piece was composed in Rio in 1953, but Parisot relates otherwise:

He wrote the Concerto in New York in 1954. I used to go every day, for one week, to his hotel in New York and practice in his apartment. He asked me to play scales, etudes, sonatas, concertos etc. so he could hear my playing and write a work that was tailor made, so to speak. I remember that while he was writing passages of the Concerto he would show them to me and ask me to try them. Many times he would demonstrate to me how he wanted the passage played. As you know, he was a cellist...If I remember correctly, he finished the concerto in one week (PEPPERCORN, 1994, p. 137).

Besides clarifying where and when Villa-Lobos composed the *Cello Concerto no. 2*, Parisot's testimony provides fascinating insight into the composer's creative process while underlining his intimate connection to the cello. The work was premiered Feb. 5, 1955, at Carnegie Hall in New York, Aldo Parisot the soloist with the New York Philharmonic and Walter Hendl conducting. Parisot would later make the first recording with Gustav Meier and the Vienna State Opera Orchestra for Westminster label released in 1963.

I. Allegro non troppo

True to Wright's observations, the first movement evades any strict form and is in 5 sections with related material. Aquino identifies the influence of Brazilian *desafio* folk music from the solo cello's opening (Ex. 1), with its recitative-like declamatory nature (AQUINO, 2000, p. 33).

Example 1: Opening *desafio* motive.



The introductory section gives the impression of being free of tempo and improvised, through constantly shifting time signatures and note-values. Implied polyphony is foreshadowed, as the cello plays 3 descending phrases that in fact outline two different voices

in the composer's signature zigzag figuration. Here and elsewhere in the movement, zigzag patterns feature the unidiomatic tritone interval.

Section 2 establishes a regular *Allegro* tempo, and here the cello launches into the most pronounced exhibition of the work's unusual and innovative characteristic of implied polyphony. The cello outlines 2 or 3 voices in writing similar to that of Bach's *6 Suites for solo cello, BWV 1007 – 1012* (Example 2).

Example 2: Characteristic excerpt from Section II: Bach-like implied polyphonic cello writing and zigzag separated by tritones.



Section 3 seems to present new material in a quicker *Piú mosso* tempo, but it is actually a reinvention of the opening *desafio* motive, now dancelike, playing around with different zigzag figurations. Lien finds in this section a fleeting reference to the *Embolada* of *Bachianas Brasileiras no. 1* in the rhythmic diminution of a three-note motif (LIEN, 2003).

Section 4 recasts the *desafio* motive in large triplets, and intensified instrumental virtuosity breaks out into overt polyphony – 2, 3 and even 4 voices are traced in solo cello multiple-steps, acquiring irrepressible inertia.

Section 5 serves as a coda continuing the push to the finish – the *desafio* motive gets faster still, and opens up into outright polyphony of 3 voices with clear guitar-like writing in an exhilarating rush to the finish.

II. Molto andante cantabile

“I had hoped Villa-Lobos would write a slow second movement similar in expression to his famous *Bachianas* for eight cellos and voice. When he finished the concerto the resemblance was remarkable, even to the melody of the soloist accompanied by the pizzicati of the strings imitating the sounds of the Brazilian *violão* or guitar” (PARISOT, 1962).

As per Parisot's request, we hear self-reference to Villa-Lobos' best-known work, *Bachianas Brasileiras no. 5, I. Aria-cantilena*. This reference is demonstrated in the similar shape of the opening cello solo melody, and even more prominently at rehearsal 5, *Piú mosso moderato*, with pizzicato cellos in the orchestra and the solo cello's tied-over melody clearly

evoking the famous *Bachianas*. Any cellist would recognize the reference, and Aquino and Lien duly demonstrated these findings in their theses. I was surprised to discover, however, how similar this slow movement sounds next to that of Villa-Lobos' *Piano Concerto no. 5*, composed around the same time. Certain phrases and melodic shapes seem to be cut from the same cloth. As with many of his late period slow movements, here Villa-Lobos conjures a suspended timelessness – a spontaneous, seemingly improvised cantilena. The time signature shifts between 3/4 and 4/4, with phrases of uncertain length or subdivision. The *Bachianas* reference notwithstanding, Brazilian elements are subsumed within a broader universal texture and aesthetic.

III. Scherzo

Villa-Lobos clearly felt an affinity with the lively spirit and humorous character of the *Scherzo*, imbued in both this and the final movement of the concerto. Aquino shows how the cello's principal motive in the short *Scherzo* is a reference to the *berimbau* instrument and Brazilian *capoeira* (AQUINO, 2000); Salles likewise finds similar *berimbau* references in Villa-Lobos' late string quartets (SALLES, 2018). Perhaps it's my imagination, but do I also hear a bit of R. Strauss' *Dance of the Seven Veils* from *Salome*?

Example 3: *Berimbau* motive.



Cadenza

Here the instrumental language is completely idiomatic and natural – it could only have been written by a cellist! Multiple-stop passages and sequences of chords are chosen more for sonority and resonance of the cello than for functional harmony, and he indulges in idiomatic glissando sound effects, one even with a double-stop trill. The *Cadenza* revisits themes from the concerto's first three movements in a kind of cyclic form (Example 4).

Example 4: Excerpt near end of Cadenza showing quotations of 2nd mvt. (Largo) and 3rd mvt. (Vivace).



IV. Allegro energico

The final movement is replete with still more good-natured musical joking around. Rhythmic *brincadeiras* abound, and I am reminded of the off-kilter jumping of the one-legged *saci* of Brazilian folklore that Villa-Lobos portrayed in the finales of his *String Quartet no. 1* and *Bachianas Brasileiras no. 1*. Some moments of implied polyphony emerge amidst a general playful abandon. The *berimbau* Scherzo figure returns at the very end, but transformed by wild virtuosity, losing control and accelerating to a fantastic finish.

Parisot made considerable changes to the solo cello part despite the composer being a cellist, and claimed that Villa-Lobos approved the changes (AQUINO, 2000). As Parisot's recording was realized after the composer had passed, we cannot be certain as to how many of the changes Villa-Lobos indeed approved. I compared Parisot's recording with the published Max Eschig edition of the work and found an astonishing 41 modifications that Parisot made to the score. I will publish the complete detailed list in another article where more space is allowed. In general, Parisot often plays passages an octave higher; he occasionally eliminates the bottom line of a double-stop passage; he rewrites many passages in the Cadenza; and generally sometimes plays notes different than as printed - most interestingly, in the slow movement where it causes the greatest change, he plays a different note in three different spots, begging the question whether Eschig published those notes erroneously.

6. Conclusion

Villa-Lobos' synthesis of a late period instrumental language is evidenced in his writing for all instruments across the late works; for strings in particular we witness it in the *String Quartets nos. 9 - 17*. But this instrumental language would enjoy the greatest maturity and the most natural application on the cello, which was the composer's instrument after all. This is

most vividly manifested in the *Cello Concerto no. 2* (1954) and the *Fantasia Concertante for orchestra of cellos* (1958).

I performed a series of concerts of the complete works for cello and orchestra of Villa-Lobos in 2014, some with accompaniment of orchestra and some with piano, furiously practicing the works for two years. Recently I've returned to these pieces, and practicing Villa-Lobos' cello concertos daily during the quarantine has been one of my salvations. After years of this intimate and daily contact I find that I'm finally understanding, and beginning to speak, the language of Villa-Lobos' late period.

Additional topics of study not approached here but deserving future attention regarding the *Cello Concerto no. 2* are: orchestration and balance between soloist and orchestra; harmony/tonality; motivic interrelationships; and a more detailed accounting of Villa-Lobos' intense activities during his final period.

The number of works produced in those few final years is extraordinary and we have only begun to discover their remarkable qualities, fruits of the crystallization of a lifetime of musical invention, creative vigor, and untiring playful experimentation.

References

- AQUINO, Felipe Jose Avellar de. *Villa-Lobos' Cello Concerto no. 2: a Portrait of Brazil*. 2000. Doctoral thesis, University of Rochester, New York.
- HELLER, Alfred. *Harmonica CD liner notes Villa-Lobos Harmonica Concerto*. RCA Victor, 1989.
- LIEN, Yi-Shien. *Tradition and Innovation: Analysis and Performance of Selected Compositions for Violoncello by Heitor Villa-Lobos*. 2003. Doctoral thesis, University of Maryland.
- MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12, ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- PARISOT, Aldo. *Parisot on Parisot*. Musical America, (December 1962) 64-65.
- PEPPERCORN, Lisa M. *Villa-Lobos Collected Studies*. Cambridge: Scholar Press, 1992.
- PEPPERCORN, Lisa M. *The Villa-Lobos letters*. London: Toccata Press, 1994.
- PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba, PR: CRV, 2013
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- SALTER, Lionel. *Review of CD "Villa-Lobos Piano Concertos,"* Gramophone Magazine, 1997.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, the life and works*. North Carolina: Macfarland & Company, 1995.
- VILLA-LOBOS, sua obra. *Catálogo* organizado pelo Museu Villa-Lobos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

<https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos/anais-svl>

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

WRIGHT, Simon. CD liner notes *Villa-Lobos: the 5 Piano Concertos*. Decca, 1997.

A obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos dentro de um processo pedagógico

Lucas Vieira
lucas.oliveira.vieira@usp.br | USP

Edelton Gloeden
edeltongloeden@uol.com.br | USP

Resumo: O presente trabalho buscará situar o emprego da obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) num possível processo pedagógico de graduação e pós-graduação. Partindo das fontes manuscritas, serão apresentadas futuramente uma edição e uma análise dos aspectos mecânicos, apontamentos técnico-interpretativos e propostas de exercícios preliminares. Nesta abordagem mecânico/instrumental ainda inédita na obra villalobiana, apresentaremos a seguir um exemplo de um trecho previamente analisado que pode servir de base para o aprofundamento do estudo do mecanismo instrumental como primeiro passo da realização de uma performance.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos, violão, análise mecânica, edição, performance.

English title: The solo guitar works by Heitor Villa-Lobos within a pedagogical process

Abstract: This work aims to place the use of Heitor Villa-Lobos' solo guitar compositions (1887–1959) within a potential pedagogical process for undergraduate and graduate studies. Based on manuscript sources, the project will include a forthcoming edition and analysis of mechanical aspects, technical-interpretive notes, and preliminary exercise proposals. In this unprecedented mechanical/instrumental approach to Villa-Lobos' work, we will present an example of a previously analyzed excerpt, which can serve as a foundation for further study of instrumental mechanics as the first step in preparing for a performance.

Keywords: Heitor Villa-Lobos, guitar, mechanical analysis, edition, performance.

Apresentação

A obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) dispensa apresentações. Trata-se do conjunto de peças do século XX mais executadas e gravadas nacional e internacionalmente, frequentemente solicitadas em processos seletivos, audições, concursos, festivais e ambientes acadêmicos. A escrita do compositor abrange diferentes estilos, explorando o instrumento de maneira completa, criativa e eficaz.

No caso particular da técnica do violão, é possível perceber a grande importância e dimensão do mecanismo instrumental no estudo, preparo e performance do repertório. Uma passagem executada numa diferente corda ou posição pode soar de maneira completamente distinta, o que leva o intérprete a tomar decisões e pensar soluções práticas constantemente. É notável na história do instrumento, a figura do compositor-intérprete, que além de compor o texto musical em seus contextos históricos, estilísticos e estéticos, também propunha um dedilhado, que acompanhava todos esses fatores, sendo parte essencial da proposta musical final do compositor.

Ao se debruçar sobre as obras para violão de Villa-Lobos, nota-se a grande quantidade de informação a respeito do pensamento da digitação instrumental e que claramente compunha com o violão em punho. Com o passar dos anos e o elevado número de intérpretes, professores

e estudantes que mantêm esse repertório vivo e em constante aplicação, algumas digitações sugeridas pelo compositor foram sendo adaptadas ou até mesmo substituídas por outras soluções.

Mecanismo e técnica: referencial teórico

O tratamento detalhado e aprofundado do estudo mecânico e técnico no repertório violonístico foi pioneiramente introduzida com as publicações dos *Guitar Masterclasses* do violonista uruguaio Abel Carlevaro (CARLEVARO, 1985). A partir dessa perspectiva, a dissertação de Mestrado de Cauã Canilha integrou essa abordagem ao analisar os *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60* de Matteo Carcassi, uma obra disponível em sua segunda edição (CANILHA & GLOEDEN, 2020).

A proximidade entre os conceitos de **técnica** e **mecanismo** frequentemente leva a uma definição imprecisa ou até à confusão entre eles. Para esclarecer esses termos fundamentais para este artigo, adotaremos a definição do violonista Eduardo Fernández:

- Técnica: Capacidade concreta de tocar uma determinada passagem da maneira desejada.
- Mecanismo: Estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio da aquisição e armazenamento de sensações neuromotoras, que permite, em seu conjunto, a capacidade geral ou abstrata de tocar. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11 e 14).

Portanto, o desenvolvimento e a preparação do mecanismo precedem a técnica, a qual representa a aplicação precisa dos movimentos adquiridos.

Mudança de perfil das obras para violão de Villa-Lobos

A música para violão de Villa-Lobos faz sua primeira mudança de perfil a partir da primeira viagem à França, quando o compositor manteve contato com violonistas como Miguel Llobet, Regino Sainz de la Maza e Andrés Segovia, (Fig. 1), se inteirando das manifestações musicais daquele momento.

Figura 1



Villa-Lobos e Andrés Segovia, Paris, 1924.

Os *12 Estudos* para violão (Fig. 2), compostos a partir de 1924 e concluídos em 1929, é o único ciclo de estudos para instrumento solo de toda a produção de Villa-Lobos e possivelmente de todo o repertório do instrumento da primeira metade do Séc. XX.

Por certas características peculiares, como: a exposição e a distribuição dos recursos técnicos em caráter transcendental dentro de um plano musical superior, o contexto do grande ciclo, o controle das durações específicas (e do todo), as relações tonais, o poder de síntese da linguagem instrumental, podemos colocá-los no contexto das obras dos grandes mestres que emanciparam a forma e que por sua vez, revolucionaram a técnica. São casos como os de Paganini, Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Debussy, Messiaen e Ligeti.

No plano nacional, essa obra serviu de referência para a composição de grandes ciclos de estudos como os de Radamés Gnattali, Carlos Alberto Pinto da Fonseca e Francisco Mignone.

Figura 2



Compassos iniciais do *Estudo N. 1* para violão, com digitação de mão esquerda e direita do próprio compositor.

Após a 1ª edição de 1953, com dedicatória a Andrés Segovia (que escreveu um famoso prefácio), os *12 Estudos* para violão de Villa-Lobos ficaram em compasso de espera durante muito tempo até a obra começar a ser assimilada e gravada a partir dos anos 1960 (GLOEDEN, 1996).

Plano de estudos

Neste plano, apresentamos uma abordagem progressiva para o estudo das obras para violão de Villa-Lobos, organizada por níveis crescentes de dificuldade. Cada estágio deve ser cumprido idealmente no período de uma a três semanas, dependendo das potencialidades de cada estudante. Estágios propostos:

- 1) Mazurka-chôro
- 2) Prelúdio nº. 3
- 3) Valsa-chôro
- 4) Estudo nº. 6
- 5) Gavota-chôro
- 6) Prelúdio nº. 4
- 7) Estudo nº. 8
- 8) Valsa-chôro (1927)
- 9) Estudo nº. 4
- 10) Estudo nº. 11
- 11) Chôros nº. 1
- 12) Prelúdio nº. 5
- 13) Chorinho
- 14) Prelúdio nº. 1
- 15) Estudo nº. 5
- 16) Estudo nº. 3
- 17) Estudo nº. 12

18) Schottish-chôro

19) Estudo n°. 9

20) Estudo n°. 10

21) Estudo n°. 1

22) Estudo n°. 2

23) Prelúdio n°. 2

24) Estudo n°. 7

Técnica instrumental: nomenclatura e mecanismo






De maneira geral, o processo de análise mecânica se dá da seguinte maneira:

1. Digitação da mão esquerda;
2. Digitação da mão direita;
3. Mapeamento dos movimentos.

A seguir (Quadro 1 e Quadro 2) serão detalhados os símbolos e nomenclatura utilizada nas partituras (recursos estabelecidos em CANILHA, 2017). A peça escolhida para servir de exemplo do processo de análise será a *Mazurka-Chôro*.

Quadro 1: mão esquerda

MÃO ESQUERDA	DESCRIÇÃO	NOTAÇÃO	RECOMENDAÇÕES
Posição	O dedo 1 indica a posição, de acordo com a casa que ocupa. Por exemplo: Dedo 1 na casa 1: primeira posição; dedo 1 na casa 3, terceira posição e assim por diante	I II III IV V	Evitar ruídos. Afrouxar o polegar da mão esquerda para mudar de posição
Apresentação	Longitudinal: (os 4 dedos dispostos de maneira equidistante, 1 em cada casa) Transversal: mais de um dedo ocupa mais a mesma posição. Os graus de transversalidade (T1, T2 e T3) se dão pela quantidade de dedos contidos numa mesma casa	 	A movimentação dos dedos utiliza todo o aparato motor: mão, punho, cotovelo e braço
Abertura	Momento em que o espaço entre os dedos 1 e 4 é maior que 4 casas		Atentar para o uso do cotovelo e relaxamento

Sobreposição inversa	Quando um dedo se sobrepõe a outro numa mesma casa		Atentar para o uso do braço para realização do movimento.
Contração	Colocação de 2 ou mais dedos em uma mesma casa		Atentar à um posicionamento relaxado dos dedos a fim de evitar tensão e fadiga.
Dedo-guia	O dedo permanece em contato com a corda para facilitar uma mudança de posição	Direto: 1- Indireto: -1	Atenção para o relaxamento do polegar no braço para que o movimento seja realizado de forma suave e discreta, sem soar como um <i>glissando</i> .
Pivôs	Dedos fixos que servem de referência e suporte para um movimento horizontal	Eixo 	O dedo-eixo permanece fixo, possibilitando a ação do braço para a colocação dos demais dedos na nova apresentação. Atenção para o relaxamento do polegar.
	Dedos fixos que servem de referência e suporte para um movimento vertical	Ponto de apoio 	
	Dedos fixos que servem de referência e suporte para um movimento simultâneo vertical e horizontal	Pivô misto 	
Pestana	Dedo 1 pressiona de cinco a seis cordas ao mesmo tempo na mesma posição	C1 C2 C3 C4	Atentar para a apresentação da mão e distribuição da força ao longo das cordas. Afrouxamento do polegar ao finalizar o movimento.
Meia pestana	Dedo 1 e/ou dedo 2 pressiona de duas a quatro cordas ao mesmo tempo na mesma posição	C1 C2 C3 C4	Idem ao anterior.
Salto	Liberação de todos os dedos no braço do violão	-	Atenção para o relaxamento do polegar no braço a fim de evitar ruídos.

Quadro 2: mão direita

MÃO DIREITA	DESCRIÇÃO	NOTAÇÃO	RECOMENDAÇÕES
Localização horizontal	Posição da mão direita ao longo da corda para uso de timbres e coloridos distintos		
Disposição	Disposição vertical dos dedos i-m-a sobre as cordas	Diagonal (cordas subsequentes)	Atentar para a colocação dos dedos (buscar que tenham o mesmo tamanho) e que permaneçam juntos e recurvos.
		DD	
		Linear (mesma corda)	
		DL	
		Intermediária (entre as supracitadas)	
		DI	
Cruzamento	Disposição invertida dos dedos i-m-a sobre cordas		
Antecipação do polegar	Colocação do polegar sobre a próxima corda a ser tocada, aguardando o momento de sua ação	$p(5)$ $p(6)$	
Apagamento	Toque intencional com a polpa do polegar a fim de silenciar um dos bordões	X ⑥	

Referências

- CANILHA, Cauã; GLOEDEN, Edelton. *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op. 60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica*. São Paulo, Edição independente. 2020.
- CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclasses, v. 3: 12 Estudos de Heitor Villa-Lobos*. Chanterelle, 1985.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Villa-Lobos e o violão. In: *Presença de Villa-Lobos*. MEC – Museu Villa-Lobos, v. 3, 1969.
- ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro y su vinculación con Heitor Villa-Lobos*. Carmelo, 2002.
- ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro, Un nuevo mundo en la guitarra*. Ediciones Santillana, 2005.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.
- GLOEDEN, Edelton. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1996.

- GLOEDEN, Edelton. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de Doutorado, ECA-USP, 2002.
- PERPETUO, Irineu Franco. *História Concisa da Música Brasileira*. Alameda. 2018.
- PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*. Vol. 2. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- VIEIRA, Lucas. *Oswaldo Lacerda: Obra para violão*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2020.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Etudes pour la guitare*. Manuscrito, 1928.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected works for solo guitar*. Max Eschig, 1953 e 1990.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Suite populaire brésilienne*. Editado por Frédéric Zigante. Max Eschig, 2006.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinq préludes*. Editado por Frédéric Zigante. Max Eschig, 2007.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études*. Editado por Frédéric Zigante. Max Eschig, 2011.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Chôros n. 1, Simples, Valsa concerto n.2 Op. 8*. Editado por Frédéric Zigante. Max Eschig, 2014.

O “Lundu da Marquesa de Santos”: a mulher retratada nas canções de Villa-Lobos

Pedro Razzante Vaccari
pedrovaccari@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Parte-se da análise de canções de Heitor Villa-Lobos objetivando a presença feminina retratada em suas canções. Como a representação de mulheres na lírica do compositor refletem a sua visão de mundo e, por extensão, a perspectiva da época, na esteira do nacionalismo da Era Vargas, do Canto Orfeônico e da instituição do Estado Brasil como nação industrial moderna. Procurei destrinchar o cancionário do compositor no que tange à lírica feminina, sejam canções que tratam, literalmente, de uma figura feminina, como o “Lundu da Marquesa de Santos” (VILLA-LOBOS, 1957), sob a perspectiva de seu amante, D. Pedro I, ou na personagem displicente da Maroca, em “Viola quebrada”, de Mário de Andrade, harmonizada pelo compositor (VILLA-LOBOS, 1919). Os resultados obtidos foram que quase todas as canções de Villa-Lobos têm o eu-lírico neutro ou masculino, poucas com o eu-lírico feminino.

Palavras-chave: Lundu da Marquesa de Santos, eu-lírico feminino, mulher, canções, Villa-Lobos.

“Lundu da Marquesa de Santos”: the Woman portraited in Villa-Lobos’s Songs

Abstract: We constructed an analysis of Villa-Lobos’s Songs from the perspective of Women that are portraited in his Songs. How the women drawing in the work of the composer reflects his own world survey and, beyond, his time’s translation, the Getulio Vargas Era in Brazil’s Nationalism, Orphean Singing and the Country Brazil as modern industrial nation. I’ve looked for understand the composer’s songs from the Women point of view, such as “Lundu da Marquesa de Santos”, from the lover’s perspective, D. Pedro I, or from the abusive character of Maroca, in “Viola quebrada”, by Mario de Andrade. The results were that almost all Villa-Lobos’s Songs have the masculine or neutral perspective, few with the Women’s survey.

Keywords: Lundu da Marquesa de Santos, Women perspective, Woman, Songs, Villa-Lobos.

Apresentação

Conforme disserta Achille PICCHI (2017), Villa-Lobos possui um modo ímpar de ressaltar o imagético em sua produção musical, em que as imagens suscitadas do interior da música ou provindas do exterior são ressaltadas de maneira a serem reconhecidas por qualquer ouvinte. Nahim MARUN (2010), além disso, pontua que a relação texto-música nas canções de Villa-Lobos são integrantes de uma única composição emocional, em que muitas vezes melodia e harmonia são simbolizantes de uma expressividade que já se encontra, poeticamente, delimitada pelas palavras. Desta forma, objectivei analisar o cancionário do compositor no que tange à lírica feminina, sejam canções que tratam, literalmente, de uma figura feminina, como o “Lundu da Marquesa de Santos” (VILLA-LOBOS, 1957), sob o ponto de vista de seu amante, D. Pedro I, ou na personagem abusiva da Maroca, em “Viola quebrada”, de Mário de Andrade, harmonizada pelo compositor (VILLA-LOBOS, 1919). Além disso, a mulher romanticamente retratada como inacessível, ao estilo trovadoresco, na famosa “Modinha”, das *Serestas* (VILLA-LOBOS, 1926), denota um Villa-Lobos que, de certo modo, não dá voz à mulher dentro de sua narrativa, sendo apenas uma observadora passiva de seu drama e destino. Isso pode remeter, de uma maneira, ao seu relacionamento com a pianista Lucília Guimarães (188-1966). Embora tenha contribuído sobremaneira para o desenvolvimento da técnica de Villa-Lobos no lidar com as formas musicais tradicionais da música europeia de concerto, e que foi,

ainda, a principal intérprete de sua obra pianística até os anos 1930, segundo SALLES, ARCANJO (2022), teria sido, de certo modo, apagada dentro de sua produção e divulgação, após o rompimento brusco do relacionamento, por carta. Os resultados foram que encontrou-se nas canções de Villa-Lobos ou uma mulher idealizada como uma amante inacessível ou soberba (“Lundu da Marquesa de Santos”, “Modinha”, “Confidência”, “Viola quebrada”, “Pálida Madona”, “Tu passaste por este jardim”, “Onde nosso amor nasceu”), ao estilo mais tradicionalista da modinha oitocentista, ou um chiste, uma brincadeira despreziosa que culmina na “demonização” da personagem feminina (“Cabôca de Caxangá”, VILLA-LOBOS, 1930), ou na discriminação pura e simples (“Iara”, texto de Mário de Andrade, VILLA-LOBOS, 1926).

Para tanto, faremos um retrospecto a respeito dos gêneros de canção Modinha e Lundu, ou a chamada “Modinha-Lundu”, suas perspectivas históricas e delimitação espaço e tempo, bem como o papel da mulher na sua representação.

A Modinha-Lundu

A modinha, juntamente com o lundu, é, tradicionalmente, tida como um dos pilares formadores da música brasileira. Em suas origens apenas “moda”, que, grosso modo, era a forma com que era denominada toda forma de canção até o século XVIII (SANDRONI, 2001), é provável que seus mais antigos espécimes sejam brasileiros, e não portugueses, conforme venho tentando provar (VACCARI, 2019a, 2019b, 2020, 2023, 2024).

Mário de Andrade, em suas *Modinhas imperiais*, de 1930 (ANDRADE, 1980), não chega a uma conclusão – ainda que ateste uma suposta superioridade da modinha brasileira sobre a portuguesa. A idealização do gênero teria seu apogeu durante o Estado Novo (1937-45), particularmente pela publicação acima, de Mário de Andrade. Ao elencar um símbolo que fosse, ao mesmo tempo, unificador de raças e classes sociais distintas, e mesmo de pátrias – Brasil e Portugal –, Mário de Andrade solucionava com a modinha um problema sociológico, antropológico e musicológico. De fato, com o fim da escravidão em 1888, Proclamação da República em 1889 e a importação de mão de obra europeia para a construção consciente de um “Brasil plenamente embranquecido” (VACCARI, 2021), forjou-se o terreno propício para a estipulação de paradigmas nacionais unificadores e centralizadores de poder. Entre os símbolos culturais, veementemente rechaçada a hipótese de o maxixe tomar o primeiro lugar no paradigma musical – dança deveras maliciosa e sensual para uma elite cafeeira acostumada apenas às óperas italianas do século XIX, a modinha serviria como modelo ideal. Tanto a modinha proveniente de um apelo mais coloquial, a princípio, do modinheiro e poeta

Domingos Caldas Barbosa, passando pela tradicional modinha de salão – plenamente europeia em estrutura e desenvolvimento – como pela modinha dos princípios do século XX, que daria ao lume o samba-canção (TINHORÃO, 2004), o gênero, ao contrário do lundu – antecessor direto do maxixe – apresentava-se como uma solução palatável para os modernistas mostrarem ao mundo o que era o “Brasil musical”. Nem excessivamente afro-brasileiro como o lundu, e sendo permeável à absorção e influência de inúmeros estilos e tendências nacionais e internacionais, a modinha pôde alçar-se ao gênero de canção por excelência do século XX.

Por isso que vemos, já muito após a Era Vargas, na obra clássica de Mozart de Araújo, *A modinha e o lundu e no século XVIII*, a mesma intenção acentuada de dotar a modinha de traços aglutinadores culturais e sociais, de uma promulgada e desejada cultura híbrida tropical, representante da democracia racial alardeada por Gilberto Freyre. Para Mozart de Araújo, a modinha teria o específico dom de consubstanciar elementos díspares

de duas classes opostas – aristocracia e escravidão – [...] (deslocando-se) do seu ambiente cortesão para se democratizar, enquanto o lundu se insinuava nos salões reinóis, despindo-se da sua condição de dança chula e lasciva e se tornando canção de gente branca” (ARAÚJO, 1963, p. 13).

Encontra-se essa espécie de argumentação em grande parte da bibliografia musical da primeira metade do século XX. Derivada, em parte, da própria sociologia e história da época, a escrita da incipiente musicologia denotava antes as perspectivas de homens brancos, pequenos burgueses ou descendentes diretos de aristocratas e magnatas europeus. Silvio Romero (1851-1914), por exemplo, fora um dos precursores do tratamento e distinção da cultura e música brasileira em dois campos opostos, de que se vale também Araújo acima: “Civilização” e “barbárie”.

Na introdução de *Cantos populares do Brasil*, de Romero, Theofilo Braga escrevera:

a colonia conserva o estado da civilização que recebeu em uma dada época e que o isolamento torna estavel, da mesma fôrma que o individuo quanto mais se immerge nas ínfimas camadas soceaes mais persiste na situação psychologica rudimentar de que já estão afastadas as classes cultas (ROMERO, 1883, p. 14).

Estariam, aqui, portanto, lançadas as bases para o ulterior desenvolvimento do nacionalismo, que, em seus desdobramentos, procuraria alçar a modinha como o modelo de criação “popular” – dentro de uma estrita acepção dos hábitos e práticas concernentes às classes ditas “cultas”, conforme Braga acima afirma. O primeiro passo para a consumação de tal intento seria a reconstituição da obra *Viola de Lereno*, de 1798, do compositor negro brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). “Quando em algumas provincias do norte (de

Portugal) colligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anonymas, repetidas por analfabetos” (ROMERO, 1882, p. 45).

A modinha de *Viola de Lerenó*, de Caldas Barbosa, da qual não há nenhuma notação musical – apenas versos – correspondia exatamente à espécie de modelo musical que se arvorava utilizar para a exaltação de uma nação livre, paradigma ocidental dos trópicos: ao denominar Domingos Caldas Barbosa ‘mulato’, eufemismo que em seu tempo poderia denotar diversos tipos de matizes epidérmicos, Silvio Romero colocava em ação seu projeto de país. Projeto que era impulsionado por uma elite econômica cada vez mais identificada com uma elite internacional, elite antinacional, transnacional, atendendo cada vez mais a interesses alheios à própria nação. Esse projeto nacional é resumido pelo próprio Silvio Romero:

A estatística mostra que o povo brasileiro compõem-se actualmente de brancos arianos, índios guaranys, negros do grupo bantú e mestiços destas três raças, orçando os últimos talvez por metade da população. O seu numero tende a aumentar, ao passo que os índios e negros tendem a diminuir. Desapparecerão num futuro não remoto, consumidos na luta que lhes movem os outros ou desfigurados pelo cruzamento (ROMERO, 1882, p. 16).

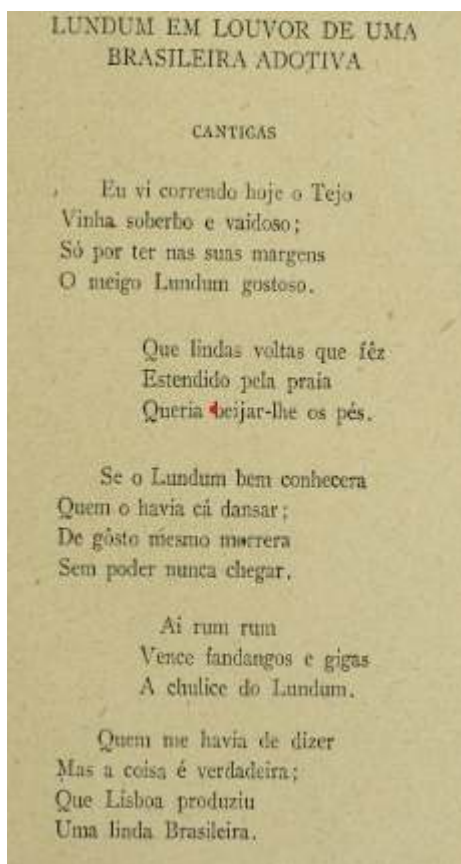
Para a efetivação de uma aniquilação étnica de tais proporções, Romero elege o “mestiço” como elo de transição entre o que designa “branco ariano” e “negros e índios”: “O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco puro, com o qual se há de confundir” (ROMERO, 1882, p. 16).

Ao tentar “diluir” as cores humanas em um único tom branco, Romero pretendia estruturar uma utópica sociedade europeia transposta aos trópicos. Nessa concepção, a sociedade brasileira seria dirimida pelas constantes imigrações europeias (SOVERAIN, 2021).

O arquétipo do “mulato” – o ser humano intermediário tropical – seria inserido nesse contexto, e todos seus representantes significativos, começando por Caldas Barbosa e sua *Viola de Lerenó*. Para, ao analisar os escritos sobre Caldas Barbosa: “Facilmente deparamos com textos que priorizam a cor “torrada” do poeta, com preconceitos que desmerecem ou mesmo depreciam a sua poesia a partir de uma análise racial” (GRECCO, 2014, p. 29).

Abaixo (Fig. 1) vemos um exemplo das modinhas e lundus divulgados na obra de Barbosa, mostrando como o estilo híbrido condensava a canção dolente e a dança afro-brasileira em um único tipo musical.

Figura 1



“Lundum em louvor de uma brasileira adotiva”, BARBOSA, 1944, p. 51.

A hibridez manifesta-se, principalmente, pelo tema: como não há notação musical, destaca-se a narrativa de uma “brasileira adotiva” nascida às margens do Tejo, filha de Lisboa. A concepção de uma arte binacional, que se apropriara de características tanto portuguesas – a melancolia, o destino (fado) – como brasileiras – a sensualidade, a languidez – seriam usados, no nacionalismo dos anos 1930, para compor a teoria dos chamados “inventores do Brasil”. Por meio de elucubrações sociológicas, antropológicas e históricas, esses intelectuais buscavam forjar um Brasil ideal, criando e reproduzindo estereótipos formadores de nação, em um movimento unificador do imenso território brasileiro em prol de uma nacionalização romântica tardia. Podem ser exemplificados com Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Em seu clássico *Raízes do Brasil*, de 1936, Holanda dissertara, a respeito da influência negra na cultura brasileira: “o gosto do exótico, da sensualidade brejeira, do chichisbeísmo, dos caprichos sentimentais, parece fornecer-lhe um providencial terreno de eleição, e permite que, atravessando o oceano, vá exhibir-se em Lisboa com os lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa” (HOLANDA, 2016, p. 71).

Reconhecemos aqui a mesma distinção entre cultura “civilizada” e “bárbara” – a própria escolha do vocábulo “mulato”, ao referir-se a Caldas Barbosa, se mostraria, posteriormente, como historicamente orientada.

Reforçava-se, desta maneira, a liberdade como atributo específico dos “brancos” e a escravidão, dos “negros”. Os “pardos”, fossem negros ou mestiços, tornavam-se, nesta forma de enunciação, necessariamente exceções controladas” (MATTOS, 2013, p. 42).

Da mesma forma que o esforço sociológico para tornar “mais brancas” as personalidades negras da música como Domingos Caldas Barbosa, foi a tendência para classificar certos atributos musicais como “genuinamente” ou “autenticamente” brasileiros ou afro-brasileiros, por parte da incipiente musicologia brasileira. Um desses atributos, a síncopa, ou síncope, passaria quase incólume aos anos como elemento musical rítmico plenamente reconhecido e associado a um suposto padrão rítmico nacional e africano, ao mesmo tempo.

Ademais, no Lundu-Modinha acima – uma espécie de Lundu com caráter de Modinha, ou vice-versa – vemos retratada a mulher brasileira idealizada, suposto fruto da miscigenação e amálgama de raças e nações – Portugal e Brasil. O Lundu-Modinha parecia solucionar, desta forma, um profundo problema sociológico por meio de uma imaginada hibridez perfeita.

As modinhas e Modinhas-Lundus de Villa-Lobos

Grande compositor de modinhas, Villa-Lobos é quem faria a condensação entre as formas popular e de concerto de modo satisfatório. Das muitas modinhas compostas por ele, a maioria traz o eu-lírico masculino em sua poética, ou neutro. A canção “Viola quebrada” (Fig. 2) é um exemplo de Modinha-Lundu que traz o eu-lírico masculino referindo-se a uma mulher, Maroca.

Figura 2

2

CHANSONS BRÉSILIENNES

VIOLA QUEBRADA

Modinha de M de A.

A Elsie HOUSTON

Harmonizado
por VILLA - LOBOS

Allegretto (144 = ♩)

PIANO

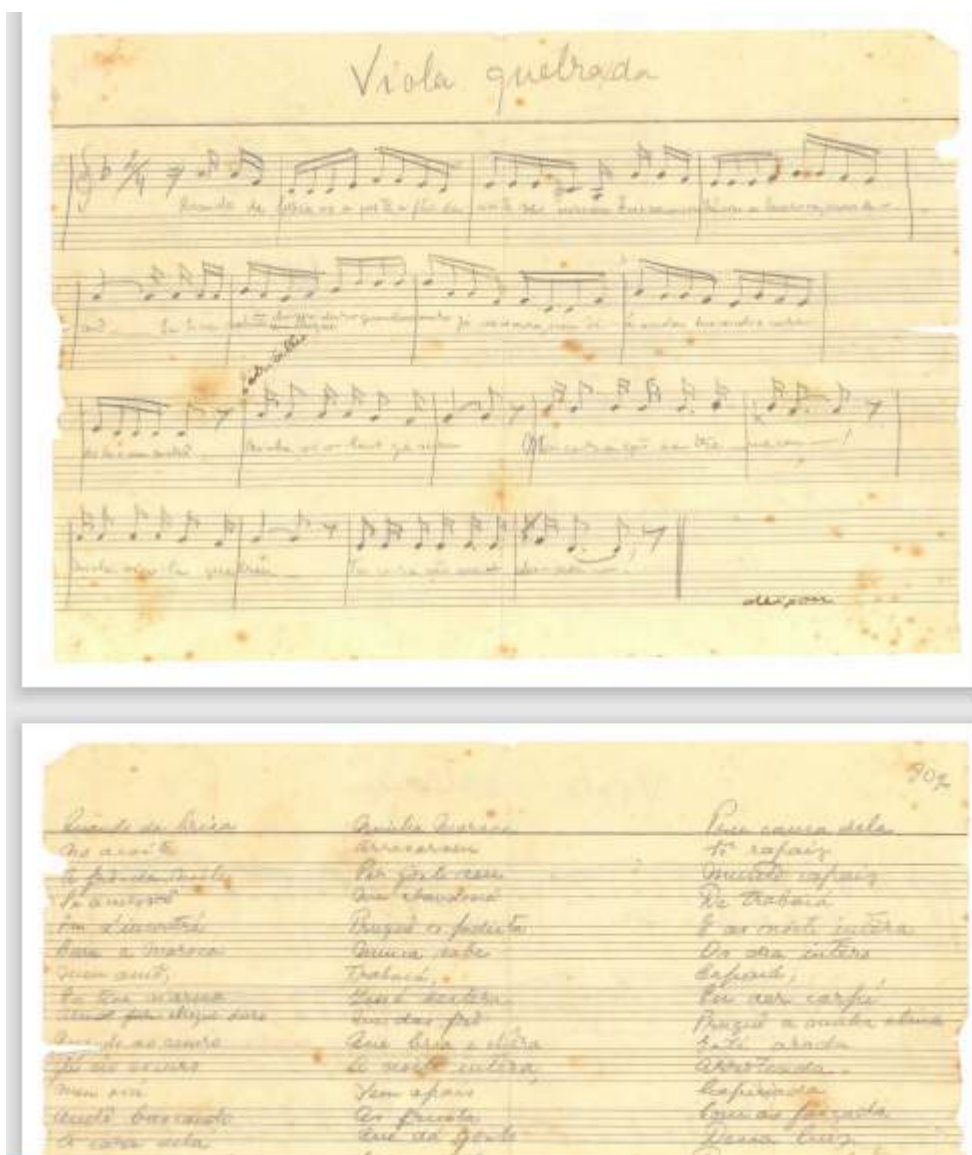
mf

*apressado
animé*

Excerto de “Viola quebrada”, modinha de Mário de Andrade harmonizada por Villa-Lobos. VILLA-LOBOS, 1929-30, p. 1.

A introdução ambientada por Villa-Lobos capta perfeitamente o clima da Modinha-Lundu, onde a polifonia entre as duas mãos estrutura a alta sincopação que culmina na entrada da voz. O caráter de Lundu é salientado nesta introdução, onde o andamento mais rápido convida mais à dança do que à música contemplativa. A partitura manuscrita original da melodia, de Mário de Andrade (Fig. 3), já prenunciava a vasta utilização da figura de síncope para ilustrar a Modinha-Lundu.

Figura 3



Manuscrito de “Viola quebrada”, modinha de Mário de Andrade, 1919, domínio público.

Como muitas de suas Modinhas, a “Viola quebrada” leva o eu-lírico masculino, no caso um pobre narrador caipira – lembrando que a Modinha fora composta por Mário de Andrade em Araraquara, interior de São Paulo – que sofre com a desilusão de uma amante exigente e manipuladora, a quem denomina “Maroca”.

As incursões de Villa-Lobos pelo gênero modinheiro produziram alguns dos mais belos espécimes do gênero, como a célebre “Canção do poeta do século XVIII”, com sua introdução sincopada (Fig. 4), que remete a uma herança de Lundu. Como a grande parte das Modinhas de Villa-Lobos, esta possui o eu-lírico masculino, centrado na figura do narrador-poeta.

Figura 4



Manuscrito de “Canção do poeta do século XVIII”, modinha de Heitor Villa-Lobos, 1948. Museu Villa-Lobos, MVL 1996-21-0013.

Este e outros exemplos abundantes da literatura mostram como era profícua a incidência de síncopes na modinha brasileira e, mais ainda, nos lundus-modinha. Em “Lundu da Marquesa de Santos” (Fig. 5), que é um clássico exemplo de Lundu-modinha, a célula sincopada compõe um dos principais motivos vocais, replicada pelo piano.

Figura 5

LUNDÚ DA MARQUEZA DE SANTOS
(LOUANGES POUR LA MARQUISE DE SANTOS).
(Evocation de l'époque de 1822)

Paroles de VIRIATO CORRÊA

Musique de H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1940)

Allegretto

pp str. ing.

roll

Moderato (Ingenualmente)

Mi - nha flôr i - do - la - tra - - da Tu - do em mim é negro e

três - te Vi - ve minh' alma ar - ra - sada O' Ti - ti - lia

“Lundu da Marquesa de Santos”, modinha de Heitor Villa-Lobos sobre poema de Viriato Corrêa, 1940. VILLA-LOBOS, 1940, p. 6.

Nos compassos 9 e 10 torna-se mais evidente que a célula motívica utilizada para estruturar a obra é a síncope – o deslocamento rege toda a modinha, principalmente porque em quase todo compasso há a entrada não-tética da linha vocal, acompanhada pela mão direita do piano.

O subtítulo – “evocando à época (1822)” – demonstra efetivamente uma rememoração da modinha oitocentista romântica, e, curiosamente, faz menção à data da Independência brasileira de Portugal, e ainda pelo fato de remeter a uma das amantes de D. Pedro I, a Marquesa de Santos – Domitila de Castro (1797-1867).

A época, no entanto, era da ascensão do canto lírico nos salões e casas de ópera do Rio de Janeiro. Contribuiu, sensivelmente, para a consolidação da modinha na capital a figura da

soprano Augusta Candiani (1820-1890). O escritor Machado de Assis, por exemplo, impressionara-se com a interpretação de Candiani, proferindo o seguinte depoimento:

A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a Norma era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade. Qualquer badameco era um Píndaro (SALLES, 2000, p. 30).

Importante notar como foi uma mulher, italiana naturalizada brasileira, quem difundiria um dos gêneros mais plenamente nacionais, a modinha-lundu. Villa-Lobos com seu Lundu absorvera a atmosfera concernente com o Império já nacional, de uma sociedade ainda escravista e altamente desigual, injusta e autoritária.

Ao incorporar estilos e gêneros dos mais variados ao seu repertório, inclusive instrumental, Villa-Lobos trazia a lume não apenas a temática sentimental e lamentosa, porém também a síncope.

Segundo Salles, o estilo carioca corresponderia ao período em que o Rio de Janeiro foi a capital federal (1822-1960), ou seja, abarcando quase um século e meio de atuação. “A cultura dessas grandes cidades é resultante da mistura de valores socialmente aceitos pelas elites, que os importa dos grandes centros da Europa”, os ressignificando na cultura nacional, “em contraste com os valores populares, das culturas periféricas espalhadas pela cidade, nos cortiços, nas favelas” (SALLES, 2018, p. 236).

O estilo carioca viria embasado em uma perspectiva de inclusão sociocultural das periferias, “um processo de reinterpretação positiva da periferia das grandes cidades, à margem da chamada cultura oficial, preferencialmente importada” (SALLES, 2018, p. 236).

A variante mais comumente aceita da modinha na década de 1930 seria o samba-canção, todavia também o chamado choro-canção seria advindo diretamente dela (SALLES, 2018). Curiosamente, o novo gênero – em parte substituto da modinha – seria o grande sucesso da Era de ouro do Rádio brasileiro, nas décadas de 1940 e 50, quando a música popular se utilizou de vozes líricas para a sua entoação e divulgação – nomes como Francisco Alves e Nelson Gonçalves se destacaram sobremaneira.

Conclusão

Impulsionados pela corrente positivista de valorização dos estilos nacionais – no campo antropológico a figura racial híbrida do “mulato”, na música figuras como a síncope e o gênero

da modinha e o do lundu – os elementos vernáculos alçados à condição de representantes da cultura brasileira, metonimicamente, seriam considerados, por vasto tempo, como únicos guardadores das constâncias e modos de ser da pátria Brasil. Os chamados símbolos nacionais, entretanto, muitas vezes seriam e são usados como instrumentos de poder e manipulação populacional, controle e difusão de notícias e perpetuação do status quo. A modinha não escaparia ilesa a este quadro de desigualdade sociocultural.

Originada, desenvolvida no Brasil e transplantada para além-mar, a modinha atuaria como gênero – canção – unificador de diferentes matizes, sejam eles de ordem racial – negros, brancos e indígenas – cultural – cultura popular-tradicional, urbana, dos salões e da corte – e social – classes abastadas e plebe urbana e campesina. Esse discurso, no entanto, serviria para alimentar as bases do nacionalismo do século XX, especialmente após a Semana de Arte Moderna de 1922, durante a Era Vargas (1930-45), quando forjou-se criar um quadro que incluísse modelos sintéticos simbolizadores da chamada “brasilidade” em música.

Dentre esses modelos, elegeram-se, além do samba e do protótipo do “mulato inzoneiro” do compositor Ary Barroso e sua “Aquarela do Brasil”, perfis de gêneros de canções que representassem, de modo convincente, o então “democracismo racial” propagado por Gilberto Freyre. Segundo essa doutrina, a intersecção cultural e a miscigenação racial no Brasil teriam sido conquistadas sem grandes traumas e sem derramamento de sangue, o que se provaria, mais tarde, tendencioso do ponto de vista de arquitetar uma perspectiva positivista, determinista e darwinista social da antropologia brasileira.

A modinha seria apenas um dos modelos musicais utilizados pela musicologia da época, por meio de nomes como Renato Almeida, Mário de Andrade e, posteriormente, Mozart de Araújo, que, de modo similar às teorias propulsionadas por Silvio Romero um século antes, buscavam traduzir a “brasilidade” musical em uma espécie de totalitarismo cultural – onde seria “realmente brasileiro” em música as fusões culturais miscigenadas. Nessas fusões os elementos negros e indígenas se diluíram em um aventado Brasil finalmente embranquecido, em que a modinha – tida como música da corte e popular, “mulata” e mestiça de primeira ordem – se encaixava perfeitamente como arquétipo estrutural, da mesma maneira que o Machado de Assis embranquecido.

Foi esse gênero – em especial a Modinha-Lundu – que permeou grande parte do cancionário de Heitor Villa-Lobos. A maioria de suas canções são Modinhas – ou, como vimos, Modinhas-Lundu – e guardam resquícios da história do gênero em como retratar a figura feminina. A princípio retratada como mulher inatingível no estilo trovadoresco de Caldas Barbosa, na Modinha romântica a mulher assume o protagonismo lírico, em especial a partir

de personalidades como a soprano Augusta Candiani. Em Modinhas-lundu como “Lundu da Marquesa de Santos” e “Viola quebrada” vemos sempre o eu-lírico masculino, tratando da mulher em teceira pessoa, ausente e distante, quiçá como a própria esposa de Villa-Lobos, a pianista Lucília.

Referências

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020 [1928].
- ANDRADE, Mario de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1930].
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1963.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- GRECCO, Fabiana Miraz Freitas. *Viola crioula: modinhas, lundus e mornas: um conceito de amor na literatura colonial brasileira e cabo-verdiana*. São Paulo: Unesp, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1936].
- MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil, século XIX*. 3ª edição. Campinas: Unicamp, 2013.
- PICCHI, Achille Guido. “Villa-Lobos e a canção de câmara”. In: SALLES, Paulo de Tarso, DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos: um compêndio*, V. 1, n. 1, p. 193-219, 2017.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.
- ROMERO, Silvio. *Introdução à história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1882.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: USP, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso; ARCANJO, Loque. *A genialidade de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Aloha, 2022.
- SALLES, Vicente. “Carlos Gomes e sua música no Brasil novecentista”. *Revista Brasileira*, n. 4, v. 1, p. 30-39, 2000.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SOUVERAIN, Mackendy. *Arthur de Gobineau aux tropiques: la reception e le pensées raciales au Brésil et en Haiti (1880- 1930)*. São Paulo: Dialética, 2021.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: 34, 2004.
- TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004.
- VACCARI, Pedro Razzante. “A modinha como expressão nacional do século XIX: desmistificando a aura de gênio do Padre José Maurício Nunes Garcia”. *Revista da Tulha USP*, v.6, n. 2, p. 35-63, 2020.

VACCARI, Pedro Razzante. “A modinha como fenômeno coletivo social sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética. *Revista Orfeu*, v. 4, n. 1, p. 1-26, 2019a.

VACCARI, Pedro Razzante. “A modinha arcádica, romântica e a repopularização por Catulo”. *Revista Vórtex*, v. 11, n. 3, p. 1-31, 2023.

VACCARI, Pedro Razzante. “A viola quebrada e a doce música: entre o Mário de Andrade cantor e o teórico. *Revista Música Hodie*, v. 24, n. 4, p. 1-38, 2024.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canções típicas brasileiras*. Paris: Max Eschig, 1929-30. 1 partitura (22 p.). Canto e piano.

Obra Arquitetônica de Villa-Lobos: signos e cartografias emocionais

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

Resumo: Este trabalho propõe examinar composições de Heitor Villa-Lobos sob a ótica das “arquiteturas emocionais”, com o objetivo de revelar como elementos musicais são estruturados de maneira a construir camadas de significação cultural e emocional. Através de uma abordagem semiótica, investigam-se as interações entre elementos da música e do tecido musical, explorando como esses elementos, ao serem organizados, formam uma linguagem musical própria, conectada à identidade cultural brasileira. O conceito de cartografias emocionais, também abordado, permite mapear as emoções que emergem da música de Villa-Lobos, evidenciando como ele se apropria de símbolos culturais e os ressignifica em suas obras, criando uma profunda conexão entre a experiência individual e coletiva. A análise explora como esses processos contribuem para a construção de uma narrativa musical emocional que transcende o tempo e o espaço, revelando a complexidade e profundidade da obra de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Semiótica Existencial; Arquiteturas Emocionais.

The Architectural Work of Villa-Lobos: Signs and Emotional Cartographies.

Abstract: This paper proposes an analysis of Heitor Villa-Lobos’s compositions from the perspective of “emotional architectures,” aiming to uncover how musical elements are structured to build layers of cultural and emotional significance. Through a semiotic approach, the interactions between musical elements and the musical fabric are investigated, exploring how these elements, when organized, form a unique musical language connected to Brazilian cultural identity.

Keywords: Villa-Lobos; Existential Semiotics; Emotional Architectures

Apresentação

A obra de Heitor Villa-Lobos é, sem dúvida, um marco na música brasileira, refletindo elementos significativos e identitários brasileiros em suas diversas instâncias. Para compreender a complexidade de suas composições, uma análise semiótica que investiga as múltiplas camadas de significado e emoção oferece uma base teórica robusta. Essa abordagem permite explorar como Villa-Lobos constrói suas composições, integrando elementos culturais e emocionais de maneira a criar uma linguagem musical própria e inconfundível.

Nesse contexto, o conceito de “arquiteturas emocionais” emerge como uma ferramenta/visão analítica fundamental para entender a maneira pela qual o compositor estrutura suas obras para evocar emoções que transcendem a mera sonoridade. Essa abordagem abre caminho para um mapeamento das emoções e significados — que chamaremos de “cartografias emocionais” — presentes na música de Villa-Lobos, conectando elementos simbólicos e culturais em uma narrativa musical singular.

Ao considerar as arquiteturas emocionais, referimo-nos à forma como a música está organizada para evocar e expressar emoções. Villa-Lobos utiliza uma vasta gama de elementos musicais para construir essas estruturas emocionais, criando paisagens sonoras que refletem sentimentos profundos. Harmonia, ritmo, textura e gestos musicais são centrais nesse processo. Progressões harmônicas, por exemplo, podem evocar sentimentos como saudade e nostalgia, enquanto dissonâncias e resoluções criam tensão e alívio emocional. Além disso, o uso de

ritmos caracteristicamente brasileiros e a apropriação de elementos culturais funcionam como uma conexão emocional, refletindo a herança cultural brasileira, que permeia essas cartografias emocionais. Este artigo propõe investigar como essas arquiteturas e cartografias são construídas, oferecendo uma nova leitura da obra de Villa-Lobos.

Villa-Lobos também é conhecido por sua habilidade de incorporar elementos da cultura brasileira em suas composições, criando um tecido sonoro que reflete tanto sua própria identidade cultural quanto a busca pela alma brasileira. Suas obras não apenas representam uma expressão pessoal, mas também contribuem para a construção da identidade cultural do Brasil, explorando temas como saudade, pertencimento e nacionalismo. Essa busca pela alma brasileira é simultaneamente uma busca pela alma villalobiana, presente em toda a sua obra

A textura musical em suas obras é composta por camadas interativas e blocos sonoros, onde cada instrumento desempenha um importante papel na construção narrativa. Isso possibilita a Villa-Lobos criar estruturas complexas que realçam construções arquitetônicas emocionais com características significativas dentro do tecido musical, criando uma narrativa musical que ressoa profundamente como elementos significantes e significativos no nosso imaginário/imagético.

A abordagem semiótica aplicada às composições de Villa-Lobos permite analisar como o compositor integra elementos culturais brasileiros e estrangeiros em seu processo composicional, refletindo uma interação dinâmica entre sua identidade individual e o contexto social. Villa-Lobos vivenciou um movimento significativo entre Brasil e Europa, possibilitando a assimilação e apropriação de elementos de ambas as culturas, resultando em uma linguagem musical única. Suas composições refletem um diálogo constante entre sua identidade pessoal e o contexto cultural, criando narrativas e arquiteturas emocionais que entrelaçam essas influências. Esse processo de apropriação e pertencimento é fundamental para o seu trabalho, pois o senso de pertencimento cultural de Villa-Lobos serve como ímpeto para seu processo criativo. A interação entre sua identidade individual e o contexto social reflete diretamente em suas composições, onde elementos culturais diversos são utilizados para construir uma narrativa musical distintiva. Dessa forma, a semiótica nos ajuda a entender como Villa-Lobos utiliza esses elementos para criar uma música que ressoa profundamente com a identidade e a experiência brasileiras.

Assim, este trabalho propõe explorar as arquiteturas emocionais nas composições de Villa-Lobos, examinando como essas estruturas musicais contribuem para a construção de

significados culturais e emocionais. Ao investigar a obra do compositor através de uma lente semiótica, busca-se proporcionar uma compreensão mais profunda de como suas composições evocam emoções e conectam o ouvinte à identidade cultural brasileira. Este estudo, portanto, pretende enriquecer a compreensão das emoções na música de Villa-Lobos e ampliar a discussão no campo da semiótica musical.

Arquiteturas, cartografias e semiótica

No universo composicional villalobiano, o conceito de “arquiteturas emocionais” emerge como uma possível ferramenta para analisar, um olhar crítico de como o compositor organiza e expressa emoções através da música. Este termo (arquiteturas emocionais) se refere à forma como o compositor estrutura emoções dentro de suas obras, onde elementos como harmonia, ritmo, gesto, textura, etc., não apenas servem à uma possível estética sonora, mas são parte do processo no desenvolvimento de uma narrativa musical/emocional mais profunda.

Villa-Lobos organiza sentimentos, talvez de forma deliberada, construindo camadas sonoras e emocionais ao longo da obra. Se pensarmos que, assim como um arquiteto organiza e projeta uma edificação, Villa-Lobos constrói estruturas musicais que, de certa forma, conduzem o ouvinte através de diferentes sensações/emoções. Nesse sentido, o movimento harmônico, gestos melódicos e/ou rítmicos, por exemplo, servem para erguer uma base emocional que pode sustentar o discurso musical. Um exemplo dessa técnica pode ser observado no uso de melodias e progressões harmônicas que evocam o sentimento da saudade e nostalgia, sentimentos profundamente enraizados na cultura brasileira.

Se por um lado podemos entender que as arquiteturas emocionais organizam (de alguma forma) sentimentos, por meio de elementos musicais, por outro, as cartografias emocionais são a organização dessas estruturas na música, como uma espécie de mapa a ser percorrido ao se experimentar a música.

Além disso, é possível, através desse olhar, uma interpretação de significados culturais, onde cada escolha musical no processo composicional carrega um signo emocional, não apenas como sentimentos individuais, mas como construções culturais e simbólicas de uma identidade brasileira; mesmo que sob o olhar do compositor.

As arquiteturas emocionais não podem ser vistas como desconectadas do contexto sociocultural, muito pelo contrário. Elas demonstram uma interação direta com a herança

cultural e em símbolos que moldam essa identidade, mesmo que imageticamente. Villa-Lobos não usa ritmos e elementos folclóricos apenas como influência do seu meio cultural, mas os integra em suas obras como forma de criar uma conexão emocional com o ouvinte, trazendo à tona sentimentos de pertencimento, por exemplo. Nesse sentido, suas arquiteturas emocionais e cartografias não apenas constroem paisagens sonoras, mas também paisagens culturais, onde o Brasil, em suas múltiplas facetas, é representado musicalmente.

Com isso em mente, de certa forma já adentramos no universo da semiótica. Assim, uma abordagem com base na Semiótica Existencial (SE) desenvolvida pelo semioticista finlandês Eero Tarasti, que propõe uma visão mais ampla do sujeito enquanto indivíduo, mas também pertencente a um todo (sociedade). Ou seja, de certa forma, podemos observar sob o ângulo do papel da identidade individual/subjetividade (Moi) e do contexto social (Soi). Talvez a chave aqui seja aprofundar um pouco a ideia de como Villa-Lobos, ao compor suas obras, dialoga tanto com a interioridade quanto com a cultura e valores do Brasil.

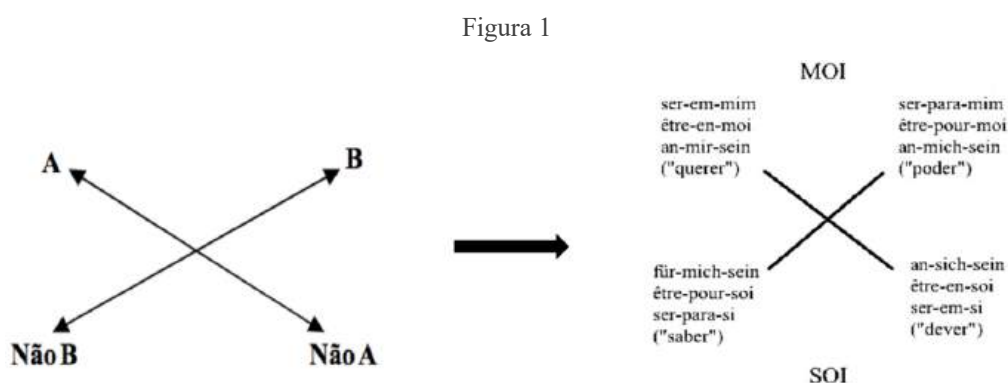
Parte do processo composicional villalobiano passa pelo pertencimento de forma que o compositor se apropria de determinados elementos (simbólicos ou não) culturais, onde estes passam a fazer parte de seu universo. É uma espécie de diálogo entre apropriação e pertencimento (e vice-versa), onde Villa-Lobos absorve determinados valores e os “recria” de forma totalmente sua, passando a transforma-los em símbolos da sua linguagem e narrativa musical. Neste processo há uma fusão entre o seu eu e identidade (Moi) com o seu contexto sociocultural (Soi), onde a apropriação desses elementos não estão limitados à mera citação, mas se converte em parte constitutiva de sua identidade artística. Essa interação dinâmica revela como o compositor navega entre sua subjetividade e os signos culturais que absorve, criando uma música que, ao mesmo tempo, reflete sua interioridade e dialoga com elementos da cultura brasileira.

Essa interação dinâmica entre forças internas e externas representam uma espécie de mapeamento ou cartografia, neste caso, emocional, onde podemos percorrer essas estruturas e reconhecer signos culturais imersos na obra, mesmo que essa percepção seja um tanto subjetiva.

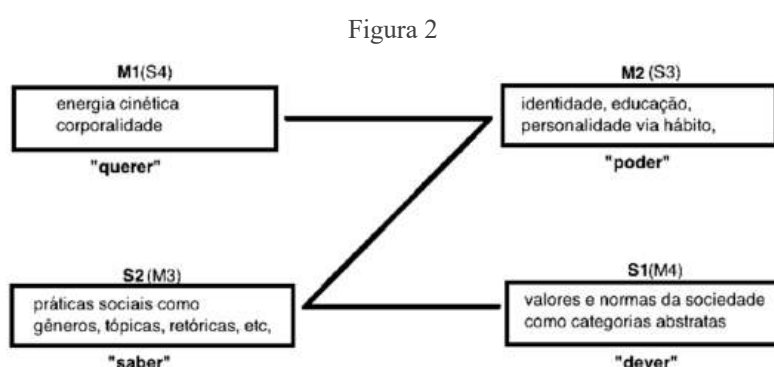
Assim, essas arquiteturas funcionam como estruturas emocionais que mapeiam as interações entre o indivíduo e a sociedade, criando cartografias sonoras que refletem tanto a experiência individual do compositor quanto o imaginário coletivo brasileiro. Assim, a música

de Villa-Lobos pode ser vista como uma manifestação dessa dualidade existencial, onde sua subjetividade encontra expressão dentro de uma matriz cultural maior.

Em sua teoria, Tarasti, com base no quadrado semiótico¹, a visão dos quatro casos do Ser e modalidades (ver figura 1) se ampliar de modo a se desdobrar em corpo, pessoa, práticas sociais e valores. Assim, Tarasti propõe o seu Modelo Z (ver figura 2) combinando essas esferas do *Moi* e *Soi* (individual e coletivo). É nesta tensão dialética entre *Moi* e *Soi*, e com base nas modalidades greimasianas (quadrado semiótico) do sujeito, que podemos entender melhor este Modelo-Z e o processo de comunicação /transformação entre os *Moi(s)* e *Soi(s)*.



Quadrado Semiótico (Greimas) e esquema *Moi/Soi* (modalidade/Ser). Fonte: produção do próprio autor.



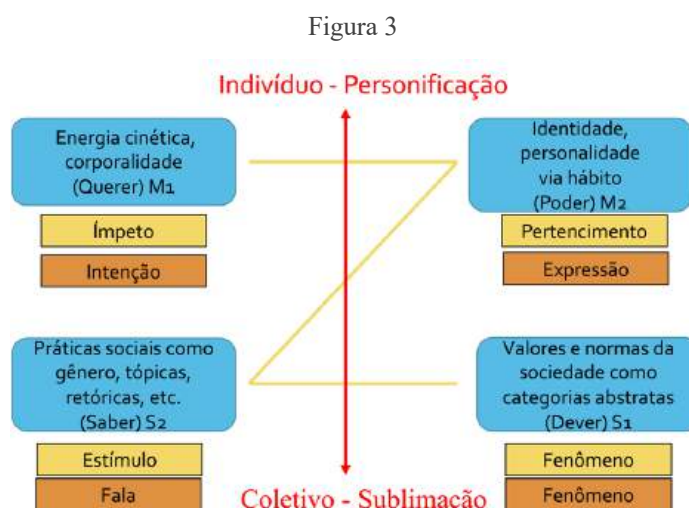
Modelo-Z (Z-Model) Ero Tarasti. Fonte: produção do próprio autor.

¹ O quadrado semiótico, criado por Algirdas Julien Greimas, é uma ferramenta que organiza as relações entre significados opostos e contraditórios. Ele ajuda a mapear como certos conceitos se relacionam entre si, usando quatro termos que ampliam a compreensão dessas interações no discurso. Esse modelo é amplamente utilizado para entender as estruturas de significados em diferentes contextos

O que podemos constatar é que esses aspectos relativos ao *Moi* (M) e *Soi* (Soi) representam os dois lados de nossa subjetividade. “O social tem impacto e poder sobre nós somente porque foi internalizado em nossas mentes. Desta maneira, o *Soi* pode se impor em nosso *Moi*”² (TARASTI, 2012, p. 136). De forma bem resumida, é o processo de desenvolvimento do ser corpóreo ao ser intelectual/espiritual.

Sem adentrar demais em questões mais filosóficas levantadas por Eero Tarasti, o que não é o objetivo deste trabalho, uma vez que temos em mente este modelo e suas respectivas diretrizes, considerando o processo composicional, podemos propor que o *querer* compor é a intenção, o ímpeto, o *poder* compor (o como compor), o pertencimento é a expressão. Já o *saber* compor é o estímulo, uma espécie de Lugar de Fala, e o *dever* compor (os “por ques” compor) é o fenômeno em si. Ou seja, “o que primeiramente move, o que serve de movimento inicial para uma composição (ímpeto), sai (assim como também caminha no sentido) da experiência de vida (o que somos), passando pelo crivo da experiência cultural (o que sabemos) que irá conseqüentemente se transformar no produto artístico final; o que podemos chamar de símbolo final do processo de combinação” (MELO, 2016, p.40-41).

Isso pode se desdobra no Modelo-Z da seguinte forma:



Modelo-Z aplicado ao processo composicional. Fonte: produção do próprio autor.

O que podemos, então, estabelecer é que devido às possibilidades dinâmicas desta teoria/Modelo, indo do ímpeto (M1) ao fenômeno (S1) poderemos perceber a ideia de arquétipos musicais como estruturas simbólicas que refletem o sentimento e a experiência

² The social has impact on and power over us only because it has been internalized in our minds. In this way, the *Soi* can impose itself on our *Moi*.

coletiva brasileira. Porém, o movimento em sentido oposto também acontece, indo dos valores ao cinético/corpóreo; coletivo ao individual. Esse dinamismo também é aparente nas obras de Villa-Lobos, onde elementos culturais e apropriados por ele, podem revelar-se signos interoceptivos, bem como exteroceptivos. Isso pode ser visto como uma conexão/ligação entre um possível conceito de alma brasileiro (construção sonora) e a construção de uma identidade nacional. Poderemos ver isso melhor esclarecido ao abordarmos duas de suas obras.

Uma vez dentro deste campo, podemos perceber que, contexto da obra de Villa-Lobos, a “alma brasileira” pode ser interpretada como uma construção sonora que reflete a identidade cultural brasileira. Villa-Lobos, assim, se faz valer de alguns elementos musicais caracteristicamente brasileiros, além de símbolos/signos culturais, criando uma música que não apenas pode evocar emoções, mas também representar e construir um senso de brasilidade.

Por meio da apropriação de elementos culturais e de sua organização no tecido musical, estes tornam-se arquiteturas/estruturas emocionais capazes de conectar o ouvindo a uma identificação, mesmo que subjetiva, a elementos de representatividade e significação dessa identidade/brasilidade, uma espécie de mapeamento sonoro daquilo que se considera essencial na cultura brasileira. Assim, Villa-Lobos, ao construir suas obras, cria “formas emocionais” que dialogam com a identidade interna do sujeito (*Moi*) e com os elementos culturais e sociais do Brasil (*Soi*).

Bachianas Brasileiras No.4 e Dança dos Índios (Floresta do Amazonas)

Começaremos pela obra Bachianas Brasileiras No. 4, que faz parte de uma série de nove suítes compostas para diversas formações instrumentais e vocais, entre os anos de 1930 e 1945. Esta Bachiana(s), originalmente composta para piano, e posteriormente orquestrada, em seu segundo movimento intitulado de Coral – Canto do Sertão, se destaca por a vida no interior do Brasil, em especial, neste caso, o sertão nordestino.

Entendemos que são muitos os arquétipos no entorno desta região, mas não é uma questão a ser tratada neste trabalho, mas da representatividade de elementos que remetem a este complexo e diverso “ambiente/lugar”. Porém, as construções imagéticas e sociais ultrapassam as fronteiras físicas, talvez estabelecendo uma espacialização das construções das relações culturais. Esse processo significativo representativo se torna cada vez mais uma experiência (o experienciar).

Nesta obra, ao mesmo tempo em que podemos distinguir aspectos de uma paisagem sonora sertaneja, também há elementos de estruturação musical que mesmo sendo interpretados como elementos da natureza, estes não têm a pretensão explícita de serem identificados como tais.

Talvez o primeiro elemento que possa ser percebido é a representação do canto da Araçonga³ através da nota si bemol intermitentemente em praticamente toda obra. Na versão para orquestra está orquestrado na flauta e xilofone na maior parte do tempo, mas passando pelo flautim e oboé, por exemplo. Isso é um ponto a ser considerado, pois essa mudança de cor/timbre contribui para uma variação emocional, ou de perspectiva emocional ao longo da obra. Cada instrumento com sua “cor” timbrística criam uma representação diferente dessa paisagem sonora emocional. Podemos atentar para a criação de arquiteturas/camadas emocionais com base numa experiência emocional politimbrística, onde várias camadas de significação apontam para um ponto comum. Também podemos interpretar como um movimento narrativo dentro da obra.

A alternância de instrumentação e a superposição também pode ser visto como uma tentativa de criar uma experiência emocional imersiva, de alguma forma, sendo essa uma referência direta a elemento da natureza, envolvido por diferentes perspectivas. É quase que como se a Araçonga estivesse sendo ouvida de distintas distâncias (ou pontos de vista) ao longo da obra, criando a sensação de um espaço emocional capaz de envolver o ouvinte.

Figura 4



Bachianas Brasileiras No. 4 – II. Coral (Canto do Sertão) [Piano], comp. 01-06. Fonte: Irmãos Vitale, 1976.

A Araçonga, assim, pode ser interpretada como um elemento estruturante emocional, pois ao evocar este som de forma contínua, Villa-Lobos um ponto de referência, de certa forma,

³ Araçonga, nome de origem indígena, é uma ave passeriforme da família cotingidae, também chamada de guiraponga, uiraponga, ferreiro e ferrador. O canto da Araçonga é muito característico e se trata de uma estalar de timbre metálico fortíssimo, podendo ser ouvido a longas distâncias.

emocionalmente orientador, conectando à uma vida no sertão, solidão, e a uma possível rusticidade do ambiente. A escolha de uma nota e seu uso intermitente dão a esse motivo um caráter onipresente, que reforça a memória emocional e conseqüentemente a saudade que esse canto solitário e um tanto doloroso evoca, como uma lembrança que o sertanejo carrega da terra natal, e que nunca o abandona.

Já no compasso 08 (figura 05), podemos perceber um fragmento melódico que remete aos baixos da viola sertaneja. O uso do fagote em uníssono com os violoncelos é um ponto crucial na construção arquitetônica emocional nesta obra, onde Villa-Lobos superpõe dois sons que de certa forma se completam, não só por região, mas na soma por um timbre que, estando em *staccato*, insere na obra de forma sutil e simbólica um elemento de conotações culturais e emocionais; símbolo de pertencimento cultural. Os violoncelos em *pizzicato* também são um elemento estratégico não só do processo composicional, mas também na estruturação de uma arquitetura emocional.

Sendo a viola um instrumento central na música popular sertaneja, associada às tradições orais, às serenatas e à vida rural. Ao inserir esse gesto, Villa-Lobos está criando uma conexão emocional com o universo sertanejo, algo profundamente enraizado na cultura brasileira. Essa escolha sonora atua como um símbolo musical que estabelece uma ponte entre o emocional e o cultural, permitindo que o ouvinte se relacione tanto com a memória emocional da música rural quanto com a experiência coletiva do sertão. Este gesto melódico cultural contribui para a construção arquitetônica emocional, onde gestos melódicos fundamentam certos pilares que sustentam a narrativa musical e emocional.

Figura 5

Bachianas Brasileiras No. 4 – II. Coral (Canto do Sertão) [Orquestra], comp. 06-11. Fonte: Ricordi, 1953.

Mas por outro lado, este uníssono com instrumentos graves e em região grave, pode ser notado como uma camada emocional mais densa, sugerindo uma profundidade emocional onde ressoa a melancolia e a saudade, ao mesmo tempo que a resiliência sertaneja. Este é um exemplo de superposição de camadas texturais e estruturais que criam um certo contraste, neste contexto como uma tensão emocional, que enriquece os aspectos processuais da composição, bem como das representações simbólicas. É o uso de variações texturais como elemento formal na estruturação da obra.

A representação do canto da Araponga e da viola, apontam para uma primeira conexão direta com a cena rural/natural, explorando os potenciais imagéticos representativos do sertão, constituindo uma atmosfera emocional do sertão; como um espaço vasto e repleto de memórias e significação.

De um modo geral, Villa-Lobos constrói a essência do sertão brasileiro nesta peça ao utilizar uma combinação de texturas orquestrais e gestos musicais. Esses elementos criam uma arquitetura emocional que evoca sentimentos como a nostalgia/saudade, assim como a imersão e a introspecção. As paisagens musicais aqui criadas por Villa-Lobos são moldadas pelo uso e articulação dos elementos musicais ao longo deste movimento, como harmonia, melodia e ritmo, além da manipulação textural. Essas paisagens sustentam a vastidão do sertão e sugerem uma atmosfera ao mesmo tempo desolada e rica em significado. Isso apoiado pelo trânsito entre

o vazio e a plenitude, representado pelas variações texturais e superposição de blocos sonoros (como podemos observar na figura 06).

Figura 6

The image displays a page of a musical score for 'Coral (Canto do Sertão)' by Villa-Lobos. The score is for an orchestra and a vocal soloist. The tempo is marked 'Più mosso'. The instruments shown include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Cb.), Contrabassoon (C. Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa.), Cello (Cel.), Double Bass (Cb.), Violin I (Vni.), Violin II (Vnii.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The vocal part is marked 'Canto do Sertão'. The score features complex textures with overlapping melodic lines and rhythmic patterns, characteristic of Villa-Lobos's style. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Bachianas Brasileiras No. 4 – II. Coral (Canto do Sertão) [Orquestra], comp. 17-21. Fonte: Ricordi, 1953.

O trânsito em introspecção e pertencimento cultural reflete uma dualidade da vida sertaneja, caracterizado pela solidão e isolamento, mas, por outro lado, a profunda conexão a elementos da herança cultural brasileira.

Villa-Lobos também traz a menção de uma canção sertaneja católica (de domínio público), que imersa neste universo, traz de forma um tanto sutil, mas significativamente o universo religioso/devocional que está presente na vida do sertanejo. De contorno suave e sem grandes saltos, e até um tanto simples, esse canto devocional se aproxima estrategicamente da fala cotidiana.

A combinação desses três elementos (canto da Araponga, baixos da viola sertaneja e canção sertaneja católica) refletem não só uma caracterização regional, mas uma arquitetura emocional com certa profundidade, construindo, assim, uma paisagem sonora representativa e

evocativa. A memória sonora do sertão presente no canto da araponga, neste contexto traz consigo um sentimento nostálgico/saudoso presente na memória sonora do sertão, e a repetição quase que em forma de mantra remete a um caráter de contemplação emocional, que é reforçada pela superposição de elementos melódicos e harmônicos, como a canção sertaneja católica.

A justaposição destes elementos (elemento da natureza, cultural e devocional), cria um diálogo emocional entre esses “mundos”, sugerindo uma construção narrativa por parte de Villa-Lobos de que o sertão não é apenas uma paisagem física (espaço/lugar) mas também um espaço emocional, reforçando o caráter introspectivo na obra, na qual Villa-Lobos articula sentimento de saudade e pertencimento ao sertão e à cultura brasileira como um todo.

Já em *Dança dos Índios*, um dos movimentos obra *Floresta do Amazonas* (1959), há uma representação da monumentalidade da floresta e da obra em si, não somente enquanto espaço, mas como um lugar simbólico cultural e de construções imagéticas.

Villa-Lobos utiliza a orquestra como um grande e robusto instrumento multifacetado, criando ricas e diversificadas texturas ricas, que, à primeira vista, podem parecer simples pelas repetições (rítmicas e melódico-temáticas), mas revelam camadas de uma construção composicional com base na apropriação/pertencimento.

Villa-Lobos se apropria de uma memória coletiva de construção imagética do que representa a floresta amazônica e os indígenas. Através de estratégias orquestrais e o uso de língua indígena, Villa-Lobos nos transporta para esse universo de forma quase cinematográfica. Os blocos sonoros que ele constrói, com seções orquestrais que atuam como camadas de texturas dinâmicas, evocam a grandiosidade e a complexidade da floresta.

Dentro dessa estrutura, os ritmos repetitivos e as variações dinâmicas e rítmicas têm um papel crucial na construção de uma experiência. Villa-Lobos explora o imaginário afetivo e cultural relacionado à floresta e aos indígenas, utilizando isso como base para provocar, musicalmente, esse sentimento coletivo. Ele se apropria de valores e símbolos que existem na cultura brasileira sobre o que é a floresta amazônica e seus habitantes, transformando-os em elementos musicais que compõem uma espécie de “paisagem sonora” rica e evocativa.

Os “entes” musicais são tratados como se fossem “entes” da floresta, uma “metáfora” na qual Villa-Lobos insere os instrumentos como símbolos representativos. O canto dos índios e os ritmos de dança são signos que Villa-Lobos insere em um contexto que transcende o puro material sonoro, representando tanto o real-imaginado quanto o imaginado-real sobre o Brasil

indígena; uma espécie de metáfora no sentido de transformar o imagético em algo sonoramente perceptível.

Observando os primeiros compassos da *Dança dos Índios* revela uma estratégia composicional, com uma construção textural tímbrica com uma certa densidade, onde o uso do tímpano, junto com os guizos, cria uma sonoridade que remete diretamente à dança indígena, como se os instrumentos evocassem o movimento dos índios com guizos amarrados às canelas.

Figura 7

Dança dos Índios (Floresta do Amazonas) redução, comp. 1-7. Fonte: o próprio autor.

Podemos notar uma estratégia tanto horizontal como vertical, com blocos distintos e ritmo um tanto simples. Isso, de certa forma, evoca o “primitivismo” representativo do indígena. A abertura do bloco instrumental, no terceiro compasso, com a melodia ascendente presente na flauta e nos clarinetes, permite não apenas uma percepção clara da voz, mas também oferece um espaço sonoro para que os instrumentos ocupem uma região tímbrica que sugere a sonoridade de instrumentos indígenas. Essa combinação rítmica, harmônica e melódica, aliada a uma organização orquestral, proporciona uma paisagem sonora que, embora repetitiva, contribui para o caráter rítmico da dança, ao mesmo tempo em que constrói essa sensação de primitivismo, e ao mesmo tempo um certo pertencimento.

Ao trabalhar essas camadas orquestrais e rítmicas, Villa-Lobos constrói uma arquitetura emocional, onde a combinação dos elementos musicais e a evocação de signos culturais representativos reforçam uma conexão emocional com a peça. A sonoridade da orquestra, em diálogo com as estratégias composicionais e orquestrais, permite que o ouvinte experimente uma imersão nas paisagens sonoras e nas narrativas que Villa-Lobos simboliza nesta música.

Também podemos destacar que Villa-Lobos cria um diálogo entre os signos exteroceptivos — aqueles que vêm de fora e são assimilados pelo ouvinte através de sua experiência e construção cultural — e os signos interoceptivos, que refletem a resposta emocional interna que a música evoca. O uso de instrumentos como a percussão, os sopros e as cordas funcionam como uma representação simbólica dos elementos da floresta e do indígena, personagem principal aqui, que provoca no ouvinte uma experiência imersiva e emocional.

Em *Dança dos Índios*, Villa-Lobos articula uma complexa interação entre signos interoceptivos e exteroceptivos, especificamente articulando elementos musicais que no decorrer do desenvolvimento da obra, podem ser percebidos como referências externas. Villa-Lobos estabelece os elementos musicais – como as linhas melódicas das flautas e a percussão que evoca a dança indígena – em signos interoceptivos, representativos do universo musical que ele constrói internamente. No entanto, através de uma estratégia composicional refinada, esses mesmos elementos são projetados como se fossem externos à obra, criando uma percepção de que Villa-Lobos está se apropriando de elementos culturais. Essa articulação transforma os signos em signos exteroceptivos, que dialogam diretamente com a imaginação cultural do ouvinte, evocando a floresta e o indígena, elementos externos à música, mas que são absorvidos emocionalmente. Essa manipulação composicional revela uma arquitetura emocional implícita, em que Villa-Lobos cuidadosamente constrói uma possível assimilação desses signos, e como podem ser reinterpretados, atingindo o ouvinte não apenas no nível da experiência musical e cultural, mas também emocional e imagética.

Essa abordagem provoca uma imersão emocional e sensorial, onde o ouvinte é levado a vivenciar a riqueza e a complexidade da floresta não apenas como um espaço físico, mas espaço/lugar afetivo. Há uma construção narrativa, onde elementos da floresta são representados. Assim, Villa-Lobos conecta o ouvinte à floresta amazônica, tanto pela evocação de suas características naturais quanto pelo apelo emocional que essa paisagem provoca, trazendo uma experiência musical que transcende para tocar em aspectos profundos da identidade sociocultural brasileira.

Posto tudo isso, um outro ponto importante a ser considerado é a ideia de prosódia afetiva que, como discutida pelo professor e pesquisador polonês Piotr Podlipiniak (2022), refere-se à modulação de parâmetros acústicos como altura (nota/*pitch*), intensidade e ritmo, por exemplo, para expressar e comunicar emoções. Neste contexto das obras de Villa-Lobos, este conceito pode ser aplicado como uma forma de entender como o compositor utiliza variações sonoras e rítmicas para construir uma arquitetura emocional, evocando/provocando assim sentimentos como saudade e pertencimento, por exemplo.

Assim como a prosódia na linguagem humana é usada para transmitir estados emocionais de forma quase que universal, Villa-Lobos adota determinados processos na sua música, empregando variações timbrísticas, dinâmicas, *accelerando*, *ritardando*, contornos melódicos, etc., criando uma narrativa afetiva muito rica.

Na peça Canto do Sertão (*Bachianas Brasileiras n° 4*, segundo movimento), por exemplo, podemos observar como Villa-Lobos aplica a prosódia afetiva através de crescendo e decrescendo, criando tensões emocionais e resoluções que podemos observar como um paralelo à dinâmica da fala humana. Esses elementos não apenas fornecem movimento à música, mas também estabelecem um padrão afetivo que pode guiar o ouvinte por uma (e com base numa) experiência emocional. A forma como ele utiliza variações de intensidade e altura (*pitch*) em momentos chave, comunica uma emoção que transcende o simples material musical, tornando-se também numa narrativa emocional.

Além disso, a ideia de prosódia afetiva aplicada por Villa-Lobos é intensificada pelo uso de gestos característicos, como os baixos da viola ou a introdução de cantos religiosos, que introduzem camadas culturais e emocionais. A variação da intensidade sonora, junto com a textura orquestral em camadas, permite que a música se torne uma representação sonora tanto do sertão em si quanto da experiência emocional de quem o habita.

Em *Dança dos Índios*, Villa-Lobos articula elementos rítmicos, dinâmicos e melódicos para criar um fluxo emocional contínuo, mantendo o ouvinte imerso na paisagem sonora indígena. O uso repetitivo de padrões rítmicos, cria um pulsar constante que sugere a cinética ritualística da dança indígena. Esse padrão se articula com os instrumentos de sopro, dos quais os contornos ascendentes e descendentes, promovem uma sensação de movimento e tensão emocional. As variações de crescendo e decrescendo, junto com as articulações rítmicas da percussão, contribuem para a construção de uma arquitetura emocional, onde o uso da prosódia afetiva serve como um mecanismo para manipular a intensidade emocional. Através dessas

estratégias, Villa-Lobos provoca uma imersão sonora, onde o ouvinte é levado a experimentar não apenas o ritualístico da dança, mas também as camadas emocionais associadas ao universo indígena, de forma que essas variações e dinâmicas musicais criam uma conexão afetiva.

Ao incorporar essa abordagem de prosódia afetiva dentro da análise das obras de Villa-Lobos, podemos observar que suas composições não são meramente estruturas formais, mas sim narrativas emocionais construídas a partir de variações sonoras cuidadosamente orquestradas e pensadas. Essas variações de alguma forma conduzem à uma conexão com o universo cultural e afetivo que reflete a alma brasileira e as complexidades de seu ambiente.

Dessa forma, a prosódia afetiva torna-se uma ferramenta essencial para entender o impacto emocional da obra de Villa-Lobos, permitindo uma leitura mais profunda de como seus gestos musicais, texturas e dinâmicas interagem para criar uma experiência musical, sensorial e afetiva.

Conclusão

Já é notório que Villa-Lobos compôs suas obras com grande complexidade estrutural e sonora. Através de um processo composicional, onde se apropria e transforma elementos culturais, musicais e sociais brasileiros, bem como universais, ele cria, assim, camadas emocionais que são parte integrante da estrutura musical. Essa arquitetura emocional, por sua vez, não apenas evoca, mas emerge como um elemento de sua narrativa musical, permitindo que suas composições ressoem também em nossos imaginários, fazendo com que nos identifiquemos e identifiquemos determinados sentimentos e elementos da experiência brasileira.

Ele soube de forma singular usar esses elementos culturais e musicais, transformando-os em matéria prima para (e na) construção de uma identidade sonora que continua a reverberar até os dias atuais. Em diversas de suas composições, mas em especial *Canto do Sertão* (segundo movimento da *Bachianas No.4*) e *Dança dos Índios* (Floresta do Amazonas), ele cria blocos e camadas sonoras que têm como ponto de partida um olhar crítico a respeito da cultura brasileira, sabendo, como ninguém, tocar no lugar de pertencimento provocado pelo lugar de fala. Ou seja, ao mesmo tempo em que seu discurso parte do seu lugar de fala, Villa-Lobos consegue articular o imaginário cultural brasileiro, articulando elementos musicais no seu processo composicional para “tocar” neste lugar comum de nosso imaginário. Assim, ao mesmo tempo em que toca no lugar de pertencimento ele também toca no lugar de fala do

brasileiro. Ou seja, o lugar de fala de Villa-Lobos, se pensarmos como um dos elementos que estão dentro do seu universo arquitetônico emocional, ele consegue, de certa forma, provocar nas pessoas esse mesmo sentir desse espaço através de elementos musicais, como parte do seu processo composicional.

Ao trazer o imaginário cultural brasileiro para seu processo composicional, Villa-Lobos está tocando nestes dois lugares muito caros aos brasileiros: lugar de pertencimento e fala. Esse processo cria um “ambiente” que pode conduzir o ouvindo não só através de sons, mas também de sensações e memórias culturais compartilhadas, reforçando uma identidade que é tão individual quanto coletiva. Assim, podemos dizer que a música villalobiana não pode ser limitada a uma visão de expressar emoções, mas de construir e organizar como parte de uma arquitetura emocional pensada para provocar experiências mais profundas e, sem dúvidas, significativa.

A complexidade de sua obra, então, não reside apenas na técnica composicional, mas no modo como Villa-Lobos constrói um universo sonoro capaz de dialogar com a identidade brasileira em seus múltiplos níveis. Assim, ao desenvolver sua linguagem musical, Villa-Lobos não apenas representou o Brasil sonoramente, mas também se apropriou dos elementos que compõem esse imaginário, ressignificando-os e propondo novas perspectivas de interpretação.

Referências

- MELO, Cleisson de Castro. *Saudade: representação e semiótica em Villa-Lobos*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Escola de Música, Wellington Gomes, 2016.
- MELO, Cleisson. “Saudade: A semiotic study of the cultural episteme of Brazilian existence”. IN: TARASTI, Eero (org.). *Transcending Signs: Essays in Existential Semiotics*. p. 521-538, 2023a.
- MOREIRA, Gabriel F. “O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas”. *Per Musi*, n. 27, p. 29–37, jan. 2013.
- PODLIPNIAK, Piotr. “Free rider recognition: a missing link in the Baldwinian model of music evolution”. *Psychology of Music*, v.51, n.04, p. 1397-1413, 2022. Disponível em: <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/a437d27f-87e8-4d1e-8939-bd28bfc261c5/content> Acesso em 20 out. 2024 às 10h34.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009
- TARASTI, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: Vida e Obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Claudia Sarmiento. São Paulo: Contra a Corrente, 2021.

TARASTI, Eero. Saudade e Identidade cultural brasileira: um diálogo semiótico entre pintura e música. São Paulo: Abmus, 2023b.

TARASTI, Eero. Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics. Berlin/Boston Germany: De Gruyter Mouton., 2015.

TARASTI, Eero. *Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras No. 4*. Nova York: G. Ricordi & Co., 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Floresta do Amazonas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Banco de Partituras de Música Brasileira, 2007.

Heitor Villa-Lobos, *Green Mansions*, and the Indigenous Other

Silvio J. dos Santos
sjdossantos@ufl.edu | University of Florida

Abstract: This essay examines representations of Indigenous peoples in Mel Ferrer's film *Green Mansions* (1959). While Heitor Villa-Lobos was hired as *the* expert on music characterizing the Amazon rainforest and its Indigenous peoples, evidence from autograph sources reveals conflicting views between the composer and filmmaker. Villa-Lobos used representations of contact to justify his nationalism and the formation of a Brazilian nation, the mixture of stereotypical Indigenous cultures in the film caused a breakpoint, forcing Ferrer to hire Bronislaw Kaper to finish the soundtrack. Arguably, these conflicting ideals contributed to the film's box office failure, despite a cast of superstars that included Audrey Hepburn and Anthony Perkins. They may have also placed Villa-Lobos on the receiving end of the othering process, forcing him to transform the music for an American film into a signifier of his Brazilian nation.

Keywords: Villa-Lobos, film music, Indigenous representation, stereotypes, othering.

Título em Português: Heitor Villa-Lobos, *Green Mansions* (1959), e a Alteridade dos Indígenas em Hollywood

Resumo: Este ensaio examina representações de contato e estereótipos de povos indígenas no filme *Green Mansions* (1959) de Mel Ferrer. Enquanto Heitor Villa-Lobos foi contratado como especialista em música que caracteriza a floresta amazônica e seus povos indígenas, evidências de fontes de autógrafos revelam conflitos conceituais entre o compositor e o cineasta. Enquanto o Villa-Lobos usou representações de contato para justificar seu nacionalismo e a formação de uma nação brasileira, a mistura de culturas indígenas estereotipadas no filme causou um ponto de ruptura, forçando Ferrer a contratar Bronislaw Kaper para terminar a trilha sonora. Indiscutivelmente, esses ideais conflitantes contribuíram para o fracasso de bilheteria do filme, apesar de um elenco de superestrelas que incluía Audrey Hepburn e Anthony Perkins. Eles também podem ter colocado Villa-Lobos no lado receptor do processo de alteridade, forçando-o a transformar a música de um filme americano em um símbolo de sua nação brasileira.

Palavras-chave: Villa-Lobos, trilha sonora, representação indígena, estereótipos, alteridade.

Introduction

When planning a film version of William H. Hudson's novel *Green Mansions*, director Mel Ferrer had two superstars in mind: the mysterious forest girl, Rima, would be performed by Audrey Hepburn and the young adventurer, Abel, by Anthony Perkins. Because the film presents moments of contact between Abel and Indigenous peoples (depicted in the movie as "savages") and between Abel and Rima (the embodiment of the virgin forest), Ferrer commissioned Heitor Villa-Lobos as *the* expert on music characterizing both the Amazon rainforest and its Indigenous peoples. The choice of Villa-Lobos was justified, in part, by his pseudonym of "*o índio de casaca*" (literally: an Indian in a tuxedo) whose modernity had shocked the Parisian audiences in the 1920s (SCHIC, 1987; MARIZ, 1989; APPLEBY, 2002; FLÉCHET, 2004). Villa-Lobos's limited experience as a film composer resulted in an apparent failure and the producers hired the Polish-American film composer Bronislaw Kaper to finish the soundtrack. Villa-Lobos then quickly turned the music he had prepared for the film into his last major work, *Floresta do Amazonas* (1958).

Evidence from autograph sources located at Museu Villa-Lobos in Rio de Janeiro and the Polish Music Center at the University of Southern California points to a complex relationship between the composer and the producers. The sketches and final score demonstrate

that Villa-Lobos was more deeply involved in creating the soundtrack, even if Kaper dismissed his contributions. Most importantly, while Ferrer's cinematography played into the prevailing Hollywood stereotyping of Native Americans (PRICE, 1973; LUTZ, 1990; VRASIDAS, 1997; MANNING, 2020), Villa-Lobos embraced this opportunity to work on his lifelong nationalist agenda of portraying the Amerindians as progenitors of a *raça brasileira* (literally a Brazilian race).

In composing the music, I demonstrate, Villa-Lobos built on his knowledge of anthropological and typological studies he had studied from his early years all the way up to contemporary discoveries of his time. He also went back to musical excerpts from historical accounts by early explorers. And yet, while working in Hollywood he wrote a spurious Indigenous section, entitled "Head Hunters," with largely non-sensical words that could only be understood as an ironic disdain for the Hollywood othering of the Amerindians, notwithstanding Villa-Lobos's own stereotyping of Indigenous peoples in his works. As I argue in this essay, while Villa-Lobos sought to use moments of contact to justify both his nationalism and the formation of the Brazilian nation, the mixture of stereotypes expressed in *Green Mansions* established a direct conflict with ideals he had built since his childhood and may have contributed to the turbulent relationship with the producers. In such context, Villa-Lobos himself felt the receiving end of the dialectics between stereotyping and othering, which I address at the end.

Villa-Lobos and *Green Mansions*

The film *Green Mansions* was an adaptation of the 1904 novel of the same title written by William Hudson (1841-1922), an Argentinian/English ornithologist and writer. The plot takes place in Venezuela, where, fleeing a failed revolution in which his father was killed, Abel escapes to a forest where he encounters Indigenous peoples and eventually meets a mysterious girl named Rima, the last remnant of the "lost tribe" trope or the prelapsarian race (HUDSON and DUNCAN, 1998, p. xviii; KIRSCH, 1997), with whom Abel falls in love. To save her from an assassination plot, Abel fights the Indigenous peoples, portrayed in the film as savages. There is no evidence that Hudson ever visited equatorial forests, therefore any representation of the Amazon and its peoples in his work is at best a product of imagination and at worst a construct based on prevailing racist theories of his time (DUNCAN and HUDSON, 1998, p. xiv, n.12).

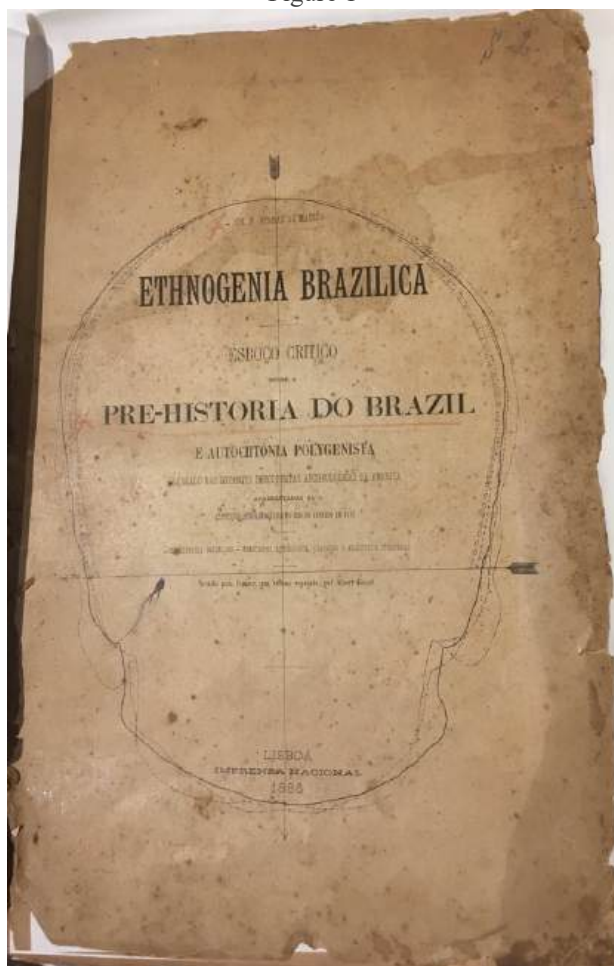
Mel Ferrer, to his credit, visited Venezuela and attempted to capture images of the natural environment. He shot footage to be used later in the film production in California. The opening credits show a picture of Mount Roraima, a sacred site for Indigenous peoples on the border between Venezuela, Brazil, and Guyana (DISKO and TUGENDHAT, 2014). Ferrer found the forest to be inhospitable and decided to shoot the movie at MGM studios instead. The film starts with an expository opening crawl with a text that propagates from the very beginning not only the erroneous notions of the Amerindians as “savages” prone to frenzied rituals, but also the racialization of Asian and Asian Americans occupying subaltern roles of Indigenous peoples (FERRER, 1959). Ferrer casts the Japanese actor Sessue Hayakawa in the role of Chief Runi. As Shilpa DAVÉ (2017) has argued, this latter trope has a long history in Hollywood movies and has never really gone away (see also PRICE, 1973; LUTZ, 1990; MANNING, 2020).

Although Villa-Lobos may have had some contact with Indigenous peoples in his youth, he had long played into racial stereotypes, including his self-identification as a “White Indian” in his *Ciclo Brasileiro*, despite being a descendent of Europeans and a member of upper-middle class society in Rio de Janeiro. We have only scant evidence of his presence in Manaus in the early 1910s, in a concert of some of his works. While he may have learned aspects of Indigenous societies and customs during his travels, his knowledge seems to have been derived mostly from historical accounts of explorers and scientists (BÉHAGUE, 1994, p. 154).

Indeed, Villa-Lobos’s extant library, partially preserved at the Museu Villa-Lobos in Rio de Janeiro, contains several historical and ethnographical studies. A couple of heavily annotated books are particularly significant, as they justify the historical racialization of Indigenous communities. They exposed Villa-Lobos to what Stephen Jay Gould would later call “The Mismeasure of Men” (GOULD, 1996), though Villa-Lobos was probably not as critical as the Harvard scientist. FERRAZ MACEDO’s *Ethnogenia Brazilica* (1886), whose cover outlines a human skull crisscrossed by arrows (Fig. 1), uses anthropometry as indices for the classification of what he considered to be “primitive” peoples of the Americas, who belonged to and could not go beyond an intermediary level of evolution. Feliciano Pinheiro de BITTENCOURT’s *Origem das Especies e America Prehistorica* (1889) offers a complex argument for the polygenic origins of Indigenous Brazilians, which later becomes central to the concept of a “raça brasileira.” Many of Villa-Lobos’s marginalia annotations reinforce the

concepts described in the books with added reminders for him to search other studies that would validate both his performance of indigeneity and appropriation of Indigenous imageries to support his nationalistic agenda in music. Several other autograph manuscripts demonstrate the level of Villa-Lobos's research, which, in addition to the well-known borrowing from the work of Roquette-Pinto, includes names such as General Couto de Magalhães, Frederico José de Santa-Anna Nery, Sylvio Romero, Francisco Adolfo de Varnhagen, among others. Most importantly, he also studied Theodor Koch-Grünberg's *Vom Roroima zum Orinoco* (1911-1913), which depicts the geography and peoples in the region described in Hudson's novel. With all his research, it is not difficult to see how Villa-Lobos might have felt proprietary of representations of the Amerindians.

Figure 1



Title page of Ferraz Macedo's *Ethnogenia Brazílica* (1886). Fonte: Museu Villa-Lobos. Photo by author.

Also important is that, by the time Villa-Lobos started composing the soundtrack for *Green Mansions*, he had worked for several decades on works that portray Indigenous peoples in his music—a project that expressed both genetic determinism and historicism to justify the

assimilation of the Indigenous populations in the formation of a Brazilian nation. His nationalistic agenda included a music education manifesto, entitled *A Música Nacionalista no Govêrno Getulio Vargas* (1940), where Villa-Lobos argues that the process of indoctrination of the Indigenous peoples carried out by Jesuit missionaries in the sixteenth century, explored their musicality and brought them to a higher musical aesthetics through choral singing. He drew a historical parallel with the music education model he proposed to spread the notion of *brasilidade*, or Brazilianess, under the government of Getúlio Vargas in Brazil between 1937 and 1945 (VILLA-LOBOS 1940, 23-25). He also extended his nationalistic perspectives to the ways in which he depicted moments of contact with Indigenous peoples in his late large-scale works including his Symphony No. 10, “Ameríndia” (1952/53), *Descobrimento do Brasil* (1937-1952), and *Floresta do Amazonas* (1958), and several other planned but unfinished projects. While these works are almost completely ignored in the scholarship, they defy Gerard Béhague’s strong assertion that “the extent of indianism in his works has been largely overstated” (BÉHAGUE 1994, 154). They suggest that Villa-Lobos’s indigenist imagination was in fact all-pervasive in his musical thought until the end of his life.

And this was one of the reasons Mel Ferrer hired Villa-Lobos, especially his presumed knowledge of Indigenous music, an image carefully constructed after works such as *Amazonas*, *Uirapurú*, and Chôros No. 3 and No. 10. Villa-Lobos worked on the music for the film in fall 1958 after he received a French translation of the film script in August 1958. As Villa-Lobos’ compositions took a turn to historicism after his modernistic period, he conceived his music based on historical records, including the song “Canidé Ioune” collected by the sixteenth-century French explorer Jean de Léry and published in his *Histoire d’un voyage* (LÉRY 1585, 159) as part of the theme songs. Eventually the song was transformed into “Veleiro,” with lyrics written by Dora Vasconcellos, and incorporated into his *Floresta do Amazonas* (Fig. 2).

Figure 2



“Canid  Ioune” from L ry’s *Histoire d’un voyage* (1585) borrowed by Villa-Lobos in “Veleiro” (“Indian song”).
Fonte: Museu Villa-Lobos.

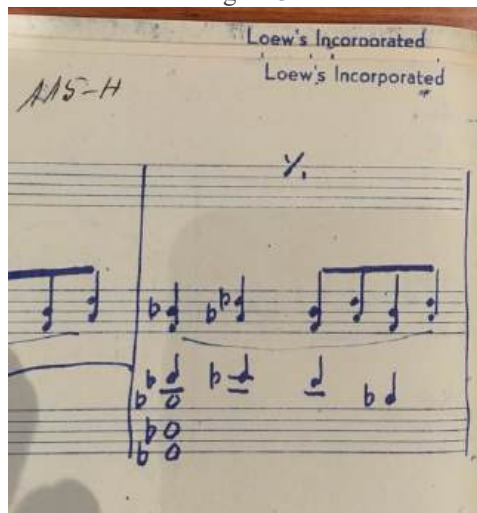
While working on the film soundtrack in December 1958, Villa-Lobos might have felt a dissonance with the ideal image of the Amazonian populations he had cultivated for years. On page 182 of the score, located at the Bronis law Kaper Collection at the University of Southern California, there is a non-sensical piece that Villa-Lobos wrote for the section “Head Hunters” (score is partially available at the USC [POLISH MUSIC CENTER](#)). The words, written in fake Portuguese, read in part “ ja!  ta! Tira Sapata  ,” which translates roughly into “Now! Oh my! Take off your shoes!” The presence of this piece is puzzling. At this point in his life, after working on multi-linguistic works such as *O Descobrimento do Brasil* and his Symphony No. 10 “Amer ndia,” Villa-Lobos would presumably have done his research on models derived from ethnographical records, but here the song appears to have been composed on the spot and purposely stereotypical. This may have been Villa-Lobos’s response to the suggestion the producers had of including music from Native American Nations collected by the American ethnomusicologist Alan Lomax.

In an interview with Irene Kahn Atkins, a transcription of which is preserved at the Polish Music Center, Bronisław Kaper refers to Villa-Lobos as an inept composer without experience in writing soundtracks, hence the reason Kaper took over the project. According to Kaper:

The misunderstanding was that Villa-Lobos did not understand the technique of making movies with music. He was a famous composer, and he figured, ‘I sell you my music. You put it in the movie.’ And that’s it. (KAPER and ATKINS 1976)

That may be true, though Villa-Lobos made a living as a musician in cinemas early in the century and had written the soundtrack for Humberto Mauro’s film *O Descobrimento do Brasil* (1936) (WRIGHT 1982). Sketch materials from both the Polish Music Center and Museu Villa-Lobos point to a more complex interaction between the two composers. Villa-Lobos worked on the soundtrack using music paper with the proprietary “Loew’s Incorporated” stamped on the top right of every page (Fig. 3). The same paper appears throughout the music not used in the film, music that Villa-Lobos transformed into his final major work: *Floresta do Amazonas*. He was not allowed to use the name *Green Mansions* for copyright reasons.

Figure 3



Heitor Villa-Lobos, autograph manuscript of *Green Mansions/Floresta do Amazonas*, MVL 1992 21 088, detail.
Fonte Museu Villa-Lobos. Photo from author.

The sources also demonstrate the extent to which Kaper arranged Villa-Lobos’s music and how he weaved his own into the soundtrack. These are clearly marked on the score and measured in seconds, presumably to account for the royalties generated by the music. Kaper eventually completed the score and got the credit for writing both the soundtrack and the theme song for the film. Villa-Lobos turned the extant *Green Mansions* score into *Floresta do*

Amazonas and immediately recorded the work, inviting the Brazilian soprano Bidu Sayão out of retirement to sing.

Conclusion

Understanding the interaction between Villa-Lobos and the producers is challenging on several levels, especially when considering representations, stereotypes, and the “Other.” The film overtly marginalizes Indigenous peoples, reinforcing the constructed dichotomy between “civilized and uncivilized” societies. This kind of representation of stereotypes expresses static, often negative traits of the Other in order to maintain supremacy and domination. An aspect related to these representations is the process of othering. I understand othering after Fred Dervin’s work, as a process that “allows individuals to construct sameness and difference and to affirm their own identity” (DERVIN, 2012). In the context of Villa-Lobos and his engagement with the producers, it is arguable that Villa-Lobos could have understood these representations under different categories. As his nationalist ideals sought to project the image of Indigenous peoples as progenitors of the Brazilian nation, the film was diametrically opposed to that conception. This is not to imply that Villa-Lobos did not otherize Indigenous peoples in his own work, but simply that he might have rejected representations of which he felt more knowledgeable, especially after researching Indigenous culture as a lifelong project—albeit from a settler-colonialist perspective. In addition, the sources suggest that Villa-Lobos was on the receiving end of the othering process. As a foreign composer who claimed to have limited English (that is why he asked for the film script to be sent to him in French), having to meet the demands of arrangers and producers, he might have felt “Othered” himself. As a way of reestablishing his compositional sense of self, he immediately turned the underscoring of an American film into an expression of his self in *Floresta do Amazonas*, his last completed major work and a sort of return to his early *Amazonas* and *Uirapurú*.

References

- APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos : A Life (1887-1959)*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Tupynambá Melodies in Jean De Léry’s ‘Histoire d’un Voyage Faict En La Terre Du Brésil.’” *Papers of the American Musicological Society*, p. 85-96, 1941. <http://www.jstor.org/stable/43875770>.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil’s Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994.
- BITTENCOURT, Feliciano Pinheiro de. *Origem das especies e America prehistorica*. Rio de Janeiro: Papelaria Gonçalves Mendes, 1889.

- BRONISŁAW KAPER COLLECTION, Polish Music Center Collection, University of Southern California. <https://digitallibrary.usc.edu/archive/Bronis%C5%82aw-Kaper-Collection-2A3BF1OV2VJ89.html>
- DAVÉ, Shilpa. “Racial Accents, Hollywood Casting, and Asian American Studies.” *Cinema Journal*, v. 56, n. 3, p. 142-147, 2017. <https://doi.org/10.1353/cj.2017.0030>.
- DERVIN, Fred. “Cultural Identity, Representation and Othering.” IN: JACKSON, Jane, ed. *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203805640.ch11>.
- DISKO, Stefan, and Helen TUGENDHAT, eds. *World Heritage Sites and Indigenous Peoples’ Rights*. Copenhagen: IWGIA, Forest Peoples Programme, Gundjeihmi Aboriginal Corporation, 2014.
- FERRAZ DE MACEDO, Francisco. *Ethnogenia Brazilica; Esboço Critico Sobre a Pre-Historia Do Brazil e Autochtonia Polygenista Baseado Nas Recentes Descobertas Archeologicas Da America Apresentadas Na Exposição Anthropologica do Rio de Janeiro em 1882; Com Dezeseis Estampas— Caracteres Symbolicos, Chromos E Contornos Cranianos*. Lisboa: Imprensa nacional, 1886.
- FERRER, Mel, dir. *Green Mansions* (1959). DVD. Burbank, CA: Warner Home Video, 2009.
- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un Écho Musical Du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004.
- GOULD, Stephen Jay. *The Mismeasure of Man*. Rev. and expanded. New York: Norton, 1996.
- LUTZ, Hartmut. “‘Indians’ and Native Americans in the Movies: A History of Stereotypes, Distortions, and Displacements.” *Visual Anthropology*, v. 3, n. 1, p. 31-48, 1990. DOI: [10.1080/08949468.1990.9966521](https://doi.org/10.1080/08949468.1990.9966521)
- HUDSON, W. H., and Ian Duncan. *Green Mansions*. Oxford [England]: Oxford University Press, 1998.
- KAPER, Bronisław and Irene K. ATKINS. Interview with Bronisław Kaper. Los Angeles, CA: Polish Music Center, 1976.
- KIRSCH, Stuart. “Lost Tribes: Indigenous People and the Social Imaginary.” *Anthropological Quarterly*, v. 70, n. 2, p. 58-67, 1997. <https://doi.org/10.2307/3317506>.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor, and Baessler institut, Berlin. *Vom Roroima Zum Orinoco, Ergebnisse Einer Reise in Nordbrasilien Und Venezuela in Den Jahren 1911-1913, Unternommen Und Herausgegeben Im Auftrage Und Mit Mitteln Des Baessler-Instituts in Berlin*. Berlin: D. Reimer, 1928.
- LÉRY, Jean de. *Histoire d’Un Voyage Faict En La Terre Du Bresil, Autrement Dite Amerique: Contenant La Navigation, & Choses Remarquables, Veuës Sur Mer Par L’auteur: Le Comportement de Villegagnon En Ce Pays-La: Les Mœurs & Façons de Viure Estranges Des Sauuages Bresiliens: Auec Vn Colloque de Leur Langage ...* Auec les figures, reueue, corrigee & bien augmentee de discours notables, en ceste 3. éd. [Geneva]: Pour Antoine Chuppin, 1585.
- MANNING, Adrian S. A. “The Differing Shades of Redface: The Evolving Image of Native Americans in Hollywood Comedies.” *Studies in American Humor*, v. 6, n. 2, p. 301–322, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5325/studamerhumor.6.2.0301>
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Parma: Azzali, 1989.
- PEPPERCORN, Lisa M. “A Villa-Lobos Autograph Letter at the Bibliothèque Nationale (Paris).” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 1, n. 2, p. 253-64, 1980. <https://doi.org/10.2307/780311>.
- PRICE, John A. “The Stereotyping of North American Indians in Motion Pictures.” *Ethnohistory*, v. 20, n. 2, p. 153-71, 1973. <https://doi.org/10.2307/481668>.
- SCHIC, Anna Stella. *Villa Lobos: Souvenirs de l’Indien Blanc*. Arles, Paris: Actes Sud, Diffusion, PUF, 1987.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. "Brazilian Eugenics and Its International Connections: An Analysis of the Controversies between Renato Kehl and Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930." *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 23, suppl 1, p. 93-110, December 2016. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702016000500006>

USC POLISH MUSIC CENTER. Background musical score of motion picture photoplay *Green Mansions*. Available at <https://digitallibrary.usc.edu/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2A3BXZA7U01T9&PN=1&WS=SearchResults>. Accessed 18 October 2024.

VRASIDAS, Charalambos. "The White Man's Indian: Stereotypes in Film and Beyond." *VisionQuest: Journeys toward Visual Literacy. Selected Readings*. Annual Conference of the International Visual Literacy Association, p. 63-70, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor, and Manchete Vídeo. *H. Villa-Lobos, O Índio de Casaca*. Rio de Janeiro: Manchete Vídeo, Bloch Produções, 1980.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DPI, 1940.

WRIGHT, Simon J. "Villa-Lobos and the Cinema: A Note." *Luso-Brazilian Review*, v. 19, n. 2, p. 243-50, 1982. <http://www.jstor.org/stable/3513132>.

Heitor Villa-Lobos e Portugal: notas sobre relações pessoais, profissionais e estreias

Teresinha Prada

teresinha.prada@gmail.com | Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: Baseado em pesquisas, o artigo apresenta quatro momentos que abordam Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e repercussões de seu trabalho em Portugal, a saber: a estreia portuguesa do *Chôros n.º 1* na Rádio Renascença, emissora de Lisboa, em 1938; a difusão de obras de Villa-Lobos pelo pianista português Eurico Thomaz de Lima (1908 -1989) nas décadas de 1940-1950 em Portugal e Brasil; o “Tributo a Heitor Villa-Lobos” realizado no 16.º Festival Internacional dos Açores, em 2021; e, por último, a verificação da grande afluência das obras para violão em universidades portuguesas em recente pesquisa (2018-2022) feita pela autora.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; violão; estreias; raízes açorianas.

Heitor Villa-Lobos and Portugal: notes on personal, professional relationships and debuts

Abstract: Based on research, the article presents four moments that address Heitor Villa-Lobos (1887-1959) and the repercussions of his work in Portugal, namely: the Portuguese debut of *Chôros n.º 1* on Rádio Renascença, a Lisbon broadcaster, in 1938; the dissemination of works by Villa-Lobos by the Portuguese pianist Eurico Thomaz de Lima (1908 -1989) in the 1940s-1950s in Portugal and Brazil; the “Tribute to Heitor Villa-Lobos” held at the 16th Azores International Festival, in 2021; and, finally, the verification of the great influx of works for guitar in Portuguese universities in a recent survey (2018-2022) carried out by the author.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; classical guitar; debuts; Azorean heritages.

Apresentação

O objetivo da comunicação realizada no **VIII Simpósio Villa-Lobos** foi divulgar considerações resultantes de minhas pesquisas sobre as relações pessoais e profissionais de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com Portugal. Como consequência material dessas inter-relações de Villa-Lobos e músicos portugueses, abordei o lado artístico-profissional, sendo a coleta e interpretação de dados sobre estreias de obras de Villa-Lobos em Portugal um dos focos da comunicação, já que trazer informações sobre a divulgação de suas raízes açorianas tomou uma importância perceptível na comunicação junto ao público e colegas do Simpósio. O presente trabalho é fruto de pesquisas realizadas em Portugal a partir de 2018, por mim, culminando em um estágio pós-doutoral no Núcleo de Estudos Caravelas¹ no ano de 2022, sob supervisão do musicólogo Dr. David Cranmer.

Os autores que colaboram para esse tratamento de dados são: Lucero (2022), que em sua dissertação elenca obras de Villa-Lobos em estreias nacionais em Lisboa, no salão musical da cantora portuguesa Ema Santos Fonseca (1897-1968), uma importante empreendedora musical que lidou com nomes como Curt Lange (1903-1997), Fernando Lopes-Graça (1906-1994) e um bom número de compositores e musicólogos da América Latina; texto de minha

¹ O Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) – está sediado em Lisboa, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que abriga a Licenciatura em Ciências Musicais, da Universidade Nova de Lisboa.

autoria (Soares, 2023) sobre o relato de uma estreia em rádio – o *Choros n° 1* para violão – por um pioneiro violonista português – António Urceira (1886-s/d)² isso nos primórdios das transmissões de radiodifusão naquele país; os pesquisadores Elisa Lessa (2007) e Teodoro de Paula (2023), que analisaram a relação de brasileiros com o pianista açoriano Eurico Thomaz de Lima (1908-1989), em uma trajetória pela qual recitais e intercâmbios foram realizados; acesso a fontes referenciais de Genealogia portuguesa do arquipélago dos Açores, as quais se enlaçam a informações divulgadas no **16.º Festival Internacional dos Açores**.

Finalizando a comunicação, foi possível tratar da presença do repertório de Villa-Lobos em conteúdos programáticos de cursos superiores e conservatórios portugueses, no caso na área instrumental do violão, chamada “guitarra clássica” em Portugal, comentando a consideração técnica e musical que o repertório violonístico de Villa-Lobos tem tido nesse país ibérico. Muito disso pode ter vindo da presença seminal de Emilio Pujol (1886-1980), cuja atividade em Lisboa e em continuidade por seus discípulos promoveram um conhecimento violonístico introdutório, que passou de geração a geração, podendo isso ser avaliado hoje. A *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010) foi uma fonte primordial de informações a respeito de questões musicológicas, bem como o *Catálogo* do Museu Villa-Lobos.

Enfim, tais momentos apresentados foram exemplos de intersecção entre Villa-Lobos e Portugal, de conteúdos especiais que colaboram em prol de sua memória.

Primeiro momento: informações sobre estreias portuguesas, incluindo os *Chôros n° 1*.

Desde 2018, empreendo uma série de pesquisas de campo em instituições de ensino musical portuguesas (faculdades e conservatórios) que incluam o violão, e coleta de dados em fontes bibliográficas interligadas, como por exemplo de Fado, guitarra portuguesa e cordas dedilhadas, com o intuito de buscar novas informações sobre o violão em Portugal.

Na etapa mais recente (2022), realizei um estágio pós-doutoral em Musicologia. A meta era buscar violonistas portugueses, pioneiros na música instrumental da primeira metade do século XX, pois essa era a lacuna percebida em estudos anteriores. A investigação se concentrou em bibliotecas e hemerotecas em Lisboa, cuja inclusão de documentos digitalizados recebeu forte impulso a partir de 2020 – cremos que por motivo da pandemia da Covid-19 houve uma aceleração desse tipo de registro.

² Seu nome aparece como violista, como “viola francesa” e também violão.

Na busca pelos termos “viola”, “viola francesa”, “violista”, além do próprio uso de “guitarra clássica” e até mesmo “violão”, encontrei grande quantidade de dados. Um nome se destacou, o violonista António Augusto Urceira, cuja atuação foi percebida em uma nota no jornal *Diário de Lisboa* de 1933, em um artigo intitulado “A Música - Alfonso Brocqua, músico uruguaio”, que citava António Urceira como violonista responsável por obras de Brocqua (1876-1946) em um concerto promovido na capital.

Seguindo as informações do texto, que nomeava Ema Romero Fonseca Câmara Reis como a promotora do referido concerto, percebi que havia bastante naturalidade naquele acontecimento, ou seja, Ema Reis possuía um *status* de organizadora de saraus em sua residência. Em busca desse novo nome, localizei na Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa uma publicação em 5 volumes, intitulada *Divulgação Musical*, de autoria de Ema Reis, na qual ela mesma se preocupou, em uma ação musicológica pioneira e intuitiva, em registrar de forma organizada, e ter um empenho nisso, como afirma Lucero (2022, p. 5), todas as récitas que promoveu por cerca de duas décadas. Sobre Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis (1897-1968), nascida em Faro, temos que “foi uma salonnière, cantora amadora e organizadora de concertos que se destacou pelo seu trabalho de difusão de repertórios musicais desconhecidos através do seu projecto da ‘Divulgação Musical’ (1923-1940) na cidade de Lisboa” (Lucero, 2022, v).

O musicólogo Alejandro Lucero (2022) estudou profundamente o salão musical da cantora portuguesa Ema Romero Santos Fonseca e o livro *Divulgação Musical*, no qual podemos ver o elenco de artistas que fizeram obras de inúmeros compositores, entre os quais Villa-Lobos – sempre em estreias portuguesas, pois esse era o propósito dos referidos saraus. Acreditamos que foi por meio de correspondência com Curt Lange (1903-1997) que Ema Reis elaborou programas brasileiros e latino-americanos, e de um bom número de compositores e musicólogos da América Latina. Uma de suas abordagens era enviar exemplares do *Divulgação Musical*, e assim demonstrar o trabalho que vinha sendo feito na capital portuguesa. Cada concerto era precedido por uma conferência, e podemos citar Fernando Lopes-Graça (1906-1994) como um consultor e conferencista quando os compositores eram de Vanguarda.

Os concertos foram realizados no salão de sua casa, depois em espaços como: Liga Naval Portuguesa, Conservatório Nacional, Universidade Popular Portuguesa, Club Brasileiro,

Academia de Amadores de Música, Rádio Renascença entre outros, num total de 142 concertos em 18 anos (Lucero, 2022, p. 58, p. 16).

De um total de seis concertos de estreias de obras de Villa-Lobos, ao longo de 1933 a 1939, viu-se que do concerto nº 39, a 15/03/1933, no Club Brasileiro, houve críticas à música de Villa-Lobos (Lucero, 2022, pp. 91-92) que, em síntese, demonstravam depreciar o uso de linguagem moderna. Destacamos duas frases do crítico Alfredo Pinto (Sacavém), em seu artigo “Club Brasileiro – Obras de Villa-Lobos” no *Jornal do Comércio e das Colônias*, de 21/03/1933:

[Villa-Lobos,] compositor que procura a fealdade musical, a extravagância na feitura à falta de talento, para que o seu nome seja falado! É um caso típico de degenerescência musical

[...]

Villa-Lobos é dos compositores brasileiros que mais tem aproveitado os cantos do seu país, mas as suas estilizações pecam por certos arrojões que fazem da sua arte um amálgama de dissonâncias, sem uma frase inspirada, notas e mais notas com completa ausência de beleza. Ora, quando a arte assim se apresenta, não atrai, não encanta, não pode agradar. (Lucero, 2022, p. 92)

Esse foi o programa, totalmente dedicado a Villa-Lobos, à qual a crítica se referiu: *Choros nº2* (flauta e clarinete); *Nozani-ná*; *Xangô*; *Estrela é lua nova* (voz e piano); *A prole do bebé: No2 “Os bichinhos”* (piano); *Suite A menina e a canção* (canto e violino). (Lucero, 2022, p. 249)

Paralelamente, continuei a coleta de dados sobre o violonista António Urceira e encontrei sobrenomes de músicos Urceira em livros, periódicos, registos civis e paroquiais, duas fotos (atribuídas), uma pesquisa de campo que tentou contato com familiares e uma visita a um local de atuação do músico em foco.

A estreia portuguesa que muito nos interessa é a do *Chôros nº 1* e se deu na Rádio Renascença, em Lisboa, a 24 de novembro de 1938, promovida por Ema Reis. Sabemos que Regino Sanz de la Maza fez a estreia mundial do *Chôros nº 1* na Espanha, em 1928 e, só 10 anos depois, Portugal ouviria essa obra. O jornalista e escritor Luís da Câmara Reis³ (marido de Ema Reis) e Emirto de Lima (compositor colombiano, 1890-1972) foram os palestrantes das duas partes do concerto, que foi o de nº 125. A estreia teve a emissão da recém-criada Rádio Renascença, às 22h.

³ Escreverá o livro, *Divagações musicais: Dos trovadores a Villa-Lobos* (1944), composto de ensaios sobre Música, muito provavelmente baseados em suas palestras que precediam os concertos de Ema Reis.

Qual edição do *Chôros n° 1* o violonista António Urceira executou não foi possível verificar, apesar de tentativas da nossa coleta. A Biblioteca Nacional de Portugal, situada em Lisboa, possui o espólio de Ema Reis, tendo sido catalogado em listagens o material de grande monta, preservado em caixas com cartas, fotos, programas e partituras de seus concertos promovidos então. Localizamos as partituras daquele concerto de 1938, bem como o dos demais em que Urceira atuou. De fato, há muito o que se pesquisar no espólio, porém a partitura utilizada do *Choros n° 1* não foi localizada. Pode-se depreender que Urceira a possuía já ou teria sido extraviada.

As demais obras em estreias portuguesas foram as seguintes (Lucero, 2022, Anexos):

- 29/11/1934 – Club Brasileiro: *Segunda Sonata* (violoncelo e piano); *16 Cirandas* (piano); *Poema da criança e sua mamã* (canto, flauta, clarinete e violoncelo);
- 15/11/1935 – Club Brasileiro: *Danças Características Africanas* (piano);
- 03/05/1939 – Rádio Renascença: *Môcôcê cê maká*; *Adeus Ema*; *Pálida Madona* (voz e piano);
- 24/06/1939 – Universidade Popular Portuguesa: *Acordei de madrugada* (Sobre um tema popular infantil).

Segundo momento: Obras de Villa-Lobos pelo pianista português Eurico Thomaz de Lima (1908-1989)

O açoriano Eurico Thomaz de Lima, um intérprete de Villa-Lobos, realizou duas turnês no Brasil, em 1949 e 1952. Podemos mencionar alguns dados que precederam sua vinda. Thomaz de Lima dirigiu a política cultural das “Missões Culturais” do governo português (1940-1941)⁴, portanto, possuía já experiência artística e em produção cultural. De seu conhecimento sobre Villa-Lobos, podemos pontuar que já havia uma fonografia brasileira que circulava em Portugal, além de que, em 1947, Villa-Lobos esteve em Lisboa onde realizou um concerto regendo as *Bachianas Brasileiras* n.º 8. Eurico e seu pai, o violinista António Thomaz de Lima (1887–1950), tinham grande apreço pelo Brasil (António esteve no Brasil antes de

⁴ As “Missões Culturais” fizeram parte das atividades do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 por António Ferro (1895-1956) no Estado Novo salazarista. No biênio em que Thomaz de Lima as chefiou, realizou concertos de música de câmara pelo país todo, com eminentes nomes de Portugal. Segundo Pedro Moreira (2021, p. 66): “As Missões Culturais [...] tinham como objetivo a realização de vários concertos musicais, com uma palestra temática e recitação de poesia, em várias cidades e vilas de Portugal”. A atividade artística estava centralizada na esfera político-governamental e Eurico Thomaz de Lima, por suas posições contestatórias, logo sofreu perseguição e boicote, inclusive sendo impedido de lecionar nas escolas estatais até o ano de 1972. (Lessa, 2012, p. 65 apud Moreira 2021, p. 66). Torna-se evidente, portanto, que se afastou e não compactuou com aquele governo.

Eurico). Eurico compôs uma obra intitulada *Samba* (1945). Por fim, assinala-se que Eurico já executava Villa-Lobos em Portugal, como atestam programas em que consta *Saudades das Selvas Brasileiras*.

Outro fator relevante é que Vasco Mariz (1921-2017) estava em trabalho diplomático em Portugal, tendo assumido em 1948 o consulado do Brasil no Porto, e manteve correspondência com o pianista, inclusive mencionando possibilidade de colaborar com sua viagem ao Brasil.

1949 – Primeira Turnê⁵

Eurico Thomas de Lima teve espaço para concertos e tempo para fazer contatos no Brasil, conforme apresentado a seguir:

- 8 de setembro – Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música (sem obra de Villa-Lobos). Repertório português/europeu
- 18 de setembro – Teatro Municipal, mesmo repertório, acrescido das obras *Saudades das Selvas Brasileiras*, *A Lenda do Caboclo* e *Polichinelo*.
- 20 de setembro – Sala Camões do Liceu Literário Português
- 22 de outubro – Niterói, no Teatro Municipal
- 23 de outubro – Petrópolis, no Teatro Dom Pedro
- 15 de novembro – Escola Nacional de Música novamente.

Obteve excelentes críticas dessas apresentações da imprensa local (Lessa, 2012, p.165), e fez vários contatos com profissionais, como professores de piano e músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 29 de setembro de 1949 teve um encontro com Villa-Lobos, visitando-o no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Paula, 2023, p. 95). Esse encontro foi registrado em fotos que estão no Espólio de Thomaz de Lima, na Universidade do Minho (Braga, Portugal). Um ano depois, Villa-Lobos responderia a Eurico com uma carta de agradecimento pelo envio das fotos desse encontro no conservatório. Foi uma época turbulenta para Villa-Lobos devido a seu estado de saúde, inclusive com tratamento em Nova York, o que reduziu oportunidades de novos contatos.

⁵ Utilizamos para essa edição de concertos e atividades de suas turnês, principalmente os trabalhos de Elisa Lessa (2007) e Rodrigo Teodoro de Paula (2023).

Thomaz de Lima teve ligações com outros compositores e compositoras no Brasil, e recebeu apoio diplomático do cônsul de Portugal bem como da comunidade portuguesa. Com isso, sua turnê se estendeu a outros estados brasileiros: 29 de novembro de 1949 – Belo Horizonte, Conservatório Mineiro de Música; 30 de novembro – Centro da Colônia Portuguesa. Em Belo Horizonte também recebeu críticas muito favoráveis, sendo o *Polichinelo* um destaque (Lessa, 2007, p. 168).

Outro estado em que esteve foi São Paulo, e em duas oportunidades se apresentou: 18 de novembro, em recital com suas obras na Rádio Gazeta; 19 de novembro, no Teatro Municipal. Na cidade, fez contatos diversos, como com Camargo Guarnieri (1997-1993) e o compositor português, residente então em São Paulo, Óscar da Silva (1870-1956), e participou de tertúlias da comunidade.

De volta a Portugal, sabemos que continuou a incluir obras de Villa-Lobos em seus concertos, como demonstra a informação sintetizada a seguir: *Homenagem a Chopin* (obra das mais recentes, 1949 – acreditamos que provavelmente obtida com o próprio Villa-Lobos no encontro do Conservatório); *Alegria na Horta (Impressões de uma festa dos hortelões)*; *Saudades das Selvas Brasileiras*; *Polichinelo*; *A Lenda do Caboclo*; 2.º, 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 8.º, 9.º, 10.º e 11.º álbuns *do Guia Prático*.

Outra consequência de suas turnês é que Thomaz de Lima traz a Portugal mais repertório brasileiro, como demonstra o programa do concerto de 5 de março de 1951, no Clube Fenianos Portuenses (Porto), em que executou um programa dedicado à música brasileira, em destaque Lorenzo Fernandez, e nove estreias de obras brasileiras, sendo de Villa-Lobos, a *Homenagem a Chopin*. É de se destacar que nesta ocasião continua com correspondência com Vasco Mariz.

Outros concertos seus em Portugal que incluíram obras de Villa-Lobos foram: 16 de maio de 1951, no Teatro Jordão, em Guimarães, tendo no repertório o *Polichinelo*; 3 de março de 1952, Teatro Sá e Bandeira, no Porto, de Villa-Lobos, *Polichinelo* e *A Lenda do Caboclo* e mais brasileiros; 30 de maio de 1952, Teatro Jordão, Guimarães.

1952 –Segunda turnê

A nova empreitada de Eurico Thomaz de Lima ao Brasil foi precedida de uma vinda de Villa-Lobos a Lisboa, a 25 de junho de 1952, quando então regeu a Orquestra Sinfônica Nacional, a sua *Abertura L'homme Tel*. É provável que não tenha havido encontro entre os

dois, pois coincide com a proximidade da data da viagem de Eurico, de navio, o que demorava muitos dias em alto-mar.

No Brasil, Thomaz de Lima recebeu apoio da compositora Olga Pedrário (1898-1971)⁶ e empreendeu com seus contatos vários concertos:

- 7 de agosto – Escola Nacional de Música - Rio de Janeiro. Executa *Alegria na Horta* de Villa-Lobos, e só brasileiros.
- 13 de agosto – Participa de programas de rádio e de uma gravação na Rádio Nacional do Ministério da Educação e Saúde com obras suas;
- 2 de setembro – É júri de concurso de piano que premia com bolsa para o Conservatório de Paris;
- 6 de setembro – Liceu Literário Português, recital
- 24 de setembro – Conservatório de Música Brasileiro
- 16 de outubro – Clube Ginástico Português
- 20 de outubro – Recital radiofônico no programa Ondas Musicais

Terceiro momento: “Tributo a Heitor Villa-Lobos” no 16.º Festival Internacional dos Açores

Em minha pesquisa de campo em 2022, deparei-me com informações de que um evento em Portugal homenageou Villa-Lobos em 2021. Parece-nos que esse fato ficou desconhecido do público brasileiro da música de concerto, com exceção aos artistas que lá estiveram e do Museu Villa-Lobos, que enviou fotos para uma exposição local.

O evento foi bem divulgado em vários órgãos da imprensa portuguesa, a destacá-lo em redes sociais, Internet e televisão, principalmente porque foi comunicado que Heitor Villa-Lobos teria raízes açorianas. Essa informação me causou grande surpresa, posto que ouvira falar muito de origens espanholas de seu sobrenome, embora nunca com exatidão, como podemos relembrar nesses artigos da *Revista Brasileira*, em edição especial sobre o compositor:

Origem da família Villa-Lobos: está confirmada a origem espanhola e andaluza da família, que veio para o Brasil na primeira metade do século XIX. Segundo informação do embaixador Jaime Villa-Lobos, seus antepassados teriam viajado da Espanha para a região do Caribe, possivelmente Cuba, então colônia espanhola, e de lá se transferiram primeiro para a Amazônia e depois para o resto do país. Causa espécie, entretanto, que nem Villa-Lobos se sentiu especialmente atraído pela

⁶ Com Olga Pedrário, manteve muito contato por carta antes de sua turnê, conforme demonstram as correspondências no seu Espólio.

Espanha, nem a Espanha, sempre tão ciosa da *hispanidad*, reivindicou Villa-Lobos, ou mesmo sequer o condecorou. ([Vasco]Mariz, 1999, p. 3)

[...]

ORIGEM DO NOME VILLA-LOBOS

No *século IX*, no atual território português, existiu um senhorio denominado Villa Lobos (na Andaluzia ainda hoje existe um pequeno povoado com esse nome). A origem andaluza da família brasileira dos Villa-Lobos foi confirmada pela sra. Ahygara Villa-Lobos, sobrinha do grande compositor, e pelo embaixador Jaime Villa-Lobos, seu primo.

Em carta a Vasco Mariz, o embaixador Jaime Villa-Lobos, além de confirmar aquela origem ibérica, informa que seus ancestrais chegaram ao Brasil vindos da região do Caribe, provavelmente de Cuba, então colônia espanhola, de onde passaram à Amazônia brasileira, não se sabe a que cidade; e revela que ignora quando e em quais circunstâncias Raul Villa-Lobos, pai de Heitor, veio para o Rio de Janeiro, onde nasceu Heitor.

Arminda Villa-Lobos, segunda mulher do maestro, em conversa com o embaixador Vasco Mariz, informou que foi Raul quem introduziu o hífen no nome da família.

Curiosamente, Villa-Lobos jamais invocou sua ascendência andaluza nem a expressou em sua obra. Por outro lado, embora o grande Segóvia considerasse obra de gênio os *Doze estudos para violão* a ele dedicados pelo jovem Villa-Lobos, jamais a Espanha oficial — nem mesmo na sua vertente cultural ou diplomática, nem mesmo dentro do culto à *hispanidad* — prestou ao grande músico brasileiro as homenagens a que o seu gênio tinha direito e sua ascendência mais que justificava. O fato é que a música espanhola deixou marcas significativas na obra de Villa-Lobos. ([Maria Augusta Machado da] Silva, 1999, p. 6)

Portanto, a origem andaluza apresentava, na verdade, várias lacunas, sendo algo trazido por primo e sobrinha de Villa-Lobos, embora sem lograrem uma comprovação.

Já o Festival dos Açores sim fez a árvore genealógica e procedeu às informações (muito antigas) de famílias açorianas, cujos resultados apontam a Ilha do Faial no arquipélago dos Açores como berço principal da família Vilalobos (sic), então em ancestralidades com os pioneiros Silveira, como veremos mais adiante.

O referido evento é o **Festival Internacional dos Açores**, que em sua 16.^a edição, de 7 a 14 de setembro de 2021, intitulou-se “Tributo a Heitor Villa-Lobos”. O festival pretendia contar com a presença de Nelson Freire (1944-2021) e homenageá-lo também por suas raízes açorianas, no entanto sabemos dos acontecimentos trágicos que impediram o renomado pianista brasileiro de cumprir essa agenda.

O **Festival** tratou de apresentar partes relevantes da obra villalobiana, sendo apresentadas obras para violão, violoncelo, piano, canto e, conforme mostram site, fotos e folders digitais da programação, uma interessante conferência do renomado genealogista

português, Jorge Forjaz, que empreendeu uma palestra sobre as raízes açorianas de Villa-Lobos, especificamente oriundas da Ilha do Faial.

O historiador Jorge Forjaz (Açores, 1944), para além de ser exímio intelectual dos mais destacados em Portugal, autor de vasta bibliografia referencial, é justamente um dos fundadores do **Festival Internacional dos Açores** junto ao pianista Adriano Jordão (Angola, 1946). O festival foi iniciado em 1984, parou após 15 edições, em 2002, devido ao trabalho diplomático de Jordão em Brasília, para onde veio assumir uma representação de Conselheiro Cultural na Embaixada de Portugal (receberia o título de Cidadão Honorário da capital brasileira). Em 2021, houve a retomada do Festival, que prossegue atuante até o presente momento.

Genealogias dos Villa-Lobos

Além da conferência de Jorge Forjaz, uma exposição sobre Villa-Lobos com as referidas raízes açorianas foi realizada em Faial, com fotos obtidas junto ao Museu Villa-Lobos e um quadro explicativo com a tão aguardada genealogia do sobrenome Villa-Lobos, que foi apresentado na exposição.

Destacamos do referido **Festival** a genealogia básica e mais recente para apontar enfim o seguinte antepassado imigrante açoriano: **Sabino Peixoto da Silveira Vilalobos**, nascido a 1793, que se casou com **Francisca Maria da Cruz** no Rio de Janeiro. Dessa união, nasceu o brasileiro **Francisco Silveira Vilalobos** a 1824 em Campos do Goytacazes (RJ), casou-se com **Maria Carolina Pereira Serzedelo** em 13 fevereiro de 1858 no Rio de Janeiro-RJ. Dessa união, nasceu **Raul Villa-Lobos** em 1862 no Rio de Janeiro-RJ, casou-se com **Noêmia dos Santos Monteiro** em 23 de maio de 1885 no Rio de Janeiro-RJ. Dois anos depois, nasceu Heitor Villa-Lobos. Portanto, os antepassados recentes são:

- Sabino Peixoto da Silveira Vilalobos & Francisca Maria da Cruz (Açores, imigram para o Rio de Janeiro);
- Francisco Silveira Vilalobos & Maria Carolina Pereira Serzedelo (Rio de Janeiro);
- Raul Villa-Lobos & Noêmia dos Santos Monteiro (Rio de Janeiro).

Já na Genealogia mais remota, cerca do ano de 1500, é possível saber dos antepassados **Silveira Vilalobos** (sic) que, como indicado na exposição do **Festival** (posteriormente encontrei em livros específicos de Genealogia de Forjaz e outros autores e fontes regionais dos Açores), pertenciam a uma camada da população faialense mais dominante, como capitães-mor, donos de terras e tabeliões.

Acontece que o antigo sobrenome Silveira é proveniente nos Açores de pioneiros holandeses no arquipélago. Silveira Vila Lobos – e Vilalobos, Villa Lobos ou Villa-Lobos – encontram-se em registros muito antigos. Às origens do sobrenome Silveira já há muito estão apontadas como holandesas (flamengas), tendo, entre outros concessionários muito antigos, a pessoa de Willem Van der Haagem (ou Haagen), que recebeu a forma aportuguesada de Guilherme da Silveira (da tradução de Haagen). Alguns holandeses receberam concessões reais para povoar as ilhas e esse fato já é bem conhecido da história dos Açores, inclusive em bibliografias no Brasil, que possui uma grande colônia açoriana em Santa Catarina e Porto Alegre⁷, locais para onde vieram, além do Rio de Janeiro, afinal era a capital brasileira.

Os motivos de imigração são muitos, mas a busca por melhores condições de vida é o ponto em comum, por diversos processos. Os Açores especialmente sempre tiveram a imigração como característica e não é difícil intuímos o motivo socioeconômico envolvido. Gonçalves (2020) ressalta:

A principal característica do povo açoriano, desde o povoamento das ilhas até os dias de hoje, é a emigração. Separados de todos os continentes por léguas e léguas de mar, os açorianos sempre sobreviveram mediante toda a adversidade. Espalharam-se pelo mundo e, no Brasil, ajudaram a colonizar o território, semeando a terra não só com alimentos, mas com cultura, religiosidade e tradições.

E prossegue:

Em todo momento que o povo açoriano se viu-se ameaçado por uma quebra de colheitas, estiagem, dificuldades comerciais, diminuição dos fluxos de mercadorias estrangeiras, vulcões, sismos ou pressões políticas e religiosas; ele olhou para o mar e se lançou à emigração. Um de seus principais destinos era, e ainda é, a América, com destaque para os Estados Unidos da América (EUA) e o Brasil.

[...]

O açoriano está imerso em um processo histórico balizado por uma estrutura social favorável à emigração. Seja nos primórdios de um domínio senhorial que evoluiu para uma desigualdade de classes, oriunda do mau aproveitamento agrícola, e para um baixo investimento tecnológico exemplificado na falta de indústrias; seja pelas epidemias e guerras que o faziam vislumbrar outras realidades fora de seu lar. A concentração de terras nas mãos de poucas famílias sempre fez com que seu arrendamento aumentasse a desigualdade social, já que a maioria dos açorianos estava presa ao pagamento do uso das *quintas*. (Gonçalves, 2019, pp. 118-119)

⁷ O historiador Jorge Forjaz já participou de eventos no Brasil, a convite de núcleos açorianos. Destaco, entre tantas obras suas, uma publicação que trata da Ilha Terceira dos Açores – veja-se em MENDES e FORJAZ nas Referências. Essa publicação utilizei em meu artigo sobre António Rebelo, o avô açoriano de Sérgio Abreu. Por coincidência, também possui informações sobre os Silveira e Vilalobos.

Quarto momento: A obra para violão de Villa-Lobos em instituições de ensino em Portugal

Entre 2018 e 2022 realizei pesquisa de campo em universidades portuguesas e conservatórios. Os espaços dedicados ao violão e meus interlocutores foram:

- Escola Superior de Música de Lisboa - António Jorge Gonçalves;
- Escola Superior de Música do Porto - Artur Caldeira;
- Universidade de Évora - Dejan Ivanovic;
- Universidade do Minho - Ricardo Barceló;
- Instituto Politécnico de Castelo Branco - Miguel Carvalhinho;
- Conservatório do Porto - Paulo Peres;
- Conservatório de Coimbra – André Madeira.

Desses profissionais, obtive informações precisas sobre o violão na universidade, como repertórios em aulas e de provas de ingresso. Villa-Lobos confirma-se como um referencial trabalhado.

De outros colegas pude dialogar e/ou presenciar atividades que ora permitiram conhecer algo do impulso e visão de uma cena violonística portuguesa ora confirmaram um conhecimento do trabalho villalobiano, seja por concertos, concursos ou masterclasses que eu tenha presenciado ou chegado a meu conhecimento:

- Conservatório Nacional de Lisboa - Júlio Guerreiro;
- Universidade de Aveiro - Paulo Vaz de Carvalho e Pedro Rodrigues;
- Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga – Heder Dias Jordão de Vasconcelos;
- Orquestra de Cordas Dedilhadas do Minho - Rui Gama;
- Conservatório de Vila do Conde/ Escola de Guitarra Duarte Costa – Aires Pinheiro;
- José Mesquita Lopes – Conservatório de Odivelas / atual Universidade de Aveiro.

Na pesquisa bibliográfica, pude reiterar o que a grande maioria dos interlocutores afirma, de que há quatro nomes imprescindíveis para a situação da guitarra clássica no país. Trata-se de violonistas e professores pioneiros em Portugal, especialmente por dar visibilidade artística e luta na construção de um espaço acadêmico, e estes têm em comum o fato de terem sido alunos de Emilio Pujol (1886-1980) em suas vindas anuais a Lisboa por mais de duas décadas:

- José Duarte Costa (1921-2004);

- José Lopes e Silva (1937-2019);
- Piñeiro Nagy (1941-);
- Manuel Morais (1943-).

Informo que já possuo artigos sobre a pesquisa de campo mencionada (Soares, 2023, 2024) e por isso não me ative muito nesse último momento.

Conclusões sobre os quatro momentos abordados

Primeiro momento. Ainda há uma lacuna que importaria pesquisar sobre o *Chôros n° 1*, que diz respeito a qual teria sido a partitura utilizada por António Urceira na estreia portuguesa. Como se sabe, há mais de uma versão e edição que circulou entre América Latina e Europa, o que já foi explicado por Humberto Amorim (2009, p.109), que apontou haver “diferenças significativas” entre o manuscrito do *Chôros n° 1* e a versão editada que prevaleceu. Neste sentido, resta investigar qual versão teria Urceira realizado e como a organizadora Ema Santos Fonseca teria obtido a partitura, de qual editora, ou se foi ainda o manuscrito.

Segundo momento. Como sabemos, o trabalho de Eurico Thomaz de Lima como pedagogo foi de grande importância no seu país. Segundo a musicóloga Elisa Lessa⁸:

Além de pianista e compositor, Eurico Thomaz de Lima exerceu uma notável ação pedagógica em várias escolas do país, tendo lecionado na Academia de Amadores de Música de Lisboa e depois nas Academias Mozart, Beethoven e Parnaso no Porto. Durante vários anos dirigiu cursos de piano na cidade de Guimarães. Em 1965, Eurico Thomaz de Lima foi nomeado Diretor Artístico dos Cursos de Música e Belas-Artes, na cidade do Funchal, regressando ao Porto em 1967. A partir de 1972, Eurico Thomaz de Lima foi professor na Escola de Música Calouste Gulbenkian, em Braga. (Lessa, 2021).

Com isso, acreditamos que Eurico Thomaz de Lima tenha sido um dos maiores colaboradores para a difusão de obras de piano de Villa-Lobos em Portugal.

Terceiro momento. Aparentemente, os Vilalobos originais viviam em situação familiar dentro da faixa de habitantes mais favorecidos dos Açores, como denotam as profissões mencionadas na genealogia mais antiga e as relações com os Silveira. No entanto, com os constantes problemas e declínios característicos da história, geografia e economia açorianas, chegou o momento de também os Vilalobos emigrarem para o Brasil.

⁸ A musicóloga Elisa Lessa (1958-), docente da Universidade do Minho, é a coordenadora do Espólio, especialista pioneira na obra e vida de Thomaz de Lima, possui muitos artigos musicológicos e mantém uma agenda de eventos académicos e publicações que trabalham com as informações e estudos do referido arquivo, que vem sendo catalogado e utilizado como fonte para novas investigações.

Sob a luz das suas ancestralidades, fica interessante buscar obras de Villa-Lobos que abordem Portugal – retomo o *Catálogo Villa-Lobos Sua Obra* e releio detalhes do próprio autor sobre o *Descobrimento do Brasil* (1945), o *Vira* (1926), que possui duas versões – piano & voz e coro, em que o *Catálogo* menciona: “Tema popular português recolhido pelo Autor” (p.180); e há notícia de um *Fado* (1929) também... Isto instiga ainda mais a uma (re)escuta de sonoridades sabendo de suas raízes. As reminiscências portuguesas parecem que agora circundam sua obra, o “seu” folclore – ouvindo *As Costureiras* (1933) – e os poetas que musicou. Conspira, ainda mais, para ouvir essa raiz açoriana quando recordo o que disse Willy Corrêa de Oliveira (2009, p. 95) em seu surpreendente livro *Com Villa-Lobos*: “Ouçam, por exemplo, as portuguesíssimas canções *Confidência* (1908) e a *canção do poeta do século XVIII* (1953)”. Pelo que se ouve, abre-se uma nova frente de ressonâncias a ser considerada.

Quarto momento. Por fim, dos quatro mencionados pioneiros da guitarra clássica em Portugal, destaco o professor Piñero Nagy como intérprete (concertista e autor de gravações) conhecedor da obra villalobiana para violão, o que contribuiu para maior difusão do compositor brasileiro.

Referências

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX. Castelo-Branco, Salwa (coord.). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010.

GONÇALVES, Daniel E. Os açorianos no Rio de Janeiro - inserção social e estabelecimento. *História Oral*, v. 22, n. 2, jul. dez. 2019, p. 118–132, 2020. DOI: 10.51880/ho.v22i2.947. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/947>.

LESSA, Elisa. Eurico Thomaz de Lima e a imprensa brasileira: um caso feliz de recepção musical. *Revista Música*, pp.165–174, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61765>

LESSA, Elisa. Autor Eurico Thomaz de Lima (1908-1989). In: *Catálogo e estudo Espólio Eurico Thomaz de Lima (1908-1989)*, 2021. Disponível em: <https://cehum.elach.uminho.pt/eurico#autor>

MARIZ, Vasco. O projeto Memória de Villa-Lobos. In: *Revista Brasileira*, nº 3, setembro de 1999. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, p. 2-5, 1999.

MENDES, António Ornelas & FORJAZ, Jorge. *Genealogias Da Ilha Terceira, Vol. 8 - Rayte a Silvano*. Angra do Heroísmo: DisLivro Histórica, pp.45-48, 2007.

MOREIRA, Pedro. As Missões Culturais do Secretariado de Propaganda Nacional e o papel de Eurico Tomás de Lima (1940 – 1941). *Diacrítica*, [S. l.], v. 35, n. 2, p. 66–84, 2021. DOI: 10.21814/diacritica.5135. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5135>

PAULA, Rodrigo Teodoro de. Eurico Thomaz de Lima e o Brasil: interações musicais transatlânticas na primeira metade do século XX. *Diacrítica*, nº 37(1), pp. 84-110, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.4768>

PRADA, Teresinha. António da Costa Rebelo (1902-1965) e Sérgio Rebelo Abreu (1948-2023): breve panorama de seu(s) tempo(s). In: *Sérgio Abreu e seu tempo*. Amorim, H.; Dias, R.; Ribeiro, F. A.; Poletto, F. G. (Orgs.). v.1. Curitiba: Revista Vórtex, 2023. 228 p. . il.1 e-book: (PDF) DOI: <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.2.8345>

LUCERO, Alejandro Reyes. *Ema Santos Fonseca e a «Divulgação Musical» (1923-1940): Biografia de um Salão Musical*. Dissertação [Mestrado] em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2022.

OLIVEIRA, Willy Correa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp, 2009.

SILVA, Maria Augusta Machado da. Notas biográficas sobre infância e mocidade. In: *Revista Brasileira*, nº 3, setembro de 1999. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, p. 6-11, 1999.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. O eclipse de um músico plural: trajetória de António Augusto Urceira. *Diacrítica*, 37, n. 1, p. 154– 176, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.4701>

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. Apontamentos sobre atividade com guitarra clássica no início do século XX em Portugal. *Diacrítica*, [S. l.], v. 38, n. 2, p. 35–44, 2024. DOI: 10.21814/diacritica.5668. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5668>

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

O Trompete nas Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos: Soluções técnicas para os excertos mais desafiadores

Amarildo Nascimento
amarildonascimento@usp.br | ECA-USP
Fábio Cury
fabiocury@usp.br | ECA-USP

Resumo:

Este trabalho visa preencher uma lacuna existente no estudo de excertos orquestrais para trompete de compositores brasileiros, com foco nas *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos. Apesar da importância de estudar o repertório nacional, esses excertos são raramente incluídos em provas de admissão de orquestras, o que limita o preparo dos trompetistas. A pesquisa adota uma metodologia autoetnográfica, baseada na experiência do autor como trompetista profissional e professor, inspirada em pesquisas lideradas pelo Prof. Kristian Steenstrup, propondo estratégias de estudo que minimizam o desgaste físico e promovem uma prática eficiente. O principal objetivo é compilar e analisar excertos mais desafiadores das *Bachianas Brasileiras* n. 3, 4, 7 e 8, oferecendo exercícios preparatórios que podem ajudar o trompetista a obter uma performance orquestral técnica e interpretativamente madura. A estrutura do trabalho divide-se entre a metodologia e a compilação e análise dos excertos.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Excertos para Trompete; Bachianas Brasileiras; Estratégias de Aprendizagem; Interpretação.

The Trumpet in Villa-Lobos' Bachianas Brasileiras: Technical Solutions for the Most Challenging Excerpts

Abstract: This work aims to address a gap in the study of orchestral excerpts for trumpet by Brazilian composers, focusing on Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras*. Despite the importance of studying the national repertoire, these excerpts are rarely included in orchestra audition exams, limiting the preparation of trumpet players. The research adopts an autoethnographic methodology, drawing on the author's experience as a professional trumpeter and teacher, inspired by research led by Prof. Kristian Steenstrup. It proposes study strategies that minimize physical strain and promote efficient practice. The primary objective is to compile and analyze the most challenging excerpts from *Bachianas Brasileiras* Nos. 3, 4, 7, and 8, offering preparatory exercises that can help trumpeters achieve a technically and interpretatively mature orchestral performance. The structure of the work is divided between the methodology and the compilation and analysis of the excerpts.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Trumpet Excerpts; *Bachianas Brasileiras*; Learning Strategies; Interpretation.

Introdução

Os livros de excertos orquestrais para trompete são fundamentais no desenvolvimento técnico e na preparação de trechos orquestrais durante a formação dos trompetistas, especialmente para aqueles que almejam ingressar em orquestras sinfônicas (Wong, 2017) e (Fonseca, 2014). Essas coleções, compostas por seções importantes de obras canônicas, são essenciais tanto para estudantes quanto para profissionais, oferecendo um resumo das passagens mais desafiadoras de cada obra. Livros como *Orchester Probenspiel Trumpet* e *The Orchestral Trumpet*, para citar alguns, incluem excertos de compositores internacionais amplamente utilizados. Contudo, ao tratarmos da música brasileira, observamos flagrante carência dos excertos nacionais, como, por exemplo, aqueles das *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos. Esta é, precisamente, a lacuna que este trabalho visa preencher.

Esta pesquisa, de natureza autoetnográfica¹, baseia-se, sobretudo, na experiência do autor como trompetista e professor, propondo estratégias de estudo que minimizam o desgaste físico e promovem a eficiência prática. A motivação do estudo surge da constatação, ao longo da formação do autor em instituições como a Universidade Livre de Música - ULM² e a Faculdade Cantareira³, de que esses excertos orquestrais de compositores brasileiros foram raramente incluídos nos currículos, o que representa uma grave deficiência. Para trompetistas brasileiros, seria vital ter acesso a esses excertos para se conectar com as raízes musicais do país e desenvolver uma técnica apurada. Uma veemente crítica, portanto, deve ser endereçada às orquestras brasileiras que interpretam ainda muito pouco de sua própria música e que, talvez em consequência disso, praticamente nunca exigem excertos nacionais em suas provas de admissão⁴.

Por outro lado, decidimos não nos limitar à seleção dos excertos orquestrais, como não raro acontece com obras de tal gênero. Resolvemos estabelecer uma metodologia de estudo que pudesse elucidar questões técnicas e interpretativas dos trechos em questão. Neste quesito, foram especialmente inspiradoras as pesquisas do Prof. Kristian Steenstrup. Por conseguinte, este trabalho se divide em duas partes: a primeira dedicada à metodologia e às estratégias de aprendizagem, e a segunda à compilação e análise dos excertos mais desafiadores das *Bachianas brasileiras* n. 3, 4, 7 e 8. A apresentação desses excertos inclui, portanto, exercícios preparatórios e sugestões interpretativas que surgiram da experiência profissional do autor e ilustram a metodologia previamente descrita.

¹ Segundo Lopez Cano y Opazo (2014) Apud Ellis y Bochner 2000, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual em primeira pessoa, que visa lançar luz sobre a cultura a que o sujeito pertence por meio de “descrições culturais através da linguagem, a história e a explicação etnográfica”. (LOPEZ CANO y OPAZO, 2014, P. 139, tradução nossa).

² A ULM – Universidade Livre de Música era uma escola mantida pelo governo do Estado de São Paulo que, posteriormente, passou a se chamar CEM - Centro de Estudos Musicais Tom Jobim e atualmente se chama EMESP Tom Jobim – Escola de Música do Estado de São Paulo – Instituição do governo do Estado de São Paulo e da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado, gerida pela organização social Santa Marcelina Cultura. <https://emesp.org.br/escola/> acesso em: 25/03/2023.

³ A Faculdade Cantareira foi fundada em 1998 e se manteve ativa até 2022. Ofereceu um dos melhores cursos de bacharelado em Música do Brasil entre 2004 e 2022 com um corpo docente muito importante no cenário musical brasileiro.

⁴ Segundo Cruz (2024, p.161 e 162) em sua tese de doutorado **Dentro e fora da programação: o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009**, “a presença ponderada de música brasileira no repertório foi de 12,2%”, sendo que, em um universo de 100% da programação, “83,8% foram de países Europeus, 12,7% de países da América Latina, 2,4% dos Estados Unidos e 0,9% na Ásia”.

1 – Estratégias de aprendizagem e metodologia

Ao longo da formação musical, é comum que músicos enfrentem desafios que evidenciam áreas de deficiência, especialmente na preparação para obras do repertório brasileiro ou canônicas raramente praticadas. Nessa busca por métodos eficazes, destaca-se o pedagogo dinamarquês Kristian Steenstrup⁵, discípulo dos renomados Arnold Jacobs⁶ e Vincent Cichowicz⁷, associados à “Escola de Metais de Chicago⁸”. Steenstrup integra técnicas interdisciplinares que combinam música e neurociência, demonstrando elevada eficácia pedagógica. Em 2015, participei de um curso intensivo com Steenstrup na Itália, onde incorporei suas práticas em minha preparação e ensino, com resultados positivos.

O artigo de Steenstrup et al. (2021) “Imagine, Sing, Play – Combined Mental, Vocal and Physical Practice Improve Musical Performance⁹” introduz quatro estratégias de prática: (1) prática física, (2) imagem mental, (3) vocalização/solfejo e (4) combinação das três. O estudo mostrou que a prática combinada foi tão eficaz quanto a prática física extensiva na melhoria da performance e mais eficiente na expressão musical (STEENSTRUP et al, 2021, p. 15). A

⁵ O trompetista Kristian Steenstrup (nascido em 1966) estudou na Universidade de Northwestern em Chicago com Vincent Cichowicz e fez aulas particulares com Arnold Jacobs e John Henes. Ele recebeu seu diploma na Royal Academy of Music, Aarhus em 1992 estudando com Martin Shuster e Knud Albert Jepsen. Ele também teve aulas adicionais com Adolph Herse e Christer Nilsson. Ele tem tocado com as maiores orquestras na Dinamarca e é professor na Royal Academy of Music, Aarhus desde 2000. (STEENSTRUP, 2007, tradução nossa).

⁶ Nascido na Filadélfia-EUA em junho de 1915, Arnold Jacobs foi tubista nas Orquestras Sinfônicas de Indianapolis, Pittsburgh e Chicago, sendo que, nesta última, permaneceu de 1944 a 1998. A partir de 1932 começou a dar aulas e lecionou por mais de sessenta anos se tornando o maior pedagogo em instrumento de metais da época. De acordo com Frederiksen (1996) Jacobs foi chamado de “Professor dos professores de metais”. (FREDERIKSEN, 1996, p.1 tradução nossa).

⁷ Vincent Cichowicz nasceu em 27 de agosto de 1928 e foi trompetista da Orquestra Sinfônica de Chicago de 1952 a 1975. Em 1974 ele foi nomeado professor de trompete em tempo integral na faculdade de Northwestern onde começou a desenvolver seu famoso estudo de notas longas que vários trompetistas ao redor do mundo utilizam em seus aquecimentos diários até os dias atuais, (em um seminário que participei em 2015 na Itália com o solista alemão Reinhold Friedrich, ele chamou os estudos de notas longas de Cichowicz de “oração matinal do trompetista”), esses estudos foram compilados por Mark Dulin e Michael Cichowicz (filho de Vincent) com o título “Long Tone Studies”. Segundo Michael Cichowicz (2011), Vincent Cichowicz foi considerado uma das maiores autoridades da América do Norte em Pedagogia para Metais. (CICHOWICZ, 2011, p.52, tradução nossa).

⁸ Informação encontrada no site da *Wind Song Press Limited* fundada por Brian Frederiksen em 1996 para a publicação do livro *Arnold Jacobs: Song and Wind*. O site também é formado e alimentado por Frederiksen e tem por objetivo o meio educacional e comercial com atividades educacionais que preservem o legado de Jacobs. Por meio de um arquivo em PDF disponibilizado no site, foram encontradas informações sobre a pedagogia relatada no texto onde diz que a “Escola de Metais de Chicago” era formada por: Cichowicz e Scarlett – Trompete; Crisafulli e Kleinhammer – Trombone; Farkas, Clevenger e Williams – Trompa. Baseado nas informações encontradas, é possível concluir que todos esses professores que fizeram parte da pedagogia citada, lecionaram a partir da filosofia “Song and Wind” implantada por Arnold Jacobs fato que, entre os instrumentistas de metais resultou no termo “Escola de Chicago”. Pesquisado em: <https://windsonypress.com/jacobs/written/ChicagoSchoolofBrassPlaying.pdf> acesso em: 26/03/2023.

⁹ Artigo publicado no *Frontiers in Psychology* em outubro de 2021. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/34759873/>. Acesso em: 26/03/2023

prática convencional, focada em repetições, pode resultar em cansaço muscular e lesões, especialmente em trompetistas (STEENSTRUP et al., 2021, p. 02).

A prática mental, que inclui a criação de imagens auditivas e motoras, é fundamental, pois, segundo Frederiksen (1996), uma representação mental clara influencia positivamente a execução física. O solfejo, conforme Steenstrup (2023), melhora a performance instrumental, sendo crucial para a afinação e expressividade. O método de “prática combinada” de Steenstrup, que propõe 75% de prática mental e 25% física, é eficaz para a aprendizagem de novas peças, reduzindo o desgaste físico e melhorando a performance.

A ênfase na prática mental demonstra ser uma estratégia crucial para músicos, influenciando diretamente o desempenho físico e mitigando efeitos negativos, como destaca Jacobs: a música envolve a maior parte da concentração intelectual, sendo o sopro a energia que alimenta a mensagem musical (FREDERICKSEN, 1996, p. 139). Assim, a prática mental se revela essencial no aprendizado e na performance dos trompetistas.

Com base nas informações do artigo de Steenstrup et al. (2021), nas orientações fornecidas pelo professor Steenstrup durante uma masterclass online, e nos livros relevantes sobre o tema, fica evidente que a prática associada à estratégia de aprendizagem em quatro passos delineada no artigo constitui uma ferramenta didática eficaz para a assimilação de peças musicais novas ou pouco familiares. Para a assimilação dos excertos deste trabalho, desenvolve-se o método SIST, visando facilitar a memorização e aplicação da “estratégia de aprendizagem em quatro passos” proposta por Steenstrup, que consiste em:

1. Solfejar – O trompetista deve realizar o solfejo vocálico ou com nome de notas, prestando atenção à afinação e digitando as válvulas correspondentes.
2. Imaginar – Ouvir a obra com atenção ao excerto em prática e, em seguida, visualizar-se tocando em uma sala de concertos, com a sonoridade e interpretação de um grande trompetista.
3. Soprar – Com o instrumento afastado dos lábios, soprar o excerto através do bocal, imaginando o som desejado enquanto realiza o “padrão de ar”.
4. Tocar – Aplicar todas as informações anteriores na execução do excerto, visando a dominância completa antes de produzir qualquer som.

Esta “prática combinada” será denominada método SIST de aprendizagem e será a principal estratégia sugerida para a preparação dos excertos das *Bachianas brasileiras*.

Além do método SIST, para excertos que exigem maior habilidade técnica, será empregada a Estrutura Esquelética do Trecho. Conforme Michael Sachs (2002), essa metodologia consiste

em “desmontar uma passagem até sua base ou ‘esqueleto’”, facilitando o entendimento das conexões entre as notas e promovendo o controle adequado do fluxo de ar. Stees (2015) corrobora essa técnica, afirmando que ela dá uniformidade e propósito à execução.

Essa abordagem será especialmente aplicada na elaboração de exercícios destinados a resolver as dificuldades técnicas nos excertos. A combinação dessas estratégias contribui para uma execução mais fluente e uma compreensão mais profunda das passagens.

Complementando essas estratégias, este trabalho também apresenta sugestões de interpretação para cada excerto, com base na obra e na experiência profissional do autor. Koellreutter (1990, p. 27) Apud Abdo (2000, p. 18) que afirma que o processo interpretativo “não fica inteiramente entregue à subjetividade; ele deve ‘perceber’ as ‘relações sonoras’ criadas pelo compositor”.

Serão apresentados os excertos de maior desafio técnico para trompete nas *Bachianas Brasileiras* n. 3, 4, 7 e 8, obras nas quais Villa-Lobos utilizou o instrumento na orquestra. Cada excerto será abordado utilizando as estratégias de aprendizagem delineadas: o Método SIST e a Estrutura Esquelética, junto com sugestões de interpretação, visando auxiliar o trompetista no aprendizado eficiente e na performance desses excertos com a orquestra.

1.2 – Bachianas Brasileiras n. 3 - Quarto Movimento – Tocata (Pica-Pau)

A obra *Bachianas Brasileiras n.º3*, de acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos (MVL) (2021, p.30), foi composta em 1938 para *Piano Solista e Orquestra*. De acordo com Nascimento (2020, p.83) “a obra foi dedicada a *Mindinha*, segunda esposa de Villa-Lobos” e foi estreada no dia 19/02/1947 pela orquestra da CBS em Nova York tendo o pianista José Vieira Brandão como solista e o próprio Villa-Lobos como regente. A duração da obra é de 27’33” conforme gravação do autor, (Catálogo MVL, 2021 p. 30).

O compositor utiliza bastante o trompete dando-lhe importantes *solos* em toda a obra, entretanto, é no quarto movimento que aparece um *solo* de maior dificuldade técnica para o trompete. Este movimento é escrito em compasso ternário simples (3/4), bem rápido, onde o compositor indica um andamento *Allegro* e dá-lhe o título de *Tocata “pica-pau”* e de acordo com Barros (2020, p.23) este movimento “produz com o piano e os instrumentos da orquestra sons que evocam esse pássaro, sobretudo através de ritmos característicos”. O Movimento possui um ritmo alegre e frenético que, segundo Barros (2020, p.23) “seu fundamento são as danças nordestinas que também levam esse nome”.

Figura 1

Trompete 1 em Sib



Excerto extraído da *Bachianas Brasileiras* nº3 – IV movimento Tocata (Pica-Pau) - Parte do trompete I: “produção do próprio autor”.

Exercício preparatório: Este é um excerto curto, porém bem desafiador por causa da velocidade da música que gira em torno de 130 bpm na batida da semínima. É bem provável que o trompetista precisará recorrer à articulação dupla e será benéfico utilizar a preparação através do aprendizado da *estrutura esquelética* da frase como mostram as figuras 2, 3, 4 e 5 abaixo:

Figura 2

Trompete em Sib



Exercício preparatório para excerto do IV Mov. da *Bachiana n.3* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 3

Trompete em Sib



Exercício preparatório para excerto do IV Mov. da *Bachiana n.3* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 4

Trompete em Sib



Exercício preparatório para excerto do IV Mov. da *Bachiana n.3* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 5



Exercício preparatório para excerto do IV Mov. da Bachiana n.3 de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

É altamente provável que com os exercícios propostos acima, o trompetista consiga superar suas possíveis dificuldades técnicas. Dado que este trecho é particularmente desafiador, sugere-se que o trompetista execute esses exercícios em um andamento consideravelmente mais lento, garantindo uma conexão fluida entre as notas. À medida que a clareza técnica é adquirida, é recomendável aumentar gradualmente a velocidade até alcançar o andamento desejado. Após completar essa fase de prática dos exercícios, é apropriado aplicar o *método SIST de aprendizagem* para um aprendizado consistente do excerto.

Sugestão de interpretação: esse é um excerto que requer muita clareza e leveza na articulação, portanto, apesar da indicação de forte na dinâmica, a ideia é pensar mais como um *leggero* do que na dinâmica forte. Outrossim, esta participação do trompete, apesar de estar destacada como *Solo*, é tocada junto com os fagotes, todavia, naturalmente, haverá certo protagonismo sonoro do trompete.

1.3 - *Bachianas Brasileiras n° 4 – quarto movimento – Danza (miudinho).*

A obra *Bachianas Brasileiras n° 4* de acordo com Barros (2020, p. 12) foi composta em 1930 originalmente para piano e, posteriormente em 1941, Villa-Lobos realizou uma versão para grande orquestra. Conforme consta no Catálogo do Museu Villa-Lobos (MVL) (2021, p. 31), a versão para piano foi estreada por José Vieira Brandão em 27/11/1939¹⁰ e a versão para orquestra foi estreada em 15/07/1942 tendo o próprio Villa-Lobos na regência frente a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro. Ainda conforme o Catálogo MVL (2021, p.31), a duração da obra, em uma gravação tendo o próprio Villa-Lobos na regência, é de 22’29”.

Este quarto movimento é escrito em compasso binário simples 2/4 e de acordo com Felice (2016, p. 84), “embora este movimento tenha sido dedicado a pianista paulistana

¹⁰ Segundo Negwer (2009) apud Felice (2016), apenas o último movimento (Dança/Miudinho) foi escrito em 1930 como peça para piano solo e estreada em 1939, no Rio de Janeiro, por José Vieira Brandão. O terceiro movimento (Aria/Cantiga) foi escrito em 1935, e, somente em 1941 o primeiro e segundo movimentos (Prelúdio/Introdução – Coral/Cantos do Sertão) foram escritos em sua primeira versão para piano solo. (NEGWER, 2009 apud FELICHE, 2016).

Antonieta Rudge, ele foi estreado em 1939 pelo pianista José Vieira Brandão como uma peça para piano solo”. O título do movimento (Miudinho) já revela que se trata de uma dança brasileira. De acordo com Felice (2016, p. 84) apud Andrade (1999, p. 338) “essa dança foi muito presente nas salas burguesas do século XIX”.

O movimento se inicia com uma pequena introdução em que a orquestra realiza um ataque de anacruse para primeiro tempo e, enquanto os violoncelos seguem com um pedal nas notas Dó e Sol, os violinos e as madeiras fazem um jogo de semicolcheias com algumas intervenções de ataques em anacruse pela orquestra. Conforme Barros (2020, p.24) neste movimento “o compositor apresenta uma discreta polirritmia, já que a melodia se fundamenta em semicolcheias agrupadas três a três, em contraposição ao ritmo métrico alicerçado no compasso binário”.

É neste movimento que o compositor destina um *solo* bastante desafiador para o trompetista, Villa-Lobos explorou a extensão do trompete com mais de duas oitavas, abrangendo desde o *Dó 3* até o *Ré 5*, sendo este último próximo ao limite superior da tessitura escrita para o trompete na orquestra sinfônica. O trecho é caracterizado por uma densidade de acidentes ocorrentes e por intervalos difíceis para o trompetista, pois Villa-Lobos habilmente compôs o *solo* com notas que não delineiam claramente uma tonalidade sugerida pelo restante da orquestra. Segundo Felice (2016):

A nota Dó antes apresentada como um pedal, agora se alterna entre a linha do baixo e do tenor, com várias articulações e em ritmo sincopado, ao lado de notas dissonantes ou cromáticas, como que desafiando a centralidade sobre a nota Dó. (FELICE, 2016, p. 90).

Assim sendo, no momento do *solo* fica difícil se apoiar e entender em qual tonalidade se está tocando, pois as notas *Dó* e *Sol* estão bem presentes na harmonia, especialmente nos instrumentos graves, mas conforme Felice (2016, p. 90) “havendo a ausência das 3^{as} (*Mi e Mib*), não há uma definição harmônica” e a 3^a só aparece no *solo* depois de 5 compassos e, mesmo assim, somente após a passagem de algumas 5^{as} diminutas e 2^{as} menores, para citar alguns intervalos estranhos à tonalidade de chegada que é um Dó maior (Fig. 6).

Figura 6

Bachianas Brasileiras n. 4 IV. Danza (Miudinho)

Heitor Villa-Lobos

183 solo 184 185 186 Heitor Villa-Lobos 187

Trompete em Sib

188 189 190 191 Meno

Tpte. f

192 193 194 195 196 197

Tpte. f

Excerto extraído da *Bachianas Brasileiras* n.4 – IV Movimento *Danza (Miudinho)* – Parte do Trompete I: “produção do próprio autor”.

Exercício preparatório: Esta é uma melodia que contrapõe todo o restante do *tutti* orquestral e, como dito anteriormente, com notas que estão distantes da tonalidade central, dificultando, portanto, o aprendizado desta melodia. Sachs (2012) aconselha que primeiro o trompetista entenda as notas que formam o esqueleto da estrutura melódica (Fig. 7), ainda com algumas notas agudas sendo tocadas uma oitava abaixo para que suas alturas sejam interiorizadas. Após realizar este primeiro exercício, ainda seguindo a sugestão de Sachs (2012), aconselha-se a prática do exercício com as notas que formam o esqueleto da melodia em suas alturas originalmente escritas (Fig. 8). Ainda seguindo a recomendação de Sachs (2012), um terceiro exercício, agora com as notas estruturais da melodia como ponto de repouso (Fig. 9), pode ser bastante útil no auxílio do aprendizado deste excerto. Após a prática dos exercícios, a sugestão é aplicar o *método SIST de aprendizagem*.

Figura 7

IV. Danza (Miudinho) Exercício preparatório 1

H. Villa-Lobos/A. Nascimento

Trompete em Sib 

Tpte. 

Exercício preparatório para a melodia do Mov. IV da *Bachianas n.4* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 8

IV. Danza (Miudinho) Exercício preparatório 2

H. Villa-Lobos/A. Nascimento

Trompete em Sib 

Tpte. 

Exercício preparatório para a melodia do Mov. IV da *Bachianas n.4* de Heitor Villa-Lobos: produção do próprio autor.

Figura 9

IV. Danza (Miudinho)
Exercício preparatório 3

H. Villa-Lobos/A. Nascimento

Trompete em Sib

Tpte.

Tpte.

Exercício preparatório para a melodia do Mov. IV da *Bachiana n.4* de Heitor Villa-Lobos: produção do próprio autor.

Sugestão de interpretação: Conforme mencionado, este *solo* apresenta uma melodia que contrapõe o que o restante da orquestra está executando. Portanto, é recomendável que o *f* indicado na partitura seja proeminente. Apesar da ausência de símbolos de expressão escritos, é aconselhável considerar um pequeno crescendo ao dirigir as semifrases em direção às notas mais agudas. Conforme a melodia avança em direção ao final, especialmente ao alcançar o compasso 191, é recomendável manter um som rico em harmônicos graves para criar uma fusão sonora com o *tutti* orquestral para o final da obra, diminuindo assim o protagonismo do trompete.

1.4 - *Bachianas Brasileiras* N° 7 – Segundo Movimento – Giga (Quadrilha Caipira)

A obra *Bachianas Brasileiras* n°7, conforme consta no Catálogo do Museu Villa-Lobos (MVL) (2021, p.34), foi composta em 1942 para grande orquestra e, segundo Jardim (2005, p.100), a obra “foi dedicada a Gustavo Capanema, o então ministro da Educação do Estado Novo de Getúlio Vargas” e, ainda conforme o Catálogo MVL (2021, p.34), a obra foi estreada no dia 13/03/1944 pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo o próprio Villa-Lobos como regente. A duração da obra gira em torno de 27 minutos, de acordo com duas gravações do autor mencionadas no Catálogo MVL (2021, p.34).

O segundo movimento foi escrito em compasso binário composto, na forma *A B A*, sendo A (*Allegretto Scherzando*), B (*Meno*) e A (a tempo 1°). Villa-Lobos intitulou o

movimento *Giga (Quadrilha Caipira)* que, conforme Barros (2020, p. 19) “a Giga é uma dança inglesa em compasso ‘seis por oito’”. A Quadrilha Caipira também é uma dança e, segundo Tarasti (2021, p.336) “as danças de quadrilha chegaram ao Brasil e se tornaram comuns no início do século XIX. Ganharam sabor nacional nas mãos de compositores como Calado, com seu “molho” carioca”. É um movimento com andamento rápido e desafiador em uma espécie de *fugato* que segundo Barros,

Villa-Lobos encaminha o seu jogo de perguntas e respostas polifônicas sucessivamente pelos trompetes, pelos violinos, pelos trombones, pelas trompas, depois pelos instrumentos de sopro, novamente pelas cordas mas em pizzicato, e assim por diante. (BARROS, 2020, p.19).

É neste movimento que Villa-Lobos compôs um dos *solos* mais desafiadores da obra para o trompete que acontece a partir da *anacruse* para o 5º compasso do número 9 de ensaio e vai até um compasso antes do número 10 de ensaio. Este trecho é um *solo*, destacado pelo compositor, que apresenta certo desafio técnico pois, além da velocidade e estilo *leggero* da passagem, neste momento o trompete está tocando o excerto com acompanhamento apenas de notas longas tocadas por fagotes e segundos violinos (Fig. 10).

Figura 10

Bachianas Brasileiras n.7 Giga (Quadrilha Caipira)



Excerto extraído da Bachianas n. 7 – II mov. Giga (Quadrilha Caipira) – Parte do trompete I: “produção do próprio autor”

Exercício preparatório: A principal sugestão de preparação para este excerto é a aplicação do *método SIST de aprendizagem*. Todavia, nesta célula rítmica da colcheia pontuada, é sempre um desafio fazê-la soar corretamente em se tratando de compasso composto em velocidade rápida. Dessa maneira, para auxiliar no desenvolvimento desta técnica, é interessante aplicar a estratégia de aprendizagem da estrutura esquelética do excerto, conforme mostram os exemplos abaixo sendo que, na figura 11 a ideia é entender a estrutura esquelética da melodia. Na figura 12 a proposta do exercício é desenvolver a fluidez do trecho sem se

preocupar com a figura rítmica da colcheia pontuada. Na figura 13, este simples exercício foi escrito no compasso 3/4 porque a ideia é praticar a figura da colcheia pontuada, diluída em uma semínima pontuada, para entendimento de como deverá soar a célula rítmica quando voltar à sua originalidade. Na figura 14, o exercício volta para o compasso 6/8 e está evidenciando a figura da colcheia pontuada, mas sem tocar as colcheias do 2º tempo para que haja entendimento sobre o que acontece ritmicamente com a célula rítmica do 1º tempo, além de mudar o intervalo de 6ª maior ascendente para 3ª menor descendente no penúltimo compasso de forma a entender a fluidez da passagem.

Figura 11



Exercício preparatório para o trecho do Mov. II Giga (Quadrilha Caipira) da *Bachianas n.7* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 12



Exercício preparatório para o trecho do Mov. II Giga (Quadrilha Caipira) da *Bachianas n.7* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 13



Exercício preparatório para o trecho do Mov. II Giga (Quadrilha Caipira) da *Bachianas n.7* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 14



Exercício preparatório para o trecho do Mov. II Giga (Quadrilha Caipira) da *Bachianas n. 7* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Sugestão de interpretação: Após realizar os exercícios, o principal conceito que é necessário ter em mente ao tocar este *solo* é que o excerto possui um caráter de leveza e fluidez, ou seja, um *leggero*. Para isso é importante que a articulação seja clara e curta e que a figura da colcheia pontuada seja tocada com clareza e precisão rítmica.

1.5 - *Bachianas Brasileiras N° 8* – Terceiro Movimento – Tocata (Catira Batida)

A obra *Bachianas Brasileiras n° 8*, de acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos (MVL) (2021, p.35), foi composta em 1944 para grande orquestra e, segundo Tarasti (2021, p.337) “trata-se de uma suíte em quatro movimentos não relacionados por ideias temáticas, mas por recursos técnicos e estilísticos já familiares nas obras anteriores da série”. Ainda segundo o Catálogo MVL (2021, p. 35), a obra foi dedicada a *Mindinha*¹¹ e foi estreada integralmente no dia 06/08/1947 pela Orquestra da Academia de Santa Cecília em Roma tendo o próprio Villa-Lobos como regente. A duração da obra é de 23’59” de acordo com gravação do autor mencionada no Catálogo MVL (2021, p. 35).

O terceiro movimento, denominado *Catira batida*, está escrito em compasso binário composto (6/8) e o compositor determina um andamento bem rápido, *vivace (Scherzando)* e, conforme Tarasti (2021, p.337), a *Catira batida* “se refere ao cateretê, dança de origem controversa”. O motivo de ser controversa é porque, de acordo com Tarasti (2021, p. 337), “segundo alguns pesquisadores, sua origem é indígena, enquanto outros consideram que apenas o nome é indígena, mas que se trata de uma apropriação feita pelos negros”. Seja como for,

¹¹ Segundo o site [mulher500.org](http://www.mulher500.org), Arminda Neves de Almeida foi uma violinista formada pela UFRJ conhecia e era apaixonada por Villa-Lobos desde 1932 época em que foi aluna no curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico do qual Villa-Lobos era diretor. Carinhosamente tratada como *Mindinha*, foi homenageada em várias composições do companheiro, do qual se tornou esposa, e um ano após sua perda, dedicou-se à preservação de sua obra. Até falecer dirigiu o Museu Villa-Lobos por ela fundado em 1960. <http://www.mulher500.org.br/arminda-villa-lobos-1912-1985/> acesso em 13/05/2024.

para este movimento Villa Lobos apresenta sua própria interpretação da dança que segundo Tarasti (2021, p.337) “é uma interpretação mais ‘ibérica’ em um ágil compasso de 6/8”. Este ágil movimento tem uma velocidade “metronômica” que gira em torno de 130bpm, na batida da semínima pontuada. É neste movimento que Villa-Lobos emprega um dos *solos* mais desafiadores da obra para o trompete (Fig. 15).

Figura 15

Bachianas Brasileiras n.8 Tocata (Catira batida)



Excerto extraído da Bachianas n. 8 – III Movimento – Tocata (Catira batida), parte do Trompete 1. “Produção do próprio autor”.

Exercício preparatório: Tendo em vista a velocidade da música, a maior dificuldade neste excerto está nos quatro primeiros compassos devido às mudanças de notas em momentos contraintuitivos, portanto, a principal sugestão de preparação é aplicar o *método SIST de aprendizagem* proposto neste trabalho: Solfejar-Imaginar-Soprar-Tocar.

Além disso, os exercícios que estão nas figuras 16 e 17 podem ajudar a compreender os momentos corretos das trocas de notas. São exercícios que remetem à estrutura esquelética do trecho, porém com uma forma variada. Esses exercícios podem ser feitos na velocidade real da música.

Figura 16



Exercício preparatório para o trecho do Mov. III *Tocata (Catira batida)* da *Bachianas n.8* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Figura 17



Exercício preparatório para o trecho do Mov. III *Tocata (Catira batida)* da *Bachianas n.8* de Heitor Villa-Lobos: “produção do próprio autor”.

Sugestão de interpretação: Como esse é um trecho em que há uma “massa sonora” da orquestra, a principal sugestão aqui é o trompetista projetar bem o som para que essa passagem seja ouvida, mas sem parecer um *solo*. Importante também que a articulação seja clara e definida.

Conclusão

Este artigo teve como objetivo central identificar, extrair e compilar os excertos orquestrais mais desafiadores para trompete nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. O intuito foi proporcionar aos estudantes uma oportunidade equiparável de preparação em relação ao repertório internacional canônico. Além disso, o trabalho visou suprir uma lacuna identificada na disponibilidade de recursos de estudo, oferecendo não apenas uma compilação inédita de trechos, mas também estratégias de aprendizagem específicas e sugestões de interpretação.

No que concerne à estratégia de aprendizagem, a abordagem pedagógica proposta por Kristian Steenstrup, baseada na "prática combinada" ou procedimento em quatro passos, demonstrou-se altamente eficaz para o aprendizado e aprimoramento de músicos que executam instrumentos de metais, como o trompete. Esta metodologia, que integra prática física, imagem mental e solfejo, revelou resultados significativos em termos de precisão técnica, expressão musical e eficiência geral na performance. Em contraste com práticas convencionais que envolvem repetições exaustivas, a prática combinada mostrou-se superior, proporcionando um aprendizado rápido e eficaz, ao mesmo tempo em que minimiza os riscos de fadiga e lesões comuns entre músicos de instrumentos de metais.

A aplicação do *método SIST (Solfejar, Imaginar, Soprar e Tocar) de aprendizagem* revelou-se promissora para o estudo dos excertos das Bachianas Brasileiras, facilitando uma preparação abrangente tanto técnica quanto interpretativa. A proposta de dedicar 75% do tempo à prática mental e 25% à prática física convencional destaca a importância do aspecto mental na preparação detalhada dessas obras evitando as consequências deletérias da prática convencional.

Essa conclusão sintetiza os principais pontos abordados no artigo, enfatizando a complexidade técnica e interpretativa do trompete nas Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos, ao mesmo tempo que destaca a importância da preparação detalhada e da sensibilidade musical necessária para a execução dessas obras emblemáticas.

Referências

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000.

A Trompetada. *Live com o professor Kristian Steenstrup*. São Paulo, 15 de julho de 2020. Facebook: atrompetada. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-IOS_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB&ref=watch_permalink&v=1399658606884784 Acesso em: 04 de maio de 2023.

Barry. B. *Practice Techniques – The Skeleton*. 2015. Disponível em: <https://steesbassoon.blogspot.com/2015/03/practice-techniques-skeleton.html> Acesso em: 09 de julho de 2024.

BARROS, José D'Assunção. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos e as formas neobarrocas e neoclássicas*. Ed. Cela. Rio de Janeiro: 2020.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. *O Trompete nos Choros de Heitor Villa-Lobos – Possibilidades Interpretativas no Âmbito da Orquestra Sinfônica*. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2009.

CICHOWICZ, Vincent. *Long Tone Studies*. Studio 259 Productions, 2011.

CRUZ, João Batista carvalho de Brito. *Dentro e fora da programação: o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FELICE, Regina Célia Rocha. *Referenciais Neoclássicos e Originalidade nas Bachianas nº 4 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016.

FONSECA, Donizete Aparecido Lopes. *Villa-Lobos e os Metais Graves Sinfônicos: um estudo dos elementos técnicos específicos*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

FREDERICKSEN, Brian. *Arnold Jacobs: Song and Wind*. Wind Song Press Limited: 1996.

FREDERICKSEN, Brian. *Brass Pedagogy – Trumpet*, 1997. Disponível em: <https://windsongpress.com/jacobs/written/ChicagoSchoolofBrassPlaying.pdf>. Acesso em: 26/03/2023.

FREYMUTH, Malva Susanne. *Mental Practice and Imagery for Musicians*. Integrated Musician's Press, 1999.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

López-Cano, R., & Opazo, Ú. S. C. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014. MARIZ Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 13ª ed. Rio de Janeiro: 2019.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NASCIMENTO, Reginaldo Marcos do. *A Bachianas Brasileiras nº 3 de Heitor Villa-Lobos: Um Estudo de Intertextualidade e Recepção*. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

SACHS, Michael. *The Orchestral Trumpet*. Tricorda LLC, 2012.

SACHS, Michael. *Daily Fundamentals for Trumpet*. International Music Company: New York, 2002.

STEENSTRUP, Kristian. *Teaching Brass*. Royal Academy of Music, Aarhus, 2007.

STEENSTRUP, Kristian. *Blow Your Mind*. Royal Academy of Music, Aarhus, [2017].

STEENSTRUP, Kristian. *Deep Practice Peak Performance: The Science of Musical Learning*. Aarhus, 2023.

STEENSTRUP K.; Haumann N.T.; Kleber B.; Camarasa C.; Vuust P.; Petersen B. *Imagine, Sing, Play - Combined Mental, Vocal and Physical Practice Improves Musical Performance*. *Front Psychol.* 2021 Oct 25;12:757052. doi: 10.3389/fpsyg.2021.757052. PMID: 34759873; PMCID: PMC8573425.

SCHWARM, Betsy. *Pictures at an Exhibition*. *Encyclopedia Britannica*. 22 Mar. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Pictures-at-an-Exhibition>. Acesso em: 28-04-2023.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos Vida e Obra 1887-1959*. [tradução Paulo de Tarso Salle, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento]. São Paulo: Ed. Contracorrente, 2021.

VILLA-LOBOS, sua obra. Catálogo organizado pelo Museu Villa-Lobos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

VILLA-LOBOS, Arminda. *Mulher 500 anos atrás dos panos*. Pesquisado em <http://www.mulher500.org.br/arminda-villa-lobos-1912-1985/>. Acesso em: 13/05/2024.

VITELLO, Paul. *Adolph Herseth, 91, Trumpeter With Chicago Symphony, Dies*. *The New York Times*, 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/04/29/arts/music/adolph-herseth-91-trumpeter-with-chicago-symphony-dies.html>. Acesso em: 26/03/2023.

WONG, Mohamed Najib. *A Comprehensive Guide to Trumpet Orchestral Excerpts: an analysis of excerpts by Bartók, Beethoven, Mahler and Mussorgsky*. Tese (Doctor Musical Arts) - Temple University Graduate Board. Filadelfia, 2017.

PARTITURAS

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n. 3*, G. Ricordi & Co., New York, 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.4*, G. Ricordi & Co., New York, 1963.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.7*, Editions Max Eschig, 1978.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.7*, edição crítica de Gil Jardim, São Paulo, 2005.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.7*, partitura manuscrita não identificada

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.8*, Editions Max Eschig, 1969.

Compositor proscrito? Vanguarda do século XX e Villa-Lobos em performances corais em São Paulo (1960-1979)

Ana Paula dos Anjos Gabriel
ana.gabriel@ufmt.br | Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Susana Cecília Igayara-Souza
susanaiga@gmail.com | Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: O artigo discute a presença de obras de Villa-Lobos e de compositores brasileiros que não foram adeptos da vanguarda no repertório de um grupo de coros nas décadas de 1960 e 1970 em São Paulo. A discussão é feita a partir de fontes orais e de fontes documentais, nas quais Villa-Lobos é percebido como um compositor proscrito em meio à disputa estética entre vanguarda e nacionalismo. Entretanto, as fontes também indicam que houve uma continuidade nas práticas de repertório que incluíam Villa-Lobos e compositores que não pertenciam à vanguarda, mesmo entre intérpretes e coros próximos ao movimento. Em última análise, o trabalho discute Villa-Lobos como compositor que continuou a ter importância no meio coral paulista, como também contribuiu para a estruturação de visão mais ampla a respeito da atuação artística da vanguarda brasileira, que permeou não apenas a atividade de composição, como também de performance e práticas de repertório.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Repertório coral; Vanguarda do século XX; São Paulo; Performances corais.

English title: The outcasted composer? Avant-garde of the 20th century and Villa-Lobos in choral performances in São Paulo (1960-1979).

Abstract: The paper discusses the presence of works by Villa-Lobos and Brazilian composers who were not followers of the *avant-garde* in the repertoire of a group of choirs in the 1960s and 1970s in São Paulo. The discussion is based on oral and documentary sources, in which Villa-Lobos is perceived as a composer outlawed in the midst of the aesthetic dispute between *avant-garde* and nationalism. However, the sources also indicate that there was continuity in repertoire practices that included Villa-Lobos and composers who did not belong to the *avant-garde*, even among performers and choirs close to the movement. Ultimately, the work discusses Villa-Lobos as a composer who continued to be important in choral activities in São Paulo, as well as contributing to the structuring of a broader vision regarding the artistic performance of the Brazilian *avant-garde*, which permeated not only the activity of composition, as well as performance and repertoire practices.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Choral Repertoire; Twentieth century *avant-garde*; São Paulo; Choral performances

Apresentação

Este trabalho é um recorte da pesquisa de doutorado da primeira autora (Gabriel, 2021) e orientada pela segunda autora, que teve como objetivo investigar a prática de música antiga e de música erudita do século XX no ambiente coral das décadas de 1960 e 1970 de São Paulo, discutindo as principais questões interpretativas que permearam a performance desses repertórios que emergem de fontes bibliográficas, bem como de um conjunto de fontes documentais e de fontes orais estabelecido especialmente para a pesquisa.

Entre as fontes orais, estão entrevistas de regentes que atuaram nesse período estudado e que foram elaboradas especificamente para a pesquisa. As fontes documentais, por sua vez, são compostas por recortes de jornal e de textos da imprensa periódica em geral, partituras usadas em performances e ensaios, programas de concerto, fotos, registros de áudio e registros audiovisuais dos coros estudados, quando existentes.

Uma temática que emergiu nas entrevistas é a performance de obras musicais de Heitor Villa-Lobos em coros dos quais esses regentes entrevistados fizeram parte em São Paulo nas décadas de 1960 e de 1970. Essa participação incluiu experiências dos colaboradores como coralistas e como regentes corais. Nas respostas dos colaboradores, cantar Villa-Lobos era percebido como uma ruptura com o que os círculos musicais de vanguarda com os quais esses entrevistados conviviam tinham como ideais de performance musical e de práticas de repertório (Gabriel, 2021).

Essa temática que emergiu das entrevistas é especialmente pertinente pelo fato de as décadas de 1960 e 1970 constituírem uma época imediatamente posterior à morte do compositor, em 1959, em que a tradição coral alimentada pela prática do canto orfeônico durante o período em que Villa-Lobos esteve à frente do projeto ainda se perpetuava na forma de instituições de formação, da divulgação e circulação de repertório coral.

Com essas informações, é possível questionar: tal prática de repertório realmente se sustentou no meio coral de São Paulo no período histórico pesquisado (1960-1979)? E, especialmente com o cotejamento das fontes documentais selecionadas especialmente para a pesquisa, essa exclusão de Villa-Lobos do repertório se manifesta na programação dos concertos documentados em programas, jornais e em acervos com materiais de estudo e performance musical?

Neste artigo, discutimos a presença de obras de Villa-Lobos, bem como de compositores brasileiros que não foram adeptos da estética de vanguarda e continuaram a desenvolver uma produção que se utiliza do tonalismo e de procedimentos composicionais do Romantismo e pós-Romantismo, no repertório dos coros estudados na pesquisa¹. A discussão é feita a partir das fontes orais e das fontes documentais estabelecidas para a pesquisa e procura não apenas localizar Heitor Villa-Lobos como um compositor que continuou a ter importância no meio coral paulista, como também para contribuir para a estruturação de uma visão mais ampla a respeito da atuação artística da vanguarda brasileira.

¹ Em Gabriel (2021), bem como neste artigo, os coros pesquisados aos quais faço referência no decorrer do artigo são: Conjunto Coral de Câmara de São Paulo; Madrigal das Arcadas; Madrigal Ars Viva de Santos (SP); CoralUSP; Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.

Contextos: a disputa estética entre vanguarda e nacionalismo

Há, como um elemento contextual importante, a disputa estética entre vanguarda e nacionalismo musical brasileiro que se intensifica na década de 1950 e perdurou nas décadas de 1960 e 1970. Na bibliografia sobre a música erudita brasileira do século XX, essa disputa é amplamente discutida. Koellreutter (1950), em sua resposta à *Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil (1950)* escrita por Camargo Guarnieri (1907-1993), menciona de fato um nacionalismo “[...] exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores² procura dar à cultura musical do país [...]” (Koellreutter, 1950, não paginado). Em seu compêndio a respeito de música contemporânea brasileira, José Maria Neves (2008) menciona o nacionalismo como um antagonista importante de uma disputa estética polarizada contra o dodecafonismo e associa Villa-Lobos ao nacionalismo. Kater (2000), ao discorrer a respeito da atuação de Koellreutter na discussão da *Carta Aberta*, também menciona o nacionalismo, sem contanto mencionar nessa discussão a figura de Villa-Lobos. Verhaalen (2001) já apresenta a disputa estética em torno da *Carta Aberta* não tanto como algo tão polarizado apenas entre vanguarda e nacionalismo, mas que contemplou também a manifestação de compositores que tinham apenas um alinhamento parcial com ambos.

Em relação à bibliografia a respeito das práticas corais brasileiras, é possível localizar menções a essa aversão a Villa-Lobos em Rodolfo Coelho de Souza (2011), em referência ao trabalho de Roberto Martins com o Madrigal *Ars Viva* de Santos (SP):

“[...] seu compromisso com as linguagens de uma vanguarda que se renova ao longo dos anos passando a assimilar uma recuperação da sonoridade do canto coral tradicional. Isso se manifesta, por exemplo, no resgate da obra coral de Heitor Villa-Lobos, um projeto que certamente estaria fora dos propósitos do *Ars Viva* nos anos 1970, devido à excessiva proximidade naquela década com as conotações do nacionalismo musical, mas que Martins empreende com muita competência depois de 2000. (Coelho de Souza, 2011, p. 27)

A relação da vanguarda com a música coral de Villa-Lobos: entre a proscrição e a valorização de uma tradição musical

Villa-Lobos, que representou o nacionalismo na composição musical erudita brasileira, uma estética à qual a vanguarda se opôs, foi frequentemente considerado pelos entrevistados como um compositor proibido de ser interpretado, especialmente no contexto do Departamento de Música da USP. Em sua entrevista, por exemplo, Lutero Rodrigues (2018, p. 19) caracteriza

² Nesse contexto, Koellreutter se refere a compositores que adotaram, à época, a técnica dodecafônica em suas composições musicais, e aos quais Guarnieri se opôs esteticamente em sua *Carta Aberta*.

as composições de Villa-Lobos como um repertório “proscrito”. Sobre sua experiência como regente, ainda afirma que “Quando ninguém fazia Villa-Lobos, eu fiz; quando ninguém fazia romântico, eu fiz. E fazia o que todo mundo fazia também.” (Rodrigues, 2018, p. 19).

Portanto, Rodrigues (2018) se refere especificamente aos concertos com repertório romântico, bem como de obras de Heitor Villa-Lobos, como uma ousadia para a época, considerando principalmente sua convivência com o meio musical do Departamento de Música da USP. Em referência ao repertório do Madrigal Klaus-Dieter Wolff, que constituiu um dos grupos estudados em minha pesquisa de doutorado, Rodrigues afirma:

A música do Romantismo não era uma prioridade aqui na USP. Até a música de Villa-Lobos eu fiz com esse coro [o Madrigal Klaus-Dieter Wolff], e Villa-Lobos nessa época era proscrito. Era um compositor maldito que ninguém podia mexer com ele. Era proibido fazer Villa-Lobos aqui na USP. (RODRIGUES, 2018, p. 4)

Para Rodrigues (2018), foi apenas com o reconhecimento de autores como Olivier Messiaen (1908-1992) que a obra de Heitor Villa-Lobos pôde ser revisitada, ao comentar que o brasileiro “ Precisa ter um referencial de fora para [...] começar a pensar no Villa-Lobos de outra maneira” (Rodrigues, 2018, p. 4).

Já Roberto Martins (2019), ao relatar sua experiência como coralista de Klaus-Dieter Wolff no grupo e sucessor de Wolff como regente do Madrigal Ars Viva de Santos (SP), reiterou em diversos momentos de sua entrevista que a trajetória do Madrigal no período incluiu performances de obras de autores que representaram valores estéticos distintos dos compositores de vanguarda. Na ocasião da visita ao acervo do Ars Viva, Martins citou obras de compositores como Camargo Guarnieri, Ernst Mahle, Osvaldo Lacerda e Heitor Villa-Lobos como parte do repertório do grupo. Guarnieri, inclusive, é mencionado por Martins (2019) como um dos muitos compositores brasileiros a escrever peças especialmente para o Ars Viva, ainda na época em que Wolff era regente do coro.

Durante a visita ao acervo da Sociedade Ars Viva, Martins também mostrou *Et Ostendit Mihi* de Ernst Mahle, obra atonal que fez parte do repertório do Ars Viva, indicando que esse antagonismo estético entre vanguarda e compositores tonais foi relativo e não impôs limites rígidos tanto para a linguagem composicional dos compositores quanto para as escolhas de repertório de intérpretes.

Marco Antonio da Silva Ramos (2020), em sua entrevista, não menciona diretamente Villa-Lobos ou o nacionalismo, mas retoma a questão da recepção da música romântica no

Departamento de Música da ECA-USP ao lembrar sua vivência como aluno da instituição. O regente menciona especificamente suas aulas com Willy Corrêa de Oliveira no Departamento de Música da ECA-USP, em que a música romântica de compositores como Frédéric Chopin (1810-1849) se fazia presente como repertório.

Em suas aulas de regência com Klaus-Dieter Wolff, também professor do Departamento, Silva Ramos recorda:

Eu posso saber tudo que é uma cadeira analisando uma cadeira, menos que ela serve para sentar. Se não tiver uma pessoa em cima. Na hora que tem uma pessoa em cima, você já está pondo o contexto, não é mais só um objeto. Se eu não sei a priori que ela é uma cadeira, eu vou olhar e posso descrever estruturalmente e dizer que ela é uma escultura, mas não que ela é uma cadeira. Isso foi o Klaus [Dieter Wolff], tá? Que um dia ele lá pelas tantas perguntou: “O que você vai fazer com essa peça?”. E eu: “Vou fazer assim, por causa disso, por causa daquilo”. Klaus: “Nossa, está ótimo, você fez uma ótima análise. Mas e isso?”. Lá pelas tantas ele dá esse exemplo da cadeira para mim. Ele desmontava um discurso muito ideológico, muito purista que a gente tinha. Porque vanguarda é um termo de guerra, está certo? E a gente achava que estava em guerra para implantar uma nova mentalidade, que era a música nova, a música não tonal, já basta de tonalidade, isso tudo. (SILVA RAMOS, 2020, p. 5)

Essa postura dogmática da vanguarda é retomada em um outro momento de sua entrevista:

É uma luta contra, mas é essa coisa Heroica, o Herói, sabe? É guerra! Vamos lá, vamos combater[...]. Tem uma coisa meio romântica mesmo, de heroísmo, de luta...por uma ética, já tinha isso. Ligado ao fazer musical, né? (SILVA RAMOS, 2020, p. 10)

Em todas as entrevistas, há a percepção dos entrevistados de que a obra musical de Heitor Villa-Lobos, enquanto representante do nacionalismo musical brasileiro, e de que a música do Romantismo de um modo geral foram repertórios estigmatizados pela vanguarda em meio à disputa estética entre nacionalismo e vanguarda que perdurava nas décadas de 1960 e 1970. Esse posicionamento da vanguarda é retratado nas entrevistas como algo radical e, especialmente na fala de Silva Ramos (2020), como algo próprio do caráter ideológico que adquiriu essa disputa estética entre os compositores brasileiros.

Nas entrevistas, é evidente que, do ponto de vista dos colaboradores entrevistados, mais do que um movimento que procurou atuar principalmente na formação de compositores e na produção de composições, a vanguarda também teve uma importância na atividade de performance musical no ambiente coral paulista das décadas de 1960 e 1970, na orientação de práticas de repertório de grupos próximos à vanguarda.

Entretanto, há também nas entrevistas a presença de informações que contradizem essa percepção, com regentes que, como os próprios entrevistados, interpretaram Villa-Lobos a despeito de ser um repertório proscrito publicamente pela vanguarda. Também há nas entrevistas indícios de que mesmo entre a vanguarda esse posicionamento mais rígido contrário a Villa-Lobos, ao Romantismo e a todo esse pensamento estético e musical que representam adquiriu diferentes matizes.

Essas nuances são presentes nas entrevistas em figuras como Klaus-Dieter Wolff, regente do Madrigal Ars Viva de Santos (SP), que apresentava um pensamento mais amplo a respeito de análise e performance musical em suas aulas de regência do Departamento de Música da USP, com um corpo docente de composição musical orientado para a composição de vanguarda. Ou, no mesmo Departamento, para as aulas de Corrêa de Oliveira, que construía uma base de conhecimento musical a partir de Chopin e do Romantismo para poder ensinar a respeito da atonalidade.

Além das entrevistas, no levantamento de repertório e na pesquisa bibliográfica foi possível também identificar a presença de obras de Heitor Villa-Lobos em concertos dos coros pesquisados que não foram mencionados nas entrevistas, mesmo em grupos próximos a compositores de vanguarda. Há uma presença igualmente relevante de compositores brasileiros que não adotaram predominantemente em suas respectivas trajetórias a estética de vanguarda, como Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Osvaldo Lacerda, Ernst Mahle (1929), Bruno Kiefer (1923-1987), Adelaide Pereira da Silva (1928), João de Sousa Lima (1898-1982) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

É possível, primeiramente, localizar esse tipo de repertório na atividade do Madrigal Ars Nova, parte do Movimento Ars Nova (1954-1957) em São Paulo (SP), que participou da pesquisa como um precursor de coros como o Madrigal Ars Viva de Santos. O Movimento como um todo teve uma proposta artística de divulgar a música erudita do século XX e a música dos períodos do Barroco, da Renascença e da Idade Média, tanto música instrumental quanto música vocal (Gabriel, 2021). Hans Joachim Koellreutter e suas ideias relacionadas a essa prática de repertório específica foram influência importante para o grupo, do qual participaram alguns de seus alunos, como Klaus Dieter Wolff e Diogo Pacheco (Gabriel, 2021; Sternheim 2010). Trata-se, portanto, de um grupo provavelmente permeável às ideias dos compositores brasileiros que compunham a vanguarda enquanto movimento artístico.

Enquanto o Madrigal Ars Nova teve um repertório constituído predominantemente pela parcela de repertório de música antiga que fazia parte da proposta artística do Movimento, é possível encontrar principalmente entre os concertos de música instrumental registros de performances de obras de compositores do século XX.

Há, por exemplo, programas como o recital anunciado pela Rádio MEC do Rio de Janeiro na edição do Jornal do Brasil de 24 de agosto de 1956. Na ocasião, o programa incluiu a *Première Rhapsodie* para clarinete e piano de Claude Debussy, as *Vier Stücke* op. 4 para clarinete e piano de Alban Berg, o *Choros nº5 “Alma Brasileira”* de Heitor Villa-Lobos, a *Sonata nº1* para piano de Camargo Guarnieri, três das *Vingt Regards sur l’enfant-Jésus* para piano de Olivier Messiaen (*Regard du Père, Regard de l’étoile, Regard du temps*) e *Variationen für Klavier* op. 27 de Anton Webern (Gabriel, 2021).

Destaca-se, nesse concerto, que o repertório escolhido contempla compositores do século XX de diferentes estéticas, inclusive os nacionalistas Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos, que à época do concerto (1956) ainda eram compositores vivos.

O Madrigal das Arcadas, grupo da Faculdade de Direito da USP que teve entre seus regentes nas décadas de 1960 e 1970 Diogo Pacheco, também teve um repertório que se caracterizou pela interpretação de peças de música antiga, principalmente da Renascença, e por uma produção musical ligada a compositores do século XX ligados a diferentes orientações estéticas. Entre os destaques do repertório do Madrigal, está a *Missa São Sebastião* de Heitor Villa-Lobos, que fez parte do repertório de diversos dos concertos do Madrigal das Arcadas ocorridos no decorrer da década de 1970, incluindo uma performance no Festival de Campos do Jordão na Igreja do Capivari em 26 de julho de 1970.

Também é um exemplo o repertório do Grupo Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro nas décadas de 1960 e de 1970: Caracterizado tanto na entrevista de Silva Ramos (2020) quanto no levantamento de performances musicais da pesquisa por ter sido de fato um coro mais distante das ideias e do repertório do movimento de vanguarda, foi um coro que realizou obras corais de Villa-Lobos junto a um leque importante de compositores brasileiros do século XX que não foram adeptos da vanguarda. Uma amostra do trabalho do grupo é o disco *Obras de compositores brasileiros do período colonial e contemporâneos* (1967). Esse repertório incluiu *Ofulu-Lorerê*, de Osvaldo Lacerda, *Ziri Nego*, de Souza Lima, e uma performance do arranjo *Xangô*, colocado no encarte do disco como uma composição de Villa-Lobos.

Considerações finais

A análise das fontes e as entrevistas indicam que o repertório do século XX abordado, em sua maioria, contemplou compositores de diferentes correntes estéticas, mesmo entre grupos que tinham maior proximidade com o movimento de vanguarda, como o Madrigal Ars Viva. Destaca-se a presença em concertos de obras de autores como Heitor Villa-Lobos, descrito por Martins (2019) e Rodrigues (2018) como um compositor “proibido” em círculos vanguardistas por ser nacionalista.

O levantamento de performances musicais, assim como as entrevistas e fontes, indicam que os coros estudados adotaram um repertório do século XX que contemplou uma variedade de estéticas composicionais características da produção do século XX. Há também indícios nas entrevistas e no levantamento de performances de que as disputas estéticas empreendidas pela vanguarda nas décadas de 1960 e 1970 não impactaram necessariamente nas escolhas de repertório dos intérpretes, que mesmo em conjuntos corais próximos à vanguarda, procuraram contemplar uma variedade considerável de obras de compositores de diferentes estéticas em seus concertos. Entre os compositores que fizeram parte desse repertório, encontra-se Heitor Villa-Lobos.

A presença de Heitor Villa-Lobos nas performances musicais do período constitui um caso particularmente pertinente em relação a essa variedade de repertório, especialmente em contextos de prática coral o do Madrigal Ars Viva de Santos, que foi um coro que teve entre seus fundadores os compositores de vanguarda Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (1938). O Madrigal aderiu em sua fundação a uma proposta de repertório ligada à música de vanguarda brasileira, e à música antiga, principalmente do Renascimento e da Idade Média (Gabriel, 2021).

A respeito ainda das práticas do Madrigal Ars Viva, é importante notar que, em período posterior, Willy Corrêa de Oliveira publicou um artigo em 2008 no jornal *O Estado de São Paulo*, em que revê sua posição sobre Villa-Lobos, e publicou esse mesmo posicionamento em livro, na ocasião do centenário da morte de Villa-Lobos (OLIVEIRA, 2009). Sobre Gilberto Mendes, podemos lembrar da obra composta para coro em 1987, dedicada a Roberto Martins e intitulada *Lenda do caboclo, a outra*, uma homenagem a Villa-Lobos por ocasião do centenário de seu nascimento (MENDES, 1987). E que, de fato, houve o trabalho de Martins com a obra de Villa-Lobos como regente do Ars Viva de Santos, o qual é mencionado por Coelho de Souza (2011).

Em última análise, esse aspecto das práticas corais do período suscita reflexões a respeito da recepção e do alcance que teve a obra de Villa-Lobos e de outros compositores nacionalistas em grupos e em uma prática altamente influenciada pela vanguarda, como é o caso dessa coexistência entre a música do século XX e a música antiga que é objeto de estudo da presente pesquisa. Ao menos com relação a performance e práticas de repertório, é possível que o dualismo entre vanguarda e nacionalismo não fosse tão estrito quanto foi na disputa estética que caracterizou a relação entre compositores de ambos os movimentos a partir da segunda metade do século XX.

Referências

- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. O Madrigal Ars Viva como laboratório de compositores. In: VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte (org.). *Madrigal Ars Viva 50 anos: Ensaios e Memórias*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 23-32.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp, 2009.
- GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. *Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza, 2021.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarnieri”. <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervodocs/photo.php?lid=604>>, acesso em: 26 ago 2024.
- MARTINS, Roberto. *Entrevista* concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel em 10 jan. 2019.
- MENDES, Gilberto. *Lenda do Caboclo, a outra*. Santos, 1987. Partitura em Pdf fac simile In: *Rev. IEB* São Paulo, Nº 34, p. 187-190, 1992.
- NEVES, José M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 2008.
- RODRIGUES, Lutero. *Entrevista* concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel em 18 dez 2018.
- SILVA RAMOS, Marco Antonio. *Entrevista* concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel em 8 de novembro de 2019 e em 13 de março de 2020.
- STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco: Um Maestro Para Todos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2001.

Villa-Lobos e a primeira audição nacional da *Missa em Si menor* de J. S. Bach em 1935¹

Marcelo Portela Nunes
nunesmarc@hotmail.com \ UFRJ

Resumo: A *Missa em Si menor* (BWV 232) composta por Johann Sebastian Bach em um longo período entre 1724 e 1749, é apresentada em um concerto ao público pela primeira vez na América do Sul em 1935 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. À frente do evento patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística, estiveram o regente Heitor Villa-Lobos e coros orfeônicos do então Distrito Federal. O artigo apresenta uma leitura do evento ocorrido durante as comemorações dos duzentos e cinquenta anos de nascimento de J. S. Bach, em um contexto político-social brasileiro de mudanças das diretrizes educacionais ocorridas em 1930 sob o governo de Getúlio Vargas as quais adotaram o canto orfeônico como disciplina nas escolas secundárias do D.F. Observa-se também textos críticos dos jornais cariocas à época sobre a recepção da obra e os legados promovidos pelo evento que favoreceram a difusão da música de J. S. Bach.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos, *Missa em Si menor*, Johann Sebastian Bach, Rio de Janeiro, Canto Orfeônico.
Villa-Lobos and the first national hearing of J. S. Bach's *Mass in B minor* in 1935

Abstract: The *Mass in B minor* (BWV 232), composed by Johann Sebastian Bach over a long period between 1724 and 1749, was presented in a concert to the public for the first time in South America in 1935 at the Teatro Municipal in Rio de Janeiro. The event, sponsored by the Sociedade de Cultura Artística, was led by the conductor Heitor Villa-Lobos and orpheonic choirs from the then Federal District. The article presents an interpretation of the event that took place during the celebrations of the two hundred and fiftieth anniversary of the birth of J. S. Bach, in a Brazilian political and social context of changes in educational guidelines that occurred in 1930 under the government of Getúlio Vargas, which adopted orpheonic singing as a subject in secondary schools in the Federal District. Critical texts from Rio de Janeiro newspapers at the time about the reception of the work and the legacies promoted by the event that favored the dissemination of J. S. Bach's music are also observed.

Keywords: Heitor Villa-Lobos, *Mass in B minor*, Johann Sebastian Bach, Rio de Janeiro, Orpheonic singing.

Apresentação

A contextualização do cenário musical carioca na primeira metade da década de 1930, nos esclarece com maior exatidão, a magnitude e significado da audição da referida obra bachiana no Rio de Janeiro e os reflexos e legados que possam ter impactado nos novos rumos da difusão do compositor na cidade.

A pouca prática da música coral no Rio de Janeiro desde o século XIX era fator que naturalmente impedia ou dificultava enormemente o conhecimento das obras específicas para este repertório. Enquanto na Europa era uma prática rotineira, por aqui ainda era algo raro de se ouvir. Por ocasião do então momento que se comemorava os duzentos e cinquenta anos de nascimento de Bach, *o Jornal do Brasil* diz:

Os jornais diários, as revistas e círculo musical, estão se preparando para as múltiplas comemorações em homenagem a Bach e Haendel, nascidos há 250 anos, este no dia 23 de fevereiro; aquele aos 21 de março. As homenagens, como é natural diante da grandeza dos dois mestres, se estenderão por todo o ano, não se limitando às duas datas indicadas já próximas. [...] Por mais que, no Brasil, em particular no Rio, se

¹ Este artigo é um capítulo revisto da tese de doutorado intitulada “A Difusão da Música Vocal de J. S. Bach Através das Notícias da Imprensa no Rio de Janeiro (1840-1985)” apresentada por este autor ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em outubro de 2023.

cultive a música, é raríssimo que se ouça alguma das grandes obras com massas corais, o encanto do público europeu (03/02/1935, p. 14).

Neste mesmo ano no mês de maio, forma-se o Conjunto Coral do Instituto Nacional de Música² inicialmente dirigido por Francisco Mignone. Segundo noticiado pelo *Jornal do Commercio*, se abririam com isso novas possibilidades no incremento do repertório vocal e a possibilidade de inserção da música de Bach:

CONJUNTO CORAL DO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA - A Directoria do Instituto Nacional de Música solicita-nos a publicação da seguinte nota: “O Conselho Técnico Administrativo, em sessão realizada a 7 do corrente criou o Conjunto Coral com fins culturais e destinados a concertos officiaes por intermédio do que o público terá opportunidade de ouvir as cantatas e oratórios de autores célebres, notadamente de Bach. Estão, pois, de parabéns os apreciadores desse gênero de música que cantarão doravante com um conjunto escolhido do qual ensaiado por Francisco Mignone nome consagrado já pelos seus incontáveis triumphos nos meios musicas e escolhido para ensaiador do conjunto, é lícito esperar-se o sucesso que lhe assegurará uma magnífica situação no conceito do público. Dentre em pouco, teremos o prazer de publicar a data de estreia do Conjunto que entrará immediatamente em ensaios (09/05/1935, p. 6).

Já na década de 1930 a cultura brasileira deixa de sofrer a forte influência da cultura francesa do início do século (*a Belle Époque*) e vivia os ideais difundidos em 1922 que pregavam o modernismo e o nacionalismo. Ainda que Villa-Lobos tenha sido um dos participantes da *Semana de Arte Moderna*, seu engajamento no projeto de educação musical proposto por Anísio Teixeira durante o governo Vargas em 1932, abraça a visão do conceito do nacionalismo patriótico, ou seja, a música servindo como um meio de educação das massas sob a orientação estatal, com um caráter cívico, unificador e porque não dizer, uma prática ufanista.³

Autores como Noronha (2009), Oliveira (2011) e Damasceno (2014), observam a relação direta entre o ensino musical através do canto orfeônico desenvolvido por Villa-Lobos e o projeto cívico implantado por Getúlio Vargas em sua política nacionalista durante o período ditatorial do Estado Novo, elementos que confirmam as diretrizes patrióticas então vigentes.

Sobre essa visão, Noronha (2009, p. 2) cita os três pilares das práticas orfeônicas dirigidas por Villa-Lobos: a disciplina, o civismo e a educação artística, caracterizando

² Entre 1890 e 1937 a atual Escola de Música da UFRJ denominava-se Instituto Nacional de Música.

³ Villa-Lobos pode ser caracterizado pelos dois sentidos do conceito de “nacionalismo”: como compositor, abraça claramente a visão do “nacionalismo modernista”, fazendo referências em suas obras aos elementos nativos brasileiros, na busca de sonoridades típicas e próprias da fauna brasileira ou dos cantos indígenas. Como didata, se enquadra no conceito do “nacionalismo patriótico”, servindo a um regime de governo e todas as implicações que possam existir nesse sentido.

oficialmente a relação educação/política adotada pelo governo da ocasião e “úteis” à sua ideologia.

As práticas orfeônicas desenvolvidas por Villa-Lobos, encontram similaridade entre o mundo europeu e as políticas educacionais no Brasil da década de 30. Em ambas as situações segundo Noronha (2009), representam um momento no qual esses países buscavam a necessidade de criar um sentido de unificação nacional, resgatando valores que pudessem representar uma identidade cultural própria.

Oliveira (2011) reafirma os objetivos defendidos por Villa-Lobos através dos subsídios governamentais para a educação nacionalista:

O Governo patrocinou o projeto do Canto Orfeônico, pois sua função de difusor de mensagens de motivação nacional/ufanista representou a união da proposta de construção de uma Nova Nação Brasileira que sacralizava o conceito de brasilidade com a proposta da reforma do ensino, tornando-se, assim, o maior investimento brasileiro em termos de educação musical e artística (OLIVEIRA, 2011, p. 12).

A disciplina é fator *sine qua non* para o condicionamento moral, o respeito cívico aos símbolos nacionais e auxiliar na “correta apreciação e reprodução musical” (DAMASCENO, 2014, p. 125). Dessa forma se traduz o pensamento de Villa-Lobos no qual a educação musical através do canto orfeônico, estaria além ou distanciado do aperfeiçoamento estético e artístico, mas sim, uma prática educacional, que por via direta, está sob responsabilidade estatal.

Voltando alguns anos atrás, Villa-Lobos já era um reconhecido compositor no Brasil e em 1923 empreende o primeiro de dois ciclos de viagens à Paris, subsidiado pelos magnatas Guinle, uma rica família de industriais do Rio de Janeiro. Ali, profere sua célebre frase, na qual sua ida à Paris não fora para aprender, mas sim, mostrar aquilo que já havia feito (BEHAGUE, 1994. p. 16).

Em sua segunda viagem à capital francesa (1927-1930), é bastante provável que Villa-Lobos tenha tido contato com a música vocal de Bach através dos habituais concertos existentes naquela cidade à época.⁴ Vejamos a seguir como se encontrava o ambiente musical parisiense no que diz respeito ao compositor alemão e a difusão de sua música, fatores que podem ter influenciado Villa-Lobos em sua concepção para a *Missa em Si menor*.

⁴ Sobre a *Missa em Si menor*, há uma grande possibilidade de que a audição por Villa-Lobos da obra integral tenha ocorrido durante sua estadia em Paris, no final de 1929. Não é possível garantir tal hipótese pois a primeira gravação fonográfica da obra ocorre no mesmo ano na versão de Albert Coates com a Orquestra Sinfônica de Londres e *The Philharmonic Choir* a qual Villa-Lobos também poderia ter tido acesso.

Daniel Luz (2016) apresenta uma detalhada visão da vida musical parisiense das décadas de 1920 e 1930 e como se difundia a música de Bach naquele período entre os ouvintes franceses. É bastante curioso observar que sob certos aspectos, há uma forte similaridade com as práticas bachianas em Paris e no Rio de Janeiro no período.

Nota-se o domínio dos tradicionais conservatórios musicais em especial o Conservatório de Paris e *Schola Cantorum*, esta última, revivendo os compositores do passado. Apesar do tradicionalismo vigente, coexistiam correntes progressistas de escolas composicionais e uma “tendência ao neobarroco, oriunda do movimento neoclássico europeu” (LUZ, 2016, p. 90) na principal figura de Igor Strawinski.

Um “retorno a Bach” já estava vigente em vários centros europeus. Paris ouvia pela primeira vez em 1874 trechos da *Paixão Segundo São Mateus*⁵ e já no século XX abrigava alguns nomes que mantinham intensa atividade para o *revival* da chamada “música antiga”, dentre eles a cravista Wanda Landowska que se transfere para a cidade em 1900, desenvolvendo uma sólida carreira pedagógica e de concertista, dedicando-se especialmente no repertório de Bach, Couperin e Rameau.

Assim como ocorria no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, o repertório bachiano mais conhecido e praticado em Paris era normalmente mesclado a outros compositores em programas que abrangiam música dos séculos XVII até o século XX, “executados por orquestras modernas francesas e estrangeiras ou recitais de solistas franceses e estrangeiros, sobretudo de piano e canto e piano” (LUZ, 2016, p. 91).

No que concerne a Bach, além das obras corais, eram apresentadas peças curtas e isoladas para piano como *Prelúdios, Fugas, Toccatas* e arranjos de obras feitos por outros compositores. Um dos teatros de concertos de Paris, o *L’Opera Comique* apresentava em suas programações, repertório camerístico vocal com textos bachianos traduzidos para a língua francesa, com árias de *Cantatas* ou *Oratórios*, assim como ocorria no Rio de Janeiro.

O mercado fonográfico francês, desde a década de 1920, ofertava ao ouvinte gravações com obras de Bach essencialmente traduzidas para o idioma nacional, prática que ocorre regularmente até a década de 1940. Nomes da arte lírica realizaram registros de árias de Bach, como Germaine Lubin, Georges Thill e Martha Angelici (LUZ, 2016, p. 94), incluindo peças

⁵ Concerto realizado em 31 de março de 1874 em ocasião às comemorações da Semana Santa, no *Cirque D’Été aux Champs Élysées*, com orquestra e coro de trezentos executantes, sob a regência de Charles Lamoureux. Disponível em: https://dezede.org/media/files/FAJ_6_31031874_9Z80Iik.pdf Acesso em outubro de 2022.

muito ouvidas no Rio de Janeiro, como a ária da *Cantata Mon Amé Croyante Tressaile et Chante* (BWV 68).

Na década de 1920, ambas as *Paixões* e a *Missa em Si menor* já faziam parte dos programas de concertos em Paris. Luz (2016) destaca quatro eventos ocorridos na capital francesa: em 1924 duas audições integrais da *Paixão Segundo São Mateus*, uma da *Paixão Segundo São João* e uma audição em 1929 da *Missa em Si menor*, essa última ocorrida no *Théâtre des Champs-Élysées* com solistas, coro da igreja de Saint Gervais e a utilização de piano para o baixo contínuo. Segundo a imagem abaixo (fig.1) cento e cinquenta executantes entre coristas e músicos de orquestra participaram do concerto

Figura 1



Missa em Si menor, Paris, 1929.

Era comum nas concepções musicais deste período, a mesma visão sustentada por Mendelssohn um século antes: uma grande quantidade de músicos atuando em performances que se supõe, tenham sido executadas originalmente por uma quantidade reduzida de músicos, bem como o uso de *Hammerflügel* (CLEMENT, 2009) ou pianos modernos como contínuo, conforme a indicação da figura acima (piano Gaveau). Era a visão do mundo romântico da música do passado, características que se adequam ao conceito do cronocentrismo⁶ proposto por Bruce Haynes (2007).

O cenário musical parisiense do início da década de 30 abrigava alguns dos artistas que se encontravam no círculo no qual se inseria Villa-Lobos. Nomes como Florent Schmitt, Darius

⁶ Conceito formulado pelo autor o qual explica a aplicação de modelos interpretativos contemporâneos para a música do passado.

Milhaud, Vera Janacópulos, Arthur Rubinstein, Aline van Barentzen, Paul Le Flem, Magdalena Tagliaferro, Nadia Soledade, Jean Wiener, Leopold Stokowski, Maurice Raskin, Madeleine Grey, Edgar Varèse ou Albert Wolff entre tantos outros, celebravam o sucesso que o compositor brasileiro havia alcançado na capital francesa.

Os festivais dedicados à música de Villa-Lobos em Paris ocorriam com certa frequência, em especial a partir de 1927 com as atuações de Rubinstein, Janacópulos e Barentzen. Em 5 de dezembro deste ano, ouve-se a estreia parisiense de sua obra *Choros n° 10 (Rasga o Coração)* na *Salle Gaveau* sob a regência do compositor (BÉHAGUE, 1994, p. 19).

Um inusitado concerto do *Festival Villa-Lobos* ocorre em 31 de maio de 1930 na *Salle Lamoureux*⁷ em Paris, o qual é descrito com detalhes pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:⁸

[...] o concerto que Albert Wolff, bem conhecido dos brasileiros dirigiu com a Orquestra Lamoureux e com um programa realmente ousado para aquela época, porque o programa constava de dois números: o *Magnificat* de Bach e o *Choros n° 10* de Villa-Lobos. Ora, para o público que foi ao concerto ouvir o *Magnificat* de Bach, o escândalo foi enorme, escândalo muito bem-preparado, porque todos aqueles que foram fazer baderna no concerto tinham levado seus apitos no bolso, de maneira que depois da execução durante quinze minutos foi uma sinfonia de apitos na sala, infernal. Isso como é sabido, faz muito bem ao compositor e todos os compositores daquela época, sobretudo dos *années folles*, ficavam todos felicíssimos quando acontecia uma pseudo catástrofe dessa. É claro que uma parte do público reagiu em favor de Villa-Lobos, outra parte reagiu contra, houve muita disputa, muita briga como sempre, nessas ocasiões.

Demonstra-se assim a relação que Villa-Lobos teve com a música de Bach durante sua permanência na capital francesa. Possivelmente ali o compositor teve acesso às audições das *Paixões*, da *Missa* e comprovadamente do *Magnificat*, recebendo talvez as influências de práticas performáticas que pudessem inspirá-lo para suas execuções posteriores da música vocal de Bach no Brasil nos anos seguintes ao seu regresso.

Villa-Lobos retorna ao Brasil em junho de 1930 e segue para São Paulo para realizar uma série de concertos sinfônicos na capital paulista, coincidindo com a Revolução de 30 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Trabalha junto ao governo de São Paulo no intuito de

⁷ Ver: GRIECO, Donatello. Roteiro de Villa Lobos, 2009, p. 78.

Béhague (1994, p. 161-162) afirma que há dúvidas sobre as datas exatas destes “*Festivals Villa-Lobos*” ocorridos em Paris. Bruno Kiefer sugere que os concertos tenham ocorrido em 3 de abril e 7 de maio de 1930, enquanto Vasco Mariz e Luiz Guimarães indicam que tenham ocorrido em 30 de abril e 31 de maio de 1930.

⁸ Palestra proferida em 1980 no Museu Villa Lobos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w856-0Mu8Uo&t=2074s> Acesso em dezembro de 2022.

reformular o currículo musical estadual. Ali organiza a primeira de suas *Exortações Cívicas* com o canto orfeônico em 1931, reunindo cerca de doze mil integrantes entre professores, militares e estudantes, eventos que posteriormente se repetiriam no Rio de Janeiro com concentrações orfeônicas compostas por dezenas de milhares de integrantes.

Ao iniciar o trabalho junto ao Orpheão dos Professores em 1932 e a escolha do uso de repertório bachiano, Villa-Lobos começa a preparar o terreno para o projeto de 1935, ano comemorativo aos duzentos e cinquenta anos de nascimento de Bach. Estudos prévios de trechos da *Missa* constituíam o material de estudo desenvolvido pelo Orpheão.

Contemporaneamente aos fatos, a Sociedade de Cultura Artística⁹ sob a presidência de Rodolpho Josetti, toma a iniciativa em organizar o evento que marcará as comemorações no Rio de Janeiro de forma impactante, com a participação de Villa-Lobos, solistas, orquestra sinfônica, coro e coros orfeônicos. A chegada da partitura ao Brasil se deu da seguinte forma, segundo o texto incluído no programa original do concerto:

O Presidente da CULTURA ARTÍSTICA, Dr. RODOLPHO JOSETTI, em sua última viagem ao velho mundo tornou a nossa sociedade conhecida nos centros mais representativos da cultura européa. Em Berlim recebeu o nosso ilustre presidente uma homenagem especial da REICHMUSIKKAMMER¹⁰ com a oferta de várias partituras completas entre as quaes a Missa que hoje celebramos, partituras estas que se incorporaram ao patrimônio da CULTURA ARTÍSTICA. Devemos assim, em grande parte, a realização de hoje, à gentileza da REICHMUSIKKAMMER que nos facilitou sobremaneira a parte material desta árdua e magnífica noite de arte.

Figura 2

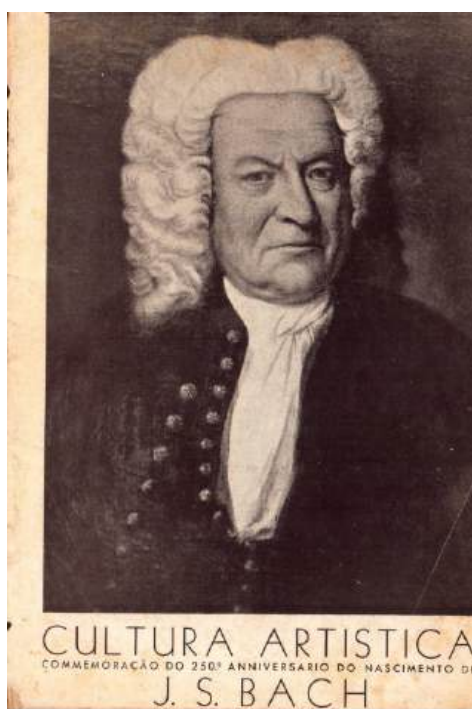


Anúncio do concerto da *Missa em Si menor*, 1935.

⁹ Sociedade promotora de concertos fundada em 1934 por Rodolpho Josetti no Rio de Janeiro.

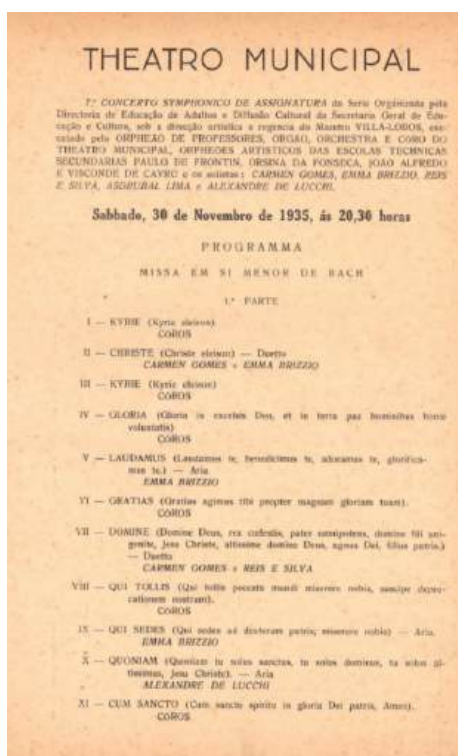
¹⁰ Trata-se de uma organização criada pela Alemanha nazista em 22 de setembro de 1933 para controlar as músicas e artistas que poderiam ser ouvidos no rádio pelo povo alemão. Também era responsável pelo incentivo de orquestras em locais de trabalho e praças. Era uma das sete organizações culturais criadas por Joseph Goebbels, com suas ações monitoradas pelo Ministério da Propaganda.

Figura 3



Capa do programa de concerto da *Missa em Si menor*, 1935. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Figura 4



Programa de concerto, *Missa em Si menor*, 1935. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro

A Cultura Artística organiza para os duzentos e cinquenta anos de Bach e Haendel, além da *Missa em Si menor*, o oratório *Judas Maccabaeus* do segundo compositor. Para dar

suporte ao repertório coral, anuncia-se na ocasião a formação do “Coro Beethoven”, o que não se concretizou:

A fim de conseguir o maior brilhantismo nestas realizações foi organizado o “Coro Beethoven” para o qual são convidados todos os artistas e sociedades de coros já existentes, professores de canto, os seus alunos, todos quantos têm boa voz e se interessam pela arte. As pessoas que se interessarem deverão se dirigir a Mme. Dr. Rodolpho Josetti, ou à secretaria da Cultura Artística. O Coro estará sob a regência do Frei Pedro Sinzig e não acarreta a menor despesa” (JORNAL DO COMMERCIO, 11/01/1935, p. 7).

As primeiras notícias relativas à produção do evento, ocorrem em janeiro de 1935 bem como o anúncio de possíveis concertos comemorativos com a inclusão de outras obras bachianas. Sobre isto, o colunista Aluizio Rocha do *Jornal do Brasil* anuncia:

Em todo o mundo civilizado preparam-se grandes festivais em comemoração a ambos. [Bach e Haendel] Aqui mesmo, no Rio de Janeiro, o acontecimento de maior importância que se planeja para a temporada musical, justamente, a execução de um programa de obras de Bach, como a “Missa Solene” e a “Paixão segundo S. Mateus”. Serão duas realizações de máxima importância, quase impraticáveis em países como o Brasil e que exigem farta cópia de sacrifícios (04/04/1935, p. 141).

Em maio iniciam-se os ensaios para o concerto agendado para o fim do ano os quais ocorriam em encontros semanais em locais como o Teatro João Caetano, Escola Pedro Varela, Instituto de Educação ou o Teatro Municipal. Como habitualmente se procedia, eram publicados anúncios nos grandes jornais de circulação no Rio de Janeiro convocando os professores para os ensaios dos coros:

Superintendência de Educação Musical e Artística- EDITAL – SRS. MEMBROS DO ORFEÃO DOS PROFESSORES: Levo ao vosso conhecimento que será realizado no próximo sábado, 19 do corrente às 17 horas na Escola Pedro Varela, o ensaio da Missa de Bach. Distrito Federal, 17 de outubro de 1935. – H. Villa-Lobos. Superintendente (JORNAL DO BRASIL, 18/10/1935, p. 19).

As práticas orfeônicas por sua natureza diferem daquelas relacionadas ao coro artístico. Fortemente ancorado em uma ideologia de sociabilidade no qual todo e qualquer cidadão pode ser integrante de seus grupos, o coro orfeônico não está preocupado essencialmente com as qualidades técnicas.

“O que chama a atenção na execução dos alunos é uma perfeição mecânica muito mais que artística. Tudo parece perfeito, mas as nuances são poucas; só se conhece o forte e o piano” (SHEFFER, 1839, apud FIGUEIREDO, 2021, p. 148). Sobre a quantidade de integrantes, entende-se que “para obter uma execução perfeita, não se deve jamais reunir mais do que duzentos ou trezentos cantores” (POIRSON, 1868, apud FIGUEIREDO, 2021, p. 148).

Villa-Lobos opta em utilizar uma significativa massa coral como demonstrado no quadro 1 (abaixo), além dos solistas e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal (OSTM). Não é sabido com precisão quantos músicos da orquestra participaram do concerto e possivelmente a parte do contínuo fora realizada por Arnaldo Estrela, integrante da OSTM como “Instrumentista de teclado”.¹¹

Com a participação do Orpheão dos Professores (OP) - o grupo formado e dirigido por Villa-Lobos -, tomam parte no concerto outros quatro conjuntos orfeônicos das escolas técnicas secundárias identificados no quadro pelas abreviaturas: Paulo de Frontin (OPF), Orsina da Fonseca (OOF), João Alfredo (OJA), Visconde de Cayrú (OVC) e o coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CTM). Observa-se que os Orfeões masculinos totalizam simultaneamente as vozes de barítono e baixo não sendo possível identificar a quantidade específica de cada naipe.

Quadro 1: Coros utilizados na *Missa em Si menor*, 1935

	OP	OPF	OOF	OJA	OVC	CTM
Soprano	42	11	25	X	X	13
Meio Soprano	53	19	16	X	X	X
Contralto	34	12	20	X	X	3
Tenor	18	X	X	10	14	9
Barítono	15	X	X	20	13	8
Baixo	12	X	X			2
Total	174	42	61	30	27	35

Fonte: programa original do concerto, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Os cantores solistas eram nomes reconhecidos no meio lírico carioca, alguns integrantes dos teatros de ópera do Rio de Janeiro e escolhidos diretamente por Villa-Lobos para a participação no concerto. O elenco foi constituído por:

Carmen Gomes – Soprano. Nascida no Rio de Janeiro e aluna do Instituto Nacional de Música. Professora de canto da então Escola Nacional de Música em 1952.

Emma Brizzio – Contralto. Nascida na Argentina na província de Buenos Aires. Iniciou os estudos de canto em 1930 estreando posteriormente em 1932 no Teatro Colón sob direção do compositor ítalo-argentino Alfredo Luis Schiuma, na ópera “Litígios de Amor.

Elias Reis e Silva – Tenor. Nascido em Pernambuco. Aluno do barítono G. Comoletti e de Santhe-Athos, este último também mestre de Francisco Alves, “O Rei da Voz”. Reis e Silva tem em seu currículo a participação em mais de vinte títulos de óperas.

¹¹ Conforme a listagem contida no programa original do concerto dos músicos integrantes da OSTM à época.

Asdrubal Lima – Barítono. Nascido em Pernambuco. Possui formação em filosofia e posteriormente dedica-se ao canto estudando em Regensburg, Alemanha. Leciona no Conservatório Mineiro de Música em Belo Horizonte e fez carreira também na Europa e América do Sul.

Alexandre de Lucchi – Baixo. Assim como Reis e Silva, foi aluno de Santhe-Athos. Atua nas temporadas líricas do Teatro Lyrico e Teatro Municipal do Rio de Janeiro e possui grande experiência em repertório de música sacra, atuando ao lado do Cônego Alpheu Lopes de Araújo, professor de órgão e harmônio do INM com forte atuação na área de música sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro. De Lucchi faz parte do elenco fixo de artistas da Rádio Jornal do Brasil.

Somando-se a listagem dos integrantes contida no programa original, o total de coristas resulta em trezentos e sessenta e nove, percebendo-se uma grande desproporção entre vozes femininas, estas somando duzentas e quarenta e oito cantoras contra cento e vinte e uma vozes masculinas, exatamente a metade em relação às mulheres. Convém observar a diferença numérica informada no programa do concerto e os anúncios veiculados nos jornais os quais anunciam a participação de “setecentos executantes”, entre coro e orquestra. Seria talvez um recurso publicitário para afirmar a grandiosidade e relevância do evento?

A primeira récita ocorre em 30 de novembro às 20:30h no Teatro Municipal como integrante do sétimo concerto da série de *Concertos Sinfônicos*, e a Cultura Artística promove um segundo concerto no dia 11 de dezembro no mesmo Teatro Municipal como programa de seu 31º *Sarau* anual. A Rádio Rio transmite ao vivo para seus ouvintes a primeira récita.

Em análise aos textos críticos sobre o concerto, destaco aqui em especial aquele escrito por Oscar Guanabara¹² do *Jornal do Commercio*, um nome que ao longo de toda a sua vida profissional, esteve comumente envolto em polêmicas causadas por seu perfil reacionário. Acredito que a relevância desta crítica se dá pelo fato de ser uma verdadeira crônica da vida musical carioca do século XIX até a década de 1930. Relativa ao primeiro concerto em 30 de novembro, descreve ainda com riqueza de detalhes a noite no Teatro Municipal e revela a virada de posicionamento de Guanabara em relação a Villa-Lobos.¹³

¹² 1851-1937, pianista e crítico musical atuante nos jornais cariocas *O Paiz* e *Jornal do Commercio*.

¹³ A crítica completa encontra-se disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_12&pasta=ano%201913&pesq=&pagfis=397
 12 Acesso em maio de 2022.

Muitas vezes Guanabario se mantinha declaradamente parcial e se mostrava combativo à vida musical carioca por gostar ou não pessoalmente de determinada personagem. Guanabario encontraria em Heitor Villa-Lobos a corporificação brasileira do tipo de músico moderno que repudiava (CAIRES, 2017) e de forma surpreendente, tece desvairados elogios ao compositor/regente pelo desempenho da *Missa* de Bach. O crítico muitas vezes denominava Villa-Lobos de forma sarcástica, como o compositor dos “Kunkunkuns e Kinkinkins”¹⁴, naturalmente fazendo uma alusão ao uso de vocabulário afro ou indígena em suas composições.

Vejamos aqui alguns exemplos críticos de seu embate a Villa-Lobos:

Nós, por exemplo, quando ouvimos a maioria das produções de Villa-Lobos, raciocinamos assim: - Os elementos principais da música são: melodia, harmonia e rythmo. A música de Villa-Lobos não tem melodia, não apresenta harmonia, não possui rythmo, de onde concluímos que não é música, não é arte, não é nada, a não ser uma salada de sons intragáveis (JORNAL DO COMMERCIO, 06/01/1932, p. 2).

Sobre a ida de Villa-Lobos a Paris, Guanabario escreve:

Diga-nos agora, Villa-Lobos quaes as suas composições capazes de vibrarem n’alma nacional. Será – Uma, duas angolinhas? Garibaldi foi à missa? Vamos todos cirandar? Ou esse grande samba intitulado P’ra frente, ó Brasil! (JORNAL DO COMMERCIO, 13/01/1932, p. 2).

A referida crítica de Guanabario sobre a *Missa em Si menor* inicia-se contextualizando a vida musical no Rio de Janeiro do século XIX, cidade que respirava a música italiana, escola que definitivamente predominava entre o público carioca. Um farto elenco de nomes italianos que por aqui atuavam e faziam sucesso e que pouco espaço dava à música alemã e naturalmente a Bach naquela época:

[...] Gianini, pianista, professor no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro, [...] Fiorita, que atuou na Capela Imperial dando lições a D. Pedro, futuro imperador do Brasil, Maziotti, italiano, com o mesmo cargo no Paço Imperial, [...] Isidoro Bevilacqua, que terminou seus dias estabelecido com uma casa de pianos e músicas; gosou de grande fama no Rio o professor de piano Achilles Arnaud, napolitano; como professores de canto os mais reputados eram Briani e Ribas, ambos italianos e assim quasi todos os educadores musicas pertencendo àquella nacionalidade, aqui implantaram a escola italiana, além da criação da Ópera Nacional. Que funcionava no Theatro Provisório, sede da propaganda das óperas italianas (JORNAL DO COMMERCIO, 04/12/1935, p. 2).

Guanabario afirma que a audição da *Missa em Si menor* é privilégio de poucas cidades ao redor do mundo e que a iniciativa de Villa-Lobos rompe com paradigmas os quais supunha-se que tal obra dificilmente seria conhecida no Rio de Janeiro. Aqui, há a mudança de posicionamento crítico do autor sobre Villa-Lobos:

¹⁴ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06/01/1932, p. 2.

Nunca nos passará pela ideia a execução da grande Missa em si menor no Rio de Janeiro, mesmo por ter assistido à sua execução na Europa isso depois de prolongados ensaios durante seis meses. Não foi, pois, sem grande surpresa que vemos, não há muito tempo, ter o Maestro Villa Lobos resolvido executar aqui aquela colossal partitura. Era e foi um arrojo desse homem que não mede sacrifícios nem recua diante das maiores dificuldades. Desde esse dia deliberamos esquecer seus pequenos desmandos e suas originalidades, para não dizer exquisiteces, e collocarmo-nos ao seu lado (Ibid, p. 2).

A *Missa em Si menor* na versão de Villa-Lobos, ainda segundo palavras de Oscar Guanabara, fora concebida com efeitos cênicos com jogos de luzes, painéis, movimentos quase coreografados dos solistas que eram conduzidos um a um à frente do palco no momento de sua performance, todos uniformizados com “hábitos talares” e ressalta-se a grande massa coral presente no palco do Teatro Municipal e o potente e vigoroso início da obra com o *Kyrie*:

O cenário representava uma cathedral e os cantores, todos elles, envolvidos em vestes brancas de feição ecclesiástico, davam ao conjunto o aspecto uniforme das ordens regulares. Os solistas appareciam acompanhados por um chantage e todos elles alheios à presença de um auditório. O coro compunha-se de umas 400 vozes, e o effeito do ataque do *Kyrie* ecoou formidavelmente com o máximo da sonoridade, solenne e majestosamente (Ibid, p. 2).

Sobre a grande quantidade de participantes dos coros orfeônicos, Octávio Bevilacqua¹⁵ reforça em sua crítica que “quanto à massa coral: acreditamos que seria preferível antes diminuir-a do que augmentar-a para que a precisão dos desenhos pudesse ser mais sentida”¹⁶ e Oscar D’Alva¹⁷ inflaciona consideravelmente a quantidade de participantes calculando em torno de setecentos cantores.¹⁸

Novamente Oscar D’Alva da revista *Fon Fon*, descreve com grandes detalhes o concerto, porém como o próprio autor ressalta em suas linhas, através de um olhar absolutamente leigo. É de se considerar que de fato sua crítica possa ter sido a mais justa e realista acerca da recepção da *Missa de Bach*, haja vista que por se tratar de uma obra inédita em toda a América do Sul, possivelmente a quase totalidade de ouvintes presentes ainda que alguns destes não fossem musicalmente leigos, eram desconhecedores do que estavam ouvindo:

Para os que a conhecem bastante por a terem lido e relido, por a terem estudado e apreciado, assimilando tudo que nella se contém de difficil e bello, como acontece com os profissionaes da arte e da crítica musical, a execução da Missa de Bach deve

¹⁵ 1887-1969, professor do então Instituto Nacional de Música e crítico musical do jornal *O Globo* de 1925 a 1969.

¹⁶ *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/12/1935, p. 4.

¹⁷ 1874-1946, pseudônimo de Antonio dos Reis Carvalho, escritor e colunista da *Revista Fon Fon*.

¹⁸ *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 14/12/1935, p. 20.

ter sido um excepcional regalo. Mas para os que, como nós não se acham nessa feliz e invejável situação mental, uma primeira e única audição da célebre composição bachiana não podia dar, como não deu, a mesma extraordinária emoção que deve ter causado àquelles profissionaes (FON FON, 14/12/1935, p. 20).

Similar à crítica de Oscar D’Alva sobre a audição da obra por parte dos ouvintes, é bastante curioso o trecho de um artigo anonimamente assinado por “M”, revelando a longa duração do concerto em sua segunda récita e que relata o seguinte:

Por intermédio de um dos assistentes do concerto de ante-hontem, no Municipal, à sahida do teatro, fiquei sabendo que a fina platea da Cultura Artística se deliciou com o Oratório de Bach. Meu informante, não tinha – verdade seja dita – a physionomia de quem se divertira plenamente. Era de fadiga e de arrependimento a expressão de seu rosto e pareceu-me que, naquella hora só era preocupado com um pensamento dominante: a cama, o lençol de linho e a janela aberta para refazer-se da audição complicada e penosa num somno reparador (JORNAL DO COMMERCIO, 13/12/1935, p. 8).

Assim como a crítica de D’Alva, João Itiberê da Cunha do *Correio da Manhã* lamenta a quantidade de público menor do que o esperado para a ocasião: “A concorrência é boa, mas não tanto como esperávamos. As frizas e os camarotes estavam na maioria vazios, tanto é verdade que é muito difficil aos ricos entrar no reino do Céu”¹⁹.

Percebe-se aqui um exemplo de divergência entre fontes e as possíveis imprecisões de notícias sobre o mesmo objeto.²⁰ Enquanto os dois periódicos acima citados afirmam um público aquém do esperado, Arthur Imbassahy do *Jornal do Brasil* abre sua crítica sobre o concerto com o seguinte texto: “Nesse concerto realizado sábado à noite e a que afluiu uma concorrência acima da que era de se esperar, executou-se a *Missa em si menor*, de Bach”.²¹

Se estabelece assim em definitivo o trabalho desenvolvido por Villa-Lobos frente ao canto coral orfeônico e que irá deflagrar na década seguinte a fundação do CNCO que dirige até sua morte em 1959, bem como seu legado com a posterior introdução de outras obras vocais/corais de Bach em primeiras audições integrais por outros grupos corais.

O movimento do canto coral na segunda metade dos anos 1930 se caracteriza primordialmente pelas ações de Villa-Lobos e o canto orfeônico, pelos recém-formados coro do Teatro Municipal e conjunto coral misto do Instituto Nacional de Música e as práticas

¹⁹ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 03/12/1935, p. 8.

²⁰ Barros (2019, p. 34) diz: “A proximidade presencial não assegura a correção, isenção ou precisão em relação àquilo que se diz [...]. Não é porque uma fonte foi escrita na mesma época, ou porque o que se disse foi até mesmo presenciado pelo autor de um texto, que o historiador irá considerar as informações ali encaminhadas como expressão rigorosa ou mesmo aproximada da verdade”.

²¹ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 03/12/1935, p. 13.

amadoras realizadas nas cerimônias das igrejas católicas no Rio de Janeiro, essas noticiadas nos jornais desde o século XIX.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. Heitor Villa-Lobos: *The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin, TX: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994.
- CAIRES, Daniel Rincon. Oscar Guanabara: de moderno a “passadista”. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017.
- CLEMENT, Albert. *Mendelssohn and Bach's Matthew Passion: Its Performance, Reception, and the Presence of 70 original Choral Parts in the Netherland*. In: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (KNVM), Netherlands: Deel 59, n. 2, 2009, p. 141-155.
- DAMASCENO, André Alcman Oliveira. *O Anchieta Modernista: A trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos (1930 – 1959)*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2014.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *O Orpheon Carlos Gomes (1897-1900)*. Ed. e-galáxia, 2021.
- FON FON. Disponível em: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> . Acesso em 2022.
- GRIECO, Donatello. Roteiro de Villa-Lobos. Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão/Ministério das Relações Exteriores, 2009.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music*. New York, NY, USA: Oxford University Press, 2007.
- JORNAL DO BRASIL. Disponível em: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> Acesso em 2022.
- JORNAL DO COMMERCIO. Disponível em: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> Acesso em 2022.
- LUZ, Daniel Salgado da. Entre tradições modernas e românticas: o horizonte interpretativo sobre Bach por Villa-Lobos na Paris dos anos 1920-1930. In: *Anais do II Simpósio Nacional Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, nov.2016. p. 83-99.
- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. O Canto Orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. In: *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*, 2009, São Paulo. Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP 2009. São Paulo, USP, 2009. p. 1-6.
- O GLOBO. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/> Acesso em 2022.
- OLIVEIRA, Daisy Lúcia Gomes de. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações orfeônicas e a Superintendência de Educação Musical e Artística. *Revista Interlúdio*, v. 1, 2011. p. 11-24.

***Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos: caminhos para uma proposta interpretativa ao fagote**

Marcos Vinícius Taveira
marcos.taveira@usp.br | Universidade de São Paulo

Fábio Cury
fabiocury@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este estudo realiza uma análise crítica da *Ciranda das Sete Notas* de Heitor Villa-Lobos, destacando sua relevância no repertório para fagote. A pesquisa examina a interação entre o compositor e os movimentos vanguardistas, explorando elementos estilísticos como simetrias, intervalos quartais e polirritmia. Além disso, a obra é contextualizada dentro do corpus de composições de Villa-Lobos, revelando sua influência duradoura sobre gerações subsequentes de compositores brasileiros. A *Ciranda* reflete a habilidade do compositor em fundir tradições europeias com elementos brasileiros, criando uma obra que desafia normas tonais e oferece liberdade interpretativa, exigindo do intérprete um alto grau de virtuosismo e sensibilidade artística. O estudo contribui para a compreensão profunda da peça, fornecendo perspectivas valiosas para futuras pesquisas sobre Villa-Lobos e seu legado musical.

Palavras-chave: Música brasileira do Século XX. Simetrias. Intervalos quartais. Polirritmia . Agógica brasileira.

Villa-Lobos' Ciranda das Sete Notas: Pathways to an Interpretative Approach on the Bassoon

Abstract: This study critically analyzes Heitor Villa-Lobos' **Ciranda das Sete Notas**, highlighting its significance in the bassoon repertoire. The research examines the interaction between the composer and avant-garde movements, exploring stylistic elements such as symmetry, quartal intervals, and polyrhythm. Additionally, the work is contextualized within Villa-Lobos' broader body of compositions, revealing its lasting influence on subsequent generations of Brazilian composers. The **Ciranda** reflects the composer's ability to merge European traditions with Brazilian elements, creating a piece that challenges tonal norms and offers interpretative freedom, demanding a high level of virtuosity and artistic sensitivity from the performer. This study contributes to a deeper understanding of the piece, providing valuable perspectives for future research on Villa-Lobos and his musical legacy.

Keywords: Brazilian music of the 20th century. Symmetries. Quartal intervals. Polyrhythm. Brazilian agogical.

Apresentação

Este estudo propõe uma análise crítica da peça *Ciranda das sete notas*, destacando sua relevância no repertório para fagote. A investigação aborda a influência recíproca entre o compositor e os vanguardistas contemporâneos, bem como o impacto subsequente de sua obra sobre uma nova geração de compositores brasileiros, incentivando-os a explorar o fagote como meio de expressão. A obra de Villa-Lobos, caracterizada pela fusão de elementos como simetrias, uso de quartas e polirritmia, será examinada quanto à sua capacidade criativa, explorando suas convergências e divergências em relação aos compositores de vanguarda. O estudo buscará identificar esses elementos e outras marcas estilísticas presentes na *Ciranda*, que se repetem em diversas obras do maestro brasileiro. A identificação desses traços estilísticos oferece uma contribuição significativa para o aprofundamento das questões interpretativas.

Para abordar a interpretação da *Ciranda das sete notas*, torna-se imprescindível realizar uma contextualização abrangente das obras para fagote do compositor, uma vez que várias

delas mantêm uma conexão direta com a *Ciranda*. Noutras palavras, conhecer profundamente a literatura de Villa-Lobos é um dos aspectos que mais concorre para a tomada de decisões acertadas na interpretação da *Ciranda*, ilustrando, um princípio que permeia a performance de modo geral.

1 Uma cantiga de roda, um corrupio, um novo casamento e um crítico

A peça é como uma brincadeira, como o próprio título sugere - uma cantiga de roda - em volta das sete notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Esta brincadeira é rebuscada, complexa e explora territórios muito além dessas sete notas, em múltiplas camadas de ritmos, melodias e harmonias que se sobrepõem e se recortam até sua completa resolução com todos os instrumentos de volta à tônica, dó.

O elemento neoclássico, presente na série temporalmente concomitante, as *Bachianas*, permeia toda a obra, pois é formada por seções contrastantes em andamentos e motivos rítmicos, como se fossem danças à maneira das suítes de Bach e executadas sem interrupções entre si, levantando a hipótese de que o título *Ciranda* pode estar relacionado com o intento de criar uma nova série ou ciclo, sem a concretização deste.

Retomando a *Ciranda* e as notas na sequência, Villa possivelmente já estava trabalhando com elas em *Corrupio*, conforme exemplo musical 1, composto pela mesma formação de instrumentos, quinteto de cordas com fagote, no mesmo ano da *Ciranda* (1933) Em *Corrupio*, as cordas apresentam elementos mais complexos e o fagote desempenha um papel secundário, ou seja, uma hierarquia oposta à da *Ciranda*.

Exemplo musical 1: Primeiros compassos do *Corrupio* - sete notas.

The musical score shows the first seven notes of 'Corrupio' by Villa-Lobos. It is written for a string quintet and bassoon. The tempo starts as 'Poco Allegro' and changes to 'Allegro Vivace' at the end. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass, and Bassoon. The score includes dynamic markings like 'f' and 'stringendo', and articulation like 'stringendo' and 'stringendo'.

Fonte: VILLA-LOBOS, 1933.

Vale apontar alguns elementos importantes desta obra, em conexão com a *Ciranda*. Segundo o Museu Villa-Lobos (2021), o título inicial da peça foi *As sete notas* e o subtítulo já estava definido como *Bailado para quinteto a cordas e fagote*. A peça foi brilhantemente gravada pelo professor Benjamin Coelho em 2005. Segundo o Dicionário Oxford¹, na ludologia, o significado da palavra *corrupio* é cada uma das diversas brincadeiras populares em que os participantes, especialmente crianças, rodopiam ou fazem girar alguém ou algo. No estado de Alagoas, interior do Brasil, nos reisados, tem a conotação de passo de dança no qual o dançarino gira sobre o calcanhar esquerdo e, em seguida, sobre o direito, parando no mesmo lugar. Em música, é identificado como um pequeno instrumento popular, usado por crianças, composto de um cilindro oco, no qual se prende, no centro de uma das extremidades esféricas, uma corda fina e pequena que, acionada, produz som no interior do cilindro.

Não parece ser uma mera coincidência que essa mesma característica marcante, a brincadeira, esteja presente na *Ciranda*. Nessa peça, o que Villa-Lobos faz com as sete notas durante toda a obra ganha um aprofundamento com as notas editoriais do *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. Ao tratar da 5ª de um total de 58 peças escritas para coro com ou sem divisão de vozes, sendo aquela intitulada *Anda à roda*:

¹ <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>.

O texto musical é muito próximo daquele registrado por Ceição Barros Barreto (pg. 32, com o título "Ande à roda"), cujo nome figura associado a esta peça nos MS-BN (**manuscritos/autógrafos, Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro**) (ver facsimile dessa versão preliminar, no Anexo do 3o caderno, com o primeiro título de "Ciranda das sete notas", e onde a mão direita corresponde exatamente às 2 vozes de "Anda à Roda I"). A letra (e brinquedo) reportados por ela - **que está na origem do título da obra homônima para fagote e cordas** que figura no Catálogo Villa-Lobos - é:

(criança): Anda roda, anda roda / Porque quero solfejar.

(roda): Escolhe destas notas / A que mais te agrada

(criança): Esta não me serve / Esta não me agrada,

Este dó, este dó / Hei de querer,

Este dó / hei de querer

(A letra é acompanhada do seguinte comentário:) Assim escolhem as crianças as notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, de modo a fazer a escala musical, e cada criança entoará o som correspondente ao nome da nota que representa". Apesar do nome de Ceição Barros Barreto não ter sido retido em CE e VT (**partituras dos fascículos da "Coleção escolar" - ed. Artur Napoleão, anos 30 - e do volume único da Irmãos Vitale - anos 40, respectivamente**), a indicação "Pernambuco" como origem da coleta foi preservada nos QS 1&2 (**Quadro sinótico correspondente à "Coleção escolar", e ao volume único, respectivamente**). (Villa-Lobos, 2009, p. 81-82, grifo próprio ressaltando ou acrescentando o significado das abreviaturas e a contextualização).

Este texto musical resume bem a *Ciranda*, traduzido por Villa-Lobos em uma peça para fagote e cordas e muito possivelmente a fonte de inspiração dele. A obra parece, de fato, fazer alusão a um andar de roda como aquele da cantiga. Em diversos trechos é fácil de imaginar uma criança solfeando. O compositor passa por toda a extensão do fagote como se estivesse apresentando as notas para uma criança escolher a sua nota preferida, passa também pelos diversos instrumentos do quinteto de cordas e, no final, a escolha da nota preferida é tanto a da cantiga quanto a do próprio Villa, a nota dó. Ao falar dos *Quartetos de cordas* do compositor, Salles (2018) comenta:

entre os setenta movimentos distribuídos pelos dezessete quartetos, a nota Dó 2, correspondente à quarta corda solta do violoncelo, ocorre 41 vezes como som cadencial, denotando como o compositor - ele próprio um violoncelista - apreciava essa sonoridade. (...) a cadência como um momento crucial, que requer energia e intencionalidade específicas.” (SALLES, 2018, p. 158).

Ainda existe um outro ponto interessante com relação aos textos nas 5ª e 6ª peças (ambas com melodias diferentes, porém mesmo título e mesma letra):

Anda à roda
Porque quero me casar
Pois escolha desta roda
A moça que lhe agrada
Esta não me serve . . .
Esta não me agrada . . .
Só a ti, só a ti
Hei de querer...(Villa-Lobos, 2009, p. 71).

Poderia ser visto como uma premonição do compositor sobre o acontecimento que se daria em 1936: o fim de seu casamento com Lucília e a oficialização de seu relacionamento extraconjugal com Arminda, que, segundo diversos biógrafos, já ocorria nessa época?

Villa-Lobos tomou uma decisão importante em sua vida: decidiu separar-se de sua mulher, a quem escreveu uma carta pouco convincente de Berlim, datada de 28 de maio de 1936. Parece óbvio que já há tempos tinha um “caso” amoroso com a jovem professora Arminda Neves d’Almeida, que trabalhava com ele. (MARIZ, 2006 p. 67).

Esse pode ser mais um dos motivos que levaram Villa-Lobos a optar pelo nome ciranda. Outra possibilidade para essa escolha pode estar vinculada a uma resposta musical de Villa-Lobos a Mário de Andrade, com quem havia rompido durante o período de composição, mantendo uma relação marcada por atritos, conforme discutido em estudo anterior (TAVEIRA & CURY, 2022, p. 220). Esse rompimento foi particularmente significativo devido aos elogios prévios que a série para piano havia recebido por parte do crítico musical.

Elementos que fundamentam a análise

O repertório de Villa-Lobos revela uma fusão de elementos que reflete tanto o grau de amadurecimento do compositor quanto o contexto histórico e cultural em que ele estava inserido. Esses elementos podem estar associados, em maior ou menor medida, às influências europeias, notadamente de Debussy e Stravinsky, às referências nacionais, ou à construção do modernismo brasileiro, especialmente em diálogo com Mário de Andrade e sua interpretação do ameríndio. Além disso, essa fusão é evidente na releitura de Bach, manifestada de maneira proeminente na série *Bachianas*.

A série das nove *Bachianas Brasileiras* reflete em muitos aspectos a adoção de referências à música de Bach. Por exemplo, muitas destas obras são estruturas na forma de suíte, contando entre seus movimentos alusões a danças de suíte barroca. (DUDEQUE, p. 137, 2008).

Alguns anos após a *Ciranda* surge a próxima peça relevante para o fagote: *Bachianas Brasileiras 6* para flauta e fagote (1938). Esta obra destaca-se pela incorporação de elementos neoclássicos.

Na época em que Villa-Lobos compôs sua série de *Bachianas Brasileiras*, ele estava envolvido em projetos de transcrição de obras de Bach. Em 1938, ele arranjou para orquestra a Fantasia e Fuga n. 6 para órgão: e entre 1932 e 1937, ele arranjou vários Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado para coro misto. A maioria destes arranjos tinha como objetivo as práticas orfeônicas iniciadas em 1931, ano em que Villa-Lobos assumiu a direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Ademais, a criação do “Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico” e o “Orfeão dos Professores do Distrito Federal”, em 1932, propiciou o meio para divulgar e executar estes arranjos, ou melhor, arranjos de uma música imbuída de valores artísticos, “folclóricos”, éticos e morais de escopo universal. (DUDEQUE, p.138, 2008).

Em Taveira; Cury (2022, p. 226-234), foram discutidos o intercâmbio entre as vozes, as imitações e os recursos contrapontísticos que são recorrentes nas *Bachianas* e que também se apresentam de forma abundante na *Ciranda*.

O primeiro exemplo de imitação, com intercâmbio entre as vozes, ocorre já nos compassos iniciais da obra, com trechos curtos de um compasso, conforme ilustrado no exemplo musical 2, destacados em vermelho. Inicialmente, essa imitação é realizada pelos violinos 1 e 2, em duas oitavas, reforçando a ideia; em seguida, é assumida pelo fagote e, posteriormente, permeia todos os instrumentos na seguinte ordem: viola, segundo violino, primeiro violino, violoncelo e contrabaixo. Este processo atua como uma preparação para o retorno e desenvolvimento da ideia pelo fagote, conforme indicado em verde no exemplo musical 3. O desdobramento desse motivo ao longo da obra constitui o principal elemento unificador da peça.

Exemplo musical 2: Primeiros compassos da *Ciranda das Sete Notas* - exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes destacados em vermelho e simetria em azul (VILLA-LOBOS, 1961-2)

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1933-1)

Exemplo musical 3: Parte de Fagote, compasso 13 em diante - Exemplo de imitação - o desenvolvimento da idéia com destaque em verde (VILLA-LOBOS, 1961-2)

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2)

No quinto compasso da seção destacada no retângulo verde do exemplo musical 3, a convergência das vozes, conforme discutido por Pilger (2013, p. 220-223), reflete uma técnica de composição desenvolvida por Villa-Lobos, que se tornou uma de suas assinaturas. Essa técnica envolve o movimento das vozes em direções opostas, resultando em uma escrita em zigue-zague (SALLES, 2009, p. 114), possivelmente influenciada por sua experiência como violoncelista. Esse recurso destaca as duas vozes devido ao movimento contrário entre elas, e

sua origem provavelmente está no violoncelo, pois é um efeito naturalmente realizado nesse instrumento, sendo difícil imaginar uma outra origem. Além disso, esse recurso é frequentemente executado na mesma posição, com o próprio movimento do arco ao tocar as cordas produzindo uma acentuação que facilita a distinção das vozes.

No *Allegro non troppo* do número 16 (exemplo musical 4), essa técnica aparece na parte do violoncelo nos compassos 8-12 e 14, e na viola, no compasso 13. No exemplo musical 5, extraído da *Dança (Martelo)* das *Bachianas Brasileiras N° 5*, o recurso surge nas tercinas dos violoncelos da segunda, terceira e quarta estantes. Esse recurso idiomático cria uma polarização que, segundo Salles, "é a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase" e "faz convergir uma espécie de resolução sobre uma nota-alvo, posicionada ao final da frase" (SALLES, 2009, p. 116).

Exemplo musical 4. Movimento convergente das vozes no *Quarteto de cordas n° 16*.

Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto de cordas 16 – Allegro non Troppo*, c. 1-14. Acervo Museu Villa-Lobos. (PILGER, 2013, p. 221).

Exemplo musical 5. Movimento convergente das vozes na *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras 5*.

20

H - á! H - á! Ra! Sa - ti - á da ma - ta can - ta - dô!
 Ye nest - lings of the sing - ing for - est wilds.

arco

Solo

p

Li - á! li - á! li - á! li - á!

pizz.

mf

p

Lá! li - á! li -

arco

pizz.

mf

Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras 5 - Dança (Martelo)*, c. 104-112. (PILGER, 2013, p. 222).

Retomando os exemplos de imitações, no trecho final da peça, agora com um motivo de quatro compassos repetido oito vezes, observa-se não apenas a imitação com intercâmbio entre as vozes, mas também a introdução de um novo elemento: o contraponto, conforme ilustrado nos exemplos musicais 6, 7 e 8. Ademais, há uma última repetição, representada nos exemplos musicais 8 e 9, ocorrendo oito compassos antes do número 30 de ensaio, que serve como uma preparação para a retomada do tema principal da peça pelo fagote, conforme indicado em verde no exemplo musical 9.

Exemplo musical 6: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - Exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes e contraponto com destaque em vermelho

The image displays a musical score for two systems. The first system begins with a bass clef staff containing a melodic line with a *rall.* marking. Above it, a treble clef staff shows a piano accompaniment with a *p* dynamic and a *rall. dim.* marking. A red box highlights a four-measure passage in the piano part. The second system starts with a treble clef staff and a bass clef staff. A red box highlights a four-measure passage in the treble staff, which is repeated eight times. Above the second system, the tempo marking **25** *Meno* (♩ = 99) is indicated. The system concludes with a measure marked **26**.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Exemplo musical 7: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes e contraponto com destaque em vermelho

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below it. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Two sections of the piano part are highlighted with red boxes: the first from measure 25 to 26, and the second from measure 27 to 28. The second system begins at measure 27, with a measure number '27' in a box above the vocal line. This system also shows the vocal line and piano accompaniment, with two more sections of the piano part highlighted in red: one from measure 29 to 30, and another from measure 31 to 32.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Exemplo musical 8: Parte final da obra. Preparação para o tema principal - exemplo de imitação com intercâmbio entre as vozes e contraponto com destaque em vermelho.

The image displays two systems of musical notation. The first system starts at measure 28, with a measure number '28' in a box above the vocal line. It shows the vocal line and piano accompaniment. Two sections of the piano part are highlighted with red boxes: one from measure 29 to 30, and another from measure 31 to 32. The second system begins at measure 29, with a measure number '29' in a box above the vocal line. It continues the vocal and piano parts, with two more sections of the piano part highlighted in red: one from measure 30 to 31, and another from measure 32 to 33.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Exemplo musical 9: Tema principal da última seção com destaque em verde.

The image displays a musical score for 'Ciranda das Sete Notas' by Villa-Lobos, specifically the main theme of the final section. The score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked with a measure number '14' and a rehearsal mark '30'. The second system is marked with a measure number '31'. The third system is marked with a measure number '32'. The main theme is highlighted in green across all three systems. The piano accompaniment features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1).

Ao compor a *Ciranda das Sete Notas*, Villa-Lobos já havia concluído, na década anterior, sua série *Choros*. Após examinar algumas peculiaridades estilísticas das composições dos anos 1930 e 1940, torna-se pertinente questionar quais características dos *Choros* permanecem na *Ciranda das Sete Notas*.

Nesse contexto, é fundamental destacar a influência debussyana, particularmente na estrutura melódica e harmônica baseada em quartas, que se manifesta em diversos momentos da obra e atua como um elemento unificador da composição. Essa característica é especialmente evidente nas seções inicial e final da peça. Embora essas seções possuam naturezas distintas, elas se equilibram formalmente, ocupando posições simétricas no plano estrutural da obra e apresentando, com protagonismo, o motivo das sete notas.

Simetria

O movimento simétrico é uma característica recorrente no repertório de Villa-Lobos. O uso desse elemento está presente desde os primórdios de sua obra, como em *Danças Africanas* de 1914, e atinge um maior nível de complexidade na década de 1920, conforme demonstrado por Albuquerque (2014, p. 66-67). Um exemplo significativo pode ser encontrado

no número 5 de ensaio do *Quarteto de Cordas N° 5*, que é contemporâneo à *Ciranda das Sete Notas*. Nesse exemplo, conforme ilustrado no exemplo musical 10, o movimento simétrico ocorre entre o primeiro e o segundo violinos e a viola.

Exemplo musical 10: número 5 de ensaio do *Quarteto de cordas n° 5*, movimento espelhado simétrico com destaque em azul.

Fonte: próprio autor.

O principal exemplo de simetria na *Ciranda* ocorre nos compassos 44 e 45, conforme ilustrado no exemplo musical 11, em que o motivo do *Allegro non troppo* é reapresentado. Enquanto o fagote finaliza sua frase com a nota dó de forma estática, no compasso 44, o primeiro e o segundo violinos partem da mesma nota, dó, movendo-se em direções opostas. No compasso seguinte, a viola e o violoncelo repetem o movimento partindo de outra nota em comum, o fá, reafirmando o mesmo padrão com uma nova textura, o que caracteriza a simetria espelhada.

Exemplo musical 11: c. 44 e 45 - Simetria espelhada, com destaque em azul, na *Ciranda das sete notas* com as mesmas figuras presentes no motivo inicial.

The image shows a musical score for measures 42 and 45. The score is written in bass clef. Measure 42 contains a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 45 features a similar pattern with blue arrows highlighting specific rhythmic motifs. A box with the number '6' is located in the top right corner. Dynamics include *mf* and *f*.

Fonte: próprio autor (ATKINS, 2021).

Esse mesmo desenho já havia ocorrido no primeiro compasso, conforme ilustrado no exemplo musical 2 (destacado em azul), apresentado anteriormente, utilizando as mesmas figuras rítmicas, mas com um movimento melódico descendente em duas escalas cromáticas. A última ocorrência desse desenho aparece no compasso 295, desta vez utilizando apenas colcheias, com o fagote executando notas ascendentes enquanto o primeiro e o segundo violinos realizam notas descendentes, conforme exemplificado no exemplo musical 12.

Exemplo musical 12: c. 295 última ocorrência do movimento simétrico espelhado com destaque em azul

The image shows a musical score for measure 295. The score is written in bass clef. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Blue arrows highlight specific rhythmic motifs.

Fonte: próprio autor (ATKINS, 2021).

Outra ocorrência de simetria, frequentemente utilizada por Villa-Lobos e presente na *Ciranda*, é o palíndromo. Em música, um palíndromo é uma estrutura em que uma sequência de notas ou ritmos é organizada de forma que seja simetricamente idêntica quando tocada de

trás para frente, da mesma forma que quando executada normalmente. A lógica é semelhante à das palavras ou frases palíndromas na linguagem escrita. No exemplo musical 13, Villa-Lobos aplica esse recurso em uma linha melódica baseada em quartas, na qual a sequência de alturas das notas é idêntica em ambos os sentidos.

Exemplo musical 13: trecho da parte de fagote com palíndromos destacados em amarelo do c. 24 ao c. 26, eixos indicados em vermelho.



Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

Para tornar a estrutura ainda mais complexa, o palíndromo nos compassos 24 a 26 apresenta dois eixos, localizados na nota mais aguda e na nota mais grave do trecho: o lá e o ré, respectivamente. Assim, no palíndromo maior, todo o trecho dentro do retângulo amarelo pode ser tocado em ambas as direções, resultando no mesmo efeito sonoro. O eixo central, representado por uma seta vermelha apontada para cima, divide o trecho em duas partes, marcando o início e o fim de outros dois palíndromos menores, com o eixo na nota ré grave, indicado por setas apontadas para baixo em cada um desses palíndromos. Essa mesma figura se repete a partir do compasso 28.

Outra simetria relevante ocorre na parte intermediária da obra (posteriormente definida como seção B), nos episódios b1 e b1', bem como nos episódios b2 e b2'. Dependendo da liberdade agógica adotada, é possível que a execução da peça, que possui três partes (também definidas abaixo), permita que o tempo da primeira parte (A) seja o mesmo da terceira parte (C). Nesse caso, isso diverge da orientação de Devos (citação completa adiante), segundo a qual o trecho com a indicação de *meno* se refere ao *più mosso* precedente, e não ao tempo imediatamente anterior, mas essa abordagem pode ser considerada plausível devido à falta de informação.

Intervalos quartais

Além da construção de figuras melódicas baseadas em quartas, a harmonia da obra frequentemente se apoia na sobreposição harmônica desse mesmo intervalo, o que constitui

um elemento central da estrutura da peça. Esse recurso é amplamente utilizado ao longo de toda a obra e se manifesta de duas formas distintas, tanto na melodia quanto na harmonia. Gerard Béhague, ao analisar o *Quarteto de Cordas N° 6*, destaca a "superposição de dois elementos distintos de significação - nesse caso, culturas distintas: o estilo estrito europeu do fugato, associado ao motivo diatônico, e a superposição de quartas que caracterizam o estilo ameríndio de Villa-Lobos" (Béhague apud Salles, 2018, p. 40-41), o que se tornou uma assinatura do compositor.

Melodicamente, a primeira aparição desse elemento, que incorpora a interpretação ou criação de Villa-Lobos sobre o estilo dos povos nativos, ocorre no fagote, marcando um importante contraste com as notas em grau conjunto do motivo inicial e sendo explorado de forma enfática ao longo da peça, conforme ilustrado no exemplo musical 14.

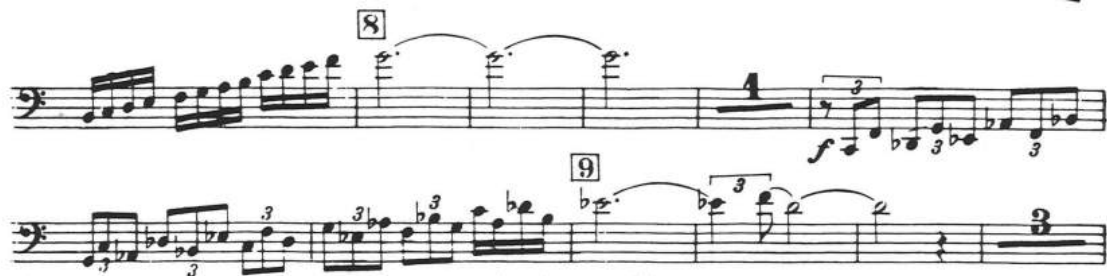
Exemplo musical 14: trecho da parte de fagote com intervalos de quartas melódicas de anacruse do c. 24 ao c. 30 indicado por setas verdes.

The image shows a musical score for three staves, likely representing different parts of a woodwind ensemble. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Green arrows are drawn across the staves, pointing to specific intervals of a fourth between notes in the first few measures of each staff. A small box with the number '4' is placed above the middle staff to indicate the interval. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

Outra sequência a ser destacada e representa o início da transição 2 (demonstrado abaixo), compasso 66, uma outra assinatura de Villa, que aparece também no início do *Duo para fagote e oboé*. Nesse trecho o compositor explora figuras musicais em *staccato* rápido no extremo grave do instrumento (exemplo musical 15), uma característica idiomática da escrita do compositor para o instrumento, encontrada também, por exemplo, nos finais apoteóticos do *Quinteto em forma de choros*, da *Bachianas 6* e no célebre solo de fagote do *Choros 10*, antecedendo a entrada do coro.

Exemplo musical 15: Parte de fagote, fragmento com *staccato* rápido partindo da região grave do instrumento, com intervalos de quartas em cinco compassos depois de 8 até 9 de ensaio



Fonte: VILLA-LOBOS, 1961-2.

O mesmo desenho, agora em movimento descendente de quartas, o compositor volta a utilizar no seu referido *Duo para fagote e oboé* a partir do compasso 7 com a nota si no oboé, vide exemplo musical 16.

Exemplo musical 16: Parte de oboé e fagote, intervalos de quartas a partir do compasso 7

Fonte: (L.C. JUSTI, 2008, p. 49)

Outro elemento abundante na obra são as quintas, intervalo invertido da quarta. Um exemplo disso aparece na harmonia realizada pelos violinos, no exemplo musical 17, a partir do compasso 36.

Exemplo musical 17: trecho da parte de piano com blocos harmônicos construídos em quintas do c. 36 ao c. 39 com destaque em roxo.

The image shows a musical score for piano, measures 36 to 39. The score is written for the right and left hands. A pink rectangular box highlights a section in the right hand, specifically measures 36 and 37, where there are harmonic blocks. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The highlighted section shows chords in the right hand, with a *pp* dynamic marking. The left hand has a more active melodic line. A circled number '5' is above the first measure of the highlighted section.

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-1)

As representações ameríndias

De acordo com Sergl (2019, p. 166-168) as estruturas recorrentes na criação de Villa-Lobos e que fazem referência ao universo indígena são: ostinato, a repetição contínua de padrões musicais que podem ser melódicos, rítmicos ou harmônicos. Essa técnica, influenciada pela música aborígene, reflete o conceito da natureza cíclica do tempo na cultura indígena: harmonia quartal; divisão rítmica; paralelismo rítmico e harmônico; melodias em graus conjuntos; cromatismos; concepção de estaticidade; concepção cíclica da temporalidade; e textura musical como retrato da paisagem sonora.

A **harmonia quartal** é a utilização de quartas e quintas paralelas, tanto em estruturas horizontais quanto verticais, é uma característica predominante na obra de Villa-Lobos com influências indígenas. Essa técnica cria uma conexão entre o universo exótico brasileiro e a música pós-tonal. Essa abordagem também reflete a influência da música oriental e africana, assim como o uso de escalas pentatônicas e hexatônicas, que possibilitam a sobreposição de quartas e quintas justas, com a influência dos compositores franceses pelo exótico.

A **divisão rítmica** é delimitada por sua estrutura de tempo forte/fraco e subdivisões binárias e é refletida na música de Villa-Lobos. Essa característica pode ser atribuída à percussão de chocalhos e guizos usados nas danças grupais, que criam uma pulsação constante sem variações na velocidade do canto e da dança - o estilo ameríndio, como representações quase icônicas dos passos de dança de povos indígenas, nas quais as marcações com chocalhos e batidas de pés no chão tem analogia com certos ostinatos usados por Villa-Lobos” (SALLES,

2009, p. 266).

O **paralelismo rítmico e harmônico**, por meio do qual Villa-Lobos empregava harmonizações e estruturas rítmicas simples que evocam o exótico e representam simbolicamente o índio. Essa simplicidade contrasta com os complexos procedimentos contrapontísticos da tradição europeia, desprovida da elaboração técnica intensa.

As **melodias em graus conjuntos**, nas composições de Villa-Lobos com intenção indígena, são frequentemente construídas com intervalos próximos e pequenos saltos, geralmente de terça, em referência ao canto gregoriano — uma influência que o próprio compositor admitiu. Essas melodias são acompanhadas por divisões rítmicas simples, com **cromatismos, geralmente descendentes**, como ocorre no primeiro compasso da *Ciranda*. Os cromatismos funcionam como uma referência à música indígena e à **concepção de estaticidade**, na qual Villa-Lobos incorpora a ideia de repetição e variação, inspirada pela musicalidade aborígene, como um princípio gerador central em suas composições.

A **concepção cíclica da temporalidade**, presente nas composições que citam ou criam elementos ameríndios, frequentemente se manifesta por meio de formas como o cânone. Essa estrutura reflete uma percepção cíclica do tempo, na qual o início, o meio e o fim do tema ocorrem simultaneamente, remetendo à ideia do pensamento cíclico indígena. Além disso, Villa-Lobos utiliza a **textura musical como um retrato da paisagem sonora**, um elemento que, embora não seja explicitamente claro na *Ciranda*, revela a capacidade do compositor de capturar a complexidade e diversidade da natureza brasileira em sua orquestração. Ao evocar a grandiosidade e o exotismo da floresta tropical, Villa-Lobos imita sons naturais, como o canto dos pássaros e o movimento das águas, criando uma ambientação sonora que retrata a exuberância e a selvageria da floresta.

Outro elemento fundamental é a "representação musical mais característica na tópica da dança ritual", que se manifesta pela "tendência catabática", orientada para a terra e explorando o peso, marcada na partitura pelo sinal de acentuação ">". Em contraste, a "tendência acrobática da dança" é expressa pela marcação de *staccato* (SALLES, 2009, p. 267).

Análise estrutural com sugestões interpretativas

Na peça, que é *pós-tonal*, em alguns momentos Villa cria uma atmosfera que a faz soar como se fosse tonal. Dessa forma, são alternados os momentos de tensão e relaxamento que funcionam como cadências. “Como Villa-Lobos não rompe totalmente com a sintaxe tradicional, sua música permanece no domínio de elementos como melodia, acompanhamento e dialogismo entre tensão e resolução.” (SALLES, 2018, p. 165). Esse percurso harmônico, com as regiões de afastamento e retorno, fazem a peça soar como se estivesse passando pelo relativo, pela dominante ou pela subdominante com o retorno para a tônica.

Nesse sentido, para uma maior compreensão da *Ciranda*, enxergar os pontos cadenciais é fundamental, pois “entende-se que a cadência é um dos pontos que ajudam a definir o estilo harmônico de Villa-Lobos, proporcionando soluções que o auxiliaram a desenvolver sua própria sintaxe musical” (SALLES, 2018, p. 181). A partir do *Quarteto de cordas* 4, “Villa-Lobos desenvolveu um gosto peculiar pela distribuição simétrica dos intervalos e/ou alturas, que ele associava com estabilidade, em relação a uma determinada área temática ou com propósito cadencial.” (SALLES, 2018, p. 171). Esses conceitos são fundamentais para definir as estruturas e, a partir deles, é plausível definir a forma como *Prelúdio*, *Episódios intermediários* e *finale*, da seguinte forma:

Seção A: *Prelúdio* - do início até o c. 103

Seção B: *Episódios intermediários* - do c. 104 até o c. 239

Seção C: *Finale* - do c. 240 até o c. 341

Reforçando, estas seções são as três grandes partes, tocadas sem interrupção, do início ao fim, com a estrutura formal apresentada na tabela 1, a partir tanto dos elementos constitutivos da peça como melodia, harmonia, ritmo, timbre, textura (fundamentalmente com as camadas e a forma como as figuras foram incluídas - colcheia, tercina e semicolcheias) e dinâmica como os elementos de coesão fundamentais para sua construção, como simetria, quartas melódicas e harmônicas, a ocorrência de quintas, as representações ameríndias e a polirritmia.

Tabela 1 - Estrutura formal da Ciranda das Sete Notas

Seções	Subseções	Compassos	Andamentos
A	introdução	c. 1 ao c. 12	
	a1	c. 13 ao c. 43	
	transição 1	c. 44 ao c. 47	
	a2	c. 48 ao c. 65	<i>allegro non troppo</i>
	transição 2	c. 66 ao c. 80	
	a1'	c. 81 ao c. 90	
B	transição 3	c. 91 ao c. 103	
	episódio b1	c. 104 ao c. 138	<i>più mosso</i>
	episódio b2	c. 139 ao c. 171	<i>quasi andante</i>
	episódio b1'	c. 172 ao c. 207	<i>più mosso</i>
C	episódio b2'	c. 208 ao c. 239	<i>quasi andante</i>
	c	c. 240 ao c. 294	
	transição 4	c. 295 ao c. 319	<i>meno (più mosso)</i>
	coda	c. 320 ao c. 332	

Fonte: próprio autor.

Características interpretativas

Ao escolher os termos ciranda e fantasia, (título *Ciranda das sete notas* e subtítulo *Fantasia para fagote e quinteto de cordas* - MUSEU VILLA-LOBOS, 2021, p. 60), permitindo a Villa uma liberdade com relação à construção, permite também certa liberdade na execução. Todavia, essa liberdade não é aleatória, mas requer uma compreensão dos elementos para então explorá-la. A peça demanda um vigor físico e controle extremo do instrumentista, o que requer uma grande preparação, além dos equipamentos adequados, dentre eles uma palheta com características específicas, vide Arruda (2016), principalmente leveza. 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 relativamente curta, aproximadamente 10 minutos. A peça possui diversos elementos virtuosísticos.

O primeiro ponto importante para a criação da *Ciranda*, pelo intérprete, é a questão da liberdade agógica, já relatado anteriormente. Do ponto de vista da performance, compete ao intérprete compreender essas nuances para uma construção consistente da obra, pois é um desafio espelhar as particularidades de correntes estéticas, uma vez que existe um arcabouço de peculiaridades necessárias para que a “música brasileira possa ser caracterizada como tal” (CURY, 2011-1, p. 41).

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 idéias 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. (L. C. JUSTI, 2008, p. 33-34).

Cury (2011-1) ao tratar do *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Camargo Guarnieri, outra peça brasileira de grande destaque, enfoca principalmente as questões interpretativas que envolvem a obra. A tese defendida, discute, sob o prisma da interpretação, as peculiaridades da música brasileira e, sobretudo, as particularidades que a distinguem em 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 consistente. 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).

Em seu contato com o oboísta Professor Ingo Goritzki², L. C. Justi relata um ponto de ruptura. “A visão de um músico europeu sobre a interpretação da música brasileira de Villa-Lobos foi um contraponto absolutamente revelador na minha forma de pensar nossa maneira ‘brasileira’ de interpretação.” (L. C. JUSTI, 2008, p. 43). Ele já havia tocado a “*Partita* em sol menor de Bach (originalmente escrita em lá menor, para flauta solo). Na apresentação dos alunos, frente a toda a classe de oboé e outros alunos, Ingo se referiu a mim da seguinte maneira: Vamos ouvir agora uma ‘interpretação brasileira’ de Bach”. (L. C. JUSTI, 2008, p. 44). As sugestões a seguir consonantes com essas prerrogativas e orientações. Um músico brasileiro aprofundando sua concepção sobre a peça e apresentando suas sugestões.

Seção A – Prelúdio

No prelúdio, denominado Seção A, do início até o compasso 103, o centro sonoro é a nota dó, e é apresentado o motivo: sete notas, com uma ideia cíclica das sete notas passando por todos os instrumentos, repetindo as notas e a figuração rítmica, porém em regiões diferentes, até chegar no fagote, na região mais brilhante e aguda do instrumento, possibilitando que esta seja uma entrada muito imponente, conforme exemplo musical 18.

² Professor Ingo Goritzki da Escola Superior de Música de Stuttgart.

Exemplo musical 18: motivo de abertura, primeira seção, com as notas ao fagote



Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

A notação de andamento na partitura é *allegro non troppo* com a indicação metronômica de 120 batidas por minuto (bpm). Esse apontamento metronômico não aparece na parte manuscrita e não temos a informação do responsável por tal inclusão, possivelmente um dos editores. Ao falar sobre outra peça icônica com fagote, de Villa-Lobos (essa afirmação vale para grande parte do repertório dele) “No caso do *Duo*, obra bastante difícil do ponto de vista da técnica da apresentação em concerto, vários ‘perigos’ rondam os intérpretes que acreditam na obediência cega (aqui talvez devêssemos dizer ‘surda’...) às indicações do texto musical” (L. C. JUSTI, 2008, p. 45). No mesmo caminho de L. C. Justi (2008), enquanto intérprete da obra, a preferência é a semínima abaixo de 112 bpm com a pulsação em três.

As seqüências envolvendo colcheias seguidas de tercinas, ou tercinas seguidas de semicolcheias são comuns na literatura villalobiana. O motivo inicial da *Ciranda* tem essa característica. No primeiro compasso da peça com as cordas tocando esse desenho rítmico simultaneamente. Sendo os agudos em uma escala diatônica de dó maior ascendente em uníssono ou oitava e os médios e graves em escala cromática descendente e partindo de notas diferentes. Enquanto as violas partem da nota si, os violoncelos e contrabaixos partem da nota sol, esses com uma oitava de diferença. Um exemplo da figuração mesclando colcheias com tercinas está na parte de piano solo em *Momoprecoce* conforme exemplo musical 19.

Exemplo musical 19: trecho de *Momoprecoce*, peça de 1929, parte de piano solo com as figuras de colcheias seguidas de tercinas, em destaque.



Fonte: próprio autor.

Retomando à *Ciranda*, no segundo compasso, a nota de início ao fagote é um Sol, uma quinta do centro sonoro da peça (dó). É fundamental, pela região mais grave do instrumento,

que essa entrada seja mais forte. Logo na sequência, é saudável um recuo na dinâmica, permitindo uma margem maior de *crescendo* no decorrer dessa primeira frase, com ênfase no mi, primeira nota do quarto compasso direcionando para a nota final, dó, do quinto compasso, começando imponente, mas recuando na dinâmica para permitir uma recorrência do motivo, nas cordas, em primeiro plano. Como o motivo está sendo afirmado, nesse ponto é importante manter a regularidade rítmica. A articulação pode ser explorada com as primeiras notas em *portato* e deixando mais destacadas na sequência, com mais peso nas último grupo de tercinas. Esse trabalho de diferenciação da articulação é bastante interessante no decorrer da peça.

No compasso 13, o fagote entra novamente com o motivo, dessa vez com as sete notas a partir do dó, conforme exemplo musical 18. Vale ressaltar que no registro agudo do instrumento, mais brilhante, justificando o *mezzo forte* (mf) registrado na pauta. Com o desenvolvimento do motivo, o compositor começa a explorar essencialmente a mescla de figuras em tercina e semicolcheias. A primeira figura simétrica, no fagote, em zigue-zague (quinto compasso do destaque no exemplo musical 3) aparece no compasso vinte e um. Nesse ponto existe uma liberdade no tempo. É interessante segurar o tempo, levemente, nas primeiras tercinas. Aqui o acompanhamento está em pausa. Quatro compassos depois a mesma sequência é reafirmada. Nesse ponto é interessante segurar ainda mais as primeiras notas, retomando o tempo no final e voltando ao andamento para o próximo compasso. Essas figuras em zigue-zague, como simétricas, são mais interessantes curtas, em oposição às semicolcheias mais completas, em *portato*. Outro ponto interessante para executar as notas mais curtas é no compasso 38, com as semicolcheias que fazem um movimento simétrico descendente, preparando o *staccato* da viola e do violoncelo, respectivamente, nos compassos seguintes. Ainda no compasso 38, as últimas quatro notas são recorrentes na literatura villalobiana e com grandes intérpretes, como Noël Devos em gravação³ da própria Ciranda, e com Luis Carlos Justi, oboísta, membro do Quinteto Villa-Lobos, amplamente citados no presente trabalho, em apresentação do *Quatuor* em trecho semelhante, ambos incluindo uma ligadura nas duas primeiras notas (a mesma execução para o último grupo de notas do compasso 42). Como fontes primárias de contato com o compositor, esses exemplos se tornam ainda mais relevantes. Outro destaque é colocar uma ênfase nas notas mais graves de cada grupo, desenhando uma escala descendente com as notas lá, sol, fá, mi, ré, dó e si bemol. Nesse ponto é possível imaginar a sequência sendo executada por um pandeiro, permitindo uma flexibilidade nas notas dentro de cada tempo.

³ Gravação realizada em 1987, com a Orquestra de Câmara de Blumenau sob a batuta de Norton Morozowicz.

As famosas síncope do samba e do choro são tocadas pelos músicos populares com um balanço, um charme, um maneirismo, típicos da execução de tais músicas, cujo conhecimento pode ajudar extremamente o músico erudito na execução de uma obra de concerto onde tais figurações rítmicas apareçam (...) A *ginga*, ou seja, a maneira de tocar essas figurações rítmicas pelos músicos populares, torna-as relativas em relação ao olhar europeu sobre exatidão rítmica, mas aproxima, sem dúvida, a interpretação do músico daquela desejada pelo compositor quando escreveu tais figuras. (L. C. JUSTI, 2008, p. 35-36).

Ainda, a primeira nota do compasso, mi, como nota de chegada do compasso anterior. O último elemento relevante a ser descrito nesta seção é a sequência de semicolcheias em quartas que aparecem logo depois da figura simétrica em zigue-zague a partir de anacruse do compasso vinte e quatro. Sobre esse trecho, V. P. Justi afirma ser um indício de que o compositor “iria explorar todas as possibilidades fagotísticas” (1992, p. 176) na peça.

Na segunda parte da seção A, em a2, o desenho contrastante apresentado pelo fagote a partir do compasso 48 fica mais interessante com a dinâmica *crescendo* em um compasso e *decrecendo* no próximo, chegando ao *piano* (*p*) no compasso cinquenta e dois e *pianíssimo* (*pp*) no 53. Esse compasso também é mais livre em termos de andamento devido à figura estática do acompanhamento. Todavia, convém retomar o tempo no compasso seguinte por conta do novo ritmo apresentado pelo fagote, sendo factível segurar ou flutuar o andamento até o final do compasso 55. Esta subseção é caracterizada por graus conjuntos no instrumento solo até o compasso 66. Nesse mesmo compasso está outro ponto que permite a liberdade agógica, com as figuras em tercina fazendo uma linha melódica em intervalos de quartas. É interessante iniciar mais lento e aumentar a velocidade até chegar às figuras de semicolcheia. Na sequência, é possível o acompanhamento retomar o andamento apresentando novamente o motivo, agora em dó menor natural e iniciando a terceira e última seção de A, a1’.

Na transição 2, as sequências melódicas seguem as notas da escala de dó menor; contudo, na parte do fagote, no compasso 75, a nota sol, que atua como centro sonoro, sugere uma impressão modal. Esse desenho melódico aparece pela primeira vez na peça, em contraposição ao motivo anterior composto por quatro colcheias e três tercinas. Após a reapresentação do mesmo padrão em quartas, inicialmente executado pelo fagote em tercinas com o final em semicolcheias e agora acompanhado por outros instrumentos, o fagote retoma o motivo, repetindo-o quatro vezes, começando na região mais grave e ascendendo até a região aguda, confirmando momentaneamente a tonalidade na melodia.

Uma alteração na articulação desses compassos, em contraste com as ligaduras da sequência, é plausível e pode enriquecer a interpretação. Um ponto adequado para uma respiração completa (expiração e inspiração) é após a colcheia do compasso 91. Nesse local,

uma cesura serve como preparação para a transição 3, que atua como uma coda da seção A nos treze compassos subsequentes. A próxima respiração só se torna viável após a nota longa do compasso 96, podendo ser repetida de forma similar no compasso seguinte. O andamento pode ser gradualmente acelerado nos compassos dessa coda, criando a falsa impressão de que a peça está chegando ao fim, o que torna esse fragmento mais interessante.

Se havia alguma dúvida quanto à tonalidade, ela se dissipa nesse trecho, com ênfase nas notas sol bemol do compasso 92, dó sustenido do compasso 97, e a conclusão com fá sustenido na sequência. Essa nota longa funciona bem com um diminuendo, e, na execução da nota em sua posição original, o fagotista pode ser auxiliado pelo indicador da mão esquerda, fechando gradualmente o meio furo (correspondente à nota mi), finalizando a seção A com excelência. Essa nota, fá sustenido, atua como uma espécie de dominante para a próxima seção, cujo centro sonoro é si.

Seção B – Seção intermediária

Na próxima seção, B, está o "recheio", a parte central da obra, composta de quatro subseções simétricas. São os “diversos episódios, sobretudo (...) uma espécie de valsa (metrônomo = 136), ‘piú mosso’, e em seguida aparece ‘cantando’ (metrônomo = 80) interessante” (DEVOS *apud* L. C. JUSTI, 2008, p. 26). Chamada de episódios por Devos, definidas no presente trabalho com subseções b1, b2, b1’ e b2’.

Episódio b1 – c. 104 ao c. 138

A subseção b1 se inicia com o centro sonoro em si, marcando uma mudança de caráter na *Ciranda*. Aqui, a peça adquire um caráter de valsa, semelhante aos identificados por Tarasti (2021) nos *Choros* (segundo o autor, observa-se uma recorrência de seções com caráter lírico ou de valsa nos *Choros*). Um paralelo mais explícito pode ser encontrado no *Choros N° 7*, o *Settimino*, em que o próprio fagote é o instrumento que introduz a seção com caráter de valsa. Para V. P. Justi, trata-se de uma "Valsa despreziosa" (1992, p. 178). Essa valsa é melhor executada com menos ataque e maior expressividade. O si no compasso 104 direciona-se adequadamente para o fá sustenido no compasso 106, e o mesmo ocorre com o movimento do mi até o dó sustenido, que recua para o si e repete o movimento, na sequência do lá para o fá

sustenido. O fá e o dó sustenidos, introduzidos no final da seção anterior, servem como elementos de conexão entre as seções. É interessante destacar essas novas ocorrências, antecipando as notas do centro sonoro, que passou de dó para si.

Exemplo musical 20: Parte de fagote, seções simétricas - primeira subseção - b1

13 Più mosso (140 = ♩) f

14

15 allarg. a Tempo mf

16 quasi Andante mf

Fonte: próprio autor (VILLA-LOBOS, 1961-2).

Exemplo musical 21: Parte de fagote, seções simétricas - terceira subseção b1'

19 a Tempo I. (140 = ♩) poco rall.

20

Fonte: VILLA-LOBOS, 1961-2.

Uma exceção quanto à articulação ocorre na nota dó do último tempo do compasso 115, que deve ser acentuada e destacada. Esta nota antecede a repetição do si, agora em uma região diferente, sendo a segunda nota mais grave do instrumento, sustentada por três compassos. Após a sequência de semicolcheias no compasso 119, que atua como um elemento de conexão

cresc. allarg.

para a reapresentação da ideia inicial da seção, agora uma quarta acima e com ainda mais expressividade, observa-se a repetição dos movimentos dinâmicos anteriores. Nesse contexto, é interessante notar o elemento ameríndio de repetição de notas em colcheias, marcado com o

símbolo > nas cordas médias e agudas nos compassos 134 e 135, o que cria tensão, posteriormente resolvida nos compassos seguintes com notas longas.

Episódio b2 – c. 139 ao c. 171

A segunda seção simétrica, conforme o exemplo musical 22, apresenta um desenho incomum e de idiomatismo instrumental questionável, mas de efeito indubitavelmente vanguardista. Trata-se de um lamento do fagote em saltos amplos ligados ao registro extremo grave, de complexa execução. Para a execução do trecho é interessante o uso da respiração circular - plausível durante os trilos, pois, a partir do compasso 143 o desenho se prolonga até o final do compasso 165. 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. É importante ressaltar uma falha na edição que leva muitos intérpretes a tocar notas equivocadas. Conforme indicado por Arruda (2016, p. 60) “As notas trocadas na edição (Mi_2 por Do_2 e Sol_2 por Si_2) constam apenas na parte de fagote da edição, sendo que na partitura e na redução para piano as notas da parte solo de fagote estão como no manuscrito.” (2016, p. 60).

Exemplo musical 22: Parte de fagote, seções simétricas - segunda subseção, parcial, até o c. 165 - indicação em vermelho das notas com erro de edição.

The image shows a musical score for bassoon, measures 15 through 18. The score is written in bass clef and includes dynamic markings such as *mf* and *allarg. a Tempo*. Measure 15 starts with a tempo change to *quasi Andante*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. In measure 17, two notes are circled in red, indicating editorial corrections. The score concludes with a double bar line at the end of measure 18.

Fonte: Arruda (2016, p. 60 - VILLA-LOBOS, 1961-2).

Nas partituras (VILLA-LOBOS, 1961-1 e 2) o andamento indicado é *quasi andante* 100 bpm, no manuscrito não consta indicação nem de andamento nem velocidade metronômica e no relato de Devos essa subseção é com metrônomo a 80 bpm e está relacionada em características com a seção b2'. Conforme citação anterior, para Paulo Justi (1992, p. 178) o “trecho mais estranho da literatura fagotística”.

Episódio b1' – c. 172 ao c. 207

O episódio b1 tem as mesmas características do episódio b1, com poucas alterações. Início com o centro sonoro em si. A diferença significativa com relação ao trecho análogo, b1, é o elemento ameríndio estendido, no final do trecho. Agora são 6 compassos, com mudanças de alturas de dois em dois compassos, sendo o primeiro grupo um acorde de dó maior, o segundo um acorde de mi menor e o terceiro e último, um acorde de sol maior.

Episódio b2' – c. 208 ao c. 239

A quarta subseção, como no episódio b2, nas partituras (VILLA-LOBOS, 1961-1 e 2) *quasi andante* 100 bpm, no manuscrito consta a *tempo do 1º*, possivelmente se referindo ao episódio b2, ou seja, também sem a indicação de andamento. No relato de Devos essa possivelmente seja a seção *cantando* com metrônomo a 80 bpm. Aqui o caráter é notadamente stravinskiano, representada no exemplo musical 23, e se encontra em posição simétrica com relação a segunda subseção (exemplo musical 11). Aqui a figura musical do fagote remete ao solo inicial do instrumento em *A Sagração da primavera* de Stravinski, conforme V. P. 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.

Exemplo musical 23: Parte de fagote, seções simétricas - quarta subseção.

The image shows a musical score for bassoon, consisting of two staves. The top staff begins at measure 23, marked 'a tempo do Andante' and 'mf'. It features a series of notes with slurs and accents, including some flats. Measure 24 is marked 'rall.' and continues the melodic line. The bottom staff shows a more rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Fonte: VILLA-LOBOS, 1961-2.

Seção C – *Finale*

Depois vem uma dança portuguesa, né, uma Ronde, com a indicação de Menos, e acaba ficando muito lento. Quando eu toquei, ele me interrompeu veementemente e disse: – Não, isso aí é alegre não triste, é o mesmo tempo. É porque eles se esqueceram que este Menos se refere ao Piú Mosso anterior e não ao Tempo anterior. Realmente é muito melhor mais rápido. (DEVOS *apud* L. C. JUSTI, 2008, p. 26)

Meno – Subseção c – c. 240 ao c. 294

No compasso 240, conforme a pesquisa realizada, constam dois trabalhos com perspectivas distintas. Uma do fagotista Paulo Justi e um relato do seu irmão, Luis Carlos Justi, oboísta, ao entrevistar o fagotista Devos, fonte primária em contato com o compositor.

Para o primeiro, V. P. Justi (1992) o tema é “uma modinha tipicamente brasileira, de caráter profundamente emocional e muito adequada ao timbre do fagote.” (V. P. JUSTI, 1992, p. 181). Para os segundos, Devos *apud* L. C. Justi (2008) a indicação de andamento, *meno*, é dúbia, podendo indicar menos referente aos andantes da seção anterior, ao *allegro non troppo* da primeira seção, mas é referente ao *più mosso*, conforme mencionado no início do capítulo.

Essa dualidade entre os pensadores da obra trouxe uma quantidade grande de performances distintas, em caráter, da obra. O ideal é pensar o mais próximo possível do relato de Devos, resgatando inclusive a ideia de uma cantiga de roda infantil conforme o título da obra sugere. Da perspectiva do intérprete, mais rápido ajuda com relação a resistência e, também por esse motivo, no alto nível de dificuldade em tocar a obra toda.

O tema começa no segundo violino e intercala com o primeiro violino, e mais a frente com a viola, em colcheias e o fagote faz um contraponto em tercinas, colocando como característica principal a polirritmia. As duas vozes em *mezzo forte* (*mf*) denotam a igualdade

de importância entre elas e a diferença de articulação como uma excelente escolha. Dessa forma, enquanto as cordas fazem as notas mais longas, o fagote pode articular mais e com notas curtas.

Todavia, nessa seção a peça tem três camadas. E a camada principal está com as cordas graves em *pianíssimo* (*pp*), indicações de dinâmica na parte manuscrita (anexo I) sendo escalas, individualmente modais e tonais, que tocadas simultaneamente formam blocos de mínimas pontuadas com um ponto importante, a sequência do contrabaixo, a partir do compasso 240 com as notas lá, si, dó, ré, mi, fá e sol em mínimas pontuadas enquanto a viola, que em piano toca pela primeira vez as notas que terminam a música ao fagote, a escala de dó maior com as mesmas figuras. O violoncelo por sua vez apresenta o mesmo desenho com as notas mi, fá, sol, lá, si, dó e ré. Todos os instrumentos com notas das teclas brancas do piano. O compositor repete a mesma sequência por sete vezes, a cada vez um grau acima da anterior, completando o ciclo e finalizando a subseção. A última sequência do fagote no final da obra, na coda, repete as sete notas, começando com a nota dó na região mais aguda e brilhante do instrumento. Motivo da nomeação da seção C, *finale*.

Reafirmando o caráter alegre citado por Devos e denotado na cantiga infantil de roda citada anteriormente com a letra iniciando com “Anda roda, anda roda” e escolhendo a nota final “Este dó / hei de querer”.

Transição 4 – c. 295 ao c. 319

A transição 4 da peça começa no compasso 295 com a última repetição da figura simétrica espelhada, semelhante àquela do primeiro compasso. Todavia, agora, somente em colcheias. Ainda existem três camadas, com características diferentes da subseção anterior.

A primeira camada, com o fagote, começa com a nota sol aguda e faz um desenho melódico que vai até o si agudo, compasso 300 e desce gradativamente, em graus conjuntos até a nota sol no compasso 312 e em 313 faz uma escala menor natural de lá em colcheias. Um elemento importante aqui é a insistente repetição de notas a partir do compasso 306.

A segunda camada está com o primeiro e segundo violinos com início nas notas descendentes quase toda por graus conjuntos no primeiro compasso, mas com uma sequência intercalando as notas mi e ré (primeiro violino) e si e lá (segundo violino), ambos em movimentos de colcheias, pelo restante da subseção. Na parte manuscrita Villa usa grande quantidade de sinais de repetição (evitando reescrever os compassos).

A terceira camada, com as cordas graves apresenta uma mudança com relação a subseção anterior, deixando de fazer o motivo principal da seção C, as sete notas. Fazendo, então, intervalos quartais iniciando na região média em direção a região grave em movimento de zigue-zague, elemento presente em toda a obra. Com destaque para os últimos seis compassos onde acontece um movimento cromático descendente, movimento semelhante ao executado por esse grupo de instrumentos no primeiro compasso da peça (seção A), porém com outras notas e com mínimas pontuadas em oposição às colcheias seguidas de tercinas.

Coda – a Tempo – c. 320 ao c. 332

Finalizando a *Ciranda*, com a *coda*, ainda permanecem as três camadas. A indicação *a tempo* poderia indicar a retomada do tempo da seção C, o mesmo de antes do *rallentando*, últimos compassos da subseção anterior. Entretanto, funciona bem um pouco mais rápido.

Ainda pensando nas camadas, o fagote representa as sete notas do motivo principal, tão repetidas pelas cordas no decorrer da seção C, agora na região aguda do instrumento, com a exceção da resolução, últimos dois compassos, com a nota dó, região média. Essa nota tende a ficar alta, devido a sobrecarga na embocadura durante toda a execução da peça. Além do movimento interno do instrumentista, de abrir mais a garganta, é possível utilizar novamente o meio furo com o dedo indicador da mão direita, onde fica a nota si, ajustando a afinação de forma mais confortável.

A segunda camada persiste no movimento de figuras da seção anterior, com alteração das alturas, sendo o primeiro violino nas notas sol e mi e o segundo violino nas notas ré e lá, mantendo a movimentação pelos sete compassos, das sete notas do fagote,

O compasso 227 apresenta um acorde também com sete notas, sendo as notas dó, mi, sol, si, ré, fã suspenso, lá, sendo o fã suspenso a nota contrastante dentro do contexto, para então finalizar a peça sobre uma mônada, com todos os instrumentos tocando a nota dó em regiões graves (todos os instrumentos da família das cordas na corda mais grave, com exceção do contrabaixo), com a observação da possível falha de edição contida na parte de piano onde aparece a nota mi na mão esquerda.

Considerações finais

Este estudo apresentou uma análise crítica e detalhada da *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos, sublinhando sua importância no repertório para fagote e explorando as complexas

inter-relações entre o compositor e os movimentos vanguardistas de sua época. Através da fusão de elementos como simetrias, o uso de quartas e a polirritmia, a obra de Villa-Lobos se destaca não apenas por suas inovações estilísticas, mas também por seu impacto duradouro sobre as gerações subsequentes de compositores brasileiros.

A *Ciranda* exemplifica a habilidade de Villa-Lobos em incorporar influências diversas, como as de Debussy e Stravinsky, ao mesmo tempo em que mantém um diálogo profundo com a tradição brasileira. A obra é rica em simetrias estruturais, intervalos quartais, e referências ameríndias, que não apenas destacam a originalidade do compositor, mas também revelam uma reflexão consciente sobre a construção de uma identidade musical brasileira.

Ao contextualizar a *Ciranda* dentro do corpus de obras para fagote de Villa-Lobos, este estudo evidenciou a necessidade de uma compreensão aprofundada de sua obra completa para uma interpretação criteriosa. A peça, ao mesmo tempo que desafia as normas tonais tradicionais, oferece uma liberdade interpretativa que exige do executante um domínio técnico e uma sensibilidade artística alinhada às intenções do compositor.

As análises conduzidas revelaram que a *Ciranda* não é apenas uma peça que exige um alto nível de virtuosismo, mas também uma obra que encapsula o ethos de Villa-Lobos: uma mescla de tradição e inovação, de referências europeias e brasileiras, de formalidade e liberdade. Ao proporcionar uma visão mais clara dos elementos estilísticos e estruturais da obra, este estudo contribuiu significativamente para a compreensão e interpretação da *Ciranda das Sete Notas*, abrindo novos caminhos para futuras pesquisas sobre a produção de Villa-Lobos e sua relevância contínua no cenário musical internacional.

Referências

ALBUQUERQUE, J. M. B. *Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros no 4 e Choros no 7 de Heitor Villa-Lobos*. 2014. 335f. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ATKINS, Preston. Vídeo com grade. Heitor Villa-Lobos: *Ciranda Das Sete Notas*, 31 de jul. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TkE7MIvPAWk>. Acesso em: 9 fev. 2024.

ARRUDA, Felipe dos Santos. *Habilidades técnico-interpretativas ao fagote para a performance da Ciranda das Sete Notas (Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas) de Villa-Lobos*. 2016. 91f. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

CURRUPIO. In: OXFORD, Dicionário Online, 2024. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 11/08/2024.

- CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. 2011-1. 177f. Tese (Doutorado em Música) — Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CURY, Fábio. *Der "Choro für Fagott und Kammerorchester" von Camargo Guarnieri - Gedanken zur Interpretation der brasilianischen Choros*. Tradução de Ariane Isabel Petri. Falkensee: Finkenkruger Musikverlag, 2011-2.
- DUDEQUE, Norton. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n. 5. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 69-85, out. 2008.
- JUSTI, Luis Carlos. *Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: o Duo para fagote e oboé (1957)*. 2008. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- JUSTI, Vicente de Paulo. De Villa-Lobos, uma Ciranda além das Sete Notas. *Revista Música*, v. 3, p. 173-183, nov. 1992.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.
- PASCOAL, Maria Lúcia. A expansão da sonoridade: um estudo de análise/performance. In: *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. p. 201-209.
- PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV, 2013.
- 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: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SERGL, Marcos Júlio. A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos. *Revista Música*, v. 19, n. 2, p. 160-185, dez. 2019.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles; Rodrigo Felicíssimo; Cláudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021 [1995].
- TAVEIRA, Marcos Vinícius; CURY, Fábio. A Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos: Considerações iniciais sobre o contexto e as nuances para a interpretação da peça ao fagote In: *Anais do VII Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2022. p. 217-235.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música / Francisco Alves, 2006.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das Sete Notas* para fagote e quinteto de cordas: fagote e quinteto de cordas. Rio de Janeiro, 1933-1. 1 partitura [32 p.]. Grade. (ANEXO I)
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das Sete Notas* para fagote e orquestra de cordas: fagote e piano: Editora Peermusic, 1961-1. 1 partitura [15 p.]. Grade.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda das Sete Notas* para fagote e orquestra de cordas: fagote e piano: Editora Peermusic, 1961-2. 1 partitura [3 p.]. Fagote.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Corrupio*: Bailado para quinteto de cordas e fagote: fagote e quinteto de cordas. Rio de Janeiro, 1933-2. 1 partitura [11 p.]. Grade.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1º volume: 1º caderno: estudo folclórico musical. Organização editorial: Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM : FUNARTE, 2009.