

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDMAR DIONIZIO

AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE COMO PROCESSOS
COMPOSICIONAIS EM OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS (1887 - 1959)

CURITIBA

2025

EDMAR DIONIZIO

AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE COMO PROCESSOS
COMPOSICIONAIS EM OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Doutor em Música, na linha de pesquisa Musicologia / Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann
Sobrinho

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

D592

Dionizio, Edmar

Autotextualidade e intratextualidade como processos composicionais em obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). / Edmar Dionizio. – 2025.

1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.

Inclui referências.

1. Música. 2. Intratextualidade. 3. Autotextualidade. 4. Processos composicionais. 5. Heitor Villa-Lobos. I. Hartmann Sobrinho, Ernesto Frederico. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **EDMAR DIONIZIO**, intitulada: **AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE COMO PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM OBRAS DE HEITOR VILLALOBOS (1887-1959)**, sob orientação do Prof. Dr. ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 16 de Dezembro de 2025.

Assinatura Eletrônica
16/12/2025 18:31:47.0

ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
17/12/2025 13:24:23.0

NORTON ELOY DUDEQUE
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
16/01/2026 09:33:31.0

OILIAM JOSÉ LANNA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica
08/01/2026 15:34:56.0

RONAL XAVIER SILVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Aos meus queridos pais, Osnilda e José, dedico este trabalho em agradecimento por todo o apoio ao longo da minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

Ao me aproximar do final desta trajetória, percebi que ninguém é capaz de percorrer este caminho sozinho.

Portanto, agradeço a todos que participaram deste processo, iniciando pela UFPR, instituição que me abriu suas portas e permitiu minha entrada nesta longa jornada. Ser parte desta renomada universidade, me enche de orgulho.

Ao meu orientador Ernesto Hartmann, que me acompanhou desde a entrada até o final desta caminhada, sendo compreensivo com minhas potencialidades e limitações, sempre apontando o caminho e deixando tudo mais leve.

Aos membros da banca de defesa desta tese, os professores Oiliam José Lanna, Ronal Xavier Silveira e Norton Eloy Dudeque, pelas valiosas contribuições que possibilitaram o aprimoramento desta pesquisa.

Aos professores e colegas da UFPR, que nestes quatro anos proporcionaram trocas de conhecimentos enriquecedoras, dando ferramentas para que esta pesquisa fosse realizada.

Agradeço à minha família, aos meus irmãos Clara, Cristiani e Jocenir, e aos meus pais, Osnilda e José, por acreditarem em meus sonhos e me apoiarem sempre que precisei. Todos os sacrifícios que vocês fizeram em meu favor serão lembrados com eterna gratidão.

Aos colegas de trabalho e alunos com quem convivi nestes últimos anos, da Escola de Música Donaldo Ritzmann e do Núcleo de Educação Infantil Municipal Otília Cruz. Agradeço também aos profissionais e aos meus alunos do Instituto Federal de Santa Catarina - Câmpus Caçador, pois me motivaram e foram fundamentais para o meu desenvolvimento profissional e artístico.

Agradeço em especial à Nágdila, que foi minha companheira e amiga nesta caminhada de estudos, esteve sempre de prontidão para me ajudar e me apoiar. Ajudou-me a evoluir como pessoa e esteve comigo nos momentos mais difíceis e os mais felizes de minha vida.

Agradeço também ao apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no meu primeiro ano de estudos e ao UNIEDU, Programa de Assistência Financeira Estudantil do Ensino Superior de

Santa Catarina, nos anos seguintes. As bolsas recebidas durante o doutorado foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Entendo que nesta jornada cai muitas vezes, precisando voltar e recomeçar. Mas, não me arrependo, pois fiz o melhor que pude. Se necessitei recuar, foi para ajudar quem precisava de mim ou para ajudar a mim mesmo. No final, o que importa é que consegui alcançar meus objetivos e concluir esta pesquisa de forma íntegra e honrada.

Ex nihilo nihil fit, et in nihilum nihil potest reverti.

(Nada vem do nada, e nada pode retornar ao nada.)

Lucrécio, *De rerum natura*.

RESUMO

Esta tese foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Trata-se de uma pesquisa no campo da intertextualidade, tendo como objeto de análise as obras de Heitor Villa-Lobos. A intertextualidade tem sido o foco de diversos estudos na área da música nos últimos anos, e a própria obra de Villa-Lobos já foi contemplada por variados trabalhos analíticos sob esse enfoque. No entanto, neste estudo adota-se uma perspectiva distinta: considerando a multiplicidade criativa de Villa-Lobos e o hábito que o compositor tinha de reutilizar seus próprios materiais sonoros, a pesquisa volta-se para os fenômenos da intratextualidade e da autotextualidade — isto é, quando um autor cita a si mesmo, seja em peças pertencentes a um mesmo *corpus* (no primeiro caso) ou em obras distintas (no segundo). Dessa forma, busca-se demonstrar que tanto a autotextualidade quanto a intratextualidade configuram-se como processos composicionais empregados com frequência por Villa-Lobos. Para sustentar as discussões sobre intertextualidade em um sentido mais amplo, no campo da teoria literária, recorrem-se a autores como Julia Kristeva (2012 [1969]) e Gérard Genette (1992) — este último ao adotar o termo transtextualidade. No que diz respeito às abordagens da intertextualidade aplicada à música, são referências fundamentais Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991). Também são considerados autores que discutem os conceitos de intratextualidade e autotextualidade, entre eles Paulo Sérgio Vasconcelos (2001) e Cecilia Ugartemendía (2017). Os resultados indicam que, devido à recorrência das autocitações em diversas obras, a autotextualidade e a intratextualidade configuram-se como processos composicionais característicos da produção de Villa-Lobos.

Palavras-chave: intratextualidade, autotextualidade, Heitor Villa-Lobos, processos composicionais.

ABSTRACT

This thesis was developed within the Graduate Program in Music at the Federal University of Paraná (UFPR). It is a study in the field of intertextuality, focusing on the works of Heitor Villa-Lobos. Intertextuality has been the subject of numerous musicological studies in recent years, and Villa-Lobos's oeuvre itself has been examined from this perspective by various analytical works. However, this research adopts a distinct approach: considering Villa-Lobos's creative multiplicity and his habit of reusing his own sonic materials, the study turns to the phenomena of *intratextuality* and *self-textuality*—that is, instances in which an author cites himself, either within works belonging to the same *corpus* (in the first case) or across distinct compositions (in the second). In this way, the study aims to demonstrate that both autotextuality and intratextuality function as compositional processes frequently employed by Villa-Lobos. To support the broader theoretical discussion of intertextuality, the research draws on literary theorists such as Julia Kristeva (2012 [1969]) and Gérard Genette (1992), the latter introducing the notion of *transtextuality*. Regarding approaches to intertextuality in music, key references include Joseph Straus (1990) and Kevin Korsyn (1991). The study also engages with authors who discuss intratextuality and self-textuality, including Paulo Sérgio Vasconcelos (2001) and Cecilia Ugartemendía (2017). The findings indicate that, due to the recurrence of self-quotations across numerous compositions, self-textuality and intratextuality can be understood as characteristic compositional strategies in Villa-Lobos's creative output.

Keywords: intratextuality, self-textuality, Heitor Villa-Lobos, compositional processes.

RESUMEN

Esta tesis fue desarrollada en el Programa de Posgrado en Música de la Universidad Federal de Paraná (UFPR). Se trata de una investigación en el campo de la intertextualidad, teniendo como objeto de análisis las obras de Heitor Villa-Lobos. La intertextualidad ha sido el foco de diversos estudios en el área de la música en los últimos años, y la propia obra de Villa-Lobos ya ha sido objeto de varios trabajos analíticos bajo este enfoque. No obstante, en este estudio se adopta una perspectiva distinta: considerando la multiplicidad creativa de Villa-Lobos y el hábito que tenía el compositor de reutilizar sus propios materiales sonoros, la investigación se centra en los fenómenos de la intratextualidad y la autotextualidad —es decir, cuando un autor se cita a sí mismo, ya sea en piezas pertenecientes a un mismo *corpus* (en el primer caso) o en obras distintas (en el segundo). De esta manera, se busca demostrar que tanto la autotextualidad como la intratextualidad se configuran como procesos compositivos empleados con frecuencia por Villa-Lobos. Para sustentar las discusiones sobre la intertextualidad en un sentido más amplio, en el campo de la teoría literaria, se recurre a autores como Julia Kristeva (2012 [1969]) y Gérard Genette (1992), este último al adoptar el término transtextualidad. En lo que respecta a los enfoques de la intertextualidad aplicada a la música, las referencias fundamentales son Joseph Straus (1990) y Kevin Korsyn (1991). También se consideran autores que discuten los conceptos de intratextualidad y autotextualidad, entre ellos Paulo Sérgio Vasconcelos (2001) y Cecilia Ugartemendía (2017). Los resultados indican que, debido a la recurrencia de las autocitas en diversas obras, la autotextualidad y la intratextualidad se configuran como procesos compositivos característicos de la producción de Villa-Lobos.

Palabras clave: intratextualidad, autotextualidad, Heitor Villa-Lobos, procesos compositivos.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MODELO DE COMUNICAÇÃO POR ROMAN JAKOBSON.....	27
FIGURA 2 - AS FUNÇÕES DA LINGUAGEM NO ESQUEMA DE JAKOBSON	28
FIGURA 3 - RELAÇÕES ENTRE A INFLUÊNCIA E A INTERTEXTUALIDADE	41
FIGURA 4 - ORGANOGRAMA DA TRANSTEXTUALIDADE DE GENETTE.....	47
FIGURA 5 - MONA LISA (1503-1506) DE LEONARDO DA VINCI	52
FIGURA 6 - MONA LISA (1978) DE FERNANDO BOTERO.....	52
FIGURA 7 - O CORTEJO FÚNEBRE DO CAÇADOR. GRAVURA DE JACQUES CALLOT	58
FIGURA 8 - A BÚSSOLA INTERTEXTUAL.....	70
FIGURA 9 - ENTIDADES MUSICAIS ELEMENTARES E COMPOSTAS	74
FIGURA 10 - ANÚNCIO DA PARTICIPAÇÃO DE VILLA-LOBOS NA SEMANA DE ARTE MODERNA	82
FIGURA 11 - CORO DE 35.000 ALUNOS NO CAMPO DO VASCO DA GAMA EM 1942	83

LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1 - HINO NACIONAL BRASILEIRO	33
EXEMPLO 2 - CANÇÃO DO EXÍLIO.....	34
EXEMPLO 3 - CANÇÃO DO EXÍLIO DE MURILO MENDES.....	35
EXEMPLO 4 - CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA DE OSWALD DE ANDRADE	36
EXEMPLO 5 - CANÇÃO DO EXÍLIO FACILITADA	37
EXEMPLO 6 - EPÍGRAFE DA CANÇÃO DO EXÍLIO.....	38
EXEMPLO 7 - INÍCIO DO TERCEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 1</i> DE MAHLER	56
EXEMPLO 8 - <i>BRUDER MARTIN/BRUDER JAKOB</i>	57
EXEMPLO 9 - TERCEIRA PARTE DA MARCHA FÚNEBRE - <i>SINFONIA N. 1</i> – MAHLER	60
EXEMPLO 10 - EXCERTO DE <i>OS DOIS OLHOS AZUIS–CANÇÕES DE UM VIAJANTE</i> – MAHLER	61
EXEMPLO 11 - EXCERTO DO QUARTO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 1</i> – MAHLER	62
EXEMPLO 12 - EXCERTO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA <i>SINFONIA N. 1</i> – MAHLER	63
EXEMPLO 13 - COMPASSOS INICIAIS DA <i>BALLADE</i> , OP. 47 DE CHOPIN	87
EXEMPLO 14 - COMPASSOS INICIAIS DO <i>PRELÚDIO DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i>	87
EXEMPLO 15 - COMPASSOS 2, 3 E 4 DO <i>NOCTURNE</i> DE VILLA-LOBOS.....	88
EXEMPLO 16 - ESTABELECIMENTO DA ATMOSFERA DE UMA LOCOMOTIVA ATRAVÉS DA EXPLORAÇÃO TÍMBRICA. HONEGGER, <i>PACIFIC 231</i> (COMP. 1-7).....	89
EXEMPLO 17 - ESTABELECIMENTO DA ATMOSFERA DE UMA LOCOMOTIVA. VILLA-LOBOS, TOCATA <i>TRENZINHO DO CAIPIRA</i> (COMP. 1-11).....	90
EXEMPLO 18 - EXCERTO DO <i>CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTR</i> A.....	110
EXEMPLO 19 - PASSAGEM DE TRANSIÇÃO DE <i>O VAGALUME NA CLARIDADE</i>	111
EXEMPLO 20 - SEMELHANÇAS ENTRE AS OBRAS	113

EXEMPLO 21 - ESCALA RESULTANTE DA COMPARAÇÃO DOS DOIS EXCERTOS MUSICAIS	114
EXEMPLO 22 - <i>CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTR</i> - ACORDES DO ACOMPANHAMENTO	115
EXEMPLO 23 - <i>O VAGALUME NA CLARIDADE</i> : BLOCOS SONOROS NO ACOMPANHAMENTO	116
EXEMPLO 24 - ORGANIZAÇÃO RÍTMICA DAS PASSAGENS DESTACADAS	117
EXEMPLO 25 - PROCESSO DE ZIGUEZAGUE PRESENTE NAS DUAS OBRAS ..	119
EXEMPLO 26 - <i>OSTINATO</i> EM ZIGUEZAGUE EM <i>DANSES DES ADOLESCENTES, A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA</i> , DE STRAVINSKY	120
EXEMPLO 27 - ZIGUEZAGUE EM TERÇAS DESCENDENTE NA HARPA, PRESENTES NO <i>SEXTETO MÍSTICO, PARA FLAUTA, OBOÉ, SAX-ALTO, VIOLÃO, CELESTA E HARPA</i> , DE VILLA-LOBOS	121
EXEMPLO 28 - SOLO DE FLAUTA EM <i>UIRAPURU</i>	124
EXEMPLO 29 - INTRODUÇÃO DE FLAUTA EM <i>TÉDIO DE ALVORADA</i>	124
EXEMPLO 30 - ESCALA RESULTANTE DO SOLO DE FLAUTA	125
EXEMPLO 31 - DIVISÃO RÍTMICA DO SOLO DE FLAUTA EM <i>UIRAPURU</i>	126
EXEMPLO 32 - DIVISÃO RÍTMICA DO SOLO DE FLAUTA EM <i>TÉDIO DE ALVORADA</i>	126
EXEMPLO 33 - TRANSCRIÇÃO DE SPRUCE DO CANTO DO UIRAPURU	128
EXEMPLO 34 - REPRESENTAÇÃO DO CANTO DO UIRAPURU	128
EXEMPLO 35 - <i>MOMOPRECOCE</i> – FLAUTA NOS COMPASSOS 22 A 33	129
EXEMPLO 36 - NOTAS DE <i>MOMOPRECOCE</i> (COMPASSO 29) E <i>UIRAPURU</i> (COMPASSO 137)	130
EXEMPLO 37 - ESCALA RESULTANTE DAS NOTAS DE <i>MOMOPRECOCE</i> (COMPASSO 29)	131
EXEMPLO 38 - ESCALA RESULTANTE DAS NOTAS DE <i>UIRAPURU</i> (COMPASSO 137)	131
EXEMPLO 39 - DIVISÃO RÍTMICA DE <i>UIRAPURU</i> (COMPASSO 137)	132
EXEMPLO 40 - DIVISÃO RÍTMICA DE <i>MOMOPRECOCE</i> (COMPASSO 29)	132
EXEMPLO 41 - <i>MOMOPRECOCE</i> (COMPASSOS 10, 11 E 12)	134
EXEMPLO 42 - COMPASSOS INICIAIS DE <i>O GINETE DO PIERROZINHO – CARNAVAL DAS CRIANCAS</i>	135

EXEMPLO 43 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 (ÁRIA, COMPASSOS 6 AO 13)</i> ..	137
EXEMPLO 44 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 (ÁRIA, COMPASSOS 3 AO 7)</i>	138
EXEMPLO 45 - COMPARAÇÃO ENTRE AS MELODIAS DAS <i>BACHIANAS 3 E 5</i> ..	139
EXEMPLO 46 - COMPARAÇÃO DO MATERIAL MELÓDICO DE <i>BACHIANAS N. 3 E BACHIANAS N. 5</i>	139
EXEMPLO 47 - MELODIA DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7 (PRELÚDIO, COMPASSOS 12 AO 21)</i>	141
EXEMPLO 48 - COMPARAÇÃO DO MATERIAL MELÓDICO DE <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 E BACHIANAS BRASILEIRAS N.7</i>	142
EXEMPLO 49 - GESTO MUSICAL MELÓDICO DE <i>O GINETE DO PIERROZINHO DE CARNAVAL DAS CRIANÇAS. HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSO 1</i>	143
EXEMPLO 50 - REDUÇÃO DO GESTO MUSICAL MELÓDICO DE <i>O GINETE DO PIERROZINHO. COMPASSO 1</i>	144
EXEMPLO 51 - GESTO MUSICAL EM LEMBRANÇAS DO SERTÃO (COMPASSOS 24, 25 E 26).....	145
EXEMPLO 52 - <i>DANSA (LEMBRANÇA DO SERTÃO). ALLEGRO. GESTO MUSICAL MOTÍVICO. COMPASSOS 24-25</i>	146
EXEMPLO 53 - COMPARAÇÃO DAS ALTURAS DE <i>LEMBRANÇAS DO SERTÃO E GINETE DO PIERROZINHO</i>	147
EXEMPLO 54 - COMPARAÇÃO RÍTMICA DE <i>LEMBRANÇAS DO SERTÃO E GINETE DO PIERROZINHO</i>	148
EXEMPLO 55 - MELODIA DOS PRIMEIROS E SEGUNDOS VIOLINOS. <i>LENTO (ASSAI) DA SINFONIA N. 8 DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 52</i>	149
EXEMPLO 56 - PRELÚDIO (INTRODUÇÃO) DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 DE HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSOS 1 A 4</i>	150
EXEMPLO 57 - COMPARATIVO INTERVALAR DO PRELÚDIO (INTRODUÇÃO) DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 COM O LENTO (ASSAI) DA SINFONIA N. 8 DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO</i>	151
EXEMPLO 58 - GESTO MELÓDICO CADENCIAL DOS CONTRABAIXOS NO <i>LENTO (ASSAI) DA SINFONIA N. 8 DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 57 A 59</i>	152

EXEMPLO 59 - GESTO MELÓDICO CADENCIAL DOS VIOLONCELOS 5 E 6 DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 33 E 34.....	153
EXEMPLO 60 - COMPARATIVO INTERVALAR DOS EXCERTOS DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 COM O LENTO (ASSAI) DA SINFONIA N. 8 DE HEITOR VILLA-LOBOS	154
EXEMPLO 61 - CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA (COMPASSOS 39 AO 43).....	155
EXEMPLO 62 - ETUDE 9 PARA VIOLÃO (COMPASSO 1, 2, 3 E 4)	156
EXEMPLO 63 - COMPARAÇÃO DO DESENHO MELÓDICO DO CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA E ETUDE 9.....	157
EXEMPLO 64 - COMPARAÇÃO RÍTMICA DO CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA E ETUDE 9.....	158
EXEMPLO 65 - PRELÚDIO DA BACHIANAS N. 3 (COMPASSOS 9 AO 12).....	159
EXEMPLO 66 - COMPARAÇÃO ENTRE BACHIANAS N. 3 E ETUDE 9	160
EXEMPLO 67 - LEMBRANÇAS DO SERTÃO – DANSA (COMPASSOS 8 E 9)	161
EXEMPLO 68 – O TRENZINHO DO CAIPIRA – TOCCATA (COMPASSOS 27 AO 34	162
EXEMPLO 69 - COMPARAÇÃO DOS DESENHOS MELÓDICOS DE DANSA E TOCCATA	162
EXEMPLO 70 - COMPARAÇÃO DO RITMO DE DANSA E TOCCATA	163
EXEMPLO 71 - COMPASSOS INICIAIS DE THE SEED OF GOD (MAGDALENA) ..	165
EXEMPLO 72 - INÍCIO DO CORAL, DA BACHIANAS N. 4	166
EXEMPLO 73 - TEMA USADO EM MAGDALENA E BACHIANAS N. 7.....	167
EXEMPLO 74 - COMPASSOS 28, 29 E 30 DE CIGARRA NO INVERNO.....	168
EXEMPLO 75 - TEMA DO TROMBONE NO COMPASSO 72 DE O TRENZINHO DO CAIPIRA.....	169
EXEMPLO 76 - COMPASSO 85 DE RUDEPOEMA, ORIGINALMENTE ESCRITA PARA PIANO 1921/1926 E TRANSCRITA PARA ORQUESTRA EM 1932.....	170
EXEMPLO 77 - MADEIRAS NO COMPASSO 145 DO CHOROS 8. (COMPOSTO EM 1925)	170
EXEMPLO 78 - FRAGMENTO DO COMPASSO 163 DO CHOROS 10 (COMPOSTO EM 1926)	171

EXEMPLO 79 - COMPARAÇÃO ENTRE O MATERIAL MOTÍVICO NAS DIFERENTES OBRAS	172
---	-----

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - TIPOS DE TRANSTEXTUALIDADE.....	46
TABELA 2 - RESUMO DOS FOCOS ANALÍTICOS DAS ABORDAGENS NA INTERTEXTUALIDADE MUSICAL.....	55
TABELA 3 - CATEGORIZAÇÃO DE STRAUS.....	64
TABELA 4 - CATEGORIAS DE MEYER.....	65
TABELA 5 - RAZÕES REVISIONÁRIAS DE BLOOM/KORSYN.....	67
TABELA 6 - TIPOS DE INTERTEXTUALIDADE DE LÓPEZ-CANO.....	68
TABELA 7 - CATEGORIAS DE CORRADO.....	68
TABELA 8 – TIPOS DE INTERTEXTUALIDADE DE BARBOSA E BARRENECHEA.....	72
TABELA 9 - ENTIDADES MUSICAIS ELEMENTARES.....	75
TABELA 10 - ENTIDADES MUSICAIS COMPOSTAS.....	77
TABELA 11 - QUADRO COMPARATIVO DAS DIVISÕES DAS FASES CRIATIVAS DE VILLA-LOBOS.....	80
TABELA 12 - MÚSICAS DE VILLA-LOBOS EM FILMES DE HUMBERTO MAURO E NO CINEMA NOVO.....	101
TABELA 13 - OBRAS DE VILLA-LOBOS COM INDÍCIOS DE AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE.....	102
TABELA 14 - ORQUESTRAÇÃO DOS EXCERTOS ANALISADOS.....	118

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	22
2 INTERTEXTUALIDADE: SURGIMENTO DO TERMO	27
2.1 TEORIA DA COMUNICAÇÃO	27
2.2 INTERTEXTUALIDADE: CONSTRUÇÃO DO TERMO	29
2.3. A INTERTEXTUALIDADE NA PRÁTICA.....	32
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A INFLUÊNCIA.....	39
2.5 DISCUSSÕES E PROBLEMAS: A MORTE DO AUTOR	42
2.6. DISCUSSÕES E PROBLEMAS: A INTERESTUALIDADE	44
2.7 RESSIGNIFICANDO E AMPLIANDO O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE: TRANSTEXTUALIDADE, INTRATEXTUALIDADE E AUTOTEXTUALIDADE	45
3 A INTERTEXTUALIDADE NA MÚSICA	52
3.1 ABORDAGENS ANALÍTICAS E CATEGORIZAÇÕES DA INTERTEXTUALIDADE NA MÚSICA.....	64
3.2 OS SISTEMAS MUSICAIS	71
4 A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE HEITOR VILLA-LOBOS	78
4.1 VILLA-LOBOS: SUA OBRA NA LINHA DO TEMPO	79
4.2 PESQUISAS SOBRE O FENÔMENO INTERTEXTUAL EM VILLA-LOBOS	85
4.3 EXEMPLOS DE REFERÊNCIAS INTERTEXTUAIS NAS OBRAS DE VILLA- LOBOS	86
4.4 VILLA-LOBOS COMO REFERÊNCIA PARA OUTROS COMPOSITORES.....	98
4.5 VILLA-LOBOS E A INTERTEXTUALIDADE NO CINEMA	100
4.6 OBRAS COM INDÍCIOS DE AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE	102
5 ANÁLISES MUSICAIS: AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE COMO PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM VILLA-LOBOS	105
5.1 PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM VILLA-LOBOS	105
5.2 RELAÇÕES ENTRE O <i>CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTR</i> <i>(1951)</i> E O <i>MARTÍRIO DOS INSETOS (1922)</i>	109
5.3 RELAÇÕES ENTRE <i>UIRAPURU (1917)</i> E <i>TÉDIO DE ALVORADA (1916)</i>	122
5.4 RELAÇÕES ENTRE <i>MOMOPRECOCE (1929)</i> E <i>UIRAPURU (1917)</i>	127
5.5 RELAÇÕES ENTRE <i>MOMOPRECOCE (1929)</i> E O <i>CARNAVAL DAS CRIANÇAS (1920)</i>	133

5.6	RELAÇÕES ENTRE <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i> (1934), <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5</i> (1938/1945) e <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7</i> (1942)	136
5.7	RELAÇÕES ENTRE <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2 - LEMBRANÇAS DO SERTÃO</i> (1930) E <i>CARNAVAL DAS CRIANÇAS</i> (1920)	143
5.8	RELAÇÕES ENTRE <i>SINFONIA Nº 8</i> (1950) E <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> (1941).....	149
5.9	RELAÇÕES ENTRE <i>SINFONIA N. 8</i> (1950) E <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5</i> (1938).....	152
5.10	RELAÇÕES ENTRE <i>CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA</i> (1951), <i>BACHIANAS N.3</i> (1938) E <i>ETUDE 9</i> (1929).....	155
5.11	RELAÇÕES ENTRE <i>LEMBRANÇAS DO SERTÃO</i> (1930 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i>) E <i>O TRENZINHO DO CAIPIRA</i> (1930 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i>).....	161
5.12	RELAÇÕES ENTRE <i>MAGDALENA</i> (1948) E <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i> (1941).....	164
5.13	UMA ASSINATURA VILLA-LOBIANA PRESENTE EM DIVERSAS OBRAS	167
5.14	OBSERVAÇÕES SOBRE AS ANÁLISES	173
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
	REFERÊNCIAS	179
	ANEXO A: CRONOLOGIA DE VILLA-LOBOS	188
	ANEXO B: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE VILLA-LOBOS	195
	ANEXO C: 12 ESTUDOS	215
	ANEXO D: <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2</i>	216
	ANEXO E: <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3</i>	217
	ANEXO F: <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4</i>	218
	ANEXO G: <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5</i>	219
	ANEXO H: <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7</i>	220
	ANEXO I: <i>CARNAVAL DAS CRIANÇAS</i>	221
	ANEXO J: <i>CHOROS 8</i>	222
	ANEXO K: <i>CHOROS 10</i>	223
	ANEXO L: <i>CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA</i>	224
	ANEXO M: <i>MAGDALENA</i>	225
	ANEXO N: <i>MOMOPRECOCE</i>	226
	ANEXO O: <i>O MARTÍRIO DOS INSETOS</i>	227

ANEXO P: RUDEPOEMA	228
ANEXO Q: TÉDIO DE ALVORADA	229
ANEXO R: UIRAPURU	230
ANEXO S: SINFONA N. 8	231

1 INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Trata-se de uma pesquisa inserida no campo da intertextualidade, com foco na análise das obras de Heitor Villa-Lobos. Busca-se demonstrar que a autotextualidade e a intratextualidade se configuram como processos composicionais centrais e recorrentes em sua produção, constituindo um dos traços mais característicos de sua linguagem musical.

A intertextualidade tem sido objeto de diversos estudos na área da música nos últimos anos, e a própria obra de Villa-Lobos já foi contemplada por variados trabalhos analíticos sob esse enfoque. No entanto, considerando a multiplicidade criativa do compositor e seu hábito recorrente de reutilizar materiais sonoros, esta pesquisa propõe a aplicação de uma nova perspectiva intertextual: o uso da autotextualidade e da intratextualidade. Ambos os conceitos serão explorados com maior profundidade ao longo do desenvolvimento da tese; contudo, para situar o leitor, basta indicar que a autotextualidade ocorre quando o autor estabelece algum tipo de referência a outra obra de sua própria autoria, enquanto a intratextualidade se manifesta quando as referências se dão no interior de uma mesma obra ou entre obras que integram um mesmo conjunto temático.

É importante iniciar este trabalho explicando ao leitor a posição em que me encontro como pesquisador, não estou falando de um espaço físico, mas sim de um lugar difícil de descrever e que só pode ser compreendido através das vozes de diferentes personagens. Como esta pesquisa trata de questões relacionadas ao fenômeno intertextual, me localizo em um lugar multifacetado, iluminado por luzes de diferentes cores, ouvindo vozes de diferentes ideologias e sons de diferentes épocas. Neste lugar eu me torno um ser com variados papéis. Eu sou o autor que escreve a tese, que manifesta vozes de minha própria vivência, cito outros autores e até mesmo refiro a um outro eu que escreveu no passado. Esses outros autores também se fundamentam em outros autores. Então, daqui eu tento ouvir e compreender o que todas essas vozes dizem e, desta forma, também acabo assumindo o papel de um receptor.

As funções desta personagem localizada em um lugar multifacetado se complicam ainda mais, pois ela está abordando a intertextualidade no campo da

música. Se já é complexo compreender a multiplicidade de vozes nos textos escritos, imagine a dificuldade de compreender as sonoridades que ressoam de diferentes mentes e que refletem práticas e ideologias de diferentes épocas. Ou ainda, tentar localizar nas sonoridades de um gênio musical, como Villa-Lobos por exemplo, momentos em que ele se encontra musicalmente com seus *alter egos* de épocas variadas.

Esta personagem teve uma atribuição: escrever uma tese, ou seja, uma mensagem. E não é uma mensagem qualquer, pois ela reflete outras mensagens. Então o próprio texto que estou escrevendo é um objeto intertextual. Este ciclo intrincado se completa quando essa mensagem encontra você, o leitor deste texto, ou seja, um sujeito que desempenha a função de receptor. Você que lê, se torna agente do fenômeno intertextual, pois vai compreender este texto através das vozes que falam aqui e das vozes que te formaram. Você, o leitor, possivelmente já frequentou este lugar onde estou. Então, eu o convido a se dirigir até aqui para que consiga ouvir comigo o que todas essas vozes querem dizer.

Villa-Lobos encontrou em mim um leitor das suas cartas escritas à posteridade — era assim que ele tratava suas composições. Suas cartas geralmente me levam ao deleite, mas às vezes, me intrigam. Percebi em algumas destas cartas sons que eu já tinha ouvido antes, isto é, as mesmas mensagens em diferentes textos. Por que estes sons aparecem nessas diferentes cartas? Essa pergunta que me intriga, é o que me motiva a desenvolver esta pesquisa.

A ideia inicial deste trabalho surgiu durante a realização de minha pesquisa de mestrado (cf. Deunízio, 2016), na qual me propus a analisar a obra *O Martírio dos Insetos* (1917–1925), de Heitor Villa-Lobos, contextualizando-a no cenário do modernismo musical brasileiro e relacionando-a às fases criativas do compositor. *O Martírio dos Insetos* é uma peça de caráter concertante, escrita para violino solista e orquestra sinfônica, que apresenta diversos elementos representativos. Durante as análises desses elementos, referências intertextuais foram emergindo, despertando progressivamente meu interesse pelo tema.

Ao final de meu trabalho de mestrado, nas considerações finais, fiz o seguinte comentário: “esta dissertação também abre caminho e aponta para possíveis pesquisas futuras referentes à obra estudada, principalmente no que diz respeito às questões de intertextualidade e significação.” (Deunízio, 2016, p. 106). Como já disse, naquela época, uma série de ocorrências intertextuais foram

observadas através da análise, escuta e execução da obra estudada. No entanto, não foi dado o devido tratamento ao assunto, pois este não era o foco daquele momento. Me propus a fazer isso agora, ampliando a investigação para outras obras de Villa-Lobos, ou seja, neste momento, estou diante da possibilidade de dar uma resposta ao eu pesquisador do passado, tendo a oportunidade de desenvolver a pesquisa sugerida.

Diante desta contextualização sobre a origem desta pesquisa, aponto a seguinte questão norteadora: como analisar e discutir, dentro dos constructos teóricos da intertextualidade, as ocorrências intratextuais e autotextuais nas obras de Heitor Villa-Lobos? Esta questão norteadora dialoga com a hipótese de que a autotextualidade ou intratextualidade sejam práticas comuns nas obras de Villa-Lobos, podendo ser alguns de seus processos composicionais mais característicos. Isso, levando em consideração que estes processos podem ocorrer em variados níveis de consciência, aos quais me proponho a investigar.

Para averiguar a questão norteadora e a hipótese levantada, pretendo alcançar o seguinte objetivo geral: investigar os processos de construção das referências intratextuais e autotextuais nas obras de Heitor Villa-Lobos. Esse objetivo geral se desdobra nos seguintes objetivos específicos: 1) realizar um estudo aprofundado acerca do fenômeno intertextual; 2) analisar obras de Villa-Lobos considerando aspectos inerentes a intratextualidade e autotextualidade; e 3) buscar no referencial teórico um modelo analítico que permita a realização das análises musicais.

Em relação à metodologia, para levantar informações e construir esta tese, utilizei principalmente a pesquisa bibliográfica e documental, combinada com outros recursos que explicarei adiante, que serão tomados de forma crítica e reflexiva (Cf. Kerman, 1987). Portanto, é uma pesquisa desenvolvida dentro da visão da musicologia crítica que “preocupa-se em encontrar algum tipo de síntese entre a análise e significado social [...], questiona e examina os caminhos nos quais a música é usada, socialmente e individualmente” (Beard e Gloag, 2005, p. 38-39).

A bibliografia será acionada no decorrer do desenvolvimento do texto, e através dela, pretende-se correlacionar os autores para que os objetivos desta pesquisa sejam alcançados. Quanto aos documentos, me refiro a uma grande quantidade de cópias de programas de concerto, listas de obras, partituras editadas e manuscritos fornecidas pelo Museu Villa-Lobos

Juntamente com a pesquisa bibliográfica e documental, serão realizadas atividades de análises das obras de Villa-Lobos, que visam identificar momentos que remetem a algum tipo de relação intertextual, categorizando-os e discutindo-os através de modelos analíticos. As partituras utilizadas para as análises são encontradas na internet, fornecidas pela Academia Brasileira de Música e/ou as editadas ou manuscritas disponíveis no Museu Villa-Lobos. Audições da obra, bem como a execução das peças, foram ferramentas que ajudaram a aprimorar a análise, visto que estes outros pontos de vista (escuta e interpretação) podem representar percepções que vão além daquelas encontradas em análises no papel.

Como justificativas para o desenvolvimento desta pesquisa, vários pontos merecem ser mencionados. O primeiro deles é a contribuição que se pretende fornecer para o campo da intertextualidade. Recentemente, muitos trabalhos sobre Villa-Lobos foram ou estão sendo desenvolvidos utilizando uma abordagem estritamente intertextual, conforme apontarei no desenvolvimento do trabalho. Ainda assim, os processos intratextuais e autotextuais permanecem pouco discutidos nos estudos dedicados a esse compositor, configurando-se também como temas ainda incipientes no âmbito da pesquisa musical em geral. Desta forma, destaco o ineditismo desta pesquisa e os novos ares que ela traz para os estudos intertextuais em música.

Também como justificativa, gostaria de ressaltar minha motivação pessoal em relação ao tema, às obras e ao compositor que tanto admiro. Usarei como objeto de estudo obras de Heitor Villa-Lobos, muitas das quais ainda não receberam tratamento analítico. Isso representa a valorização da arte brasileira, frequentemente deixada de lado por pesquisadores e músicos que insistem em apontar sua lupa para lugares distantes, esquecendo-se de observar a riqueza musical que os cerca.

Outro ponto que justifica o desenvolvimento desta tese é seu retorno social. Tendo em vista os ataques que vêm sofrendo a ciência, a pesquisa e a educação nos últimos tempos — partindo até mesmo de quem mais deveria zelar por ela: nossos governantes — uma discussão e esclarecimento sobre a importância e o retorno deste trabalho se faz necessária. Este retorno ocorrerá, de modo geral, como ocorre em todas as pesquisas desenvolvidas no campo das ciências humanas que “muito além de um retorno imediato: ensinam a pensar, condição necessária para a construção de uma sociedade ilustrada, democrática e produtiva.” (Davidovich, 2019, p. 1).

Estes são, portanto, os principais pontos que justificam a origem desta pesquisa e tornaram necessário o seu desenvolvimento. Dentre os itens levantados e discutidos anteriormente, reitero e ponho em destaque por considerá-los os mais representativos os seguintes pontos: a motivação pessoal do pesquisador e a contribuição para área da intertextualidade ao trazer uma nova abordagem no estudo de Villa-Lobos.

Quanto à estrutura deste trabalho, o desenvolvimento está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda o surgimento e a consolidação do conceito de intertextualidade, apresentando suas principais definições e perspectivas teóricas. O segundo capítulo discute a intertextualidade aplicada à música, com destaque para os modelos analíticos e categorizações utilizadas em investigações de relações textuais em contextos musicais. O terceiro capítulo reúne e analisa pesquisas sobre a intertextualidade nas obras de Heitor Villa-Lobos, situando o presente estudo no panorama de investigações já existentes. Por fim, o quarto capítulo apresenta as análises das referências autotextuais e intratextuais encontradas na obra do compositor, sustentando a argumentação de que tais ocorrências configuram processos composicionais recorrentes em sua produção musical.

Para finalizar esta introdução, ressalto que não pretendo me colocar apenas como um pesquisador que busca propor um novo conhecimento, mas também como um aprendiz, que procura assimilar e colocar em diálogo as múltiplas vozes que se manifestam ao longo deste texto. Pensando nos potenciais leitores deste trabalho, empenho-me para que a escrita seja clara, objetiva e acessível a todos aqueles que se interessem pelo tema. Desejo que o leitor possa apreciar as obras aqui mencionadas — sejam literárias, visuais ou musicais — e que a leitura desta pesquisa se mostre agradável e envolvente, alcançando o maior número possível de pessoas.

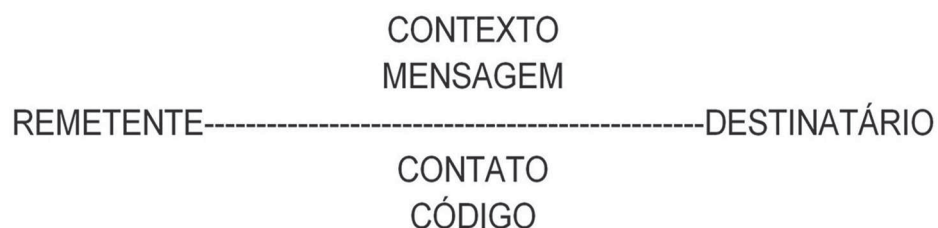
2 INTERTEXTUALIDADE: SURGIMENTO DO TERMO

Neste capítulo será discutido o surgimento do termo intertextualidade a partir da teoria literária. Também serão apresentadas as ressignificações e ampliações do termo que ocorreram no decorrer dos tempos, bem como os problemas e críticas relacionados ao fenômeno intertextual. Para iniciar esta seção abordarei brevemente alguns aspectos da teoria da comunicação.

2.1 TEORIA DA COMUNICAÇÃO

Antes de discorrer sobre o surgimento da intertextualidade, é importante ressaltar que para ela existir é necessária a atuação de alguns agentes comunicativos. O fenômeno intertextual precisa de três pilares para acontecer: emissor + mensagem + receptor. Esse tripé pode ser explicado através da teoria da comunicação. Roman Jakobson (2005) elaborou um modelo de comunicação voltado para a linguística, que se relaciona com estes três pilares, subdividindo-os em 6 elementos que podem ser verificados na figura abaixo:

FIGURA 1 - MODELO DE COMUNICAÇÃO POR ROMAN JAKOBSON.



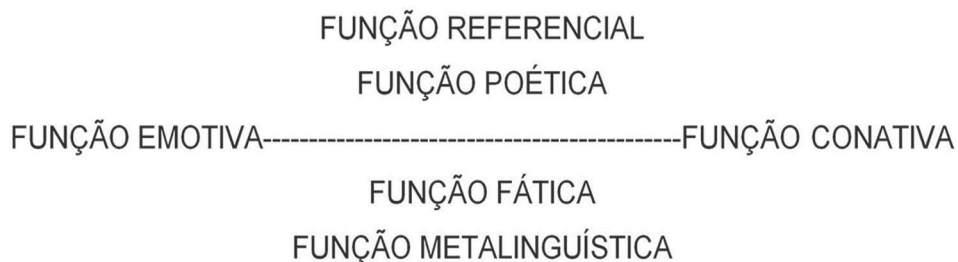
Fonte: Jakobson (2005, p. 123).

A partir do modelo, devemos considerar que: 1) o remetente ou emissor referem-se a quem emite determinada mensagem, que pode ser um sujeito ou grupo de indivíduos; 2) contexto ou referente se relacionam com o assunto da mensagem, a situação em que ela ocorre e aos objetos que ela descreve; 3) a mensagem trata-se do conteúdo que é passado do emissor ao receptor, ou seja o enunciado; 4) o contato ou canal é o meio pelo qual a mensagem será passada, pode ser a fala,

sons, livros, revista, televisão, internet, entre outros; 5) o código é o sistema utilizado pelos interlocutores para construir a mensagem, são conjuntos de códigos, signos e regras que devem ser conhecidos pelo receptor para que a mensagem seja compreendida, alguns exemplos são idiomas, letras, código Morse, partitura, entre outros; e 6) o destinatário ou receptor é o indivíduo ou grupo de indivíduos que recebem a mensagem.

Os seis elementos descritos por Jakobson podem ser discutidos através de suas funções. Estas funções estão relacionadas às ferramentas necessárias para os estudos no campo da linguagem, no que diz respeito a análises e produção de textos. Desta forma, o próprio autor reestrutura seu modelo de comunicação, explicando-o através das funções de cada item, conforme a figura a seguir:

FIGURA 2 - AS FUNÇÕES DA LINGUAGEM NO ESQUEMA DE JAKOBSON.



Fonte: Jakobson (2005).

Quanto à função emotiva, Santee e Temer (2011, p. 80) afirmam que “toda mensagem centrada no remetente possui uma Função Emotiva (ou expressiva)”. Essa função tem como objetivo a expressão direta de quem fala, revelando emoções, sentimentos ou atitudes — sejam elas autênticas ou simuladas. Linguisticamente, manifesta-se pelo uso da primeira pessoa, de interjeições, adjetivos, advérbios e sinais de pontuação expressivos. Já quando a mensagem se apoia principalmente no contexto, evidencia-se a função referencial (ou denotativa), que ocupa papel dominante nas comunicações voltadas à transmissão objetiva de informações (Jakobson, 2008).

Em relação à função poética, Jakobson (2008) destaca que, na poesia, essa função assume papel predominante na organização do discurso, tornando-se o eixo central de sua construção, enquanto as demais funções da linguagem se subordinam a ela. Essa função coloca em destaque a forma da mensagem, isto é, a

maneira como algo é comunicado. Santee e Temer acrescentam que, na função poética, “a mensagem está voltada para si mesma, suas características físicas, sonoras e visuais, em seu modo peculiar de mostrar-se — como nas formas de construção típicas da poesia concreta.” (2011, p. 81).

No que se refere à função fática, o foco recai sobre o canal de comunicação. Jakobson (2008) explica que as mensagens centradas nesse elemento têm como principal objetivo manter, interromper ou testar o funcionamento do canal, assegurando a continuidade da interação e a atenção do interlocutor.

Já a função metalinguística volta-se para o código, ocorrendo quando o discurso busca verificar se emissor e receptor utilizam o mesmo sistema linguístico, voltando-se, portanto, para si próprio (Jakobson, 2008). Em outras palavras, quando a linguagem é usada para explicar a própria linguagem, essa função está em operação.

Por sua vez, a função conativa caracteriza-se pelo uso de formas linguísticas no vocativo ou no imperativo — expressando ordens, pedidos ou conselhos ao destinatário —, além do emprego do verbo na segunda pessoa (Jakobson, 2008). Assim, essa função se orienta para o receptor, buscando influenciar seu comportamento.

Todos os 6 elementos descritos por Jakobson, bem como suas funções, são primordiais para o acontecimento do fenômeno intertextual. Por este motivo, foi necessária essa elucidação sobre os elementos da comunicação. Nesta pesquisa, as discussões propostas muitas vezes tomarão como enfoque alguns desses itens, deste modo, quando surgirem, já estaremos familiarizados com os conceitos.

2.2 INTERTEXTUALIDADE: CONSTRUÇÃO DO TERMO

A intertextualidade como fenômeno, não surge a partir do momento em que o termo é criado. Na verdade, ela resulta de um processo de construção e compreensão ao longo do tempo, e como tudo nas ciências humanas, está sob a luz de novas discussões que venham a modificá-la e ressignificá-la. Apesar de existir desde que o ser humano se prontifica a comunicar algo, a intertextualidade como um termo “surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo” (Zani, 2003, p. 122). Para Kristeva:

o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fator maior: a palavra (texto) é o cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados diálogo e ambivalência, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (Kristeva, 2012, p. 141-142).

Percebe-se que Kristeva, ao ponderar as ideias de Bakhtin, traz uma abordagem revolucionária sobre a linguagem. Pois, a autora, aponta que a citação tem como princípio de que o significado das palavras ou de textos não é isolado nem estático. Conseqüentemente, isso reforça que o que Bakhtin defende: todo texto é permeado por outras vozes, explícitas ou implícitas, que contraria a noção de separação rígida entre os enunciados. Para Bakhtin, nenhum enunciado verbal consegue escapar da influência exercida por um outro enunciado pré-existente:

“o objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico [...]” (Bakhtin, 1997, p. 319).

Na citação acima, Bakhtin nos leva a considerar a concepção dialógica da linguagem, na qual todo discurso é inserido em um contexto histórico, social e cultural pré-existente. Assim, o emissor não age no vazio, e a mensagem age como uma espécie de interação entre os diferentes contextos. Bakhtin também refuta a ideia de que qualquer locutor, seja o primeiro e único a abordar qualquer tema, compara e contrapõe o locutor com Adão descrito na bíblia, que teria sido quem nomeou as coisas do mundo pela primeira vez.

Araújo (2020) também se debruça sobre a contribuição da obra de Bakhtin para que Kristeva (1969) pudesse cunhar o termo intertextualidade:

Para J. Kristeva (1969), Bakhtin foi um dos primeiros estudiosos da literatura a formular uma teoria na qual o texto é considerado um encontro entre diversas escrituras, um diálogo entre várias instâncias: a do escritor, dos personagens e do contexto histórico contemporâneo e/ou anterior. Note-se de passagem que essa definição exclui a visão de literatura como algo fechado em si mesmo e introduz a do texto como uma produção

inserida na sociedade e na história. Esse encontro textual está presente já na menor unidade do texto, a palavra, possuidora de sentidos variados. Em outros termos, cada palavra possui, além de um sentido específico em um determinado texto, toda uma carga semântica dos contextos aos quais pertenceu. Esses sentidos todos não se excluem mutuamente, mas agem por acumulação e dialogam entre si. (Kristeva apud Araújo, 2020, p. 152-153).

É importante mencionar o aspecto do acúmulo semântico dado por Kristeva e Araújo nesta última citação. Ou seja, o texto é um espaço de sobreposição dos sentidos. Cada palavra ou enunciado carregaria uma multiplicidade de significados, que podem ser cumulativos com o passar dos diferentes contextos históricos e culturais. O acúmulo semântico torna a relação emissor – mensagem – destinatário um processo dinâmico e relacional, no qual os sentidos florescem da interação entre o texto, o leitor e discursos que ele tem a capacidade de evocar e de ressignificar.

Segundo Araújo (2020, p. 151), na obra *Le problème du texte*, M. Bakhtin descreve duas relações desenvolvidas dentro de um texto, uma delas está relacionada ao fato de que todo texto deve estar inserido em um sistema linguístico compreensível, mesmo apesar de sua singularidade, e a segunda é a necessidade de que todo texto deve apresentar elementos exteriores que são comuns a outros textos e as suas particularidades dependem, necessariamente, da forma com que eles são combinados.

Para Araújo (2020, p. 151-152), ao analisar a obra de Dostoievski em *La Poétique de Dostoïevski* (1970), Bakhtin afirma que um dos pontos de destaque da obra do escritor russo está na autonomia dos personagens em relação ao autor e ao narrador, isso acontece em virtude da ausência de definições limitantes da parte do escritor para com seus personagens, sua obra é moldada pela interação entre consciências, na qual a liberdade é pré-determinada pelo escritor, assim, compreende-se que as consciências mantêm um diálogo entre si, portanto, nenhuma voz se sobrepõe à outra. Assim, os personagens são seres dotados de livre-arbítrio, e não apenas simples objetos frutos da concepção artística do autor. Esta multiplicidade, na qual as diferentes vozes no texto não são simplesmente espelhamento do autor, mas sim personagens autônomas, pontos de vista sociais, ideologias em conflito e vozes históricas que coexistem e interagem umas com as outras, foi definida por Bakhtin como polifonia, sendo ela uma extensão do conceito de dialogismo.

É importante ressaltar que, este conceito não implica o desaparecimento da consciência do autor dentro de sua obra, mas sim ao fato de que, apesar de sua presença, ela representa o mesmo peso e valor dos demais personagens e apresenta-se inconclusiva. Portanto, o romance polifônico é, por definição, um romance inacabado, pois não apresenta um final definitivo, mas sim uma diversidade de possibilidades sugeridas pelos elementos apresentados no texto. (Cf. Araújo, 2020, p. 152).

Em relação ao dialogismo, o outro conceito desenvolvido por Bakhtin, Araújo afirma que:

Bakhtin analisa também o discurso dialógico no qual funcionam as relações entre os enunciados (como as de concordância, confirmação etc.). Para que isso aconteça, as relações lógicas e semânticas devem “[...] materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa.” (BAKHTIN, 1981, p.159). Em princípio, todo enunciado tem um sentido; quando colocado em um discurso, ele passa a ter outro sentido complementar, que não destrói a significação inicial. A cada nova localização, novos sentidos. (Araújo, 2020, p. 152).

Com base no que foi discutido nesta seção a partir dos estudos de Kristeva e Bakhtin, observamos que os textos são construídos como uma rede complexa de referências, alusões e citações e, por isso, não existem de forma isolada. Portanto, o estudo da intertextualidade permite ampliar o entendimento de determinada obra de arte, uma vez que possibilita a identificação de múltiplas camadas de significado decorrentes das relações dinâmicas que ela estabelece com outros textos.

2.3 A INTERTEXTUALIDADE NA PRÁTICA

Permanecendo no universo da literatura, para ilustrar um exemplo de como a intertextualidade ocorre na prática, recorro a um dos casos mais emblemáticos, que faz parte da vida de qualquer brasileiro. Através deste exemplo, podemos verificar como a intertextualidade faz parte de nossa rotina, mesmo que as vezes nem estejamos atentos a ela. Aqui podemos observar um intrincado caso de intertextualidade, envolvendo diversos autores e distintos contextos. Como ponto de partida, tomo o Hino Nacional Brasileiro; vejamos até onde ele pode nos conduzir:

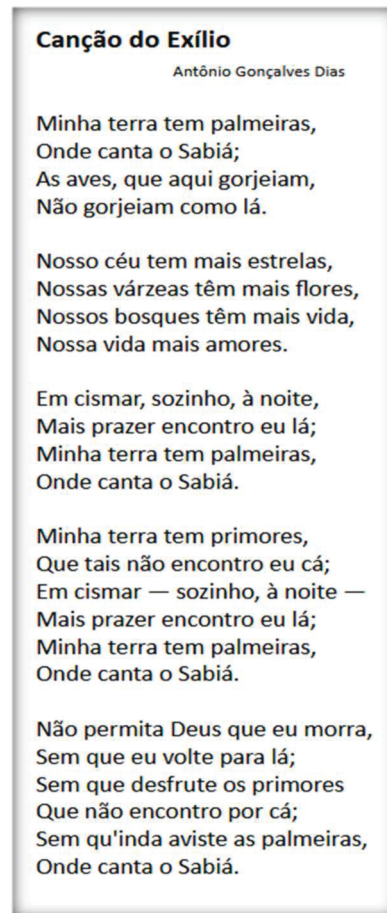
EXEMPLO 1 – HINO NACIONAL BRASILEIRO

Hino Nacional Brasileiro	
Letra: Joaquim Osório Duque Estrada Música: Francisco Manoel da Silva	
Ouviram do Ipiranga as margens plácidas De um povo heróico o brado retumbante, E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos, Brilhou no céu da Pátria nesse instante.	Deitado eternamente em berço esplêndido, Ao som do mar e à luz do céu profundo, Fulguras, ó Brasil, florão da América, Iluminado ao sol do Novo Mundo!
Se o penhor dessa igualdade Conseguimos conquistar com braço forte, Em teu seio, ó Liberdade, Desafia o nosso peito a própria morte!	Do que a terra mais garrida Teus risonhos, lindos campos têm mais flores; "Nossos bosques têm mais vida"; "Nossa vida" no teu seio "mais amores".
Ó Pátria amada, Idolatrada Salve! Salve!	Ó Pátria amada, Idolatrada, Salve! Salve!
Brasil, um sonho intenso, um raio vívido De amor e de esperança à terra desce, Se em teu formoso céu, risonho e límpido, A imagem do Cruzeiro resplandece.	Brasil, de amor eterno seja símbolo O lábaro que ostentas estrelado, E diga o verde-louro dessa flâmula - Paz no futuro e glória no passado.
Gigante pela própria natureza, És belo, és forte, impávido colosso, E o teu futuro espelha essa grandeza.	Mas, se ergues da justiça a clava forte, Verás que um filho teu não foge à luta, Nem teme, quem te adora, a própria morte.
Terra adorada, Entre outras mil, És tu Brasil. Ó Pátria amada!	Terra adorada Entre outras mil, És tu, Brasil, Ó Pátria amada!
Dos filhos deste solo és mãe gentil, Pátria amada, Brasil!	Dos filhos deste solo és mãe gentil, Pátria amada, Brasil!

Fonte: Produção do autor (2025), transcrito de Duque-Estrada (2003).

Recorro a este exemplo porque ele está ao alcance e ao conhecimento de qualquer cidadão comum. Mesmo que não saiba, o brasileiro ao cantar segunda parte de seu hino, está usando um recurso intertextual através dos versos: "Nossos bosques têm mais vida" e "Nossa vida" no teu seio "mais amores". As próprias aspas indicam que se referem a uma outra voz presente no texto de Duque-Estrada, é a voz de Gonçalves Dias. Observe o exemplo a seguir:

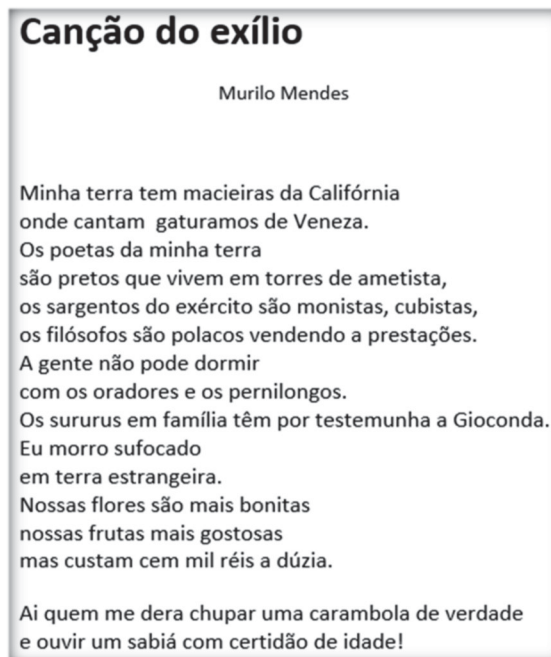
EXEMPLO 2 - CANÇÃO DO EXÍLIO



Fonte: Produção do autor (2025), transcrito de Dias (1846).

Ao escrever a letra do *Hino Nacional Brasileiro* em 1922, Duque-Estrada fez uma menção ao poema de Gonçalves Dias de 1846, utilizando o recurso da paráfrase (Schmidt *et al.*, 2019, p. 314). A paráfrase será explicada com mais detalhes adiante. Vejamos outros exemplos de textos que remetem à *Canção do Exílio*:

EXEMPLO 3 - CANÇÃO DO EXÍLIO DE MURILO MENDES

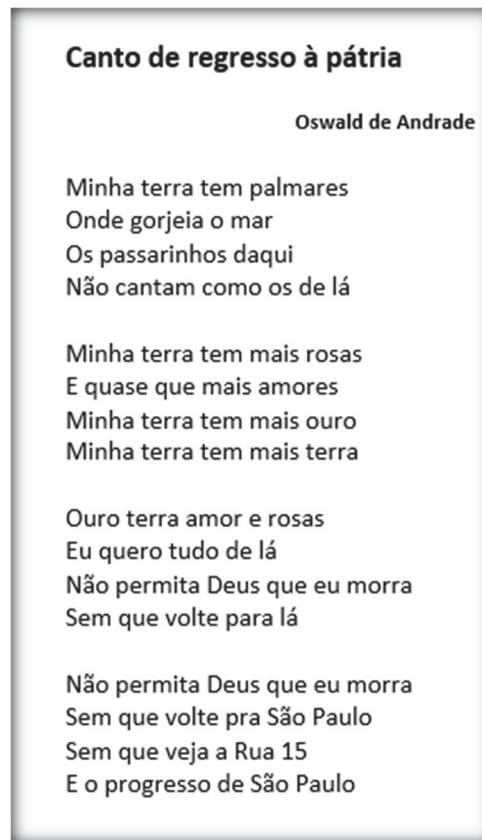


Fonte: Produção do autor (2025), transcrito de Mendes (1994).

Em um artigo intitulado *Murilo Mendes à procura de um sabiá com certidão de idade: “Canção do exílio” e Modernismo*, Régis Télis (2020) investiga como Murilo Mendes utiliza a crítica social, humor, ironia e a intertextualidade para desconstruir o nacionalismo romântico de Gonçalves Dias. Para Télis, Murilo Mendes pretendia propor uma visão mais irônica e complexa do Brasil, enquanto Gonçalves Dias idealizava o país como um lugar idílico. Seguindo o artigo, neste caso foi utilizado o recurso da paródia, que também será explorado posteriormente.

Vejamos outro exemplo de poema que mantêm relações intertextuais com a *Canção do Exílio*:

EXEMPLO 4 - CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA DE OSWALD DE ANDRADE

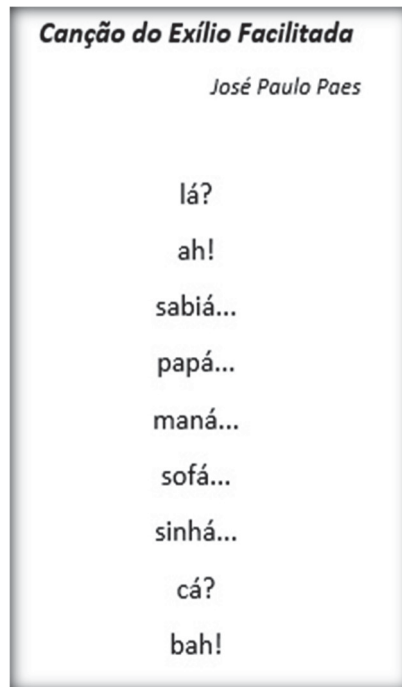


Fonte: Produção do autor (2025), transcrito de Andrade (1945).

Também se tratando de uma paródia, o *Canto de regresso à pátria* foi escrito em 1924 por Oswald de Andrade, período modernista da literatura brasileira. Neste poema, evidenciam-se procedimentos comuns a escritores da época: através de paródias, costumava-se criticar artistas do passado, mais precisamente os poetas parnasianos e românticos. Isso evidencia uma relação de ruptura do poeta com seus precursores.

Vejamos outra obra que faz referência à Canção do Exílio:

EXEMPLO 5 - CANÇÃO DO EXÍLIO FACILITADA



Fonte: Produção do autor (2025), transcrito de Paes (1997).

O exemplo acima, que também se trata de uma paródia, traz a seguinte novidade: “o que, de imediato, se nota no hipertexto de José Paulo Paes é a extrema redução formal quando se compara com o hipotexto de Gonçalves Dias.” Vale ressaltar que a “Canção de exílio facilitada resguarda o mecanismo de funcionamento da original gonçalvina na oposição ‘lá’ versus ‘cá’, ‘bom’ versus ‘ruim’.” (Melo, 2006, p. 17). Segundo Aberto Melo:

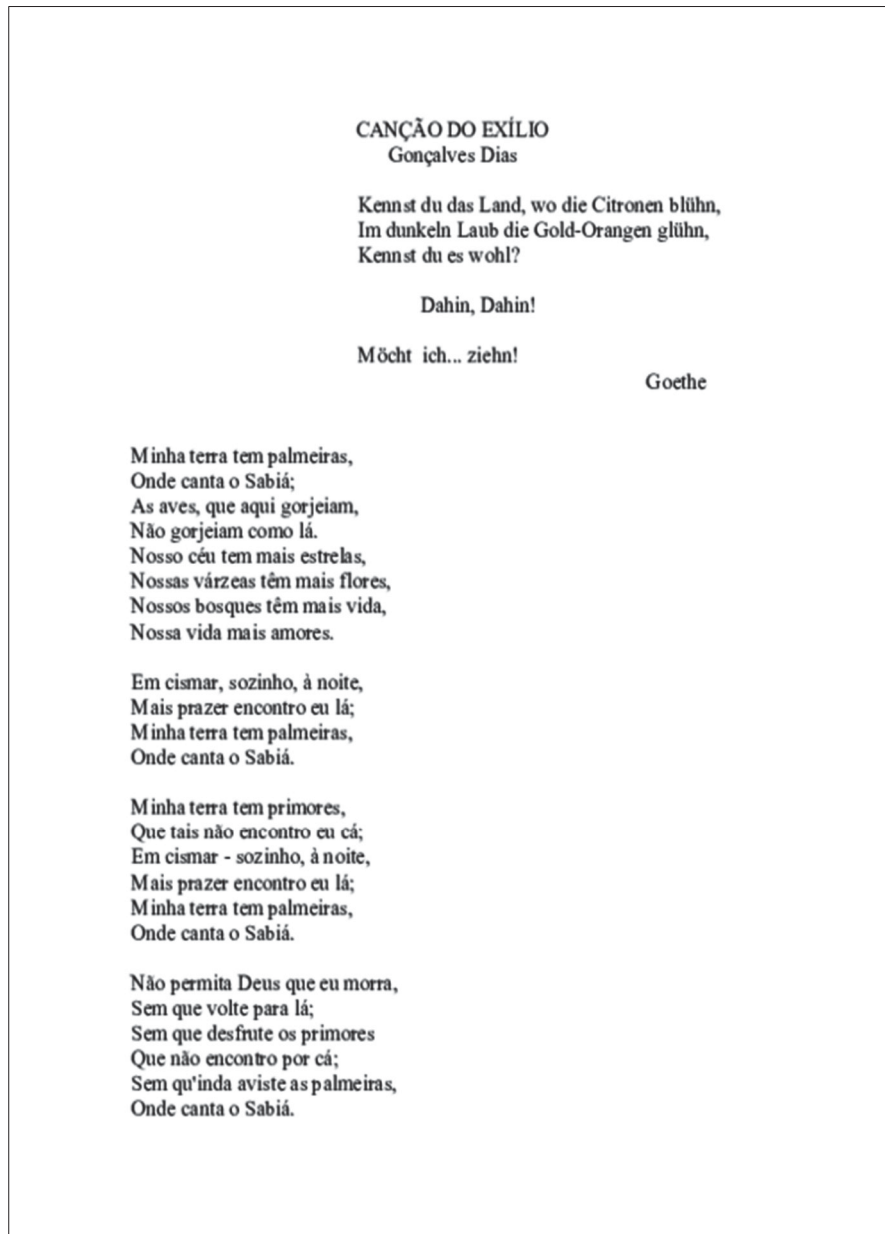
Embora o poeta não subverta a estrutura original, apenas condensada, mantendo determinada fidelidade semântica, a transformação formal carrega consigo um tom subversivo que também é presente no discurso empregado: “papá”, “sinhá”, “sofá”, em substituição ao tom de exaltação do poema romântico. Essa “facilitação” de Paes efetuada sobre o hipotexto de Gonçalves Dias, ao mesmo tempo em que subverte o texto original, valoriza-o por tomá-lo como objeto de paródia; sublinha o valor do texto matriz ao elegê-lo como algo importante para subverter. (Melo, 2006, p. 17).

Existem muitos outros exemplos de obras que fazem referência à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, por meio da paródia ou de outros recursos, sendo esse um dos poemas mais revisitados por escritores de língua portuguesa. Mas, engana-se quem acredita que esta obra surgiu do nada, Gonçalves Dias também fez

menção a um outro texto escrito por Goethe, e certamente recebeu influências deste e de outros autores. Afinal, *ex nihilo nihil fit*.

Observe a epígrafe do poema de Gonçalves Dias:

EXEMPLO 6 - EPÍGRAFE DA CANÇÃO DO EXÍLIO



Fonte: Imagem da internet. Disponível em: <https://www.academia.edu>

Segundo Schmidt *et al.* (2019), ao usar como epígrafe a *Balada do Mignon* de Goethe, Gonçalves Dias consegue estabelecer uma “relação entre o romantismo alemão e o brasileiro”. A relação intertextual não se dá somente pelo recurso da epígrafe, mas também pelo próprio conteúdo do texto. A tradução feita por Manuel

Bandeira demonstra isto: “Conheces o país onde florescem as laranjeiras? Ardem na escura fronde os frutos de ouro... Conhecê-lo? Para lá, para lá, quisera eu ir!”. É possível também identificar “a relação de nacionalismo dos dois textos.” (Schmidt *et al.*, 2019, p. 305).

Considerando que epígrafe é “sempre um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos” (PAULINO; WALTZ; CURY, 1995, p. 26), é possível declarar que nela se consiste a primeira intertextualidade da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, visto que é notável o desejo de retornar à Pátria em ambos os poemas, Gonçalves Dias, a terra das palmeiras, e a de Mignon, personagem do romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, de Goethe, ao país das laranjeiras, antecipando a postura nacionalista e de reverência a natureza que a *Canção do Exílio* terá. (Schmidt *et al.*, 2019, p. 306).

Fazendo uma retrospectiva desta seção do texto, recorde que saímos do *Hino Nacional Brasileiro* e nos transportamos para a *Canção do Exílio*, vimos diversas paródias deste poema e fomos parar em Goethe. Mas, também se engana quem acredita que a *Balada do Mignon* surge do nada... Ora, talvez seja prudente parar por aqui, pois esta história é sem fim. Outra vez: *ex nihilo nihil fit*.

2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A INFLUÊNCIA

Se pensarmos a intertextualidade em um sentido mais amplo, extrapolando a ideia de encontrar trechos do texto A dentro do texto B, devemos considerar as questões relacionadas à influência e o que ela representa. Nos campos das artes, as influências estilísticas são as que mais geram discussões sobre o fenômeno intertextual. Tais influências podem ser aquelas que determinado autor ou grupos de autores exercem em outros indivíduos. Também podem se relacionar aos contextos socioculturais, ideologias, estilos e práticas comuns de determinadas épocas que refletem em outras. No entanto, é importante ter em mente que:

Como veremos, é necessária uma distinção entre influência e intertextualidade; enquanto a primeira implica em intenção ou posicionamento histórico da obra em seu tempo ou origem, a última implica em uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode envolver inversão histórica (Klein 2005, p. 4).

Harold Bloom, renomado teórico e crítico literário norte-americano, abordou a intertextualidade sob a ótica da influência literária e da manutenção da tradição artística. Este autor ficou conhecido por desenvolver a teoria da angústia da influência, esta procura descrever as complexas relações entre as obras de determinados autores em relação aos que os precederam. A teoria de Bloom é sintetizada por Straus da seguinte forma:

1. O poema é uma entidade relativa ou entidades dialéticas, todo poema é uma releitura de algo já dito; 2. A relação entre os poemas novos e os antecedentes, reflete mais uma história de luta que de generosidade e quanto mais esse conflito se refletir no interior do poema, maior será a sua qualidade artística; 3. A luta entre poemas novos e seus antecedentes se manifesta na forma de uma releitura ou reinterpretação; 4. A influência como ansiedade é um fenômeno universal, não está restrito apenas a um período histórico (Straus, 1990, p. 12).

Dessa forma, quando o autor dialoga com seus antecessores, de modo consciente ou inconsciente, ocorre o fenômeno da intertextualidade. Todo autor, ao voltar-se para o passado, sente a pressão de desafiar ou até superar as obras que o inspiram. É nesse confronto com a tradição que surge a angústia. Embora tenha sido criticado por reduzir o fenômeno da intertextualidade à noção de influência, Bloom ofereceu uma perspectiva relevante para o estudo dos processos criativos e das dinâmicas entre escritores ao longo da história. Tanto que sua teoria foi posteriormente adaptada para o estudo da música, como será discutido mais adiante.

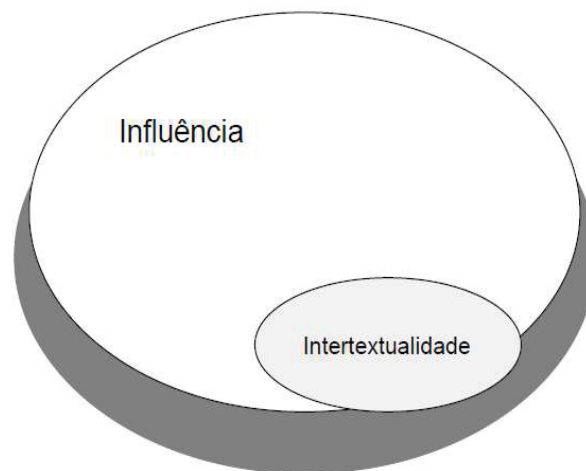
A angústia da influência, remete ao problema da originalidade, o poeta teme que sua criação não seja genuinamente original, mas sim o eco de outras vozes ou outros autores. Para Bloom, a angústia não necessariamente se configura como algo negativo, mas um desafio ao autor para buscar e afirmar sua voz em meio às suas influências. Ou seja, ao invés de uma limitação, se transforma numa força que move o autor a reconfigurar suas referências em novas formas de expressão.

Os escritos de Bloom assumem um caráter profético, pois antecipam questões inerentes da arte contemporânea em relação a originalidade, criação e tradição. Na arte contemporânea, reconhecer a influência não diminui a autenticidade da criação, ao contrário, a enriquece ao transformar o ato criativo numa ferramenta de diálogo com o passado.

Em contraponto à teoria da influência da ansiedade, temos a influência da generosidade de Thomas Stearns Eliot. Segundo Eliot, as influências são enriquecedoras e não um sinal de fraqueza. Quanto mais plenamente uma tradição é assimilada, melhor é o artista, tanto na sua fase de formação quanto na sua maturidade. Para ele, nem sempre a qualidade de um artista está no que é novo. (Cf. Straus, 1990). Aqui existe uma relação tranquila com o passado, diferente da ideia de ruptura ou superação da teoria de Bloom.

Explorando os termos intertextualidade e influência, Manfrinato *et al.* (2013) defendem que “essas terminologias não são fechadas em si, tanto a intertextualidade como a influência são passíveis de duas interpretações: tanto macro, como micro.” Assim, os autores explicam que “o que justifica as suas utilizações é o contexto no qual são aplicadas e, conseqüentemente, a justificativa dos autores que as usam.” (MANFRINATO *et al.*, 2013, p. 233). Manfrinato *et al.*, apresentam a relação entre os dois termos com a seguinte figura:

FIGURA 3 - RELAÇÕES ENTRE A INFLUÊNCIA E A INTERTEXTUALIDADE



Fonte: Manfrinato *et al.* (2013, p. 233).

Os autores explicam o diagrama acima da seguinte forma: o campo chamado de influência “compreende as relações entre os textos, dos quais não se pode escapar, pois todos estão englobados nessa esfera”, dentro deste campo, existe os que conseguem alcançar um nível maior de profundidade e destaque, que a autora chama de “poetas fortes”, que são “aqueles que, por alguma razão, alcançam a faixa escura da figura.” Em relação à intertextualidade, ocorre dentro do

campo da influência e o uso dela “pode ou não – pois depende do agente manipulativo: o poeta/compositor – chegar à faixa escura que representa o espaço atingido apenas pelos poetas/compositores fortes” (Manfrinato *et al.*, 2013, p. 233).

A influência, como visto acima, é um aspecto relacionado a intertextualidade amplamente discutido por diversos autores. Como foi observado, dependendo do ponto de vista, pode ser tomado como um problema, gerador de angústia, como explica Bloom, ou como aspecto enriquecedor, como defende Eliot. Fato é que a influência emerge como o ponto controverso da intertextualidade, assim como outros problemas que veremos a seguir.

2.5 DISCUSSÕES E PROBLEMAS: A MORTE DO AUTOR

Ampliando a abordagem sobre a intertextualidade, é importante levar em consideração algumas discussões sobre o conceito e até mesmo as críticas e limitações que emergem do tema. Já abordamos através da teoria da influência a relação de generosidade e angústia, por exemplo. Mas, algumas outras considerações são necessárias.

Sendo a intertextualidade um conceito que descreve a relação entre textos, as referências utilizadas influenciam a interpretação e o significado do texto em questão. Contudo, “alguns textos pressupõem vários discursos contemporâneos ou anteriores, e esses discursos tornam-se propriedade dos textos nos quais se encontram” (Araújo, 2020, p.154), de forma que sofram alguma espécie de restrição justamente por terem incorporado outros, pois o texto estaria submetido ao poder do texto antecessor, como quem impõe a sua presença e transforma o seu significado (Araújo, 2020).

Seguindo esta linha de pensamento, para Genette (1982) o intertexto também implica numa grande dependência do texto anterior, uma vez que é necessário o conhecimento prévio do texto primário para a completa compreensão do texto secundário, pois sem o conhecimento prévio, a leitura passa a produzir apenas o sentido e não o verdadeiro significado.

Outro problema decorrente das discussões acerca de intertextualidade se refere ao aspecto da originalidade:

A intertextualidade substitui o vínculo entre autor e texto, e cria um novo contato entre leitor e textos, e desta forma, sugere que nenhum texto

poderia ser considerado como original. Foi a partir desta ideia que surge a tese *Tel Quel*, da morte do Autor, tendo R. Barthes como um dos seus principais escritores, que descreve que “cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre. Ele é apenas o escrivão, da mesma forma, já que ‘eu sou ninguém além daquele que diz ‘eu’”. (Barthes, 1984 apud Araújo, 2020, p. 157).

Com base na fala de Barthes, podemos inferir que a autoria, que num primeiro momento poderia ser considerada como única fonte e fator decisivo do significado, dá espaço ou até pode ser substituída pela intertextualidade. A busca do significado não se dá tão somente pelas intenções do autor, pois a interpretação se molda pela rede de referências culturais e literárias, tanto do autor, quanto do leitor. O vínculo de autoria está fragilizado, logo, parafraseando Nietzsche, o autor está morto!

Quando Barthes afirma que o autor “é apenas o escrivão” (Barthes, 1984 apud Araújo, 2020, p. 157), este não é mais o sujeito onipotente que comanda todo o processo de comunicação, ao contrário, é relegado ao papel de quem apenas transcreve suas influências e referências externas. Assim, a morte do autor coloca o leitor no centro do processo de significação, ou seja, o sentido é determinado pela interação que o leitor formula com o próprio texto.

Nesse contexto, para Araújo (2020, p. 157), o autor passa a ser uma figura decorativa, o escrever passa a ser copiar, e a diferença entre o original e a cópia é atribuída ao gênio. Por um longo tempo fomos conduzidos a valorizar o autor em detrimento do leitor, mesmo a crítica interessava-se pelas motivações do autor ao escrever a obra, e isto concedia ao autor os direitos tanto sobre a produção como também, à interpretação da obra. Agora, o autor passa a ser apenas aquele que escreve, um intermediário, uma figura sem autoridade sobre a obra, mas sim produto de gestos e enunciados repetidos anteriormente à sua obra. Assim, sua função passa a ser a de misturar e repetir o já escrito, e não a de expressar a si próprio, pois tudo o que tenta produzir já faz parte do que foi dito. Desse modo, o sentido do texto passa a ser propriedade do leitor.

Considerando o que foi discutido até aqui, é importante destacar que a intertextualidade nos permite olhar para além do texto individual. Através deste fenômeno podemos descobrir e identificar as influências mútuas entre obras e autores. Mas, por outro lado, percebemos que dela podem surgir algumas questões e desafios: até que ponto a influência abala a originalidade? Ou mesmo, quais

ferramentas podemos utilizar para identificar as diversas vozes que ecoam em uma rede intertextual?

2.6 DISCUSSÕES E PROBLEMAS: A INTERESTUALIDADE

Garcia (2005) faz um alerta sobre o mau uso do recurso da intertextualidade. Segundo o autor, há uma tendência em privilegiar as referências e alusões a outras obras e deixar de lado a compreensão da essência da obra analisada. Esta prática de analisar obras em busca de referências, mas sem dar importância à sua expressividade intrínseca, é duramente criticada por Garcia. Vejamos o que afirmou o autor:

Nesse contexto, grande parte dos estudiosos de literatura atuais restringe as noções de **hipertextualidade** e de **intertextualidade** a um simples instrumento para confirmar suas idéias de que não existem nem a obra de arte nem a obra literária em sua **singularidade**, mas somente como continuação de um processo **coletivo** de construção da cultura e da sociedade. Nesta visão extremamente redutora e equivocada, nenhuma obra **existe por si**, elas apenas **dialogam entre si**, num processo de aviltamento do valor literário e artístico. (Garcia, 2005, p. 1).

O alerta de Garcia leva-nos a refletir que, em alguns casos, a intertextualidade acaba sendo usada como forma de reduzir a singularidade dos grandes autores, tentando reduzi-los ao resultado de construções culturais coletivas, sem valorizar suas realizações pessoais. Considerando isso, Garcia defende que o uso da intertextualidade deve ser realizado somente quando o recurso tem intenção de favorecer a compreensão de uma obra, e não como forma de engrandecimento de produções medíocres (Garcia, 2005).

O estudo da obra de arte buscando apenas detectar suas referências a outras obras ou a aspectos da realidade circundante é um vício tão nefasto quanto foi, no passado, a análise estruturalista da literatura, em que se lia um determinado texto não com intuito de descobrir sua força poética ou sua criatividade estilística, mas somente para confirmar este ou aquele ponto teórico, que afastou tantos estudantes da literatura. A apreciação de qualquer livro obra de arte com o objetivo precípua de descobrir alusões a outros autores ou a características externas à obra afigura-se a nós como o exemplo mais recente de indolência intelectual. (Garcia, 2005, p. 1).

Considerando este problema, e preocupado em valorizar a riqueza poética das obras de arte, para além de mera comparação desinteressada, Garcia apresenta-nos o termo *interestualidade*:

Diante das críticas feitas [...] sobre o mau uso das noções de intertextualidade, polifonia e hipertextualidade, como formas de diminuir a importância dos grandes artistas como indivíduos, relegando-os ao limbo de simples manifestações de uma pulsão coletiva, devemos simplesmente abandonar a utilização de tais noções? Não! Elas são muito úteis, principalmente a noção de hipertextualidade, em vários casos. Devemos, isto sim, submetê-la ao critério da “*interestualidade*”, neologismo jocoso (o que cabe aqui, pois a maioria dos autores que manipulam estes termos para seu interesse são extremamente áridos e casmurros) para indicar o fato de algo ser realmente digno de interesse ou não. (Garcia, 2005, p. 7).

Assim, a intertextualidade nos é introduzida em tom irônico e crítico. Ao inserir mais essa terminologia, Garcia (2005) zomba das infinitas definições e contradições que giram em torno da intertextualidade; o próprio leitor desta tese poderá constatar isso nas próximas seções deste texto. A crítica de Garcia também se refere ao uso do recurso intertextual de forma indiscriminada e superficial por parte dos escritores; nesse contexto, o autor cita obras que fazem referência à *Canção do Exílio* e, em seguida, massacra todas elas.

Apesar da pilhéria, sobrevive o alerta: a *interestualidade* se debruça para o que interessa. E o que interessa? Desvelar a “força poética” ou “criatividade estilística” de uma obra ou de um autor (Garcia, 2005, p. 1). Desta forma, todo processo analítico, deve utilizar a *interestualidade* como filtro. E este filtro será usado para ajudar a compreender a riqueza das obras, e não para banalizá-las. Tais premissas, pretendo seguir em minhas análises musicais.

2.7 RESSIGNIFICANDO E AMPLIANDO O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE: TRANSTEXTUALIDADE, INTRATEXTUALIDADE E AUTOTEXTUALIDADE

O termo intertextualidade foi citado até aqui de uma forma mais abrangente, conforme o que foi proposto originalmente por Kristeva. No entanto, com o passar dos anos, pesquisadores sentiram a necessidade de ampliar o significado do termo ou até resignificá-lo. É o caso de Gérard Genette, que resignifica a intertextualidade como uma categoria de algo maior que ele chamava de transtextualidade. Em outras palavras, o que era intertextualidade para Kristeva,

para Genette é transtextualidade, sendo que esta última pode ocorrer de 5 maneiras distintas:

TABELA 1 - TIPOS DE TRANSTEXTUALIDADE

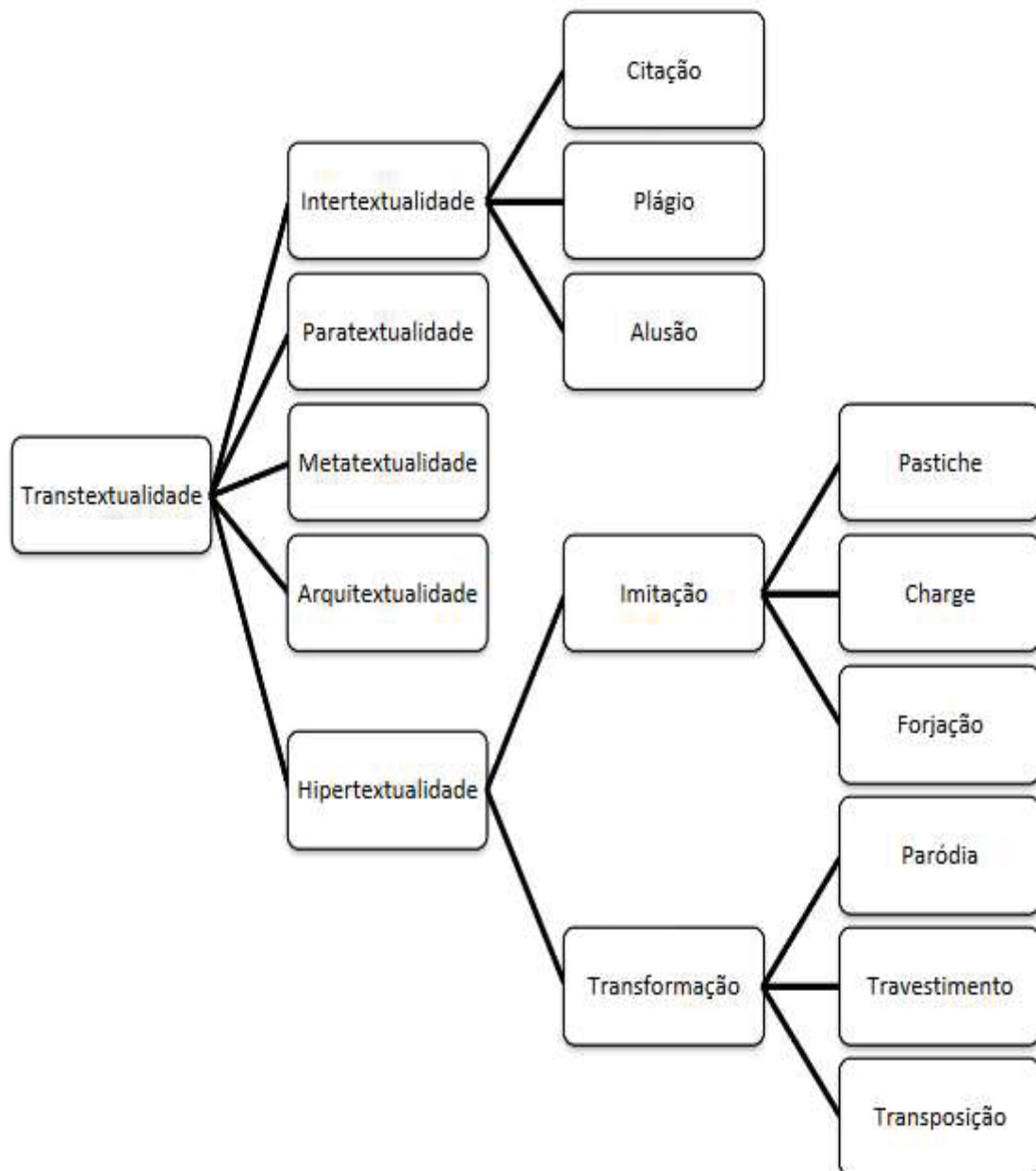
Intertextualidade	“Pode estar na forma de citação, plágio ou alusão.” (Genette, 1992, p.83).
Paratextualidade	“A relação entre um texto e seu paratexto que envolve o corpo principal do texto. Exemplos são títulos, subtítulos e prefácios.” (Genette, 1992, p.83).
Arquitextualidade	“A designação de um texto como parte de um gênero ou gênero.” (Genette, 1992, p.83).
Metatextualidade	“O comentário crítico explícito ou implícito de um texto em outro texto.” (Genette, 1992, p.83).
Hipotextualidade ou Hipertextualidade	“A relação entre um texto e um hipotexto precedente em que o texto ou gênero se baseia, mas transforma, modifica, elabora ou amplia. Exemplos são paródia, falsificação, seqüela e tradução.” (Genette, 1992, p. 83).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em Genette (1992, p.83).

Conforme esta categorização de Genette, podemos determinar claramente a diferenciação entre os conceitos de intertextualidade e transtextualidade. A intertextualidade, para Genette, diz respeito a conexões diretas entre os textos, que se manifestam na forma de citações, plágios ou alusões. Neste caso, um texto remete diretamente a outro, de maneira implícita ou explícita, o sentido de um novo texto é ampliado ou alterado por referências externas. Já a transtextualidade, é um conceito mais abrangente que se manifesta de cinco formas diferentes, sendo a intertextualidade uma delas. De toda forma, tanto a transtextualidade quanto a intertextualidade, apontam para as formas como os textos se retroalimentam ao longo do tempo, criando redes de significados que ampliam os limites de um autor ou de uma obra.

Para entendermos melhor a ampliação dos termos propostos por Genette, podemos verificar o quadro a seguir:

FIGURA 4 - ORGANOGRAMA DA TRANSTEXTUALIDADE DE GENETTE.



Fonte: Nobre (2014, p. 54).

É importante fazer uma ressalva sobre a Hipertextualidade: se para Genette o termo se refere a procedimentos como “paródia, falsificação, seqüela e tradução.” (Genette, 1992, p.83), para Garcia (2005) — que nos apresentou o problema da intertextualidade — a hipertextualidade ganha outra definição. Segundo o autor, a “hipertextualidade seria a detecção de determinadas características sócio-culturais que permeiam um texto literário ou uma obra de arte”. (Garcia, 2005, p. 3).

Outros dois termos originários da intertextualidade — ou o que seria transtextualidade para Genette — são: intratextualidade e autotextualidade. Esses conceitos serão o foco desta tese. No que se refere ao termo intratextualidade, existe uma variedade de significações. Uma delas é proposta por Sharrock:

Intratextualidade é o fenômeno e o estudo da relação entre os elementos dentro dos textos: trata de estruturas como composição de ciclos, continuidades, justaposições de descontinuidade, arcos de histórias e outras repetições de linguagem, imaginário ou ideias, incluindo lacunas no círculo hermenêutico e na forma de presenças ausentes e caminhos não tomados. A Intratextualidade concentra-se no problema de como os textos são reunidos, por autores e leitores, como totalidades unificadas, ou, ocasionalmente, em des-unidades criativas, e divididas em seções para facilidade de consumo ou para outros propósitos. (Sharrock, 2018, p.15).

Percebe-se que Sharrock (2018) aborda o fenômeno da intratextualidade sob a perspectiva da relação entre os elementos internos dos textos. Neste caso, ela se manifesta quando as diferentes partes do texto se interconectam por meio de repetições de ideias, nas quais se criam uma rede de significados nas obras. Pensando na outra face, as des-unidades, podemos inferir que o leitor, ao ter acesso à parte de um texto maior, pode construir uma leitura interativa e dinâmica do texto, inclusive preenchendo as lacunas com suas próprias referências.

Outra significação para o conceito de intratextualidade é apresentada por Sant'Anna (2007), ao afirmar que “a intratextualidade é quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (Sant'anna, 2007, p. 62). Essa definição, que evidencia um movimento de autorreferência em que o autor dialoga com a própria produção que também é discutido por Pupia (2017).

Pupia (2017) apresenta a intratextualidade como um processo em que o poeta se reescreve, em outras palavras, quando o autor recorre a outros textos de sua autoria usando o recurso da paráfrase. Parafrasear a si mesmo, permite que o autor crie camadas de significado ao mesmo tempo que mantém uma continuidade de suas obras passadas. Esse processo, vai além da mera repetição, envolve a reapropriação reflexiva e criativa de elementos anteriores, dando ao autor a oportunidade de visitar, ressignificar e reinterpretar seu próprio eu do passado.

Ao citar Sant'Anna, Pupia (2017) faz um paralelo do fenômeno intratextual com a música. A comparação entre a literatura e a música demonstra, por óbvio, que a intratextualidade não é um fenômeno restrito apenas ao nível literário, mas que pode ser verificável em outras formas artísticas. Desta forma, a literatura, assim

como a música, quando reutiliza seus próprios elementos criativos, pode gerar novas possibilidades interpretativas para quem a consome.

Ainda sobre o termo intratextualidade, Ugartemendía (2017) propõe a seguinte abordagem:

A intratextualidade deriva do conceito de intertextualidade. Há dois níveis de intratextualidade na obra de um autor. O primeiro tem a ver com as relações entre peças do mesmo *corpus* de um autor; o segundo nível tem a ver com as relações entre diferentes obras do mesmo autor. Para distinguir entre um e outro, adotaremos os termos propostos por Vasconcellos: “intratextualidade” para o primeiro nível e “autotextualidade” para o segundo. A autotextualidade “consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor” (Ugartemendía, 2017, p.62-63).

Ugartemendía (2017) distingue claramente os conceitos de intratextualidade e autotextualidade, apesar dos dois termos estarem relacionados, há uma diferença entre eles. A intratextualidade diz respeito às relações que elementos estabelecem dentro de um conjunto de obras que possuem determinado grau de unidade. Neste caso, os elementos constitutivos das obras do mesmo *corpus* interagem entre si, através de repetições de palavras, ideias ou estruturas – entenda-se *corpus*, como um conjunto de obras com mesma temática ou construídos com critérios que os unificam. Já a autotextualidade expande as relações de elementos para diferentes obras do mesmo autor.

A autotextualidade, ao envolver a interação entre textos distintos do mesmo autor, leva a necessidade da existência de uma memória literária e autoral, a ser posta em prática pelo próprio autor e seu leitor. Assim, a autotextualidade se tornar uma importante ferramenta para reforçar temas recorrentes, criar jogos de significações entre os textos ou até oferecer uma reflexão contínua da própria produção artística de determinado autor.

Sobre estes tipos de relacionamentos de obras do mesmo autor, temos em Vasconcelos (2001) a seguinte definição para intratextualidade:

Encontraremos um tipo de intertextualidade que não exige conhecimento ativo senão do próprio texto que se vai lendo: trata-se de recordar, muitas vezes em detalhe, passagens anteriores que serão evocadas sutilmente para criar sentido, em processo a que chamaremos “intratextualidade” (Vasconcellos, 2001, P. 82).

Preferimos adotar o termo mais abrangente de *intratextualidade*, concebida como a evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto; mas restringiremos nossas considerações ao exame de exemplos que mostrem de que maneira essa retomada interna cria sentidos que precisam ser decodificados depois que a memória do leitor a reconheceu (Vasconcellos, 2001, p.128).

A definição para intratextualidade por Vasconcellos (2001) chama a atenção para o nível de compreensão do texto pelo leitor. Neste caso, não seria necessário um grande conjunto de referências prévias para o acontecimento do processo de significação, pois a interação ocorre com o próprio texto. Isso ocorre quando o leitor é levado a relembrar passagens anteriores, e à medida que a leitura avança, novos sentidos são criados. Portanto, a intratextualidade atua como uma ferramenta de aprofundamento do próprio conteúdo, através do exercício das associações e alusões inerentes ao texto.

E sobre o termo autotextualidade, Vasconcellos afirma que:

Outro tipo de intertextualidade consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do *mesmo* autor; ainda que tal denominação não seja ideal, poderíamos chamá-la *autotextualidade*. De novo, cautela se faz necessária: distinguir-se-á a coincidência de expressão, fruto da unidade intrínseca de um mesmo estilo, da referência pretendida, provocada, e *criadora de sentido*; fluidos, porém, são os limites entre uma classe e outra. (Vasconcellos, 2001, p.147).

A autocitação, ou autotextualidade, como proposta por Vasconcellos (2001), se refere aos momentos em que os autores evocam passagens de suas próprias obras dentro de um novo texto. Apesar de não considerar o termo ideal, Vasconcellos entende a autotextualidade como uma forma de ocorrência da intertextualidade, na qual o autor se restringe ao seu próprio universo de obras, sem recorrer a fontes externas.

Vale mencionar o alerta que Vasconcellos (2001) faz ao abordar a autocitação: é necessária a diferenciação entre o que é uma mera coincidência de expressão, que pode ser o fruto das características estilísticas de um autor, do que é uma autocitação deliberada, com intenção de criar um sentido diferente. A cautela sugerida por Vasconcellos considera a complexidade do processo interpretativo, pois agora se exige uma análise mais detalhada dos diferentes textos de um autor, a fim de evitar interpretações incorretas ou rasas.

É importante considerarmos também o conceito de autocitação (*autocita*) descrito por Corrado (1992). Para o autor, diferente de outras formas de

intertextualidade, a autocitação não apresenta as discussões envolvendo questões problemáticas como o plágio por exemplo, por razões óbvias. Vejamos o que explica o autor:

Além da recorrência de voltas idiomáticas básicas, responsáveis pela solidariedade interna que de obra em obra vai perfilando o estilo de um autor, encontramos com certa assiduidade a reutilização de estruturas completas próprias, das quais o compositor, familiarizado intimamente com elas no curso do trabalho precedente, estima poder extrair novas consequências musicais ou carregá-las com novos sentidos ao situá-las em outro contexto. (Corrado, 1992, p 37).

Diante da variedade de nomenclaturas, categorias e significados, é necessário apontar ao leitor deste trabalho que em minhas análises pretendo abordar o fenômeno da intertextualidade dentro da perspectiva da chamada autotextualidade e intratextualidade, conforme descritas por Vasconcelos (2001). Também usarei o termo intertextualidade conforme foi concebido por Kristeva, apesar da ampliação de Genette. Faço esta escolha para facilitar a compreensão do trabalho, visto que o termo, compreendido de forma mais abrangente, já está no senso comum de pesquisadores e leitores do assunto.

Os autores citados acima, diretamente ligados à teoria literária, apresentam formas em que podemos observar o fenômeno da intertextualidade na prática. No entanto, pulei propositalmente o campo da música por esta ser a manifestação artística que será explorada nesta tese. Dessa forma, darei mais enfoque aos modos pelos quais o fenômeno intertextual pode ocorrer na música nos capítulos seguintes.

3 A INTERTEXTUALIDADE NA MÚSICA

Assim como observado anteriormente, o fenômeno intertextual acaba por ser verificável em outras manifestações artísticas. Ao ilustrar o fenômeno dentro da literatura, utilizei como exemplo o poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, demonstrando como ele se desdobrou para outras obras posteriores e como apontava para obras do passado. Agora, observe abaixo um exemplo de como o fenômeno pode ocorrer nas artes visuais.

FIGURA 5 - MONA LISA (1503-1506) DE LEONARDO DA VINCI



Fonte: Imagem da internet. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/mona-lisa.htm>

FIGURA 6 - MONA LISA (1978) DE FERNANDO BOTERO



Fonte: Imagem da internet. Disponível em: <https://dasartes.com.br/dasartes.com.br/wp-content/uploads/2023/09/Fernando-Botero-Mona-Lisa-1978-183-x-166-cm-scaled.jpg>

Nas artes visuais, a emblemática Mona Lisa, foi uma das pinturas que mais recebeu releituras, revisões ou reinterpretações. Entre elas, consta a obra de Botero, demonstrada acima. Segundo Filho e Oliveira (2017, p. 620), a obra de Botero, trata-se de uma “estilização” da pintura de Da Vinci, mas é frequentemente confundida por uma paródia por aqueles que não conhecem o estilo de Botero. É curioso ver o termo paródia também adotado pelas artes visuais. Isto remete ao problema da adoção dos conceitos da literatura e da falta de uma terminologia própria para cada manifestação artística.

Da mesma forma que na literatura e outras áreas das artes, o fenômeno da intertextualidade também se manifesta na música. Trata-se da prática da incorporação de elementos musicais de outras obras em uma composição musical, que tem por objetivo o estabelecimento de relações entre elas. Segundo Gonçalves e Piedade (2023):

O debate sobre música e intertextualidade não é recente, porém nos últimos anos surgiram estudos que ampliaram significativamente as perspectivas sobre o tema. Desde sua concepção, no final da década de 60, o conceito de intertextualidade tem atraído a atenção, sendo amplamente discutido e transformado tanto na sua área de origem (Literatura) quanto nos estudos musicais. (Gonçalves e Piedade, 2023, p. 2).

Corroborando a citação acima, Manfrinato *et al.* (2013) também demonstram como a intertextualidade faz o caminho da origem na teoria literária para outras áreas artísticas. Interessante ressaltar que os autores explicam que mesmo em outras áreas artísticas, recorrem a terminologias originárias de estudos linguísticos e literários. Segundo Manfrinato *et al.*:

As discussões a respeito da intertextualidade estão em constante desenvolvimento no campo da Linguística Textual e da crítica literária que são, originalmente, a base de todo o estudo intertextual. Essas discussões, todavia, difundiram-se para as mais diferentes áreas – artes visuais, cinema, design, propaganda e música – por estas serem manifestações culturais e, conseqüentemente, não serem algo isolado de construção, mas sim, terem estreita ligação com toda a criação anterior; contudo, essas áreas não são capazes de explicar com suas próprias terminologias esse fenômeno, ou seja, faz-se necessário recorrer aos estudos linguísticos e literários. Dessa maneira, adentrando a essas questões, percebe-se que o estudo da intertextualidade é tomado de uma gama de confluências e divergências entre autores. (Manfrinato *et al.*, 2013, p. 229 – 230).

Ariane Petri em seu artigo *A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores*, afirma que “transferência do

conceito da intertextualidade para outras práticas artísticas além da literatura já foi prevista pelos seus teóricos.” Petri demonstra que “a intertextualidade trata do cruzamento de textos de qualquer materialidade.” (2024, p. 12).

Com isso, o conceito se aplica em diversas práticas artísticas, sempre relacionando algum tipo de suporte de difusão de informação: textos literários na literatura, textos musicais (partituras) ou sonoros (gravações) na música, textos imagéticos nas artes plásticas ou no cinema, entre outros. “Texto” vem do latim “textus”, significando tecido, textura, trama, estrutura, entrelaçamento. (Petri, 2024, p. 12).

Após ter surgido como termo e ter sido discutido por linguistas e críticos literários da década de 60, não demorou para que a intertextualidade de Kristeva causasse reflexos na área da música. Desta forma, fez-se um paralelo entre os materiais constitutivos do texto com os elementos da linguagem musical a fim de discutir o conceito dentro da música. Sobre a apropriação da intertextualidade, Burkholder afirma que:

Esse conceito foi tomado pela primeira vez por escritores sobre música na década de 1980, mais ou menos contemporâneo da teoria das tópicas e da teoria do esquema, e nas últimas duas décadas houve um crescente corpo acadêmico aplicando a ideia de intertextualidade à música [...]. (Burkholder, 2021, p. 79).

De maneira geral, o fenômeno intertextual pode ser observado de diversas formas na música: quando artistas usam amostras de gravações pré-existentes em suas músicas; como citações musicais, quando compositores fazem referências de outras composições (melodias, progressões harmônicas, linha do baixo, etc); através de paródias e imitações, quando a intertextualidade se manifesta de maneira humorística ou crítica, parodiando e imitando estilos, letras ou performances; em referências líricas, quando as letras fazem referências a outros textos literários, poéticos e musicais; em versões, quando se escrevem ou gravam novas versões de músicas já existentes, dando um novo significado a elas; e em técnicas de arranjo e composição, quando compositores usam recursos para fazer alusões a determinados estilos musicais, através de orquestrações, características de época, instrumentação de época, etc.

Petri (2024) defende que quando aplicadas à música, as diferentes abordagens da intertextualidade levantam “aspectos estéticos, poéticos, imanentes,

históricos/biográficos, [também] avaliam a história do impacto da obra ou tratam de aspectos estilísticos, canônicos, psicológicos ou sociais.” (p. 13). A autora inclusive descreve o foco que a análise musical deve seguir para cada um destes aspectos. Observe abaixo:

TABELA 2 - RESUMO DOS FOCOS ANALÍTICOS DAS ABORDAGENS NA INTERTEXTUALIDADE MUSICAL

Aspecto intertextual	Foco analítico
estésico	Processos da recepção da obra pelo(s) ouvinte(s), como cria(m) seu significado
poiético	Processos da escrita, estudo de textos disponíveis para os compositores (fontes, rascunhos etc.); planejamento composicional
imaneente	Relações entre a obra e outros textos
histórico/biográfico	A obra como fruto do seu tempo, recepção contextualizada
história do impacto	Influência, grandeza artística
estilístico	Convenções compartilhadas, criando relações mútuas
canônico	Relação da obra com o cânone
psicológico	Estratégias composicionais adotadas para vencer a influência dos antecessores
social	Recorte analítico como feminismo, pós-colonialismo etc.

Fonte: Petri (2024, p. 13).

Para ilustrar como a intertextualidade pode ocorrer na música, escolho um compositor conhecido por uso de referências a outras obras: Gustav Mahler. Toda a obra de Mahler é carregada de significado, o autor se expressa, entre outras ferramentas, através da ironia e do sarcasmo, frequentemente fazendo referências a textos poéticos e canções folclóricas. Sua música é carregada de intertextualidade.

Vejamos um exemplo bastante conhecido:

EXEMPLO 7 - INÍCIO DO TERCEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA N. 1 DE MAHLER

III.

1
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen *)

Pauken
pp
mit Dämpfer

SOLO
p

Contrabass

2

I. Fag.
pp

Bass-
tuba
pp

Pauke
mit Dämpfer

Cello
pp

Bass
pp

Fonte: Mahler (1906).

Ouçã o exemplo através do Código QR:



Em *Sinfonia Titã: semântica e retórica*, Henrique Lian (2005) realiza diversas considerações sobre aspectos intertextuais da *Sinfonia n. 1* de Mahler. Um dos exemplos citados é o início do terceiro movimento. Segundo Lian, o terceiro movimento

começa com uma espécie de marcha fúnebre, embora nós não saibamos se devemos levá-la a sério ou interpretá-la como uma paródia. Estamos inclinados a presumir esta última possibilidade, uma vez que o tema principal da marcha fúnebre é a conhecida canção estudantil alemã *Bruder Martin, steh' schon auf*, que temos freqüentemente cantado, embora não em

funerais, mas enquanto bebemos alegremente. (Floros, 2000 apud Lian, 2005, p. 67).

Veja abaixo a referida *Bruder Martin*, ou *Bruder Jakob*:

EXEMPLO 8 - BRUDER MARTIN/BRUDER JAKOB

BRUDER JAKOB (D maj)



BRUDER JAKOB (D min)



Fonte: Imagem da Internet. Disponível em:
https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=5615&c=180#google_vignette

Ouçã:



Segundo Lian, o início do terceiro movimento da *Sinfonia Titã* remete à canção *Bruder Martin, Você Está Dormindo?* – ou seria: você está morto? — “reproduzida fielmente, nota por nota” (Lian, 2005, p. 68). Alguns anos depois da estreia da sinfonia, Mahler renomeou este movimento para *Marcha Fúnebre à Maneira de Callot* e declarou que:

recebeu uma evidente sugestão a partir de *O Cortejo Fúnebre do Caçador*, pintura parodística bem conhecida por todas as crianças austríacas e recolhida de um velho livro de contos de fadas. Nela, os animais da floresta acompanham o esquife de um caçador até o seu túmulo, Coelhos carregam uma faixa, seguindo uma banda de músicos da Boêmia acompanhados por animais fazendo música, como gatos, sapos, galinhas e assim por diante. Cervos, corças, raposas e outros animais da floresta, empenado ou de

quatro patas, seguem o cortejo em atitudes cômicas. À certa altura da peça expressa-se ironia e humor, enquanto que em outros momentos tem-se um clima de terror. (Floros, 2000, apud Lian, 2005. p 68).

Veja a referida imagem de Callot:

FIGURA 7 - O CORTEJO FÚNEBRE DO CAÇADOR. GRAVURA DE JACQUES CALLOT.



Fonte: imagem da internet. Disponível em:
<https://composerwifeproblems.wordpress.com/2015/04/11/mahler-no-1-funeral-march-in-the-manner-of-callot/>

Observa-se que os aspectos intertextuais desta obra de Mahler não se restringem apenas à música, eles extrapolam para outras manifestações artísticas. O exemplo ilustra a complexidade que representa a percepção, a busca e o encontro do fenômeno da intertextualidade. Considerando a multiplicidade de manifestações intertextuais dentro da música, vale ressaltar a importância da análise musical para a descoberta de referências, muitas vezes de difícil identificação ou compreensão pelo ouvinte comum. Gonçalves e Piedade (2023) afirmam que:

É nesse sentido que diversas investigações sobre intertextualidade na música têm como um foco analítico a descoberta dos textos anteriores emaranhados nas obras analisadas, muitas vezes ocultos, retomados de forma sutil ou de difícil percepção para ouvintes de algum modo despreparados. (Gonçalves e Piedade, 2023, p. 3).

Também é válido destacar que quando a intertextualidade ocorre na música, proporciona o acréscimo de uma dimensão histórico-cultural extra à obra. Mais além, permite ao ouvinte estabelecer conexões intelectuais e emocionais entre diferentes

obras. Considerando as teorias de Harold Bloom (1995, 2022), a intertextualidade musical pode ser vista como uma forma de reinterpretação criativa ou homenagem para uma tradição musical pré-existente. O que deixa evidente a expressão da diversidade de riquezas de influências que moldam a música no decorrer dos seus períodos históricos. Corroborando a esta afirmação, Gonçalves e Piedade (2023) destacam que:

Desta forma, a abordagem intertextual pode conferir movimento e sentido aos textos musicais novos e revelar quais textos antigos neles sobrevivem, além de alimentar uma forma distinta de ler algumas tradições e criar novos produtos artísticos desenvolvidos nessa rede de (inter)textos. (Gonçalves e Piedade, 2023, p. 11).

Voltando à *Sinfonia Titã*, Mahler usa referências a outras obras de sua autoria. Mesmo sem adotar o termo autotextualidade, Lian (2005) nos apresenta um destes casos. Observe os exemplos a seguir:

EXEMPLO 9 - TERCEIRA PARTE DA MARCHA FÚNEBRE - SINFONIA N. 1 – MAHLER

Sehr einfach und schlicht, wie eine Volksweise.

83

85

87

89

91

95

p *pp*

Fonte: Mahler (2021).

Ouçã:



Agora, compare com o excerto de *Os Dois Olhos Azuis*, quarta parte de *Canções de um Viajante*, outra composição de Mahler:

EXEMPLO 10 - EXCERTO DE OS DOIS OLHOS AZUIS – CANÇÕES DE UM VIAJANTE – MAHLER

Leise, bis zum Schluss
Auf der Stra - sse steht ein Lin - den - baum, da -

sempre pp

pp
hab ich zum er - sten Mal im Schlaf ge - ruht! Un - ter dem Lin - den - baum! Der

ppp

Fonte: Mahler (1897).

Ouça:



Só de ouvir as duas passagens, percebemos que se trata da mesma melodia. Sobre as relações entre estes dois exemplos, Henrique Lian afirma que:

A terceira parte [da Marcha Fúnebre] cumpre a função de um trio (na perspectiva que estamos adotando e que exclui o entendimento do movimento como um simples rondó). Escrita em sol maior, traz a indicação *Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise* (*Muito singelo e simples como uma canção popular*). Constitui um episódio lírico e belo que não poderia ser mais contrastante com a parte anterior. Sua melodia, apresentada a partir do compasso 86 (com anacruse), nada mais é do que a segunda (e última) estrofe da última canção do viajante *Die zwei blauen Augen* (*Os dois Olhos Azuis*), apresentada pelos violinos (que fazem as vezes do cantor) intercalados pelas flautas, oboés e clarinetes (que

reproduzem quase integralmente o acompanhamento da canção). Ocorre aqui um fato curioso. A seção está escrita em sol maior, tonalidade da quarta canção do viajante, citando, porém, uma melodia que na canção é apresentada em fá maior e antecedida pelo mesmo tipo de preparação modulatória, fruto do esquema mahleriano de tonalidade progressiva, experimentado pela primeira vez nos *Lieder eines fahrenden Gesellen* [Canções de um Viajante]. (Lian, 2005, p. 74).

Mahler também nos oferece, dentro do universo da *Sinfonia Titã*, diversos exemplos referências à outras partes da obra. As descrições sobre o termo intratextualidade de Vasconcelos (2001) se enquadram nestes exemplos. Observe o excerto abaixo:

EXEMPLO 11 - EXCERTO DO QUARTO MOVIMENTO DA SINFONIA N. 1 – MAHLER

Sehr langsam.
♩ = ♩

428 *pp* Più Mosso.

432 *p* Molto rit.

436 **Langsam.**

Fonte: Mahler (2021).

Ouçã:



Agora, compare com esta outra parte da mesma sinfonia:

EXEMPLO 12 - EXCERTO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SINFONIA N. 1* – MAHLER

Fonte: Mahler (2021).

Ouçã:



Sobre este caso, Lian (2005) afirmou que a partir do compasso 428 do quarto movimento acontece um “retorno ao clima da introdução do primeiro movimento, com as quartas descendentes [...] tocadas nos segundos violinos e violoncelos, enquanto as demais cordas atuam como a cortina do amanhecer [...]” (p. 87).

Saindo de uma visão mais geral da intertextualidade na música, temos vários autores que procuraram descrever, em categorias específicas, diversas formas em que este fenômeno ocorre nas composições musicais. Muitos buscaram respaldo em críticos literários e adaptaram suas teorias para a música. Alguns

destes autores, entre eles Joseph Straus, Kevin Korsyn e Lucas de Paula Barbosa, veremos com mais detalhes na seção a seguir.

3.1 ABORDAGENS ANALÍTICAS E CATEGORIZAÇÕES DA INTERTEXTUALIDADE NA MÚSICA

Joseph Straus, em *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990), abarca as teorias de Bloom e Eliot — vistas anteriormente nesta tese — e faz paralelos com a música. O foco dos estudos de Straus é música do século XX, procurando descrever como os compositores desta época se apropriam do passado dentro da linguagem modernista, tentando não renunciar à originalidade.

Dentro desta discussão, Straus (1990) aponta duas vertentes: a Progressista e a Neoclássica. A progressista se refere à Segunda Escola de Viena e ao desenvolvimento do cromatismo. Já a Neoclássica, foca no retorno dos ideais de equilíbrio e proporção. Para Straus, os procedimentos observáveis nestas vertentes podem ser categorizados da seguinte forma:

TABELA 3 - CATEGORIZAÇÃO DE STRAUS

Motivização	“O conteúdo motivico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.” (Straus, 1990, p. 17).
Generalização	“Um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem.” (Straus, 1990, p. 17).
Marginalização	“Elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior são relegados a um papel secundário na nova obra.” (Straus, 1990, p. 17).
Centralização	“Elementos musicais que são secundários em uma obra anterior adquirem um papel principal na obra nova.” (Straus, 1990, p. 17).
Compressão	“Elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior, são comprimidos em algo sincrônico na obra nova.” (Straus, 1990, p. 17).
Fragmentação	“Elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior são separados na obra nova.” (Straus, 1990, p. 17).
Neutralização	“Elementos musicais tradicionais têm suas funções costumeiras canceladas.” (Straus, 1990, p. 17).
Simetrização	“Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente direcionais são invertidas ou simetricamente retrogradadas.” (Straus, 1990, p. 17).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em Straus (1990, p. 17).

A categorização proposta por Straus demonstra diferentes modos pelos quais os elementos musicais podem ser observados sob a perspectiva intertextual.

Cada item destacado — como motivização, fragmentação ou centralização — indica maneiras pelas quais o compositor pode se apropriar de um material pré-existente, transformando-o e subvertendo seu significado original.

Pensando na análise musical, uma categorização como a de Straus permite ao analista identificar relações que vão além do plágio ou da simples citação. Essas relações podem evidenciar o processo criativo do compositor em diálogo com a tradição e a originalidade. Assim, Straus apresenta uma proposta que possibilita interpretar com maior clareza os vínculos entre as obras a partir dos elementos da linguagem musical.

Anteriormente, Leonard Meyer, compositor estadunidense que contribuiu com importantes pesquisas nos campos da teoria estética e análise musical, em seu livro *Music the Arts and Ideas*. (1994), havia discutido sobre os processos de apropriação do passado. Meyer identificou 4 tipos de procedimentos: Paráfrase, Empréstimo, Simulação e Modelagem. Observe a tabela a seguir:

TABELA 4 - CATEGORIAS DE MEYER

Paráfrase	“Na Paráfrase praticamente todas as características constitutivas de uma obra existente - seu assunto principal, temas, estruturas e procedimentos estilísticos – são utilizados de uma forma relativamente rigorosa e constante como base para a totalidade ou parte de uma nova obra cujo espírito e significado são claramente contemporâneos. Através da reordenação das partes ou materiais, modificação da sintaxe, mudanças de inflexão ou vocabulário, uma alternância na maneira de representação ou alguma combinação destes fatores, acontece uma modificação estilística.” (Meyer, 1994, p. 195).
Empréstimo	“No Empréstimo materiais existentes, geralmente pequenos trechos (uma melodia, linha ou estrofe de um verso ou parte de uma pintura), mas às vezes seções maiores ou mesmo obras completas de dimensões modestas, são citadas, copiadas ou reproduzidas com exatidão ou quase exatidão. Quando, como é frequente o caso, a força e impacto do material emprestado dependem da familiaridade da audiência com o tom e significado do seu contexto original, os trechos são geralmente extraídos de obras de conhecimento geral de um ouvinte ocidental educado.” (Meyer, 1994, p. 199).
Simulação	“Simulação, para distinguir de Paráfrase e Empréstimo, não envolve nem utilização literal nem variada de materiais – melodias, versos ou elementos pictóricos – tomados de uma obra de arte específica. Ao contrário, características marcantes de um estilo antigo – idioma melódico-rítmico, processos harmônicos e estruturação formal na música; vocabulário, gramática, modos de organização e método narrativo na literatura; qualidades de linha, textura e cor, senso de contorno e organização plástica nas artes visuais – são combinados e modificados por inflexões, técnicas e preocupações que são caracteristicamente contemporâneas. (na música, por exemplo, estas

	preocupações assumem a forma de preferências por assimetria e variedade rítmica e métrica, por sonoridades pungentes ao invés de doces e assim por diante). Uma vez que não há decepção nenhuma alusão ao ontem, são intencionadas nem todas as características de um estilo anterior são como regras empregadas.” (Meyer, 1994, p. 203).
Modelagem	“Modelagem não envolve nem tomar materiais específicos de uma obra existente (Paráfrase ou Empréstimo) nem adotar a sintaxe ou maneira característica de outro estilo (Simulação). Ao contrário, seguindo a estrutura básica e o processo de outra obra simultaneamente a reorganizar o seu conteúdo manifesto e seu significado, a nova obra é construída como um rigoroso análogo da obra modelo.” (Meyer, 1994, p. 205).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em Meyer (1994).

Os procedimentos descritos por Meyer ampliam as possibilidades analíticas para a compreensão das referências intertextuais, pois consideram os elementos da linguagem musical. Apesar de herdarem terminologias da literatura, estas categorias demonstram diferentes graus de apropriação dos materiais musicais preexistentes, desde repetições literais, como é o caso do empréstimo, até a criação de uma nova obra seguindo modelos antigos, como no caso da modelagem.

Meyer também fez importantes estudos relacionados ao estilo, que neste caso se torna uma das manifestações da intertextualidade. Para o autor, “o estilo constitui o universo de discurso dentro do qual os sentidos musicais surgem” (Meyer, 1994, p. 7). Ou autor faz considerações sobre tema e estilo, ou seja, a apresentação de uma ideia e a forma como é introduzida:

o estilo tem sido frequentemente equiparado à maneira pela qual algo é expresso, em distinção do tema que está sendo apresentado. Quando essa visão é adotada — quando o estilo é considerado o domínio de como as coisas estão apresentadas, em distinção do que está sendo apresentado — a escolha tende a ser entendida como uma decisão entre formas alternativas de “dizer” as mesmas coisas (Meyer, 1989, p. 6-7).

Outro autor que se debruçou sobre os estudos intertextuais de Harold Bloom e os aplicou à música foi Kevin Korsyn (1991). Korsyn adota o conceito da angústia da influência, fundamentado na noção de desleitura do texto original, aplicando-o à análise de diversos exemplos da obra de Brahms. Para essas análises, com base em Bloom, Korsyn utiliza uma categorização composta por seis itens, denominados razões revisionárias. São elas:

TABELA 5 - RAZÕES REVISIONÁRIAS DE BLOOM/KORSYN

Clinamen	“Clinamen, que é a desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; [...] um movimento corretivo em seu próprio poema, sugerindo que o precursor fora acurado até certo ponto, mas deveria, então, ter se desviado, precisamente na direção em que se move o novo poema.” (Bloom, 1991, p. 43-44).
Tessera	“Tessera, que é a complementação e antítese; [...] Um poeta “complementa” antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos, mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante.” (Bloom, 1991, p. 43-44).
Kenosis	“Kenosis, que é um mecanismo de ruptura semelhante aos mecanismos de defesa empregados pela psique contra as compulsões de repetição; kenosis, portanto, é um movimento na direção de uma descontinuidade com relação ao precursor.” (Bloom, 1991, p. 43-44).
Demonização	“Demonização, ou um movimento na direção de um Contra-Sublime próprio, como reação ao Sublime do precursor.” (Bloom, 1991, p. 43-44).
Askesis	“Askesis, ou um movimento de autopurgação que ambiciona alcançar um estado de isolamento.” (Bloom, 1991, p. 43-44).
Apophrades	“Apophrades, ou o retorno dos mortos; O poeta mais recente, em sua própria fase final, já sob o peso de uma solidão da imaginação que é quase um solipsismo, sustenta seu próprio poema de tal forma aberto à obra do precursor, que, inicialmente, poderíamos pensar ter-se completado a volta ao círculo.” (Bloom, 1991, p. 43-44).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em Bloom (1991, p. 43-44).

As categorias de Bloom adotadas por Korsyn para a realização de análises musicais, assim como outras categorizações já apresentados até aqui, buscam explicar como os compositores reinterpretam, reconstroem e até rompem com seus antecessores. Se Bloom aborda a tensão criativa entre o poeta e seus antecessores, seguindo o mesmo caminho, Korsyn explica como o discurso musical pode ser construído a partir da dialética de continuidade ou ruptura. Ou seja, nada surge do nada, tudo está carregado pelas forças das influências e resistências.

Ruben López-Cano (2007), musicólogo mexicano especializado em áreas como retórica musical e semiologia musical, em seu texto *Música e intertextualidad*, também busca estudar aspectos intertextuais através de uma proposta de categorização. López-Cano defende que a intertextualidade na música não se limita à simples citações literais, ou a reutilização de melodias, mas que podem ocorrer também com alusões culturais, referências estilísticas e recriação de formas e gêneros. Assim, o autor identifica 5 categorias:

TABELA 6 - TIPOS DE INTERTEXTUALIDADE DE LÓPEZ-CANO

Referência	“A referência, em um dado momento de uma obra musical, a uma outra obra concreta do próprio compositor ou de outro.” (López-Cano apud Teixeira, 2022, p 188).
Paródia	“A paródia, entendida como o uso de um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica, mas apenas como ponto de partida para uma nova composição.” (López-Cano apud Teixeira, 2022, p 188).
Transformação	“A transformação de um original, entendida como a revisão, o arranjo ou uma versão que um compositor faz de uma obra alheia.” (López-Cano apud Teixeira, 2022, p 188).
Tópicas	“As tópicas, isto é, a referência feita em uma obra a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente, mas não a uma obra específica.” (López-Cano apud Teixeira, 2022, p 188).
Alusão	“A alusão, referência vaga a um estilo geral de um compositor ou a um tipo de música específico.” (López-Cano apud Teixeira, 2022, p 188).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em López-Cano (López-Cano apud Teixeira, 2022, p 188).

Outra proposta de categorização do fenômeno intertextual na música se apresenta em *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*, de Omar Corrado (1992). Para Corrado, as práticas, convenções e estruturas que formam a música, que ele chama de "dispositivo musical" — práticas, convenções e estruturas que formam a música —, é particularmente propício à intertextualidade devido à sua natureza abstrata e simbólica. Este autor aponta três grandes categorias, descritas a seguir:

TABELA 7 - CATEGORIAS DE CORRADO

Categoria 1	Citação de materiais geradores ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um <i>cantus firmus</i>). (Corrado apud Teixeira, 2022, p. 188).
Categoria 2	Citação estilística, falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.). (Corrado apud Teixeira, 2022, p. 188).
Categoria 3	Citação textual: incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente. (Corrado apud Teixeira, 2022, p. 188).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em Corrado (Corrado apud Teixeira, 2022, p. 188).

Corrado, ao falar da citação textual, considera que esta pode estar dividida em quatro níveis: autocitação, a transcrição criativa, empréstimo temático e a citação

com intenção referencial. A autocitação seria o aproveitamento de materiais temáticos que o compositor faz de suas obras anteriores. A transcrição explícita, trata da elaboração de uma obra a partir da reescrita de uma obra pré-existente. O empréstimo temático trata da utilização de um tema de outro autor como fonte para criações originais. Já a citação com intenção referencial se refere a uso de materiais populares ou folclóricos com a intenção de abordar determinadas culturas, com fins autobiográficos ou homenagens a outros autores (Corrado, 1992).

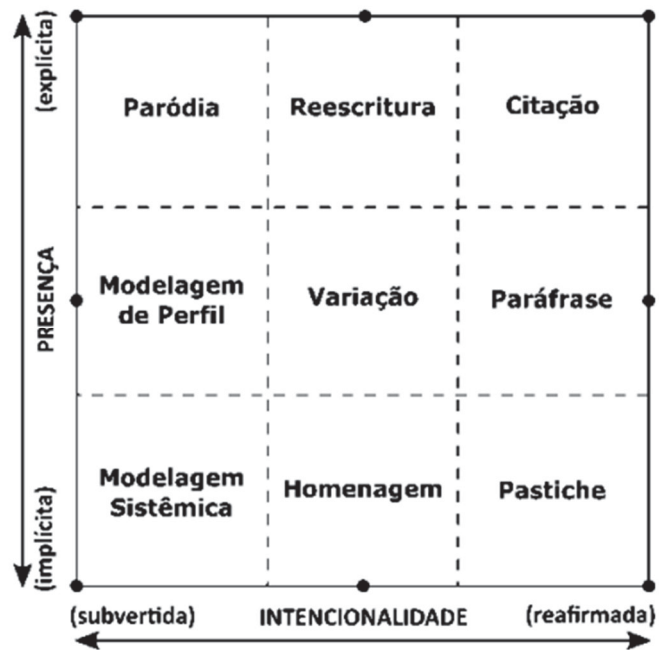
Importante ressaltar que, entre os fenômenos observados ou observáveis por Corrado, será de fundamental importância para esta pesquisa o que o autor chama de autocitação (*autocita* no original) e a intenção referencial de caráter autobiográfico. A autocitação mantém relações conceituais muito estreitas aos fenômenos da autotextualidade e intratextualidade, já mencionados neste trabalho.

Outra abordagem de intertextualidade aplicada à música foi explorada por meio das camadas de intertextualidade propostas por Petri (2020), fundamentadas no conceito de Bússola intertextual desenvolvido e aplicado por Mesquita (2018, 2023a e 2023b). A Bússola Intertextual se trata um instrumento de navegação analítica/criativa que possibilita ao pesquisador ou compositor situar uma obra musical dentro de um amplo campo de relações intertextuais.

Criada no trabalho de mestrado do presente autor [MESQUITA, 2018], a Bússola Intertextual funcionou como o principal recurso por meio do qual atingimos o objetivo de desenvolver uma proposta original e unificada de sistematização da intertextualidade musical. Ela consiste em um instrumento de abordagem da intertextualidade por uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico por meio do qual, operando a partir das características imanentes da partitura, podemos localizar cada caso de intertextualidade. (Mesquita, 2023b, p. 4).

O modelo busca mapear os diferentes modos de diálogo entre textos musicais, articulando as dimensões da imanência, que trata da estrutura interna da obra — campo neutro, segundo Nattiez (1975) —; da poiese, relacionada ao processo de criação e às intenções autorais; e da estese, que envolve a recepção, a leitura e a interpretação do texto musical. Observe a representação esquematizada da proposta analítica:

FIGURA 8 - A BÚSSOLA INTERTEXTUAL



Fonte: Mesquita (2023a, p. 35).

Mesquita (2023a) considera que o gráfico acima abarca dois aspectos da intertextualidade: presença e intencionalidade. Nas palavras do autor:

A presença intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto, no quanto ele foi preservado. Ela varia de explícita — representada na extremidade superior do gráfico, quando o material temático se apresenta completamente reconhecível — a implícita — na extremidade inferior do gráfico, quando não é mais possível identificar o material temático na superfície da nova obra. A intencionalidade intertextual, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste essencialmente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a ele foi mantido. Ela varia de reafirmada — representada na extrema direita do gráfico, quando o contexto/tratamento dado ao material temático é completamente preservado na nova obra (expressando o intuito de reafirmar o sentido musical do intertexto) — a subvertida — na extrema esquerda do gráfico, quando o contexto/tratamento do material temático é completamente alterado (expressando o intuito de subverter o sentido musical do intertexto). (Mesquita, 2023a, p. 35-36).

Ao tratar da forma como a intertextualidade se manifesta na música, Klein (2021) propõe duas modalidades principais: a primeira está voltada à busca por alusões e citações entre obras, enquanto a segunda consiste em examinar a tipologia do texto musical — isto é, os tipos de escrita que o compõem — e o contexto social e histórico no qual a obra está inserida. Embora Klein aborde a

questão das tópicas narrativas, esse aspecto não constitui o foco do presente estudo, que se concentra predominantemente na primeira forma de intertextualidade, relacionada à identificação e análise de referências entre obras musicais.

Através das categorizações e modelos apresentados nesta seção, pude perceber que a maioria deles ainda mantém um forte apelo aos termos utilizados na literatura. Isto é compreensível, pois o estudo da intertextualidade na música surgiu nos moldes dos estudos de teoria literária. No entanto, dentre os modelos que encontrei e que estão com um viés mais musical, inclusive delimitando como os elementos da linguagem musical podem ser averiguados através das análises, destaco os trabalhos de Lucas de Paula Barbosa que explicarei a seguir.

3.2 OS SISTEMAS MUSICAIS

Como visto anteriormente, diversos pesquisadores propuseram modelos para a análise do fenômeno intertextual. Dentre estes autores destacam-se: Straus (1990), Meyer (1989, 1994), Korsyn (1991), Bloom (1991), López-Cano (2007) e Corrado (1992). Porém, em sua maioria, esses modelos apresentam a adoção de uma nomenclatura herdada da literatura, que podem ser incompatíveis para descrever elementos intrínsecos à música.

Em busca de um modelo analítico que se volta para a análise dos elementos musicais e com o uso de terminologia musical, encontramos nas pesquisas de Lucas de Paula Barbosa e Lucia Barrenechea ferramentas que atendem essa demanda. O modelo proposto pelos autores pode ser subdividido em dois tipos de abordagens: primeiro, os tipos de intertextualidade e segundo, as entidades musicais, que veremos a seguir.

No artigo *A intertextualidade musical como fenômeno*, Lucas de Paula Barbosa e Lúcia Barrenechea (2003) apresentam um modelo analítico em sua primeira formatação. Trata-se de um método que funciona através de uma categorização de 7 tipos de intertextualidade musical: entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção. Vejamos uma breve descrição de cada uma delas:

TABELA 8 - TIPOS DE INTERTEXTUALIDADE DE BARBOSA E BARRENECHEA

Entidades Orgânicas Elementares	“[...] sua utilização descreverá a intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).
Extrato	“[...] será usado para descrever a intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, em que há uma colagem de um extracto musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).
Idiomática	“[...] será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).
Paráfrase	“[...] uma citação reelaborada livremente, que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).
Estilo	“[...] A influência no nível estilístico, significaria que em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. Dentro do estilo, abordaremos o aspecto relacionado à ambientação sonora, ou seja, o efeito perceptível sensorialmente como resultado das associações entre as entidades sonoras e rítmicas.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).
Paródia	“[...] Trataremos de paródia quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação, uma subversão.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).
Reinvenção	“[...] Através da reinvenção, o compositor reage a seus predecessores, produzindo um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado, radicalmente ele transforma esse material atribuindo-lhe um sentido “novo”, que se opõe de forma contrastante, antagônica ao anterior.” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).

Fonte: Produção do autor (2025), baseado em Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133-134).

Posteriormente, no artigo *A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*, escrito por Barbosa e Barrenechea em 2005, os autores reutilizam seu modelo analítico, reforçando os elementos que denominam entidades musicais elementares e compostas. Nesse texto, abordam o texto musical “concebendo-o como um objeto ou um ‘todo’ sonoro organizado” (Barbosa e Barrenechea, 2005, p. 42).

Sobre as entidades musicais elementares, os autores os definem da seguinte forma:

Entende-se por entidade musical elementar (EME) a grandeza ordenadora ou a força interna que governa as interações entre os sons individuais, gerando estruturas sonoras ou objetos sonoros estruturados. Isso significa que as EMEs descrevem a ordem interna, ou a grandeza que ordena através de princípios as associações sonoras. Assim, devido a este aspecto ordenador, as entidades musicais elementares são classificadas em sistema de controle de alturas; sistema de interação de timbres; sistema de interação de durações e intensidades; sistema de interação de alturas e sistema de interação de vozes. A forma, devido ao seu papel organizacional, também pode ser classificada como uma entidade musical elementar. (Barbosa e Barrenechea, 2005, p. 42).

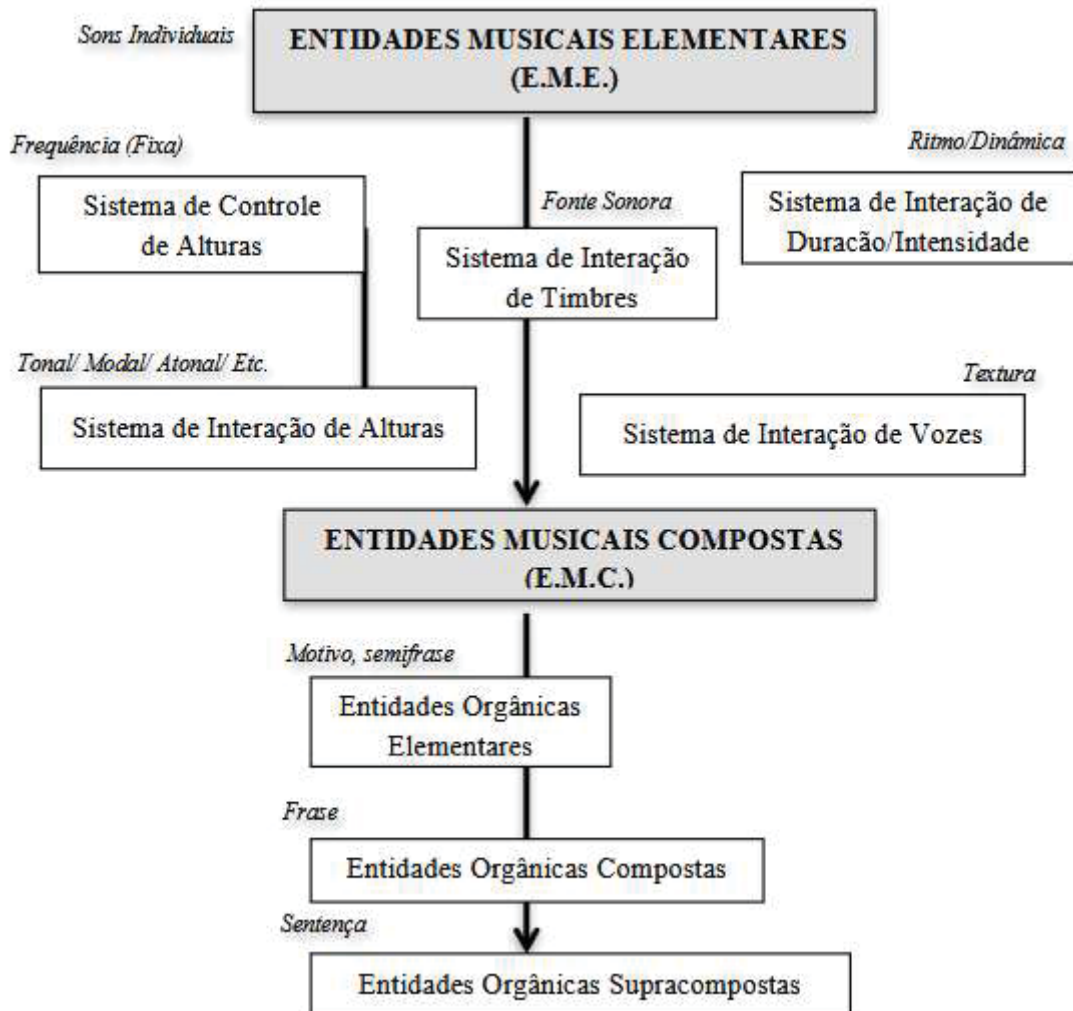
Enquanto as entidades musicais compostas são definidas pelos autores desta forma:

Quanto às entidades musicais compostas (EMCs), diferentemente das entidades musicais elementares, estas descrevem as estruturas internas do texto musical por um outro ângulo de aproximação. Jan La Rue (1970, p. 6) afirma que, com o desenrolar do texto musical, vão surgindo elementos de pequenas, médias e grandes dimensões. Assim, ao ser rememorado que o texto se desenvolve dentro de um esquema formal, se estabelece que as EMCs descrevem os objetos dinâmicos provenientes das entidades musicais elementares se “movendo” dentro da forma.

Denominadas de estruturas do movimento, as entidades musicais compostas são classificadas em entidades orgânicas elementares (EOEs), 5 objetos de menor dimensão dentro da dinâmica do texto musical. Essas estruturas, sonoramente características, são passíveis de serem isoladas graças ao valor musical individual, quer dizer, graças ao efeito rítmico-sonoro peculiar. Ao se associarem, as entidades orgânicas elementares (EOEs) geram as entidades orgânicas compostas (EOCs), estruturas musicais mais complexas, ou seja, com sua individualidade ou identidade sonora mais ampla. Já as interações entre as entidades orgânicas compostas (EOCs) geram as entidades orgânicas supracompostas (EOSs), estruturas que apresentam traços do desenvolvimento desta idéia musical carregada de completude. São o desenvolvimento e as interações entre as entidades musicais compostas que produzem as seções, os movimentos e por fim as obras. (Barbosa e Barrenechea, 2005, p. 42- 43).

Assim, as entidades musicais elementares, e seus desdobramentos para as entidades musicais compostas, podem ser representados através do seguinte quadro:

FIGURA 9 - ENTIDADES MUSICAIS ELEMENTARES E COMPOSTAS.



Fonte: Escudeiro (2012, p. 43), baseado em Barbosa e Barrenechea (2003, p.132).

Mais recentemente, revisitando seu próprio modelo analítico, Lucas de Paula Barbosa (2023), amplamente fundamentado em seus trabalhos anteriores e em Jan LaRue (1998), constrói uma nova pesquisa acadêmica em que suas análises são realizadas com enfoque maior nos sistemas musicais. O propósito de Barbosa não é como o meu, de apontar relações intertextuais do mesmo autor, tão pouco entre diferentes autorias, mas sim abordar questões relacionadas à influência do contexto. Barbosa usa inclusive alguns autores que utilizei aqui neste trabalho, tais como Harold Bloom e Kevin Korsyn. Na pesquisa de Barbosa

busca-se propor parâmetros que possam contribuir para se analisar crítico-interpretativamente as possíveis relações de influência entre o contexto de pensamento mecanicista e a criação musical no classicismo. (Barbosa, 2023, p. 7).

O autor adota o termo sistema para se referir às “associações sonoras na perspectiva do ‘gerenciador virtual’ que as ordena, portanto, considerando-se os múltiplos princípios ou razões que as regem e as organizam.” (Barbosa, 2023, p. 70). Explicando com outras palavras, “denomina-se de sistema porque os sons se relacionam de acordo com um conjunto de normas, as quais estabelecem os critérios que ordenam suas associações e manipulações.” (Barbosa, 2023, p. 70). Então, os sistemas musicais utilizados nas análises do autor são os seguintes:

Sistemas musicais: sistema de controle de altura (escala, modo, série); sistema de interação de alturas (modalismo, tonalidade, dodecafonismo); sistema de controle de duração e intensidades (organização rítmica); sistema de interação de timbres (orquestração, instrumentação); e sistema de interação de vozes (textura). Contudo, diferentemente do anteriormente proposto, considera-se que os sistemas musicais geram objetos sonoros ou as formas básicas que constituem o todo da obra. Esses objetos, carregados de sentido musical, possuem característica ou fisionomia e efeito sonoro próprios.” (Barbosa, 2023, p. 70).

Tais sistemas fazem parte das chamadas entidades musicais elementares, que Barbosa utilizou como ferramenta analítica em diversas de suas pesquisas. Na tabela abaixo, estão as descrições que o autor faz para cada tipo de sistema musical correspondentes às entidades musicais elementares:

TABELA 9 - ENTIDADES MUSICAIS ELEMENTARES

SISTEMA MUSICAL	DESCRIÇÃO
Sistema de controle de altura	“O parâmetro musical altura, como é sabido, permite o reconhecimento de um som individual de acordo com sua frequência. “A sensação de altura está primariamente associada à frequência fundamental (frequência de repetição de um padrão de vibração, descrito pelo número de oscilações por segundo)” (ROEDERER, 2002: 21). Quando essa frequência é fixa, esse som pode ser associado a outros de altura fixa e serem organizados segundo o que é chamado no presente modelo analítico de sistema de controle de altura (sca). Os principais sistemas desse tipo são conhecidos como: modos, escalas e séries.” (Barbosa, 2023, p. 70)

<p>Sistema de interação de alturas</p>	<p>“Como o sistema de controle de alturas apenas ordena as alturas fixas segundo sua frequência, distribuindo-as dentro de um modo, escala ou série, é um sistema de interação de alturas (sia) que estabelece os critérios através dos quais as diferentes alturas fixas interagem. Os mais conhecidos sistemas de interação de alturas, em ordem histórica são: o modalismo, tonalismo, atonalismo, sistema dodecafônico e serialismo.” (Barbosa, 2023, p. 72)</p>
<p>Sistema de interação de durações e intensidades</p>	<p>“outros parâmetros sonoros são a duração, que confere ao som temporalidade, e a intensidade, que lhe permite alcançar diferentes amplitudes. “O som está na razão direta da duração das vibrações, isto é: quanto mais demoradas forem estas, tanto maior será a sua duração; daí a existência de sons curtos e prolongados” (RIGONELLI & BATALHA, 1972, p. 16). Já a intensidade está relacionada ao “fluxo ao de energia ou amplitude de oscilação da pressão da onda sonora que atinge o ouvido (ROEDERER, 2002, p. 21). São essas duas propriedades que permitem ao som ser tratado ritmicamente, ou seja, por meio de diferentes associações entre duração e intensidade dentro de intervalos de tempo. Ao processo de manipulação dessas duas propriedades dá-se o nome de sistema de interação de durações e intensidades (sidi).” (Barbosa, 2023, p. 71-72)</p>
<p>Sistema de interação de timbres</p>	<p>“Tradicionalmente denominado de instrumentação ou orquestração, o sistema de interação de timbres (sit), diferentemente do sistema de controle de alturas (sca), a não ser no caso da série na música moderna, praticamente nasce junto com a obra. Contudo, apesar de estarem as associações timbrísticas estreitamente relacionadas à proposta sonoro-expressiva da composição, disponibilidades de instrumentos etc., tanto as associações como as manipulações dos timbres têm sido orientadas, dentro dos vários períodos da história da música, pelos princípios da orquestração. [...] É o sistema de interação de timbres (sit), que ordena a interação dos sons individuais considerando as suas fontes ou os vários instrumentos, cada um com suas qualidades sonoras próprias, o que possibilita uma ampla exploração ‘colorística’ ou de ‘matizes sonoras’ em uma peça musical.” (Barbosa, 2023, p. 71)</p>
<p>Sistema de interação de vozes</p>	<p>“ao se pensar na sequência ordenada dos eventos musicais, se considerado, por exemplo, um conjunto de sons que estão relacionados entre si “verticalmente”, tem-se um tipo de associação não especificada. Denominado pela teoria da música de textura, envolve a “combinação simultânea e particular dos sons” (LARUE, 1998, p.20), no presente modelo de análise, o processo de manipulação de sons simultâneos é denominado sistema de interação de vozes (siv).” (Barbosa, 2023, p. 73)</p>

Fonte: Produção do autor (2025) com base em Barbosa (2023).

Para completar o modelo analítico de Barbosa e Barrenechea, é importante sistematizar e categorizar as chamadas Entidades Musicais Compostas. Elas nos permitem descrever estruturas de pequenas, médias e grandes dimensões. Observe a tabela a seguir:

TABELA 10 - ENTIDADES MUSICAIS COMPOSTAS

CATEGORIA	DESCRIÇÃO
Entidades Orgânicas Elementares	São objetos de menor dimensão dentro de um texto musical. Podem ser isoladas devido ao seu valor musical individual. Exemplos: Motivo, Semifrase (Barbosa, 2005)
Entidades Orgânicas Compostas	Resultantes de associações entre as entidades orgânicas elementares, as entidades orgânicas compostas são estruturas musicais mais complexas, possuindo uma identidade sonora mais ampla. Exemplo: Frase. (Barbosa, 2005)
Entidades Orgânicas Supracompostas	Resultam das interações entre as entidades orgânicas compostas. As entidades orgânicas supracompostas são estruturas musicais mais completas. São elas que caracterizam as seções, os movimentos e obras inteiras. Exemplo: Sentença. (Barbosa, 2005)

Fonte: Produção do autor (2025) com base em Barbosa (2005).

Considerando os sete tipos de intertextualidade — entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção — em combinação com as entidades musicais elementares e com as entidades musicais compostas, tem-se um modelo analítico capaz de descrever as relações intertextuais entre determinadas obras musicais. A escolha por esse modelo se justifica porque, diferentemente de outros modelos analíticos que mantêm uma relação mais estreita com as abordagens da teoria literária — algumas, inclusive, adotando nomenclaturas herdadas da literatura —, o modelo proposto por Lucas de Paula Barbosa e Lúcia Barrenechea apresenta um viés mais diretamente voltado à música. Os autores empregam terminologia musical, e suas descrições baseiam-se nos próprios elementos constitutivos da linguagem musical. Dessa forma, considero este modelo o mais adequado para as análises musicais apresentadas no capítulo final desta tese.

4 A INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Permitam-me um pequeno devaneio intertextual, no qual brinco com algumas citações. Imaginemos uma situação: estamos em um universo em que espaço e tempo não existem, um mundo perfeito: o *Mundo das Ideias*. Neste local estão presentes Villa-Lobos, você (o leitor deste texto), eu e qualquer outra voz que queira se manifestar.

Certamente, Villa-Lobos estaria nos brindando com suas harmonias que se desdobram no infinito e suas melodias sem início nem fim. Suas obras se tornaram mais que cartas à posteridade, neste lugar elas se tornam uma presença eterna, endereçada a todos os tempos.

O que você, leitor, imagina que Villa-Lobos diria ou criaria neste lugar? Quais perguntas poderíamos fazer a ele? Eu, certamente movido pelas minhas necessidades como pesquisador, poderia cometer alguns impropérios e dizer:

— “Venho a ti, venerável mestre, para ser introduzido às regras e princípios da música.” (Fux apud Man, 1971, p. 4).

Villa-Lobos, tirando o charuto da boca, me olha com tranquilidade e responde:

— “Quando o criador é original por natureza, pouco importam os meios de que se vale para fixar seu pensamento.” (Villa-Lobos apud Vicente, 2024).

A resposta de Villa-Lobos me parece um pouco enigmática, mas não era o que eu queria ouvir. Então, começo a lembrar tudo o que li sobre a originalidade e influência, com audácia inconveniente pergunto:

— Primeiro quero saber, querido maestro, quais compositores e obras lhe influenciaram?

Neste momento, você (leitor) fica atônito com a minha pergunta, pois já conhecia Villa-Lobos de outras conversas, então me chama reservadamente e cochicha aos meus ouvidos:

— “A questão é que Villa-Lobos constantemente negava que qualquer outro compositor o tivesse influenciado. [...]. Na verdade, poucas coisas o irritavam mais do que ouvir que tinha sido influenciado por outro compositor.” (Guérios, 2009, p. 145).

Villa-Lobos ignora minha pergunta e volta a fumar seu charuto, enquanto ao fundo começam a soar junto com suas composições, obras de Bach, Beethoven,

Wagner, Carlos Gomes, Chopin, Debussy, Ravel, Stravinsky, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, toda sorte de música popular brasileira, toda variedade de música folclórica...

Visto que Villa-Lobos já não quer mais responder às minhas perguntas, você, leitor, fique à vontade para questioná-lo como desejar. Sou obrigado a sair do *Mundo das Ideias* e retornar ao *Mundo Sensível*; aqui, no espaço-tempo linear e limitado, tentarei encontrar respostas com o auxílio de outros pesquisadores.

4.1 VILLA-LOBOS: SUA OBRA NA LINHA DO TEMPO

Nesta seção, apontarei alguns aspectos históricos de Villa-Lobos e como eles interferiram em seu processo criativo. Esta contextualização é necessária pois ajuda a compreender melhor como suas composições dialogam com a história, e posteriormente como as obras dialogam com obras de outras épocas.

Se o leitor desejar aprofundar-se nos aspectos biográficos de Villa-Lobos, algumas obras se destacam como referências fundamentais, entre as quais Appleby (2002), Tarasti (2021), Guérios (2009), Nóbrega (1969) e Mariz (1983). Essas biografias abordam acontecimentos históricos que, de forma resumida, estão apresentados na cronologia disponível no Anexo A desta tese (Museu Villa-Lobos, 2021). Assim, caso o leitor queira situar determinado momento da produção do compositor em relação aos eventos de sua vida, poderá recorrer a essa cronologia como fonte de consulta complementar.

No entanto, muitos fatos foram particularmente marcantes e influenciaram significativamente a produção de Villa-Lobos, alguns dos quais mencionarei a seguir. A primeira coisa a se considerar é que Villa-Lobos, nascido no Rio de Janeiro em 5 de março de 1887 e falecido na mesma cidade em 17 de novembro de 1959, desenvolveu sua obra durante o período conhecido como Modernismo. Seu percurso, que se inicia e se encerra na mesma cidade, foi marcado por diversos acontecimentos que transformaram seu estilo de composição.

Villa-Lobos, sendo contemporâneo de importantes compositores como Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schoenberg (1874-1951), Bela Bartók (1881-1945), Edgard Varèse (1883-1965) e Olivier Messiaen (1908-1992), nasceu em um ambiente marcado por mudanças (Nasser, 2009). Dois anos seu nascimento, o país

passaram do Império à República, e isto, acarretou mudanças na sociedade e consequentemente nas artes (Guérios, 2003b).

Tais mudanças, estão relacionadas ao “imaginário ligado à liberdade e à modernidade, tão difundido nos primeiros anos após a proclamação” que “criou um ambiente favorável para mudanças nas opções estéticas” (Guérios, 2003b, p. 83). As referidas mudanças estéticas se relacionam ao modernismo nas artes. Vale ressaltar que Villa-Lobos não gostava de ser classificado como compositor modernista. Vejamos o que ela afirmava:

a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (Villa Lobos apud Peppercorn, 2000, p. 55).

Apesar da declaração de Villa-Lobos — que interpreto como uma forma de reafirmar seu autodidatismo ou de evitar o enquadramento em rótulos estilísticos —, é inegável que sua sonoridade se vincula ao estilo modernista. Uma maneira de compreender como esse estilo se desenvolve em sua obra é analisar sua produção a partir das diferentes fases criativas.

Costuma-se dividir a obra de Villa-Lobos em quatro grandes fases criativas. Essas quatro fases estão divididas em períodos de cerca de 15 anos cada, marcadas por diferenças no estilo de composição e em acontecimentos históricos. Alguns autores que se dedicaram ao estudo das fases criativas de Villa-Lobos foram Béhague (1994), Peppercorn (1979), Salles (2009) e Tacuchian (1988). Na tabela abaixo podemos verificar a comparação das divisões de cada autor. Observe que enquanto Behague apresenta uma divisão em três fases, os demais autores concordam com uma divisão em quatro, inclusive com datas muito aproximadas.

TABELA 11 - QUADRO COMPARATIVO DAS DIVISÕES DAS FASES CRIATIVAS DE VILLA-LOBOS

	1ª fase	2ª fase	3ª fase	4ª fase
Gérard Béhague	Até 1922	Anos 1920	Anos 1930-1959	-----
Lisa Peppercorn	1900-1915	1915-1930	1930-1945	1945-1959
Paulo de Tarso Salles	1900-1917	1918-1929	1930-1948	1948-1959
Ricardo Tacuchian	Até 1919	Anos 1920	1930-1945	1946-1959

Fonte: O autor (2025).

Neste trabalho, ao me referir das fases criativas de Villa-Lobos, adoto os modelos propostos por Peppercorn, Salles e Tacuchian. Os seja, uma divisão em quatro fases com duração de cerca de 15 anos cada. Em relação às características de cada fase, temos a sintetização a seguir:

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa. (Salles, 2009, p. 14).

Em minha dissertação de mestrado (2016), apresento uma descrição mais detalhada de cada fase, mas vale destacar alguns aspectos relevantes. A primeira fase pode ser considerada um período de formação do compositor, marcado, por um lado, pelo convívio com os chorões do Rio de Janeiro e com pequenos grupos instrumentais que atuavam no cinema mudo, e, por outro, pela formação musical de base clássica, quando teve contato com a obra de Wagner e Debussy, mediado pela influência de compositores como Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno. A confluência dessas duas vertentes — a popular e a erudita — resultaria, posteriormente, no desenvolvimento do estilo singular de Villa-Lobos.

Peppercorn (1991, p. 80) afirma que, em seus primeiros anos como compositor, a relação de Villa-Lobos “para com a música era romântico-simbólica”, o que evidencia uma afinidade estética com Liszt e Berlioz, compositores que cultivavam essa concepção de arte como expressão subjetiva e pessoal. Desta forma, estes dois compositores europeus se somam àqueles que influenciaram Villa-Lobos em sua primeira fase.

A segunda fase criativa, representa a ênfase na estética modernista, aqui Villa-Lobos começa a utilizar formas mais livres, texturas cada vez mais estratificadas, utilização comum de recursos timbrísticos, estruturas harmônicas inovadoras e processos rítmicos com muitos desdobramentos e superposições texturais (Salles, 2009). “São marcantes nesta época sua participação na Semana de Arte Moderna, além das viagens a Paris que lhe deram alcance internacional.”

(Deunfziao, 2016, p. 48). Veja abaixo o anúncio da participação do compositor na Semana de 22:

FIGURA 10 - ANÚNCIO DA PARTICIPAÇÃO DE VILLA-LOBOS NA SEMANA DE ARTE MODERNA



Fonte: Museu Villa-Lobos.

Villa-Lobos se destacou na Semana de Arte Moderna como único compositor a participar, dada sua posição de destaque no cenário do modernismo brasileiro. Além disso, esta participação lhe rendeu contatos e apoio financeiro que favoreceram sua ida para Paris, onde pode divulgar sua obra e ter contato mais direto com os compositores europeus.

É importante destacar que, antes da Semana de 22, Villa-Lobos já compunha segundo uma linguagem modernista. Conforme Corrêa do Lago (2010), suas obras dialogavam com tendências modernas europeias difundidas no Rio de Janeiro pelo Círculo Veloso-Guerra, grupo responsável por promover compositores como Debussy, Ravel, Satie e Milhaud. Além disso, influências de Stravinsky, Bartók e do próprio Milhaud já se refletiam no desenvolvimento musical de Villa-Lobos.

A terceira fase criativa é marcada pela forte presença do nacionalismo na obra de Villa-Lobos. Esta fase foi considerada por Tacuchian (1998) como um período institucional, devido ao fato de Villa-Lobos ter trabalhado no governo de Getúlio Vargas, estando envolvido nos projetos de ensino de música nas escolas. É desta época a criação de seu *Guia Prático*, material didático musical para o ensino de canto. A atuação de Villa-Lobos como agente da construção da identidade nacional na Era Vargas manifestava-se, entre outras formas, em ocasiões pomposas, como as concentrações orfeônicas nas quais regia corais imensos, conforme demonstra a imagem a seguir:

FIGURA 11 - CORO DE 35.000 ALUNOS NO CAMPO DO VASCO DA GAMA EM 1942



Fonte: Museu Villa-Lobos.

Neste período, algumas composições se destacam, principalmente as *Bachianas Brasileiras*. Para Tacuchian (1988), a terceira fase criativa de Villa-Lobos começa quando ele inicia a composição da primeira bachiana e termina a nona. Estas composições figuram como a síntese do “nacional com o universal, do presente com o passado, do moderno com formal.” (1988, p. 105). As *Bachianas* também são de especial importância para esta pesquisa, pois foram obras que mais renderam elementos para a construção dos argumentos desta tese, como veremos no último capítulo.

A quarta fase criativa é considerada por Silva (2008) um período de retorno a formas composicionais padrões, de contato com o público estadunidense e de

afastamento do nacionalismo. Nesta fase, Villa-Lobos realizou diversas viagens aos Estados Unidos, impulsionadas pelo contexto da política da boa vizinhança. Essa projeção internacional resultou que sua fase final fosse repleta de encomendas de obras feitas por estrangeiros.

Outra forma de categorizar as obras de Villa-Lobos consiste em adotar um critério proposto pelo próprio compositor. Em seus últimos anos de vida, Villa-Lobos sugeriu uma ordenação de suas composições que não se baseava na cronologia, mas na presença ou ausência de elementos do folclore. Essa ordenação é descrita por Nóbrega (1971, p. 15-30) e citada por Béhague:

[...] O critério básico refere-se à relativa presença ou ausência de elementos da música folclórica ou de influência. O Grupo 1, 'com intervenções indiretas do folclore', por exemplo, corresponde a algumas obras como as primeiras duas sinfonias (1916, 1917), o ballet O Papagaio do Moleque (1932), as quatro peças para piano que compõem o Ciclo brasileiro (1936) bem como algumas canções solo da década de 10. Ao Grupo 2, "com alguma intervenção direta do folclore", pertencem algumas peças como a Prole do Bebê (1918) a Lenda do Caboclo (1920), e trabalhos de música de câmara como o Trio para Sopros (1921) e o Sexteto Místico (1917). Os *Choros* são listados sob o Grupo 3, "com influência folclórica transfigurada", enquanto o Grupo 4, "com influência folclórica transfigurada e permeada com atmosfera musical de Bach", a missa-oratório Vidapura (1919) e os Prelúdios para Violão. Finalmente, como Grupo 5, "em controle total do universalismo", são listadas as sexta e sétima sinfonias (1944, 1945) e várias obras de música de câmara da década de 40. (Béhague, 1994, p. 44).

Voltando para aspectos cronológicos, um fator que pesquisadores de Villa-Lobos devem sempre considerar, são os problemas relacionados às datações de suas obras. Por exemplo, Guérios (2003a) levanta dúvidas sobre as datações de *Uirapuru* e *Amazonas* (1917?), Canções típicas brasileiras (1919?) e Trio para oboé, clarinete e fagote (1921?). Estes problemas podem ser explicados por uma possível intenção do compositor querer demonstrar, durante sua primeira estada em Paris (1923 – 1924), que já estava na vanguarda nas datas "escolhidas" para suas obras (Mesquita, 2006).

Para dirimir as dúvidas relativas à datação das obras, adoto as informações apresentadas na quarta edição do *Catálogo de Obras de Villa-Lobos*, publicada pelo Museu Villa-Lobos (2021). Uma parte desse importante trabalho de pesquisa pode ser consultada nos anexos desta tese (ANEXO B), nos quais apresento o catálogo cronológico das obras.

4.2 PESQUISAS SOBRE O FENÔMENO INTERTEXTUAL EM VILLA-LOBOS

Nesta parte da tese, abordarei diversos autores e trabalhos analíticos que observam o fenômeno intertextual nas obras de Heitor Villa-Lobos.

A intertextualidade tem sido o foco de diversos estudos analíticos da obra de Villa-Lobos nos últimos anos. No entanto, é importante lembrar que aqui será aplicada uma diferente perspectiva: esta pesquisa se volta para a intratextualidade e a autotextualidade, ou seja, quando um autor cita a si mesmo, em peças de um mesmo *corpus* no primeiro caso, ou diferentes obras no segundo caso. Mesmo assim, é importante fazer um retrospecto apresentado as pesquisas relacionadas a intertextualidade nas obras de Villa-Lobos, para que posteriormente avancemos para a nova abordagem que pretendo aplicar.

Entre os trabalhos já existentes, que focam nos estudos intertextuais nas obras de Villa-Lobos, vale destacar o artigo de Lucia Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling de 2000, *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades*, que é um dos pioneiros nesta discussão no âmbito da música no Brasil. Os diversos trabalhos produzidos por Norton Dudeque (2008, 2013, 2017, 2018), entre eles *Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras No 1* (2017), também abordaram o tema.

Os trabalhos de Adailton Pupia (2017a, 2017b, 2021) merecem menção, principalmente sua dissertação de mestrado intitulada *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos e a tese Intertextualidade na Sinfonia Nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos*. Estes dois trabalhos trazem importantes discussões sobre o conceito de intratextualidade e autocitação na obra de Villa-Lobos.

Vários outros autores que tratam da intertextualidade em Villa-Lobos serviram como fontes de informação para a construção desta seção, tais como: Kolodzieiski (2014), Salles (2005, 2009, 2020a, 2020b), Manfrinato (2013), Alvim (2021), Wady (2022), Sanches e Barrenechea (2014), Santos (2015, 2016, 2018, 2020), Ripke (2017, 2018a, 2018b), entre outros.

Importante ressaltar que os autores mencionados, com exceção de alguns casos específicos que veremos adiante, não tratam diretamente do fenômeno da autotextualidade e intratextualidade. Neste sentido, relembro a importância desta

pesquisa de trazer uma nova perspectiva da análise intertextual nas obras de Villa-Lobos.

A seguir, explorarei um pouco mais os autores mencionados anteriormente, apontando alguns exemplos dos resultados de suas pesquisas.

4.3 EXEMPLOS DE REFERÊNCIAS INTERTEXTUAIS NAS OBRAS DE VILLA-LOBOS

Em *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades*, Barrenechea e Gerling (2000), exploram aspectos intertextuais nas obras do compositor carioca, destacando as influências de Chopin em sua escrita pianística. Na obra *Hommage à Chopin* (1949), Villa-Lobos referencia o compositor polonês, tanto nos nomes dos dois movimentos da obra — *Nocturne* e *Ballade* — quanto no conteúdo musical delas. Para Barrenechea e Gerling, "Villa-Lobos homenageia, mas não imita" e "mantém uma coerência com sua própria linguagem" (2000, p. 19).

Segundo o referido artigo, a influência de Chopin manifesta-se em elementos como melodia, harmonia, textura e gestos musicais. Para citar alguns exemplos, Villa-Lobos emprega contornos melódicos típicos de Chopin, texturas estratificadas comuns nos *Noturnos* do compositor e o salto de sexta ascendente seguido de segunda descendente, procedimento intervalar também recorrente em Chopin.

Vejamos alguns dos exemplos citados pelas autoras, mais especificamente relacionados aos saltos de sextas ascendentes seguidos de segundas descendentes:

EXEMPLO 13 - COMPASSOS INICIAIS DA *BALLADE*, OP. 47 DE CHOPINChopin: *Ballade em Lab Maior Op. 47, c. 1-2*Chopin: Motivos extraídos da *Ballade em Lab Maior op. 47*

Fonte: Barrenechea e Gerling (2000, p. 35).

Ouça:



Trata-se da mesma constituição intervalar presente no *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n. 4*:

EXEMPLO 14 - COMPASSOS INICIAIS DO *PRELÚDIO* DA *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4*.

Fonte: Barrenechea e Gerling (2000, p. 36).

Ouça:



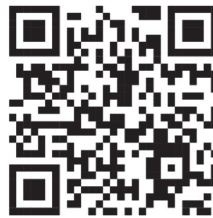
E nos compassos 2, 3 e 4 do *Nocturne* de Villa-Lobos:

EXEMPLO 15 - COMPASSOS 2, 3 E 4 DO NOCTURNE DE VILLA-LOBOS



Fonte: Barrenechea e Gerling (2000, p. 36).

Ouçã:



Dudeque (2022) demonstra que Villa-Lobos desenvolveu um estilo singular ao fundir elementos da música de Johann Sebastian Bach com aspectos da música popular e folclórica brasileira. Essa síntese, porém, não se limita à simples imitação de estilos, mas resulta de uma estilização consciente, na qual o compositor transforma e reinterpreta esses materiais para construir uma linguagem própria, original e profundamente brasileira.

Em seu artigo *Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n. 5 (1938) de Villa-Lobos*, Dudeque (2008) analisa a referida composição através da ideia de desdobramento motivico, técnica elaborada por Schoenberg. Assim, o autor consegue elucidar como a música de Bach se manifesta na *Ária (Cantilena)*. Além desta obra em específico, Dudeque apresenta informações sobre as demais *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. Ilustrativas destas alusões são as ambiciosas *Bachianas Brasileiras n. 7*, composta em 1942, e a *Bachianas n. 8*, de 1944. A primeira é uma suíte para orquestra em quatro movimentos, contendo Prelúdio, Giga, Tocata e Fuga. A segunda tem como seus movimentos Prelúdio, Ária, Tocata e Fuga. Ademais, o par de movimentos Prelúdio e

Fuga também são aludidos nesta série de obras. Por exemplo, a *Bachianas Brasileiras n. 1*, de 1930, tem como seus segundo e terceiro movimentos, um Prelúdio e uma Fuga, esta última designada como *Conversa* pelo compositor. Já a última obra da série, originalmente para orquestra e vozes e datada de 1945, é estruturada em dois movimentos: Preludio e Fuga. (Dudeque, 2008, p. 138).

Posteriormente, no artigo *Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade*, Dudeque (2013) explora as referências intertextuais entre as duas obras. Villa-Lobos utilizou, entre outros recursos, a compressão e a paródia, ao reinterpretar de forma irônica o caráter cosmopolita de Honegger, trazendo o trem para correr em uma paisagem totalmente diferente. Em outras palavras:

O que em *Pacific 231* é representado como sonoridade de caráter cosmopolita, sério e moderno, na obra de Villa-Lobos adquire um caráter regional, irônico e antiquado, efetivando a crítica da representação da modernidade europeia presente na obra de Honegger. (Dudeque, 2013, p. 47).

Veja um exemplo de intertextualidade apontado por Dudeque, começando com a imitação de uma locomotiva em *Pacific 231*:

EXEMPLO 16 - ESTABELECIMENTO DA ATMOSFERA DE UMA LOCOMOTIVA ATRAVÉS DA EXPLORAÇÃO TÍMBRICA.
HONEGGER, *PACIFIC 231* (COMP. 1-7).

The image shows a musical score for the first seven measures of 'Pacific 231' by Honegger. The score is written for five instruments: Violins (Vls.), Piano (Pto.), Violas (Vlas.), Violoncello (Vlc.), and Contrabaixo (Cb.). The piano part is marked *pp*. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of a steam locomotive. The score is marked with a '1' at the beginning, indicating the first measure.

Fonte: Dudeque (2013, p. 47).

Ouçã:



Agora, observe como Villa-Lobos realiza este procedimento no *Trenzinho do Caipira*:

EXEMPLO 17 - ESTABELECIMENTO DA ATMOSFERA DE UMA LOCOMOTIVA. VILLA-LOBOS, TOCATA *TRENZINHO DO CAIPIRA* (COMP. 1-11).

The musical score for 'Trenzinho do Caipira' by Villa-Lobos, measures 1-11, is presented in two systems. The first system (measures 1-8) features a percussion part (perc.) with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp*. The flute (Fl.) enters in measure 5 with a melodic line, marked *mf*. The violin (Vln.) and piano (Pno.) parts provide harmonic support. The piano part includes a bassoon (Cb.) line. The second system (measures 9-11) continues the musical development. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *pp* and *mf*.

Fonte: Dudeque (2013, p. 48).

Ouçã:



Em *Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 1*, Dudeque (2017) analisa a primeira bachiana, destacando as referências a Bach, as relações com o neoclassicismo e a estilização da música popular e folclórica do Brasil. No artigo, o autor se volta para três questões principais:

a. Tonalidade: atmosfera harmônica clássica; b. Espiritualização dos processos de Bach – Tópicos e estilo culto: coral; *Fugue d'école*; melodia polifônica e c: Expressões brasileiras típicas, como indicado nos subtítulos de cada movimento, *Embolada*, *Modinha* e *Conversa*. (Dudeque, 2017, p.19).

Já em *Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas*, Dudeque (2018) aponta como o estilo culto europeu, proeminentemente a música de Bach, é combinado com os elementos da música brasileira. Desta forma, as *Bachianas Brasileiras* são "inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado [...] como fonte folclórica universal, rica e profunda" (Museu Villa-Lobos, 1972 apud Dudeque, 2018, p. 240). O autor conclui o artigo afirmando que:

Referências ao estilo culto podem ser amplamente identificadas em inúmeras obras de compositores da primeira metade do séc. XX. Frequentemente, compositores que aderiram ao neoclassicismo em suas composições apresentam aspectos musicais que se relacionam a herança do estilo culto, ou seja, através do uso de texturas polifônicas, fugatos, e fugas, e até mesmo texturas que representam referências a corais. Villa-Lobos, por sua vez, também apresenta esta referência nas fugas nas *Bachianas Brasileiras*. Aliás, este conjunto de obras podem também ser entendidas como vinculadas ao neoclassicismo, mas não em um sentido estrito, mas sim amplo, com todas as particularidades no estilo próprio do compositor brasileiro. Ademais, a consideração das diretrizes para composição de *fugue d'école* contidas nos tratados de Gédalge e D'Indy possibilitam um parâmetro de comparação entre a prática comum e a específica de Villa-Lobos. (Dudeque, 2018, p. 264).

Salles (2005) aponta as relações musicais entre as obras *Uirapuru* e *Tédio de Alvorada*. O foco deste autor não é uma abordagem sob a ótica da intertextualidade, ele considera *Uirapuru* como uma “ampliação” e “revisão” do material apresentado em *Tédio de Alvorada*. (Salles, 2005, p. 2).

Em seu artigo *Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos*, Salles aponta diferenças e semelhanças entre as obras. “Algumas diferenças se dão na orquestração de *Uirapuru*, que apresenta algumas sutilezas, como a divisão do naipe de violoncelos e contrabaixos além dos acréscimos de uma clarineta baixo e tímpano.” (Salles, 2005, p. 3). Já outras passagens, são totalmente replicadas: “A abertura de *Tédio de Alvorada* se dá com um solo de flauta que é reproduzido na íntegra em *Uirapuru*, a partir do compasso 19 [...]” (Salles, 2005, p. 3). Este caso será analisado com mais detalhes no próximo capítulo.

Outro trabalho de Salles, cuja abordagem principal não é a intertextualidade – ao menos diretamente —, é o livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais* (2009). Nesta obra, Salles (2009) explora as técnicas composicionais do compositor carioca, ressaltando sua capacidade de integrar os elementos da música erudita europeia com a música popular brasileira. O livro trata dos procedimentos criativos utilizados por Villa-Lobos, considerando os elementos musicais, bem como algumas influências recebidas pelo compositor. Neste último aspecto, o livro fornece informações preciosas para compreender a construção da linguagem villalobiana, que podem ser investigadas pela lupa da intertextualidade.

Em *Intertextualidade e narrativa na Sinfonia nº 1*, Salles (2020a) analisa a *Sinfonia n. 1 - O Imprevisto* (1916), obra da primeira fase criativa de Villa-Lobos. Nessas análises são apontadas as influências de compositores como Berlioz, Liszt e Wagner. Porém, Salles amplia a discussão para o campo literário, apontando as relações com escritores como Dante, Camões e Drummond.

Em outro trabalho, Salles (2020b) se propôs a analisar a quarta sinfonia, apresentando os resultados de sua pesquisa no artigo intitulado *Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima*. Neste trabalho, o autor destaca a intertextualidade através da presença das tópicas militares, das narrativas literárias e das estruturas musicais cíclicas, que o compositor evocou para representar as tensões do contexto do período após a Primeira Guerra Mundial.

No livro *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*, Salles (2018) apresenta análises detalhadas dos dezessete quartetos de cordas compostos por Heitor Villa-Lobos, investigando suas estruturas formais, referências culturais e significados ligados à identidade nacional. Salles demonstra que o compositor desenvolveu sua linguagem a partir de influências que vão da Escola Francesa ao modelo clássico de Haydn, reinterpretado sob uma ótica neoclássica. Nesse contexto, a influência se manifesta como uma das formas de intertextualidade, revelando o diálogo criativo que Villa-Lobos estabelece com tradições musicais anteriores.

Pupia (2017a), em sua dissertação de mestrado, analisa a *Brasileiras n. 2* (1930), apontando as influências e referências de Johann Sebastian Bach. Elas se dão tanto no título, quanto na estrutura formal e nos elementos musicais da obra. Porém, as relações intertextuais não se restringem só ao mestre do barroco alemão, Villa-Lobos também faz alusões a outros compositores e estilos musicais.

Entre os exemplos musicais citados por Pupia (2017a), estão o *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, que referencia Wagner através do “Motivo Tristão”, e a transição da parte B do prelúdio, que apresenta uma “finalização wagneriana” (PUPIA, 2017a, p. 48). Outros exemplos citados pelo autor são a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* que apresenta influências de *Pacific 231*, de Arthur Honegger, especialmente ao evocar o som de locomotiva, e a *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, que faz uma referência clara à *Das walt Gott Vater und Gott Sohn*, de Bach.

Em sua pesquisa, Pupia também nos apresenta um exemplo em que Villa-Lobos cita a si mesmo. A *Dansa (Lembrança do Sertão)* usa “um gesto musical melódico muito similar ao de *O Ginete do Pierrozinho*, primeiro movimento de *Carnaval das Crianças Brasileiras*.” (Pupia, 2017a, p. 89). O autor também aponta que o referido elemento motivico “também ocorre *Allegro gracioso e bem rythmado* do *Mômo Precoce*” (Pupia, 2017a, p. 89). Importante explicar que ao abordar o exemplo acima, Pupia chama o fenômeno de intratextualidade, usando o conceito de Sant’anna (2007), já visto anteriormente neste trabalho. Relembro então, para não confundir o leitor, que neste trabalho adoto o termo intratextualidade conforme a descrição de Vasconcelos (2001). Estes e outros exemplos apresentados por Pupia serão explorados nas análises do último capítulo desta tese. Veja a seguir outros casos.

Em outro trabalho, Pupia (2017b) aborda a *Sinfonia n. 8* (1950), especialmente o movimento *Lento (Assai)*, que também referencia o “motivo Tristão”. Pupia, fundamentado por Salles, destaca que a influência de Wagner em Villa-Lobos aconteceu através do filtro francês, através músicos como César Franck, Vincent d’Indy e Camille Saint-Saëns (Salles, 2004).

Nesta composição, Villa-Lobos também dialoga com sua própria produção. Neste caso, Pupia (2017b) também usa o termo intratextualidade de Sant’Anna (2007). O *Lento (Assai)* usa elementos da *Bachianas Brasileiras n. 4*, situação que Pupia chama de uma “paráfrase de seu próprio texto” (Pupia, 2017b, p. 59).

Em 2021, Pupia amplia as análises da *Sinfonia n. 8* e publica sua tese de doutoramento. Neste trabalho, Pupia (2021) aponta as referências que a sinfonia faz ao estilo de Bach, bem como Wagner, Stravinsky e Debussy. A tese também aponta momentos em que Villa-Lobos reutilizou seus próprios materiais musicais, reexplicando a reutilização de *O Carnaval das Crianças Brasileiras* (1919-1920) em *Momoprecoce* (1929). Para falar desses casos, Pupia usa o termo autocitação, conceito sintetizado da seguinte forma:

De acordo com Corrado (1992), a autocitação demonstra certa constância na reutilização de estruturas completas próprias, atribuindo-as novos significados (CORRADO, 1992, p. 37). A autocitação também pode ser relacionada ao conceito de intratextualidade. Segundo Sant’anna (2007), a intratextualidade ocorre “quando o poeta reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (SANT’ANNA, 2007, p. 62). Bakhtin observa relações entre textos e as relações dentro dos textos, diferenciando intertextualidade de intratextualidade. A intratextualidade é quando duas vozes são mostradas no interior do mesmo texto, como no discurso direto, indireto ou indireto livre, não devendo alcunhar de intertextualidade (FIORIN, 2011, p. 22). A intertextualidade trata da relação que um determinado autor estabelece em seu texto com um texto de outro autor, enquanto o processo de intratextualidade descreve a relação que um autor estabelece consigo mesmo. Para Piedade (2017a), a ideia da reescrita na composição musical é delineada pelo conceito de “reescrita intratextual”, apresentado por Anne Claire Gignoux. Este conceito envolve diversas estratégias que o compositor utiliza e que funcionam como forças de reinvenção na sua obra (PIEADADE, 2017a, p.140). (Pupia, 2021, p. 126).

Sendo Villa-Lobos um compositor reconhecido por incorporar em suas obras elementos da música popular brasileira, do folclore e das vanguardas europeias, muitas das formas que estes processos ocorrem são através da intertextualidade. Segundo Kolodzieiski (2014), identificar os diálogos entre estes diferentes universos, permitem-nos compreender a construção da identidade composicional de Villa-Lobos, fortemente marcada por esta fusão entre “popular” e erudito.

A obra de Villa-Lobos que Kolodzieiski dispensa a maior parte de sua atenção é o *Sexteto Místico* (1917). Para Kolodzieiski, o *Sexteto Místico* é uma composição que reflete uma transição na linguagem e a influência do modernismo musical. Nessa obra, Villa-Lobos teria utilizado elementos da música francesa, como a sonoridade impressionista de Debussy, além de usar uma escrita inovadora, rompendo com as normas tradicionais de seus antecessores (Kolodzieiski, 2014).

Em sua dissertação de mestrado, Kolodzieiski (2014) também analisa o *Choros n. 1* (1920), escrito para violão, nesta peça, Villa-Lobos traz elementos do chorinho, gênero de música urbana brasileira. Nas análises, as influências de Pixinguinha são apontadas, principalmente no tratamento rítmico e melódico, porém, ressalta-se a recontextualização dada por Villa-Lobos a estes elementos. (KOLODZIEISKI, 2014, p. 93).

É importante ressaltar que o trabalho de Kolodzieiski dá um enfoque maior para as questões inerentes às influências musicais, a ponto de afirmar que Villa-Lobos se destacava por transformar as influências recebidas, transformando-as em algo maior que simples citações. Kolodzieiski (2014) argumenta que a obra de Villa-Lobos não se restringe à incorporação de referências, mas constrói um objeto sonoro único a partir destes processos. Um bom exemplo para ilustrar este fato, é a série *Bachianas*, obras em que elementos de Bach são combinados com elementos da música brasileira. Na dissertação de Kolodzieiski, não é explorado diretamente o conceito de autotextualidade, nem de intratextualidade. No entanto, a intertextualidade é abordada como um fator essencial do processo criativo, no qual os textos podem dialogar tanto com outros textos quanto internamente.

Manfrinato (2013), em sua dissertação de mestrado, também se voltou para os estudos intertextuais na obra de Villa-Lobos. As *Bachianas Brasileiras* são tratadas pela autora como uma representação da síntese entre a música erudita e a tradição popular brasileira, o que evidencia o rico conteúdo intertextual presentes neste ciclo de composições. Segundo Manfrinato (2013), Villa-Lobos realiza citações, alusões e estilizações de elementos da música de Bach, realizando o diálogo entre o estilo barroco com a música brasileira do início do século XX. Um exemplo disto, se nota no *Prelúdio (Introdução)* e na *Ária (Cantiga)* da *Bachianas Brasileiras nº 4*, que apresentam elementos bachianos mesclados com melodias folclóricas brasileiras (MANFRINATO, 2013, p. 53-56).

Outro exemplo está no movimento *Coral (Canto do Sertão)*, aqui Villa-Lobos transforma características texturais e harmônicas de Bach, com intenção de representar o sertão brasileiro. Essa “mistura bachiana com elementos brasileiros”, como definida por Manfrinato, pode ser interpretada como uma forma encontrada por Villa-Lobos de criar um repertório que pudesse ser, ao mesmo tempo, pedagógico e artístico, visando a ampla aceitação destas obras no contexto educacional brasileiro (Manfrinato, 2013, p. 27).

Buscando relacionar as *Cirandas* (1926) de Villa-Lobos com o cancionero infantil brasileiro, Wady (2022) apresenta-nos um artigo no qual as relações intertextuais são exploradas adotando o termo transtextualidade de Genette, já explorado anteriormente neste trabalho. As *Cirandas* utilizam as melodias folclóricas brasileiras, revisitadas de forma estrutural e simbólica, transformando temas conhecidos em elaborados temas musicais.

Para Juliana Wady, as *Cirandas* correspondem a uma “relação dialógica entre folclore e criação, o compositor brasileiro reescreve as citações explorando-as estrutural e simbolicamente” (Wady, 2022, p. 50). Um exemplo é a *Ciranda nº 6 - Passa, passa gavião*, em que Villa-Lobos usa o “desenho melódico num registro principalmente agudo” para representar a figura do pássaro, simbolizando o seu voo e movimentação (Wady, 2022, p. 63).

Usando a terminologia de Genette, Wady aponta nas *Cirandas* a existência da hipertextualidade, ou seja, a relação entre o texto B (hipertexto) e o texto A (hipotexto). Em outras palavras, as *Cirandas* são hipertextos derivados das melodias folclóricas que “são redimensionadas pelo compositor por mérito das colisões [...] entre figura e fundo” (Oliveira apud Wady, 2022, p. 60).

Importante notar que esta prática intertextual — ou transtextual, na terminologia de Genette — reflete o que Villa-Lobos sempre almejou: reafirmar a identidade cultural brasileira. Ao manter iguais os títulos das melodias do cancionero infantil nas *Cirandas*, o compositor promove “o diálogo entre a ênfase na figura da criança e a valorização do folclore de cunho nacionalista” (Wady, 2022, p. 56).

Outro autor que dedicou grande parte de suas pesquisas ao estudo das obras de Villa-Lobos é Daniel Zanella dos Santos. Em sua dissertação de mestrado, *Narratividade e Tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*, e no artigo *Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos*, Santos (2015, 2016) analisa a obra *Uirapuru* sob a perspectiva da narratividade e das tópicos. Considero

que, ao pensarmos as tópicas musicais como um recurso capaz de evocar referências culturais e estilísticas externas à obra, torna-se possível estabelecer uma relação com o conceito de intertextualidade.

A referida pesquisa também aponta diversos casos de influências de outros compositores em *Uirapuru*. E, assim como Salles (2005), Santos (2015, 2016) aponta *Uirapuru* como peça que reaproveita elementos de outra obra. Sobre esse caso, o autor destacou que:

Villa-Lobos utilizou praticamente todo o material musical de *Tédio [de Alvorada]* em *Uirapuru*, alguns trechos foram orquestrados, outros foram expandidos e alguns elementos foram adicionados. Com relação ao argumento, houve uma mudança radical de cenário da Grécia antiga para a Amazônia. (Santos, 2016, p. 24).

Já no artigo *O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características*, de 2018, e na tese *O indianismo em cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos (1887-1959)*, de 2020, Santos (2018, 2020) explora a articulação do uso de materiais indígenas combinados com a linguagem modernista. Sobre o uso de alusões a melodias indígenas por Villa-Lobos, Santos afirma que:

O indianismo musical de Villa-Lobos vai além da citação dessas melodias, pois o compositor elabora toda uma linguagem musical indianista baseada nas características do material supracitado. Além de citar melodias de maneira literal ou quase literal e com a referência ao original descrita na partitura, o compositor utiliza fragmentos dessas melodias com algumas alterações em obras geralmente instrumentais e também cria novas melodias baseadas em graus conjuntos, modalismos, rítmicas regulares sobre um pulso constante, todas estas características das melodias pesquisadas pelo compositor (ver MOREIRA, 2010). (Santos, 2018, p. 154).

Tarasti (2021) também aborda as relações que a obra de Villa-Lobos estabelece com outros compositores. O autor aponta referências intertextuais a compositores europeus como Bach, Debussy, Milhaud, Stravinsky, Schoenberg, Sibelius, Shostakovich e Prokofiev, bem como a compositores das Américas, entre eles Gershwin, Ginastera, Chávez, Roldán, Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Guarnieri, Nazareth, Revueltas e Alberto Williams. Além disso, Tarasti evidencia como Villa-Lobos dialoga com a própria produção por meio de processos de autocitação, um dos quais, presente em *Magdalena*, será examinado no próximo capítulo.

Peppercorn (1991), em seu livro *Villa-Lobos, The Music: An Analysis of His Style*, realiza um trabalho semelhante ao de Tarasti (2021). A autora busca compreender a linguagem do compositor a partir de sua própria obra, apontando,

inclusive, diversos casos em que Villa-Lobos reaproveita seus próprios materiais. Tanto Tarasti quanto Peppercorn, embora não tenham tratado explicitamente dos conceitos de autotextualidade ou intratextualidade, ao evidenciar relações entre obras de Villa-Lobos, contribuem para o fortalecimento da argumentação desta tese.

Diversos pesquisadores da obra de Villa-Lobos têm se dedicado ao estudo das tópicas musicais e da narratividade, entre os quais se destacam Salles (2020a, 2020b), Santos (2015), Valente (2019) e Piedade (2009). Embora esses conceitos possam ser compreendidos como uma vertente da abordagem intertextual, conforme observa Klein (2021), esse não é o foco central desta pesquisa, que se concentra sobretudo nas alusões e citações. Ainda assim, para o leitor interessado nas tópicas musicais e narratividade, os trabalhos desses autores constituem referências fundamentais.

4.4 VILLA-LOBOS COMO REFERÊNCIA PARA OUTROS COMPOSITORES

Sanches e Barrenechea (2014), em seu artigo intitulado *Estudo n. 4 de José Vieira Brandão: aspectos intertextuais na homenagem musical a Heitor Villa-Lobos*, apresentam-nos uma situação interessante. Se anteriormente vimos Villa-Lobos homenageando Chopin através de recursos intertextuais, agora Villa-Lobos é quem se transforma na pessoa homenageada. O referido artigo apresenta análises do *Estudo n. 4* (1959), composto para piano por José Vieira Brandão como tributo a Villa-Lobos no ano de sua morte.

A respeito do tipo de influência exercida por Villa-Lobos em Brandão, entendemos que se trata de “influência por generosidade”, dada a maneira como Brandão manuseia os aspectos alusivos à música de Villa-Lobos no seu texto musical. Straus (1990) define este tipo de influência como aquela em que o compositor se encontra em um elevado nível de amadurecimento artístico, constatado na forma em que Vieira Brandão elabora o material composicional, próprio de uma ‘homenagem musical’. (Sanches e Barrenechea, 2014, p. 162).

O artigo nos mostra que aspectos intertextuais permeiam toda a composição de Brandão. Elas se apresentam, por exemplo, quando Villa-Lobos é evocado no seu estilo pianístico, ao usar o gênero *tocata*, no uso de fluxos contínuos de semicolcheias, nas finalizações em uníssono e na utilização da “topografia do

teclado como fonte geradora de esquemas melódicos e harmônicos" (Sanchez e Barrenechea, 2014, p. 162).

Acreditamos que isso ocorra em decorrência de inúmeros fatores, dentre eles: o profundo conhecimento que Vieira Brandão possuía acerca do idiomatismo pianístico e da linguagem composicional de Villa-Lobos, a partir das experiências nas estreias das obras e na elaboração das transcrições para piano dos Prelúdios e Estudos originalmente escritos para violão; devido a reconhecida proximidade que Vieira Brandão mantinha com Villa-Lobos, tanto no âmbito pessoal como no profissional. (Sanchez e Barrenechea, 2014, p. 162).

Indo além da influência estilística e buscando estabelecer relações entre obras específicas, pode-se citar como exemplo o *Estudo n. 4*, de Brandão, no qual são identificadas referências a *Kankikis* (1930). Em ambas as obras, os materiais motivicos situam-se na região central do piano, com tessitura reduzida, o que produz uma sensação de estaticidade, ao mesmo tempo em que enfatiza o motor rítmico (Sanchez e Barrenechea, 2014, p. 162).

As pesquisas de Juliana Ripke também abordam aspectos da influência de Villa-Lobos exercidas em outros compositores. Por exemplo, no artigo *Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões*, e no artigo *Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências*, Ripke (2017, 2018b), mostra como a *Bachianas Brasileiras nº 1* influenciou na composição da *Sinfonia da Alvorada* (1960), escrita por Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Outro exemplo abordado, é como o *Quarteto de Cordas nº 6* (1938) de Villa-Lobos, se manifesta em *Samba de Uma Nota Só* (1961), composição de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Em outro artigo, chamado *As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões*, Ripke (2018a), mostra as relações intertextuais entre a *Canção de amor*, escrita por Villa-Lobos, e a *Canção do amor demais*, composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes. As duas obras foram compostas em 1958 e possuem semelhanças nos materiais temáticos, estruturais, harmônicos e intervalares. Ainda sobre estas influências, Ripke afirma que:

O próprio Tom Jobim assumiu, diversas vezes, sua influência musical de Villa-Lobos, seja em depoimentos ou mesmo em entrevistas que concedeu ao longo de sua carreira (JOBIM, 1993). O compositor diz em entrevista, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14). Em outra entrevista, concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), Jobim ainda fala da influência que recebeu de Villa-Lobos, ilustrando-a com sua canção "Modinha". Logo depois, ainda na

Rádio Cultura, são apresentadas duas modinhas: primeiro a de Villa-Lobos e logo após a de Tom Jobim, mostrando mais claramente as semelhanças entre ambas. (Ripke, 2018a, p. 105-106).

A partir dos autores citados nesta seção, pode-se constatar que Villa-Lobos não apenas dialoga com tradições anteriores, mas também desponta como referência para outros compositores. Nesse sentido, ocupa um papel significativo na rede intertextual da qual faz parte, atuando simultaneamente como herdeiro e como fonte inspiradora.

4.5 VILLA-LOBOS E A INTERTEXTUALIDADE NO CINEMA

Alvim (2021) apresenta uma diferente abordagem sobre a intertextualidade nas obras de Villa-Lobos. Em seu artigo, a autora aponta as relações intertextuais entre a música do compositor carioca utilizadas nos filmes de Humberto Mauro e suas reutilizações por cineastas como Glauber Rocha e Walter Lima Junior. Ao analisar obras como a suíte *O Descobrimento do Brasil* (1937 - trilha sonora do filme homônimo), *Choros n. 3* (1925) e *O Canto do Pajé* (1933), a autora aponta que as composições transcendem seu aspecto musical e passam a dialogar com temáticas como identidade brasileira e o nacionalismo.

Para citar alguns exemplos, no filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), Humberto Mauro utiliza a música *Procissão da Cruz* (1937), que integra elementos indígenas como o tema *Canindé loune*, para evocar a síntese entre a cultura indígena e europeia. O *Choros n. 3* (1925) é usado em momentos de transições e fechamento do filme, usando a música como elemento narrativo.

Posteriormente, cineastas do Cinema Novo, reempregam algumas das obras utilizadas por Humberto Mauro. O *Choros n. 3*, reaparece no filme de Glauber Rocha *A Idade da Terra* (1980), simbolizando a dualidade entre modernidade e tradição. Já Walter Lima Júnior reutiliza o *Canto do Pajé* no filme *Brasil Ano 2000* (1969), tentando relacionar o contexto de sua narrativa com a temática indígena. (Alvim, 2021). Observe a afirmação da autora:

Defendemos que, mais do que uma simples citação de um filme em outro quanto ao elemento sonoro, a reutilização de músicas conjuga também as imagens e temáticas dos filmes evocados por elas, assim como o contexto original extrafílmico dessas músicas, criando uma rede intertextual ainda mais rica. (Alvim, 2021, p. 3)

Para entender melhor as relações entre as músicas de Villa-Lobos e os filmes tratados no artigo de Alvim, trago o seguinte quadro apresentado pela autora:

TABELA 12 - MÚSICAS DE VILLA-LOBOS EM FILMES DE HUMBERTO MAURO E NO CINEMA NOVO

Obra de Villa-Lobos	Filme de Humberto Mauro	Filmes do Cinema Novo
<i>O canto do cisne negro</i> , 1916/1917	<i>Argila</i> (1942)	<i>A idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980)
<i>Choros n.3</i> , 1925	<i>O descobrimento do Brasil</i> (1937)	<i>A idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980)
<i>O canto do pajé</i> , 1933	<i>O canto da saudade</i> (1952)	<i>Mauro, Humberto</i> (David Neves, 1968); <i>Brasil Ano 2000</i> (Walter Lima Jr, 1969); <i>Arquitetura, a transformação do espaço</i> (Walter Lima Jr, 1972)
Tema <i>Canidê loune</i>	<i>O descobrimento do Brasil</i> (1937)	<i>Capitu</i> (Paulo César Saraceni, 1968), versão a capella
Suíte I do Descobrimento do Brasil		
"Introdução" (I) - partes diferentes	<i>O descobrimento do Brasil</i> (1937)	Créditos de <i>O poeta do Castelo e O mestre de Apipucos</i> (Joaquim Pedro de Andrade, 1959); <i>Menino de engenho</i> (Walter Lima Jr, 1965); <i>A idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980)
"Alegria" (II)	<i>O descobrimento do Brasil</i> (1937)	<i>A idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980)
Suíte IV do Descobrimento do Brasil		
"Primeira missa" (I)	Não está	<i>Menino de engenho</i> (Walter Lima Júnior, 1965)
"Procissão da cruz" (II)	<i>O descobrimento do Brasil</i> (1937)	<i>A grande cidade</i> (Carlos Diegues, 1966)

Fonte: Alvim (2021, p. 4).

Os autores citados nesta parte do trabalho, embora tenha se dedicado em realizar pesquisas relevantes sobre o fenômeno intertextual nas obras de Villa-Lobos, não abordaram diretamente a autotextualidade e nem a intratextualidade — salvo algumas situações, como o caso de Pupia (2017b). Sendo este o foco desta pesquisa, nota-se que o tema carece de literatura no campo musical, desta forma, precisarei trilhar um caminho muito pouco explorado para encontrar as respostas que preciso.

Se Villa-Lobos não gostava de ouvir que tenha sido influenciado por algum outro compositor, algo impossível e refutado através de diversos autores citados nesta parte do trabalho, acredito que ele não se importaria que afirmássemos que ele dialogava consigo mesmo em suas composições. É o que veremos nas seções a seguir.

4.6 OBRAS COM INDÍCIOS DE AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE

Nesta seção, apresento algumas obras de Villa-Lobos nas quais foram identificados indícios de autotextualidade e intratextualidade. Esses indícios emergiram tanto da leitura de estudos sobre o compositor quanto da escuta atenta de suas obras. Posteriormente, no capítulo seguinte, cada exemplo será analisado com o objetivo de verificar se tais indícios realmente se configuram como autorreferências.

TABELA 13 - OBRAS DE VILLA-LOBOS COM INDÍCIOS DE AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE

Obras	Tipo de autoreferência	Indícios
<i>Concerto para Violão e Pequena Orquestra</i> (1951) e <i>O Martírio dos Insetos</i> (1917 - 1922)	Autotextualidade	Excertos das duas obras utilizam as mesmas notas, mesmos ritmos, mesmos timbres, orquestração e texturas muito parecidas. “Podemos observar, comparando uma seção de transição do primeiro movimento do <i>Concerto para Violão e Pequena Orquestra</i> [...] com uma seção de transição de <i>O Vagalume na Claridade</i> [...], que Villa-Lobos utilizou o mesmo material temático nas duas obras” (Deunízio, 2016, p. 93-94).
<i>Uirapuru</i> (1917) e <i>Tédio do Alvorada</i> (1916)	Autotextualidade	Paulo de Tarso Salles (2005) considera <i>Uirapuru</i> como uma “ampliação” e “revisão” do material apresentado em <i>Tédio de Alvorada</i> . (Salles, 2005, p. 2). Em seu artigo <i>Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos</i> , Salles aponta diferenças e semelhanças entre as obras. “Algumas diferenças se dão na orquestração de <i>Uirapuru</i> , que apresenta algumas sutilezas, como a divisão do naipe de violoncelos e contrabaixos além dos acréscimos de uma clarineta baixo e tímpano.” (Salles, 2005, p. 3). Já outras passagens são totalmente replicadas: “A abertura de <i>Tédio de Alvorada</i> se dá com um solo de flauta que é reproduzido na íntegra em <i>Uirapuru</i> , a partir do compasso 19 [...]” (Salles, 2005, p. 3).

<p><i>Momoprecoce</i> (1929) e <i>Uirapuru</i> (1917)</p>	<p>Autotextualidade</p>	<p>Ao ouvir a peça <i>Momoprecoce</i> de 1929, no acompanhamento orquestral, mais precisamente a parte executada pela flauta, temos uma figura musical que remete às notas do canto do uirapuru representado no poema sinfônico. O exemplo chama atenção pelo número de repetições do fragmento e pelo timbre da flauta. Os compassos 29, 30 e 31 de <i>Momoprecoce</i> podem ser analisados em busca de relações com <i>Uirapuru</i>.</p>
<p><i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> (1934), <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> (1938/1945)</p>	<p>Intratextualidade</p>	<p>Há indícios do uso da mesma melodia nas duas peças. Indício de intratextualidade, por serem obras do mesmo escopo.</p>
<p><i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> (1934) e <i>Bachianas Brasileiras n. 7</i> (1942)</p>	<p>Intratextualidade</p>	<p>Uso da mesma melodia nas duas peças. Possível caso de intratextualidade, por serem obras do mesmo escopo.</p>
<p><i>Bachianas Brasileiras n. 2 - Lembranças do Sertão</i> (1930) e <i>Carnaval das Crianças</i> (1920)</p>	<p>Autotextualidade</p>	<p>“Na <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> observamos um gesto musical melódico muito similar ao de <i>O Ginete do Pierrozinho</i>, primeiro movimento de <i>O Carnaval das Crianças Brasileiras</i>.” (Pupia, 2017, p. 89)</p>
<p><i>Sinfonia n. 8, Bachianas Brasileiras n. 4</i> (1941) e <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i> (1938)</p>	<p>Autotextualidade</p>	<p>“Em muitos momentos das <i>Bachianas Brasileiras</i>, progressões em sequências de quintas são recorrentes, aludindo ao procedimento típico bachiano. Dudeque (2008) ainda menciona outro ponto de similaridade da música bachiana com a música villalobiana, que está relacionado às texturas contrapontísticas e aos procedimentos rítmicos, ilustrados pelo autor na <i>Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n. 5</i> (1938), que muito se assemelha ao contraponto tradicional bachiano (DUDEQUE, 2008, p. 150). Tal alusão aos procedimentos bachianos pode ser investigada nos momentos finais do segundo movimento da <i>Sinfonia n. 8</i> [...], este excerto pode estar relacionado com uma autocitação ou reaproveitamento de material advindo do <i>Prelúdio</i> da <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> (1941) e da <i>Ária (Cantilena)</i>, da <i>Bachianas Brasileiras n. 5</i>.” (Pupia, 2021, p. 85)</p>
<p><i>Concerto para Violão e Pequena Orquestra</i> (1951), <i>Bachianas Brasileiras n. 3</i> (1938) e <i>Etude 9</i> (1929)</p>	<p>Autotextualidade</p>	<p>As obras utilizam, na forma de paráfrase, um mesmo material melódico.</p>
<p><i>Lembranças do Sertão</i> (1930 - <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>) e <i>O Trenzinho do Caipira</i> (1930 - <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>)</p>	<p>Intratextualidade</p>	<p>Reaproveitamento de material melódico em movimentos diferentes da mesma obra.</p>

<i>Magdalena</i> (1948) e <i>Bachianas Brasileiras n. 4</i> (1941)	Autotextualidade	Tarasti (2021) afirma que <i>Seed of God</i> de <i>Magdalena</i> utiliza o motivo coral da <i>Bachianas Brasileiras n.º 4</i> .
<i>O Martirio dos Insetos</i> (1917-1925), <i>Toccata</i> (1930) — <i>O Trenzinho do Caipira</i> , da <i>Bachianas Brasileiras n.º 2</i> , <i>Rudepoema</i> (1921/1926), <i>Choros n.º 8</i> (1926) e <i>Choros n.º 10</i> .	Autotextualidade em rede	Todas estas obras utilizam um mesmo fragmento melódico descendente composto por quatro notas dentro de um intervalo de quarta.
<i>Choros n.º 8</i> (1926) e <i>Choros n.º 10</i> .	Intratextualidade	Estas obras utilizam mesmo fragmento melódico descendente composto por quatro notas dentro de um intervalo de quarta. Este material melódico é um indício de intratextualidade, pois estas duas obras fazem parte de um mesmo <i>corpus</i> .

Fonte: O autor (2025).

A tabela acima encerra este capítulo ao reunir indícios a serem investigados. Esses elementos constituem hipóteses analíticas que serão examinadas no capítulo seguinte por meio de análises musicais comparativas, com o objetivo de verificar se tais relações se confirmam e de que modo se configuram como processos composicionais na obra do compositor. Sigamos, assim, para as análises musicais.

5 ANÁLISES MUSICAIS: AUTOTEXTUALIDADE E INTRATEXTUALIDADE COMO PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM VILLA-LOBOS

Nesta parte do trabalho, serão apresentadas as análises das obras mencionadas na seção anterior, com foco nos elementos que possam indicar ocorrências de intratextualidade ou autotextualidade. Para fundamentar essa investigação, serão adotadas as conceituações desses dois termos conforme propostas por Ugartemendía (2017) e Vasconcelos (2001).

As análises serão comparativas e baseadas nos sistemas musicais, propostos por Barbosa e Barrenechea (2003). A escolha deste modelo, se dá pela atenção dada as terminologias musicais, diferente de outros modelos que herdaram terminologias da literatura. Frequentemente vou me referir aos elementos existentes na Tabela 8: Tipos de Intertextualidade de Barbosa e Barrenechea, Tabela 9: Entidades musicais elementares, Tabela 10: Entidades musicais compostas e Figura 9: Entidades musicais elementares e compostas. Portanto, sugiro ao leitor revisitar estes itens, inclusive para evitar confusões, por exemplo, as Entidades Musicais Elementares figuram como um dos elementos estruturais dentro das entidades musicais compostas (Tabela 10), mas é também um tipo de intertextualidade de proporções reduzidas (Tabela 8).

A utilização de um modelo analítico se torna fundamental para a comprovação do fenômeno intertextual, pois é necessário que eu extrapole a subjetividade de minha percepção como receptor e apresente elementos concretos. Por isso, “extremamente valorosa é a utilização da análise como ferramenta de conhecimento, pois a mesma permite ao observador contemplar a obra de arte em um nível diferenciado daquele propiciado pelos sentidos.” (Barbosa e Barrenechea, 2005, p. 45).

5.1 PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM VILLA-LOBOS

Antes de iniciarmos as análises musicais, é necessário conhecermos alguns dos processos composicionais mais comuns nas obras de Villa-Lobos. Esses procedimentos de escrita constituem a linguagem musical do compositor e, por isso, precisam ser reconhecidos para que se possa distinguir as recorrências estilísticas dos casos em que há efetiva reutilização e reelaboração de materiais sonoros.

O livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais*, de Paulo de Tarso Salles (2009), oferece um importante referencial para compreender como o compositor estrutura e manifesta sua escrita musical. Salles realiza análises de diferentes obras, evidenciando de que modo Villa-Lobos combina influências europeias com expressões culturais brasileiras. O autor destaca cinco grandes categorias de processos composicionais presentes na obra do compositor: simetrias, textura, figuração em dois registros (“zigzague”), estruturas harmônicas e processos rítmicos.

Para Salles (2009), as simetrias seriam estruturas musicais de equilíbrio e espelhamento, as quais podem se manifestar nos níveis melódico, harmônico, rítmico e formal. Segundo o autor, “o conceito de simetria em música passa pelo senso comum atribuído à simetria em geral, com a noção um pouco vaga de uma ‘harmonia de proporções’, associada a uma beleza ideal, clássica” (Salles, 2009, p. 42).

São quatro as formas básicas do conceito geométrico de simetria [...]: (1) bilateral; (2) translacional; (3) rotacional; e (4) ornamental (ou “cristalográfica”). Em música, é mais simples a identificação das três primeiras formas, visto serem elas bidimensionais já que, na imensa maioria dos casos, a percepção das estruturas simétricas musicais se dá no papel, ou seja, não é costume falar de estruturas sonoras simétricas, apesar de o conceito clássico de forma musical depender também deste tipo de avaliação [...]. (Salles, 2009, p. 42).

Salles demonstra, por meio de suas análises, que nas obras de Villa-Lobos essas simetrias se manifestam em movimentos melódicos espelhados em torno de um eixo central, como intervalos invertidos ou retrógrados, em relações harmônicas equidistantes, como acordes organizados por intervalos de terça ou trítone, e na disposição equilibrada das seções formais, criando uma sensação de proporção e coesão interna.

Quanto a textura, considerada por Lester (2005) e Berry (1987) como uma das chaves para a compressão da música do século XX, é elencada por Salles como um dos processos composicionais mais representativos de Villa-Lobos. Para Salles, “o conceito de textura permite relacionar todos os elementos do tecido composicional sem depender de uma hierarquização tonal ou serial” (2009, p. 69). Vejamos outra definição para o termo:

A textura da música consiste em seus componentes sonoros; ela depende em parte desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência, suas qualidades são determinadas por interações, inter-relações, projeções

relativas e substanciais das linhas componentes ou outros fatores sonoros desses componentes. (Berry, 1987, p. 184).

Para Salles, Villa-Lobos usa a textura como processo composicional através sobreposição, contraste e transformação de camadas sonoras — ou seja, a textura é usada como um princípio de construção de muitas de suas composições. Esses princípios se apresentam em diferentes níveis: nas texturas polifônicas densas, em que cada voz mantém relativa independência; nas estratificações rítmicas e timbrísticas, que criam sensação de movimento e profundidade; e nas massas sonoras formadas pela acumulação progressiva de linhas e timbres.

Salles chama a terceira grande categoria de processos composicionais de figuração em dois registros ou “zigzague”. Seriam figurações que alternam as alturas em movimentos ascendentes e descendentes, as vezes mudando o registro do instrumento e dando a impressão de que o contorno melódico estabelece um contraponto consigo mesmo. Salles aponta três tipos de funções estruturais para este procedimento:

1) Elemento textural, geralmente em ostinato; 2) prolongamento de determinada nota, por vezes com mudança de registro (Oitava) ou timbre; 3) polarização, ou seja, a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir uma espécie de “resolução” sobre uma nota alvo, posicionada no final da frase. (Salles, 2009, p. 116).

Quanto as estruturas harmônicas, a quarta categoria de processos composicionais em Villa-Lobos descrita por Salles, se referem as combinações de sons experimentados por Villa-Lobos e seus contemporâneos que “passaram a extrapolar o sistema triádico, e a própria noção de acorde”, estas novas sonoridades receberam novas nomenclaturas como “blocos sonoros” ou “complexos sonoros”. (Salles, 2009, p. 131).

Este quarto processo composicional se manifesta principalmente no que Salles chama de “movimentos contrapontísticos entre acordes e seus componentes e os complexos sonoros de Quartas” (Salles, 2009, p. 131). Os contrapontos de acordes ocorrem quando acordes com constituições diferentes agem simultaneamente (exemplo: quando acordes formados por teclas brancas do piano contrapõem acordes formados pelas teclas pretas). Já os complexos sonoros de quartas são justaposições ou progressões formadas por intervalos de quarta, que configuram uma sonoridade particular, típica da escrita villalobiana.

Os processos rítmicos configuram o quinto grande grupo de processos composicionais descritos por Salles. Para ele, estes processos se manifestam em “combinações rítmicas luxuriantes, que por vezes evocam diretamente à música popular brasileira e, em seus momentos mais interessantes, geram complexas superposições de texturas” (Salles, 2009, p. 166).

Tais processos são mencionados por Salles através de exemplos que apresentam ostinatos, superposições, desdobramentos, acentuações, permutações e variações que se assemelham a processos utilizados por Stravinsky. Sobre esses procedimentos de Villa-Lobos, Salles conclui que:

O ritmo, em boa parte da produção musical villalobiana, é um elemento coordenador de vários aspectos referentes à estruturação da composição. Ele naturalmente atua em conjunto com fatores harmônicos, texturais e melódicos, mas definitivamente é a chave dos processos de montagem composicional, como nas técnicas de justaposição, sobreposição e quebra de simetria usados por Villa-Lobos. (Salles, 2009, p. 182).

Além das cinco categorias de processos composicionais descritos por Salles, é importante mencionar a atenção que Villa-Lobos dispensava à escrita idiomática dos instrumentos. Assim, considero o idiomatismo como importante processo composicional a ser averiguado para que não se confundam as coincidências idiomáticas de um instrumento com relações intertextuais entre obras.

Salles (2009) relaciona o idiomatismo a outros processos composicionais; como exemplo, cita a afinação em quartas do violão em relação às harmonias em quartas, bem como a correspondência entre as simetrias próprias de um instrumento e os processos composicionais simétricos. Esse aspecto, contudo, é explorado com maior profundidade por Hugo Pilger (2013), que realiza um estudo sobre o idiomatismo em obras para violoncelo, mencionando também a forma como Villa-Lobos aplica esse procedimento em outros instrumentos, como o violão e o piano.

Para Pilger, quando trazemos o conceito de idiomático para um instrumento, “entendemos por seu idiomatismo tudo o que lhe é particular, daí os recursos musicais e sonoros de um trombone diferem bastante dos de um piano que, por sua vez, diferem bastante de um violão.” O autor também afirma que o idiomatismo em um instrumento se “desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento e suas composições, portanto, ele evolui

constantemente. (Pilger, 2013, p. 169). Complementando a definição de Pilger, Menezes afirma que:

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos”. As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressão. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado instrumento, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. (Menezes, 2010, p. 2).

Ao tomar conhecimento dos processos composicionais citados acima, obtém-se um respaldo mais consistente para a análise das composições de Villa-Lobos, possibilitando a distinção entre referências intencionais e aspectos próprios do estilo do compositor. À medida que esses processos forem surgindo nas análises, eles serão lembrados.

As análises a seguir, pretendem demonstrar que os casos de autotextualidade e intratextualidade se configuram como um outro tipo de processo composicional de Villa-Lobos. Para demonstrar isso, abordarei caso a caso, iniciando com o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* e *O Martírio dos Insetos*.

5.2 RELAÇÕES ENTRE O *CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTR* (1951) E O *MARTÍRIO DOS INSETOS* (1922)

Um exemplo de indício de autotextualidade, já adotando o termo proposto por Vasconcellos (2001, p. 147), ocorre numa passagem do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* (1951 - Mais informações no ANEXO L), no qual Villa-Lobos cita *O Martírio dos Insetos* (Vide ANEXO O), mais especificamente, o movimento *O Vagalume na Claridade*.

O Martírio dos Insetos é uma obra composta entre 1917 e 1925, constituída por três movimentos: o primeiro, intitulado *A Cigarra no Inverno*, escrito em 1925, é dedicado a Oscar Borgerth; o segundo, *O Vagalume na Claridade*, também de 1925, é dedicado a Mariuccia Iacovino; e o terceiro, *A Mariposa na Luz*, escrito em 1917, é dedicado a Mário Caminha. Trata-se de uma obra de caráter concertante, para violino solista e orquestra sinfônica, pertencente à segunda fase criativa de Heitor Villa-Lobos.

Já o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* foi escrito em 1951, no período correspondente a sua quarta fase criativa. A obra possui quatro movimentos, sendo eles: *I. Allegro preciso; II. Andantino e Andante; III. Cadência; e IV. Allegro non troppo*. A estreia do concerto ocorreu em 1956, com a *Houston Symphony Orchestra*, solo de Andrés Segóvia e regência do próprio Villa-Lobos.

Esse concerto — mais precisamente o primeiro movimento — foi analisado por Souza (2017). O autor investiga como a obra se estrutura a partir da coleção pentatônica e como esse elemento contribui para a formação da linguagem do compositor. Além disso, relaciona o uso da coleção pentatônica às influências da música brasileira e europeia. Para além dessas possibilidades, o concerto apresenta um conjunto de notas que pode evidenciar um caso de autotextualidade. Observe o exemplo abaixo:

EXEMPLO 18 - EXCERTO DO CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA

The image displays a musical score excerpt for the first movement of the Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is written in 4/4 time and features seven staves: Oboe, Violão (Guitar), Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo (Cello), and Contrabaixo (Bass). The Oboe part begins with a series of eighth-note triplets, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violão part starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and a melodic line, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violino I and II parts enter with a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part plays a series of chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violoncelo part plays a series of chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The Contrabaixo part plays a series of chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.

Fonte: Villa-Lobos (1971).

Ouçã:



Agora, comparemos com uma passagem de transição no movimento *O Vagalume na Claridade* de *O Martírio dos Insetos*:

EXEMPLO 19 - PASSAGEM DE TRANSIÇÃO DE *O VAGALUME NA CLARIDADE*.

The musical score for Example 19 shows a transition passage in 'O Vagalume na Claridade' from 'O Martírio dos Insetos'. The score is arranged in a system with eight staves: Ob. 1-2, B♭ Cl. 1-2, Vln. Sol., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the oboe and clarinet, supported by strings and a solo violin. The dynamic marking is *mf*. The passage is marked with a first ending (1.) and includes a key signature change from one flat to one sharp.

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (2003).

Ouçã:



À época da escrita de minha dissertação, sem estar familiarizado com o conceito de autotextualidade, chamei este caso de um “reaproveitamento de temas” (Deunízio, 2016, p. 93). Esse tipo de reaproveitamento de materiais musicais é bastante frequente na obra de Villa-Lobos, como observa Pupia (2017). O compositor costumava retomar trechos, temas ou ideias já utilizados em criações anteriores, hábito que se deveu tanto a questões práticas — como a escassez de tempo — quanto a um certo gosto pela provocação, levando o público a reconhecer ecos de obras anteriores e a questionar por que composições recentes lhes pareciam tão familiares. (Pupia, 2017).

Essa similaridade entre as duas obras chamou minha atenção durante o mestrado, uma vez que as sonoridades dos trechos analisados se mostravam muito próximas, especialmente no que diz respeito ao timbre e à orquestração. À época, cheguei a apontar que “existem os mesmos elementos utilizados nos violinos e nos sopros” e que há “semelhanças das notas, dos ritmos e dos intervalos” (Deunízio, 2016, p. 95). No entanto, esses aspectos não foram analisados de maneira detalhada, pois tal aprofundamento não constituía o objetivo daquela pesquisa, embora se torne imprescindível no presente momento. Considerando o propósito de identificar possíveis relações intertextuais, esses elementos serão retomados e analisados à luz dos sistemas musicais descritos por Barbosa (2023). A partir dessa análise, será possível verificar se há sustentação para afirmar a ocorrência do fenômeno intertextual. Desde já, descarto a hipótese de intratextualidade, uma vez que as duas obras não pertencem a um mesmo *corpus*; resta, portanto, examinar se o caso configura uma ocorrência de autotextualidade.

Antes de iniciar, vamos relembrar brevemente o que Lucas de Paula Barbosa fala sobre os sistemas musicais. São eles:

sistema de controle de altura (escala, modo, série); sistema de interação de alturas (modalismo, tonalidade, dodecafonismo); sistema de controle de duração e intensidades (organização rítmica); sistema de interação de timbres (orquestração, instrumentação); e sistema de interação de vozes (textura). (Barbosa, 2023, p. 70).

Reduzindo os elementos musicais recorrentes nas duas obras, especialmente as alturas, podemos ver que utilizam as mesmas notas, conforme podemos observar no exemplo abaixo. A partir desta imagem podemos avaliar o sistema de controle de altura:

EXEMPLO 20 - SEMELHANÇAS ENTRE AS OBRAS

Concerto para violão e pequena orquestra

Musical score for Concerto para violão e pequena orquestra. The top staff is for Oboé (4/4 time) and the bottom staff is for Violinos I (4/4 time). Both parts feature a sequence of notes: Sol, Mi, Fá, Ré, Sol, Mi, with triplets and slurs.

O Vagalume na Claridade

Musical score for O Vagalume na Claridade. The top staff is for Oboé I (6/8 time) and the bottom staff is for Violino solo (6/8 time). The Oboé I part features a sequence of notes: Sol, Mi, Fá, Ré, Sol, Mi, with slurs and accents. The Violino solo part features a sequence of notes: Sol, Mi, Fá, Ré, Sol, Mi, with slurs and accents.

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (2003).

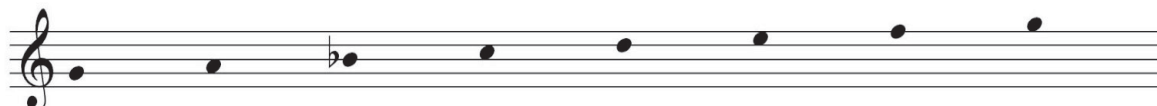
Ouça:



No exemplo acima, nota-se uma evidente similaridade de alturas entre as duas obras. O oboé inicia com a sequência Sol – Mi – Fá – Ré – Sol – Mi. De modo

análogo, os violinos I, no *Concerto para violão*, executam as mesmas notas do solo em *O Vagalume na Claridade*: Dó – Lá – Sib – Sol – Dó – Lá. Esses conjuntos de notas, em torno dos quais as duas passagens musicais se estruturam, quando dispostos em ordem, geram a seguinte escala:

EXEMPLO 21 - ESCALA RESULTANTE DA COMPARAÇÃO DOS DOIS EXCERTOS MUSICAIS.



Fonte: O autor (2025).

Ouça:



Ou seja, da comparação entre as notas isoladas do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* e *O Vagalume na Claridade* resulta uma escala de sol no modo dórico. Aqui estou separando as notas do acompanhamento, pois este parece se comportar de forma independente dos elementos destacados nos violinos e no oboé. Poderemos analisar esta situação através do sistema de interação de alturas.

Em relação ao sistema de interação de alturas, é importante ressaltar que as duas obras referidas estão inseridas no contexto do modernismo musical brasileiro, desta forma não se pode esquecer que a preocupação com a tonalidade não é um ponto norteador. Já descobrimos que as notas dos violinos e oboé formam uma escala dórica em Sol. No entanto, se analisarmos também as notas de acompanhamento nas cordas, alguns acordes se formam, mantendo uma independência harmônica dos demais elementos:

EXEMPLO 22 - CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA - ACORDES DO ACOMPANHAMENTO.

The image displays a musical score for the Concerto for Viola and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos. It features six staves: Oboe, Viola, Violino I, Violino II, Violoncello, and Contrabaixo. The Oboe and Viola parts are in treble clef, while the Violoncello and Contrabaixo are in bass clef. The Viola and Violoncello parts are in 3/4 time, while the Oboe, Violino I, and Violino II are in 4/4 time. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p*, *ff*, *ppp*, *pizz.*, and *arco*. Below the staves, the chords E7, Dm, and Bb7M are indicated.

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (1971).

Ouça:



EXEMPLO 23 - O VAGALUME NA CLARIDADE: BLOCOS SONOROS NO ACOMPANHAMENTO.

The image shows a musical score for a piece titled 'O Vagalume na Claridade'. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are for: Ob. 1-2 (Oboe), B♭ Cl. 1-2 (Bass Clarinet), Vln. Sol. (Solo Violin), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The woodwinds and solo violin play melodic lines with accents and dynamic markings like 'mf'. The string quartet provides harmonic support with chords and sustained notes. The guitar part (Vc.) plays a bass line with chords. At the bottom of the score, the harmonic progression is indicated as: Gb + Gm, Gb + Dm7(9), Dm9/F + Am9, and Em7 + D6.

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (2003).

Ouçã:



No acompanhamento do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* vemos uma progressão harmônica E7 - Dm - B♭7M, que se comporta independentemente

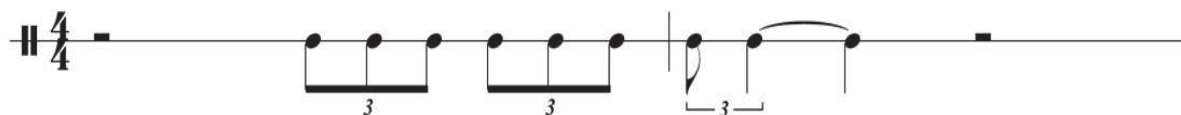
das notas da escala dórica em Sol. Da mesma forma, em *O Vagalume na Claridade*, o acompanhamento resulta em blocos sonoros dissonantes, resultantes de sobreposições de acordes, também independentes de Sol dórico. Em relação aos referidos blocos sonoros, tão característicos na obra *O Martírio dos Insetos*, sua segunda fase criativa, vale ressaltar:

Dentre os aspectos relativos à segunda fase, destacamos principalmente os “blocos sonoros”, harmonias em quartas e quintas, acordes indefinidos, e o desenvolvimento de algumas camadas texturais mais complexas. Percebe-se a intenção de Villa-Lobos em buscar uma linguagem própria através destes recursos. (Deunízio, 2016, P. 106).

Tratando agora do controle de durações e intensidades, podemos analisar a organização rítmica dos exemplos citados isolando-os, conforme o exemplo abaixo:

EXEMPLO 24 - ORGANIZAÇÃO RÍTMICA DAS PASSAGENS DESTACADAS

Concerto para violão e pequena orquestra



O Vagalume na Claridade



Fonte: O autor (2025).

Ouça:



É inegável a semelhança rítmica entre os elementos que aparecem nos violinos e nos sopros. Apesar de serem escritos em fórmulas de compassos

diferentes, o uso de tercinas no concerto para violão acabam por emular o compasso binário composto de *O Vagalume na Claridade*. Além disso, as proporcionalidades dos andamentos das duas obras fazem os elementos destacados soarem com a duração quase idêntica.

Através do sistema de interação de timbres, podemos analisar as questões relacionadas à instrumentação e orquestração. Se voltarmos um pouco e analisarmos os exemplos 18 e 19, podemos notar que os trechos em destaque possuem a seguinte orquestração:

TABELA 14 - ORQUESTRAÇÃO DOS EXCERTOS ANALISADOS

OBRA	Orquestração
<i>Concerto para Violão e Pequena Orquestra</i>	Oboé Violão solo Violinos I Violinos II Violas Violoncelos Contrabaixos
<i>O Vagalume na Claridade</i>	Oboé Clarinete Bb Violino solo Violinos I Violinos II Violas Violoncelos Contrabaixos

Fonte: O autor (2025).

Ou seja, os exemplos citados possuem uma orquestração quase idêntica, mantendo diversas relações timbrísticas, principalmente se destacarmos o uso do oboé.

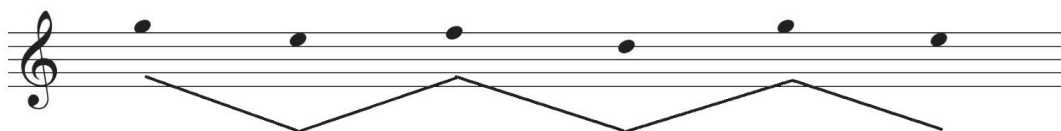
Já no que diz respeito ao sistema de interação de vozes, podemos verificar os procedimentos texturais dos trechos destacados. Nas duas passagens, é notável que existe uma semelhança no sentido homofônico do tratamento das vozes, ficando as cordas friccionadas responsáveis pelo acompanhamento. Também merece destaque a presença do instrumento solista, embora se comportem de maneira diferentes, o violino solo reforçando a figura em ziguezague enquanto o violão trabalha em resposta com um ritmo deslocado.

Por falar em ziguezague, as notas do oboé nas duas obras geram o contorno melódico que podemos observar no exemplo 25, esta figuração remete a

um dos processos composicionais de Villa-Lobos descritos por Salles (2009). É o que ele chama “figuração em dois registros” ou “ziguezague” (2009, p. 114). Sobre este procedimento, Salles afirma que:

Certas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. Tal sinuosidade chega ao ponto em que se tem impressão de ouvir duas linhas melódicas expressas em um único instrumento, principalmente quando essa figuração é executada por um instrumento de sopro, ou de arco. (Salles, 2009, p. 114).

EXEMPLO 25 - PROCESSO DE ZIGUEZAGUE PRESENTE NAS DUAS OBRAS



Fonte: O autor (2025).

Ouça:



Para ilustrar a referida figuração, Salles destaca como um dos exemplos o *ostinato* em ziguezague utilizado por Stravinsky em *A Sagração da Primavera*, conforme podemos observar no exemplo 26. Tal exemplo foi apresentado como uma possível influência do compositor russo, apesar de Salles ressaltar que Villa-Lobos já empregava o procedimento antes de ter contato com a Sagração.

EXEMPLO 26 - OSTINATO EM ZIGUEZAGUE EM *DANSES DES ADOLESCENTES, A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA*, DE STRAVINSKY.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled 'vno. I' and 'pizz.' with a dynamic marking 'mf'. It contains a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bottom staff is labeled 'cor-ingl.' with a dynamic marking 'mf'. It contains a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The notes in both staves are connected by a continuous line, illustrating a zigzag pattern. Measures 13 and 14 are highlighted with boxes above the staves.

Fonte: Salles (2009, p. 116).

Ouça:



Outros exemplos apontados por Salles são as ocorrências que aparecem no *Sexteto místico, para flauta, oboé, sax-alto, violão, celesta e harpa* (1917), conforme podemos observar no exemplo 27. Considero a figura em ziguezague da harpa semelhante a que está presente em *Martírio dos Insetos* e no *Concerto para Violão*, pelo desenho melódico descendente em intervalos de terças.

EXEMPLO 27 - ZIGUEZAGUE EM TERÇAS DESCENDENTE NA HARPA, PRESENTES NO SEXTETO MÍSTICO, PARA FLAUTA, OBOÉ, SAX-ALTO, VIOLÃO, CELESTA E HARPA, DE VILLALOBOS.

The musical score is written for a sextet and consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute, Oboe, and Saxophone (fl., ob., sax), Guitar (violão), Celesta, and Harp. The harp part features a descending zigzag pattern in thirds, starting with a piano (p) dynamic and gradually increasing to a fortissimo (fff) dynamic. The second system continues the harp part, marked with 'Allarg.' and 'A tempo', and includes dynamics of ff and fff. The score is marked with '21+2' in the top left corner.

Fonte: Salles (2009, p. 119).

Ouçã:



Em relação aos aspectos estruturais — entidades musicais compostas —, dadas as proporções reduzidas do fragmento, pode ser enquadrado como entidades orgânicas elementares. Quanto ao tipo de intertextualidade, seguindo o modelo de Barbosa e Barrenechea (2003), pode ser enquadrado tanto na categoria 1 — entidades orgânicas elementares —, por suas proporções reduzidas, quanto da categoria 5 — estilo —, pois Villa-Lobos usou o ziguezague que é um de seus traços estilísticos.

Ou seja, pelas características da melodia apresentadas no oboé, conforme o que vimos em Salles (2009), podemos dizer que estamos de fato diante de um dos processos composicionais conhecidos de Villa-Lobos, o ziguezague. Porém, uma série de outras características, tais como as notas utilizadas, texturas e ritmos, demonstradas através do modelo de sistemas musicais, permitem-nos dizer que também estamos tratando de uma ocorrência intertextualidade. Além disso, como os exemplos destacados pertencem a obras distintas de um mesmo autor, trata-se de um caso de autotextualidade. Assim, este exemplo constitui o primeiro caso analisado em que a autotextualidade se manifesta como processo composicional.

5.3 RELAÇÕES ENTRE *UIRAPURU* (1917) E *TÉDIO DE ALVORADA* (1916)

Conforme apresentado no capítulo anterior, Salles (2005) apontou algumas relações entre as obras *Uirapuru* (1917 – Vide ANEXO R) e *Tédio de Alvorada* (1916 – Vide ANEXO Q). Ambas pertencem ao mesmo contexto da segunda fase criativa de Villa-Lobos. *Uirapuru* é amplamente reconhecida como uma das obras mais representativas do compositor, enquanto *Tédio de Alvorada* é vista como um material original que foi posteriormente remodelado e ampliado. Dessa forma, *Tédio de Alvorada* acabou sendo ofuscada pela popularidade de *Uirapuru*.

Na elaboração de *Uirapuru* (1917), naturalmente estão as influências já mencionadas, que o compositor transformou de acordo com o molde de sua sensibilidade brasileira. Apesar disso, a obra é uma das realizações mais notáveis e equilibradas do período inicial do compositor, não tão característica quanto os *Choros* orquestrais, porém bem mais original que os pastiches de Levy e Nepomuceno, ao retratar a natureza e os indígenas brasileiros. Embora a orquestração seja cristalina e siga os preceitos da época, isso implica ausência de experimentos sonoros mais audaciosos, cuja heterodoxia e estranhamento tornam o estilo villalobiano tão fascinante. (Tarasti, 2021, p. 397 – 398).

Ao comparar *Uirapuru* com *Tédio de Alvorada*, Salles (2005) apresenta-nos a contextualização destas composições, suas relações e inclusive aponta para problemas relacionados a datação da composição de *Uirapuru*. Observe suas ponderações:

Mesmo um exame superficial das partituras é suficiente para revelar que *Uirapuru* é, de fato, uma ampliação e revisão do material apresentado em *Tédio de Alvorada* e, se esta estreou em 1918, fica evidente que *Uirapuru* deve ter sido escrito depois dessa estréia. Devido ao longo intervalo entre a composição de *Tédio de Alvorada* e a estréia de *Uirapuru*, a suposição mais lógica é que Villa-Lobos tenha concebido *Uirapuru* ao longo da década de 1920, muito provavelmente adotando novas técnicas de composição ao entrar em contato com o ambiente musical parisiense. (Salles, 2005, p. 2-3).

É importante lembrar, Salles (2005) não realizou um estudo sob a ótica da intertextualidade, mas ao considerar *Uirapuru* como como revisão ou ampliação *Tédio de Alvorada*, está automaticamente apontando relações autotextuais entre as duas composições. Para ilustrar as relações entre as duas obras, destaco o solo de flauta a seguir:

EXEMPLO 28 - SOLO DE FLAUTA EM *UIRAPURU*

Fonte: Salles (2005, p. 3).

Ouçã:



O solo de flauta de *Uirapuru* também está presente em *Tédio de Alvorada* sendo replicado de forma praticamente idêntica. Observe a transcrição a seguir:

EXEMPLO 29 - INTRODUÇÃO DE FLAUTA EM *TÉDIO DE ALVORADA*

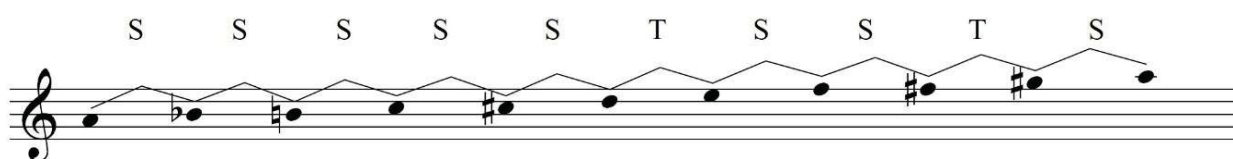
Fonte: O autor (2025), editado a partir do manuscrito de Villa-Lobos (1916).

Ouçã:



Em relação ao sistema de controle de alturas, ao comparar os dois exemplos, observamos que as frequências são exatamente as mesmas, existe apenas uma pequena diferença no início do solo, *Uirapuru* tem o acréscimo de um arpejo e um Ré a mais no compasso 19, que não existem em *Tédio de Alvorada*. Ao comparar as notas dos dois solos, obtém-se uma escala que pode ser observada abaixo:

EXEMPLO 30 - ESCALA RESULTANTE DO SOLO DE FLAUTA



Fonte: O autor (2025).

Ouçã:

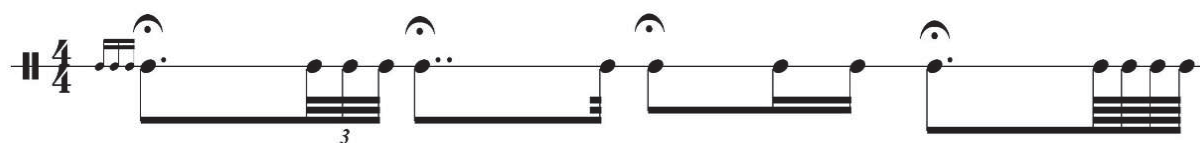


Trata-se de uma escala muito particular, quase cromática, com oito intervalos de semitons e dois intervalos de tons inteiros. As notas desta escala foram organizadas através do sistema de interação de alturas que resultou no solo quase idêntico utilizado nas duas composições.

Quanto ao sistema de durações e intensidades, ao focar no aspecto intensidade os dois solos possuem m controle de dinâmica similar, enquanto *Tédio*

de Alvorada tem indicação *fff* para a flauta solo, em *Uirapuru*, consta *ff*. Ambas as indicações dinâmicas põem o solo em evidência, reforçando a importância do instrumento nas passagens. Já em relação aos aspectos rítmicos, comparando os inícios dos dois solos, podemos observar que são quase idênticos, a diferença está no final do compasso 19 de *Uirapuru*, um conjunto de quatro semifusas que substituiu uma quiáltera de 3 fusas de *Tédio de Alvorada*. Compare os exemplos abaixo:

EXEMPLO 31 - DIVISÃO RÍTMICA DO SOLO DE FLAUTA EM *UIRAPURU*

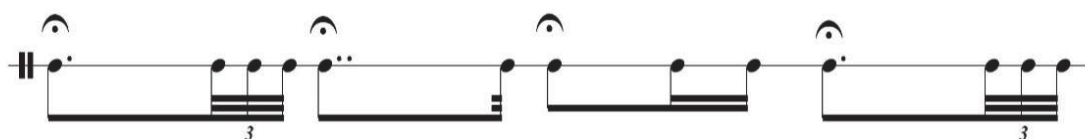


Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



EXEMPLO 32 - DIVISÃO RÍTMICA DO SOLO DE FLAUTA EM *TÉDIO DE ALVORADA*



Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



As relações entre os dois exemplos se mostram também no sistema de interação de timbres, pois Villa-Lobos escolheu o mesmo instrumento para o solo, isto é, a flauta. Quanto ao sistema de interação de vozes, os dois exemplos analisados possuem texturas parecidas: solo acompanhado por notas longas nas cordas e sopros, ou seja, melodia acompanhada.

Sobre os aspectos estruturais — ou entidades musicais compostas —, quando nos referirmos ao exemplo em destaque, que é a reprodução de uma mesma frase, podemos classificá-lo dentro das entidades orgânicas compostas. Vale lembrar que Salles (2005) mostra que Villa-Lobos reaproveitou seções inteiras de *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru*; dessa forma, as relações entre essas duas obras se dão também dentro da classificação das entidades orgânicas supracompostas.

Em resumo, os dois exemplos apresentam semelhanças que podem ser observadas em quase todas as entidades musicais. As relações entre as obras são facilmente perceptíveis em uma escuta atenta, no entanto as análises comparativas, mostraram que elas ocorrem dentro da proposta analítica de Barbosa e Barrenechea (2003), comprovando as relações entre as obras.

Quanto aos tipos de intertextualidade de Barbosa e Barrenechea (2003), considero o exemplo analisado como paráfrase, pois o material é reaproveitado, não na íntegra, mas sim como uma “citação reelaborada livremente, que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança” (p. 133-134).

Ao comparar as duas obras em destaque, Salles afirma que Villa-Lobos reutilizou os materiais de *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru* “muito provavelmente adotando novas técnicas de composição ao entrar em contato com o ambiente musical parisiense.” (Salles, 2005, p. 3). Podemos afirmar então que Villa-Lobos está fazendo uma desleitura de si mesmo, adaptando a obra a um novo contexto. Desta forma, os exemplos analisados, por tratarem de obras diferentes do mesmo autor, se enquadram na categoria de autotextualidade.

5.4 RELAÇÕES ENTRE *MOMOPRECOCE* (1929) E *UIRAPURU* (1917)

Uirapuru (1917), obra abordada na seção anterior, apresenta ao público o que seria na visão do compositor o canto do emblemático pássaro amazônico. O poema sinfônico foi estudado por Santos (2015) sob a ótica das tópicas narrativas. Segundo Santos é “provável que o compositor tenha retirado este tema do livro

Notes of a botanist on the Amazon and Andes de Richard Spruce, publicado em 1908.” (Tarasti apud Santos, 2015, p. 118). Observe a transcrição de Spruce:

EXEMPLO 33 - TRANSCRIÇÃO DE SPRUCE DO CANTO DO UIRAPURU.



Fonte: Santos (2015, p. 119).

Ouçã:



Villa-Lobos utilizou as mesmas notas para representar o canto do uirapuru em seu poema sinfônico:

EXEMPLO 34 - REPRESENTAÇÃO DO CANTO DO UIRAPURU.

O canto do Uirapurú

Flauta solo

136 *p* a (2,5) c (3,5) a (2)

139 c (2,5) a (2) c (2,25) e (0,66) e (0,66)

Fonte: Santos (2015, p. 119).

Ouçã:



Momoprecoce (Vide ANEXO N), obra de Villa-Lobos de 1929, final de sua segunda fase criativa e início da terceira, foi escrita para piano e orquestra a partir de materiais de outra obra sua *Carnaval das crianças* (1919-20). A obra estreou em Paris em 23 de fevereiro de 1930, tendo sido interpretada pela pianista Magda Tagliaferro. Tarasti também aborda *Momoprecoce* em seu livro *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*, um dos comentários podemos ver a seguir:

A obra é como uma série de variações para piano e orquestra, embora sua orquestração tenha papel muito menos importante se comparada aos Choros; ela apenas cria um pano de fundo para os solos do piano – o que determina o caráter dos fantasiados –, de modo a amarrar as cenas. A delicadeza da textura do piano é surpreendente. Somente nas peças dedicadas às crianças, *Cirandas*, *Cirandinhas*, *Francette et Piá* etc., Villa-Lobos escreve de maneira tão transparente. O humor, a ironia e as pitadas de nostalgia e sentimentalidade são todas afrancesadas e remetem diretamente a Ravel. (Tarasti, 2021, p. 371).

Ao ouvir *Momoprecoce*, observando o acompanhamento do solo, mais precisamente a parte executada pela flauta, temos as seguintes notas:

EXEMPLO 35 - MOMOPRECOCE – FLAUTA NOS COMPASSOS 22 A 33

The musical notation shows four staves of music for the flute part. Each staff is marked with an 8va (octave) sign. The music is in 4/4 time and consists of measures 22 to 33. The notation is characterized by a complex rhythmic pattern involving many triplets and slurs. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (1934).

Ouçá:



O exemplo chama atenção pelo número de repetições do fragmento e pelo timbre da flauta, remetendo à representação do canto do uirapuru em *Uirapuru*. Se analisarmos as os compassos 29, 30 e 31 e compararmos com *Uirapuru*, temos os seguintes intervalos:

EXEMPLO 36 - NOTAS DE *MOMOPRECOCE* (COMPASSO 29) E *UIRAPURU* (COMPASSO 137).

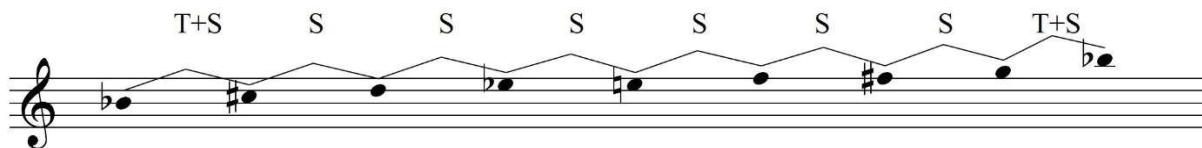
Fonte: O autor (2025).

Ouçá:



Ou seja, comparando os dois exemplos, e excluindo a nota Mi bemol de *Momoprecoce*, os trechos apresentam o mesmo desenho melódico, que se evidenciam nas disposições intervalares. Desta forma, tais semelhanças se manifestam dentro do sistema de interação de alturas, não se tratando nas mesmas notas, mas sim dos mesmos saltos intervalares.

Ao isolar as notas do compasso 29 de *Momoprecoce*, obtém-se uma escala muito particular, que apresenta uma simetria de um tom e meio no início e no fim, enquanto os demais intervalos são de um tom. Observe:

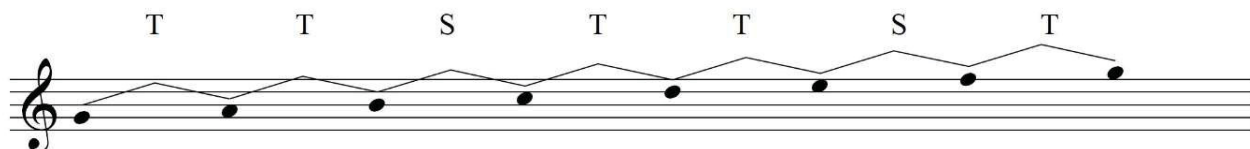
EXEMPLO 37 - ESCALA RESULTANTE DAS NOTAS DE *MOMOPRECOCE* (COMPASSO 29)

Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



A escala acima, não apresenta relações com a escala resultante da representação do canto do *Uirapuru*. Se observarmos abaixo, o compasso 137 de *Uirapuru* nos gera uma escala de Sol Mixolídio. Portanto, no sistema de controle de alturas, as semelhanças não são observadas.

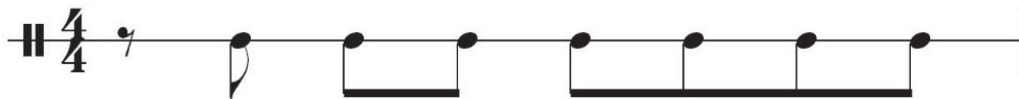
EXEMPLO 38 - ESCALA RESULTANTE DAS NOTAS DE *UIRAPURU* (COMPASSO 137)

Fonte: O autor (2025).

Ouçã:

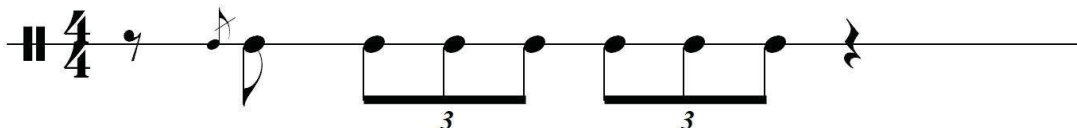


Quanto ao sistema de durações e intensidades, na tentativa de buscar alguma relação rítmica dos exemplos em destaque, compasso 137 de *Uirapuru* e 29 de *Momoprecoce* (parte da flauta), obtêm-se as divisões abaixo:

EXEMPLO 39 - DIVISÃO RÍTMICA DE *UIRAPURU* (COMPASSO 137)

Fonte: O autor (2025).

Ouçã:

EXEMPLO 40 - DIVISÃO RÍTMICA DE *MOMOPRECOCE* (COMPASSO 29)

Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



Embora os dois exemplos acima apresentem uma certa proporcionalidade rítmica, eles não são parecidos. Desta forma, não é possível apresentar as semelhanças através do sistema de interação de durações e intensidades. Nem em relação ao sistema de interação de vozes, pois os materiais recebem tratamentos diferentes, pois enquanto em *Uirapuru* o fragmento está em destaque, em *Momoprecoce* aparece em segundo plano.

Já em relação ao sistema de interação de timbres, pode-se notar a relação pois os dois fragmentos exemplificados são executados pela flauta transversa. Também podem ser apontadas as relações motivicas entre os dois exemplos, se considerarmos a relação da distribuição intervalar apontada acima, podemos categorizar os fragmentos como semifrase, que os colocam na categoria de entidades orgânicas elementares.

Esses dois exemplos apresentam semelhanças mais frágeis, observáveis mais evidentemente no sistema de interação de alturas e sistemas de interação de timbres. No entanto, podemos lembrar um dos procedimentos descritos por Straus (1990) que aponta a marginalização como uma das formas de relações intertextuais, neste caso “elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior são relegados a um papel secundário na nova obra.” (Straus, 1990, p. 17). É o que acontece com o canto do uirapuru, tirado do primeiro plano em *Uirapuru* e transformado em simples acompanhamento em *Momoprecoce*.

Quanto ao tipo de intertextualidade, segundo a categorização de Barbosa e Barrenechea, os exemplos se enquadram na categoria 1, as Entidades Orgânicas elementares, na qual “um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical” (2003, p. 133-134).

Observando as relações entre as duas obras, apontadas através do sistema de interação de alturas, sistema de interação de timbres e das entidades orgânicas elementares; e com respaldo no processo de marginalização descrito por Straus, considero como válidas as relações intertextuais entre estas composições, classificando-as com autotextualidade, por tratarem de materiais de diferentes obras de Villa-Lobos.

5.5 RELAÇÕES ENTRE *MOMOPRECOCE* (1929) E *CARNAVAL DAS CRIANÇAS* (1920)

A obra *Momoprecoce* nasceu quando Villa-Lobos recebeu em 1929 a encomenda da pianista Magda Tagliaferro para que escrevesse um concerto para piano, Villa-Lobos optou por reaproveitar os materiais de um conjunto de obras para piano solo que havia escrito entre 1919 e 1920 intitulada *Carnaval das Crianças* (Vide ANEXO I). Sobre as relações entre as duas peças, Tarasti afirma que:

A conclusão da obra [*Momoprecoce*] ficou registrada no ano de 1929, mas ela se baseia de fato em uma série de peças composta previamente para piano, com o título *Carnaval das Crianças*, que Villa-Lobos depois orquestrou e adaptou em um único movimento. A composição parece ter sido inspirada pelas brincadeiras infantis no carnaval de rua do Rio de Janeiro. As crianças se fantasiam e, como os adultos, fazem os seus cortejos. *Momoprecoce* pretende recriar em uma vívida representação musical esses folguedos que o compositor viveu em sua infância. As oito cenas originais são: 1) “O Ginete do Pierrozinho”, 2) “O Chicote do Diabinho”, 3) “A Manhã da Pierrete”, 4) “Os Guizos do Dominozinho”, 5) “As Peripécias do Trapeirozinho”, 6) “As Traquinices do Mascarado Mignon”, 7) “A Gaita de um Precoce Fantasiado” e 8) “A Folia de um Bloco Infantil”. (Tarasti, 2021, p. 370).

Com base na citação acima, podemos inferir que as duas obras apresentam diversas referências entre si; o próprio início de ambas as composições já evidencia essa relação. Observe:

EXEMPLO 41 - MOMOPRECOCE (COMPASSOS 10, 11 E 12).

The image shows a musical score for three measures (10, 11, and 12) of the piece 'Momoprecoce'. It is divided into two systems. The top system is for the Solo part, and the bottom system is for the Orchestral (Orch.) part. Both systems are marked 'Allº gracioso e bem rythmado'. The Solo part starts with a 2-measure repeat sign. The Solo part has dynamic markings *p*, *sfz*, and *simile*. The Orch. part has a dynamic marking *pp*. The Solo part has fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. The Orch. part has a 2-measure repeat sign at the beginning of measure 10.

Fonte: Villa-Lobos (1934).

Ouça:



Agora compare com os compassos iniciais de *O Ginete do Pierrozinho* de *Carnaval das Crianças*:

EXEMPLO 42 - COMPASSOS INICIAIS DE O GINETE DO PIERROZINHO – CARNAVAL DAS CRIANÇAS.

O GINÊTE do PIERROSINHO

Nº 1 do Carnaval das creanças Rio, 1920

H. VILLA-LOBOS

Allº gracioso e bem rythmado

Una corda

Fonte: Villa-Lobos (1920).

Ouçã:



Em *Momoprecoce*, Villa-Lobos realiza um processo de reelaboração de *Carnaval das Crianças*, atribuindo-lhe uma nova roupagem. *Carnaval das Crianças* é retomada cerca de uma década depois de sua composição, quando assume a forma de uma suíte para piano e orquestra, estrada em Paris, em 23 de fevereiro de 1930, sob o título *Momoprecoce*. Trata-se de um exemplo emblemático de autotextualidade, no qual o compositor revisita e transforma o próprio material sonoro em um novo contexto.

As duas obras partilham o mesmo material temático, de modo tão evidente que seria desnecessário detalhar cada elemento sonoro para demonstrar a correspondência entre elas — o exercício equivaleria, metaforicamente, a comparar

uma esfera com outra e concluir que ambas são esféricas, tal como a *verdade de La Palice*. Assim, as relações entre *Carnaval das Crianças* e *Momoprecoce* se estabelecem em praticamente todas as entidades musicais elementares e compostas, e, em alguns casos, estendem-se até o nível das entidades musicais supracompostas, dado que há a repetição e ampliação de seções inteiras do material original.

As diferenças entre as duas versões situam-se principalmente no plano textural, ou seja, no sistema de interação de vozes. Enquanto *Carnaval das Crianças* apresenta textura pianística compacta, *Momoprecoce* amplia significativamente esse campo, distribuindo os elementos musicais entre o piano solista e a orquestra. Essa nova configuração cria camadas timbrísticas e contrapontísticas mais complexas, nas quais as relações entre as vozes adquirem função estrutural e expressiva ampliada.

No que diz respeito ao tipo de intertextualidade, o caso exemplificado nesta seção se enquadra na categoria 2 – extrato, definida por Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133-134) como “uma citação ou inserção literal de um trecho musical, em que há uma colagem de um extracto musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado”. Diante das evidências apresentadas, pode-se afirmar que as relações entre *Carnaval das Crianças* e *Momoprecoce* configuram um processo de autotextualidade, uma vez que envolvem o reaproveitamento de materiais entre diferentes obras do mesmo autor.

5.6 RELAÇÕES ENTRE *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3* (1934), *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5* (1938/1945) e *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7* (1942)

A serie *Bachianas Brasileiras*, que compõem um total de 9 peças, foram compostas na chamada terceira fase criativa de Villa-Lobos. São obras que se propõem a combinar as técnicas do compositor alemão Johann Sebastian Bach com elementos da música brasileira. Por serem composições com propósitos em comum, que inclusive recebem o mesmo título, as considerarei como sendo obras de um mesmo *corpus*.

O ponto de partida para analisar as relações entre as três obras mencionadas no título desta seção, é a melodia encontrada em um excerto da

Bachianas Brasileiras n. 3 (1934 – Vide ANEXO E). Veja abaixo as considerações de Tarasti sobre a terceira bachiana:

A obra tem unidade temática e estilística, desenvolvida de modo orgânico. Sem utilizar instrumentos nativos nem exigir novas técnicas de execução, apresenta orquestração convencional, da qual o compositor consegue extrair ricas sonoridades. [...]. Embora concluída em 1938, a estreia ocorreu somente em 1947, regida pelo compositor, com José Vieira Brandão ao piano e a orquestra da Columbia Broadcasting System, em Nova Iorque. Nessa obra, o compositor atinge um novo tipo de monumentalidade, não baseada apenas na quantidade (com duração de cerca de 25 minutos). Se buscamos a estética do trivial, a encontramos somente nos clímaxes, que talvez possam ser considerados um tanto melodramáticos. (Tarasti, 2021, p. 227).

Quanto ao excerto mencionado, está em destaque no exemplo abaixo.

Observe:

EXEMPLO 43 - *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3* (ÁRIA, COMPASSOS 6 AO 13)

Cl. Sib

$\text{♩} = 50$

mf

I.

3

Fonte: O autor (2025), transcrito de Villa-Lobos (1953a).

Ouça:



Posteriormente, em 1938, Villa-Lobos compôs a *Bachianas Brasileiras n. 5* (Vide ANEXO G), obra que se consolidou como um clássico da música de concerto brasileira. A *Ária*, em especial, tornou-se tão conhecida que levou o nome de Villa-Lobos aos quatro cantos do mundo. Veja o comentário de Tarasti sobre essa obra clássica e o contexto em que foi composta:

Há obras sobre as quais resta ao pesquisador fazer apenas o seguinte comentário: a obra é tão evidentemente um clássico que só nos cabe analisar sobre quais fatores se baseiam a posição e reputação de tal composição. Certas vezes confirmamos que a excelência de um clássico não pode ser aferida através da análise. Mesmo após desconstruir

exaustivamente a composição, ela ainda parece uma autêntica “caixa preta” que oculta seus mistérios. Ao tratar da *Bachianas Brasileiras nº 5*, chega-se precisamente a esse tipo de situação. A que paradigma pertence a “Ária” (“Cantilena”? De início, ao reparar no ano de sua criação, 1938, deve-se lembrar que, apenas quatro anos antes, Rachmaninoff havia publicado seu “Vocalise” Op. 34 nº 14, que ficou, no mínimo, muito conhecido. Como características comuns, ambas as obras têm métrica extremamente livre, mesmo assim, sua linha melódica assimétrica é organicamente equilibrada por suas tensões internas. Nessa melodia, sequências e ornamentação atuam como elementos barrocos. Em ambas, o baixo segue a tradição barroca, descendo gradualmente como na “Ária”, de Bach. Além disso, a melodia é caracterizada pela entrada nos tempos fracos, síncopas e pelas cadências surpreendentes, ou seja, a evitação de cadências conclusivas – o que, somado, dá a ambas as melodias uma certa vagueza e enfatiza sua qualidade improvisada, como alguém cantarolando. (Tarasti, 2021, p. 234-235).

Ao compor a *Ária da Cantilena da Bachianas Brasileiras n. 5*, Villa-Lobos escreveu a seguinte linha para soprano:

EXEMPLO 44 - BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5 (ÁRIA, COMPASSOS 3 AO 7)

Soprano



Fonte: O autor (2025), transcrito de Villa-Lobos (2020).

Ouça:



Ao colocar as duas melodias em evidência, podemos observar algumas similaridades entre elas. Observe a comparação abaixo:

EXEMPLO 45 -COMPARAÇÃO ENTRE AS MELODIAS DAS *BACHIANAS* 3 E 5.

Fonte: O autor (2025).

Ouça:



Algumas notas isoladas permitem estabelecer uma comparação por meio do sistema de controle de alturas. Por exemplo, a nota inicial — Dó — coincide nas duas melodias. Além disso, observa-se uma semelhança na chegada à nota mais grave, mi natural, que é precedida por Fá natural. Quanto ao sistema de interação de alturas podemos observar algumas semelhanças, veja a comparação das distribuições intervalares abaixo. A linha superior corresponde aos compassos 10 e 11 da *Bachianas n. 3* e a linha inferior aos compassos 10 e 11 da *Bachianas n. 5*.

EXEMPLO 46 - COMPARAÇÃO DO MATERIAL MELÓDICO DE *BACHIANAS N. 3* E *BACHIANAS N. 5*.

Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



Os dois exemplos também revelam relações verificáveis por meio do sistema de interação de durações e intensidades. Ao comparar o desenho rítmico dos excertos, observa-se que, embora não sejam idênticos, conservam proporções estruturais semelhantes. Em ambos, o contorno temporal é delimitado por notas longas no início e no final das frases, enquanto as tercinas presentes na *Bachianas Brasileiras* n.º 3 são transformadas em semicolcheias na *Bachianas Brasileiras* n.º 5, mantendo uma coerência e proporção entre os dois recortes.

No que se refere às entidades musicais compostas, os elementos descritos permitem classificar a relação entre os excertos como entidades orgânicas compostas, uma vez que ambos se configuram como frases musicais dotadas de articulação interna e sentido de fechamento.

Nos dois casos analisados, os elementos verificados através dos sistemas musicais — frequência, melodia, ritmo e frase — corroboram a existência de vínculos consistentes entre os excertos, validando a relação de correspondência estrutural. Quanto ao tipo de intertextualidade, o exemplo se enquadra na categoria de paráfrase, entendida por Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133-134) como “uma citação reelaborada livremente”.

Essas evidências permitem classificar o caso como um exemplo de intratextualidade, uma vez que as relações se estabelecem entre obras pertencentes a um mesmo *corpus* autoral, reafirmando a prática de Villa-Lobos de visitar e desenvolver o próprio material musical ao longo de diferentes composições. A frase musical analisada parece funcionar como um fio condutor entre diversas *Bachianas Brasileiras*, ressurgindo em novas configurações — como ocorre no *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras* n.º 7 (1942 – Vide ANEXO H) —, nas quais o compositor a reapresenta sob outras perspectivas, conforme nos indica Tarasti:

O primeiro movimento da *Bachianas n° 7*, “Prelúdio” (“Ponteio”), apresenta clara estrutura ternária, em que a variedade está na orquestração. A frase introdutória é uma das numerosas variantes de uma ideia villalobiana que tem sua realização plena na “Cantilena” da *Bachianas n° 5*: vemos a justaposição de um motivo cantante que começa na mediantes de Sol menor, tocado por corne-inglês e trompa, e a figuração de acompanhamento, derivada do tema principal, em movimento suave de colcheias nas cordas. O pizzicato dos violinos cria uma delicada textura que faz com que a linha melódica em legato pareça flutuar em pleno ar. O tema principal é o mesmo da “Modinha” das *Bachianas n° 3*. A repetição, com tutti orquestral, muda a natureza da melodia de uma serenata intimista para uma poderosa marcha, uma espécie de hino coletivo que reflete bem o caráter dos movimentos de massas populares no Brasil daquela época. O tema secundário, com suas terças paralelas é como um salto para o mundo sonoro do classicismo vienense. (Tarasti, 2021, p. 240).

Vejamos o excerto da *Bachianas Brasileiras n° 7*, que retoma a melodia já utilizada anteriormente:

EXEMPLO 47 - MELODIA DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7 (PRELÚDIO, COMPASSOS 12 AO 21)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Bassoon (Fagote) and Oboe (Oboé), both marked as solo parts. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'mf'. The score includes a 'rall.' (rallentando) marking and a 'f' (forte) marking. The piano part features a triplet of eighth notes in the final measure.

Fonte: O autor (2025), transcrito de Villa-Lobos (1978).

Ouça:



Comparando as melodias da *Bachianas n. 7* e *Bachianas n. 3*, podemos observar as seguintes semelhanças.

EXEMPLO 48 - COMPARAÇÃO DO MATERIAL MELÓDICO DE *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3* E *BACHIANAS BRASILEIRAS N.7*.

Bachianas n. 3
(Clarinete Sib)

Bachianas n. 7
(Oboé)

Fonte: O autor (2025).

Ouça:



As relações entre os dois exemplos acima podem ser analisadas por meio do sistema de interação de alturas. Embora as frequências absolutas não coincidam — dado que o clarinete é um instrumento transpositor —, observa-se uma clara correspondência nos saltos intervalares, que se apresentam de forma quase idêntica nos primeiros movimentos melódicos, especialmente nas ocorrências da quinta justa e da sexta menor.

A correspondência também se manifesta em nível estrutural, pois ambos os recortes configuram uma semifrase musical, enquadrando-se nas entidades orgânicas elementares, segundo a classificação proposta na tese. Trata-se, portanto, de uma relação que não apenas preserva o desenho intervalar, mas também a função estrutural, mesmo que em proporções reduzidas.

Considerando os critérios adotados nas análises anteriores, este exemplo pode igualmente ser classificado como um caso de intratextualidade, já que a

relação se estabelece entre obras de um mesmo *corpus* autoral de Villa-Lobos. No que se refere ao tipo de intertextualidade, enquadra-se na categoria de paráfrase, definida por Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133-134) como “citação reelaborada livremente”, em que o trecho original é transformado mantendo, contudo, sua identidade estrutural e expressiva.

5.7 RELAÇÕES ENTRE *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2 - LEMBRANÇAS DO SERTÃO* (1930) E *CARNAVAL DAS CRIANÇAS* (1920)

Como visto anteriormente, Pupia (2017a) apresentou alguns casos em que Villa-Lobos realiza autocitações em obras distintas. Um dos exemplos identificados pelo autor foi descoberto por meio de uma análise comparativa minuciosa entre *Lembrança do Sertão* (1930) e *Carnaval das Crianças* (1920). A seguir, observa-se o excerto de *O Ginete do Pierrozinho*, pertencente à suíte *Carnaval das Crianças*:

EXEMPLO 49 - GESTO MUSICAL MELÓDICO DE O GINETE DO PIERROZINHO DE CARNAVAL DAS CRIANÇAS. HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSO 1.

Fonte: Pupia (2017a, p. 89).

Ouça:



Para ajudar o leitor a compreender seu argumento, Pupia esquematiza o gesto musical acima da seguinte forma:

EXEMPLO 50 - REDUÇÃO DO GESTO MUSICAL MELÓDICO DE O GINETE DO PIERROZINHO.
COMPASSO 1.

Fonte: Pupia (2017a, p. 90).

Ouçã:



Este mesmo gesto musical, segundo Pupia (2017a), reaparece 10 anos depois na *Bachianas Brasileiras n. 2* (1930 – Vide ANEXO D). Tarasti (2021) faz algumas ponderações sobre *Lembrança do Sertão*, movimento que a citação acontece:

O terceiro movimento, “Dança”, é uma espécie de toccata baseada em uma forma ternária, apesar de a seção B não oferecer o contraste líricamente cantante à agitação inicial. Dessa vez, o subtítulo não oferece indicação exata dos elementos musicais, “Lembrança do sertão”. Escrito em um Dó maior “neoclássico”, tem orquestração ainda mais interessante que nos dois movimentos anteriores. As melódicas são cinemáticas por natureza, baseadas na linguagem gestual da dança. Os motivos são breves, acentuados e sincopados. Os rallentandos surpreendentes, bem como as súbitas paradas nas fermatas, por todo o movimento, talvez pareçam triviais ou cafonas, mas tais recursos são compreensíveis devido ao caráter da dança, suavizando a impressão motora do todo. (Tarasti, 2021, p. 225).

Observe o excerto em destaque abaixo, focando nas partes de oboé, saxofone, trompas e trombone:

EXEMPLO 51 - GESTO MUSICAL EM *LEMBRANÇAS DO SERTÃO* (COMPASSOS 24, 25 E 26).

Allegro

Allegro

Fl.
Ob.
Cl.
Si b
Sxf. T.
Si b
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.

Vni
Vle
Ve
Cb.

DIV.
UNITI

Fonte: Villa-Lobos (1949).

Ouça:



Isolando os instrumentos mencionados acima, obtém-se a seguinte redução:

EXEMPLO 52 - DANSA (LEMBRANÇA DO SERTÃO). ALLEGRO. GESTO MUSICAL MOTÍVICO.
COMPASSOS 24-25.

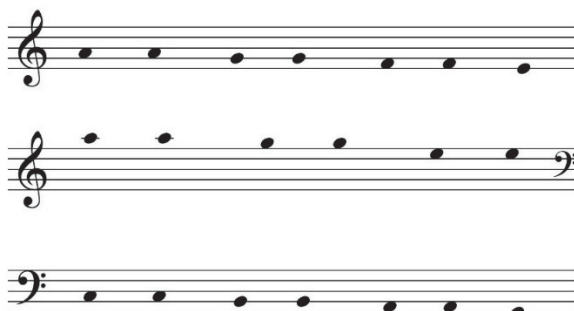
Fonte: Pupia (2017a, p. 90).

Ouça:



Considerando o sistema de controle de alturas e o sistema de interação de alturas, observa-se o uso das mesmas notas e das mesmas disposições intervalares. No esquema abaixo, é possível visualizar essa correspondência: na primeira linha, encontram-se as notas da mão direita em *Ginete do Pierrozinho*; na segunda, as notas do oboé em *Lembranças do Sertão*; e, na terceira, as notas correspondentes à mão esquerda de *Ginete do Pierrozinho*, que também são executadas pela segunda trompa em *Lembranças do Sertão*.

EXEMPLO 53 - COMPARAÇÃO DAS ALTURAS DE *LEMBRANÇAS DO SERTÃO* E *GINETE DO PIERROZINHO*.



Fonte: O autor (2025).

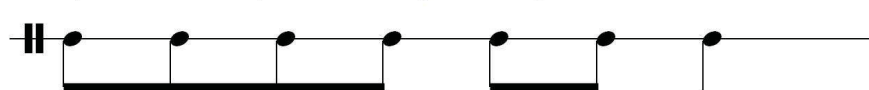
Ouçã:



As relações entre os exemplos também ocorrem no campo do sistema de interação de durações e intensidades. Quanto ao parâmetro intensidade, as colcheias dos instrumentos de sopros em *Lembranças do Sertão*, estão com sinal de ataque (>), assim como notas correspondentes no *Ginete do Pierrozinho*. Mesmo que as indicações de dinâmicas não sejam as mesmas, as variações de amplitude são parecidas. Quanto ao aspecto rítmico, as similaridades também podem ser observadas através do esquema abaixo:

EXEMPLO 54 - COMPARAÇÃO RÍTMICA DE LEMBRANÇAS DO SERTÃO E GINETE DO PIERROZINHO.

Lembrança do Sertão (oboé - compasso 24)



O Ginete do Pierrozinho (mão direita - compasso 1)



O Ginete do Pierrozinho (mão esquerda - compasso 1)



Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



No que se refere às entidades musicais compostas, os fragmentos analisados configuram-se como motivos, ou seja, pertencem ao nível das entidades orgânicas elementares, conforme a classificação adotada nesta pesquisa. As semelhanças observadas entre as obras mencionadas — evidenciadas pelos sistemas de controle e interação de alturas, bem como pelos sistemas de interação de durações e intensidades — permitem comprovar relações estruturais e expressivas consistentes entre os dois textos musicais.

Quanto ao tipo de intertextualidade, o caso se enquadra na categoria 1 – Entidades Orgânicas Elementares —, uma vez que se trata de uma situação em que um elemento musical reduzido é “copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133-134).

Trata-se, portanto, de um exemplo de autotextualidade, por envolver o reaproveitamento de material entre obras distintas do mesmo compositor. Convém

relembrar, que esses fragmentos também mantêm relação direta com a obra *Momoprecoce*, como já demonstrado anteriormente, configurando, assim, um caso triplo de autotextualidade.

5.8 RELAÇÕES ENTRE *SINFONIA Nº 8* (1950) E *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4* (1941)

Pupia (2021), ao realizar um estudo intertextual da Sinfonia nº 8 (Vide ANEXO S), apontou algumas relações dessa composição com outras obras do compositor. No entanto, o autor não usou os termos autotextualidade e intratextualidade conforme a conceituação adotada em minha tese. Nestes casos, Pupia utilizava outras nomenclaturas, como a autocitação, bem como outras definições para o termo intratextualidade.

A oitava sinfonia está situada na última fase criativa de Villa-Lobos, na qual o compositor voltou a explorar formas e gêneros mais tradicionais. Segundo Pupia, as últimas sinfonias de Villa-Lobos também aludem, “às estreitas relações do compositor com os Estados Unidos e à busca por uma linguagem musical universal.” (2021, p. 58).

Essa sinfonia foi dedicada a Olin Downes, crítico musical estadunidense que contribuiu bastante para a divulgação da música villalobiana em seu país. Nela já se observa o estilo mais conciso de orquestração do estilo posterior de Villa-Lobos, no qual se, por um lado, há maior unidade que nas obras de juventude, por outro, há certa perda de vitalidade e invenção. Downes fala, acertadamente, sobre a obra: “nela há o que chamamos de cadeia de invenção, em que a partitura enfatiza mais a estrutura do que o drama”. (Tarasti, 2021, p. 413).

Observe um fragmento retirado do movimento *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* e analisado por Pupia (2021):

EXEMPLO 55 - MELODIA DOS PRIMEIROS E SEGUNDOS VIOLINOS. *LENTO (ASSAI)* DA *SINFONIA N. 8* DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 49 A 52.

8^{va}

primeiros e segundos violinos

Fonte: Pupia (2021).

Ouçã:



A melodia acima, extraída do *Lento (Assai)*, se submetida a uma escuta atenta, remete a mesma melodia do Prelúdio (Introdução) da *Bachianas Brasileiras n. 4* (Vide ANEXO F). Justamente sobre este fragmento, Tarasti comenta que:

O “Prelúdio” (com subtítulo “Introdução”) que abre essa suíte é provavelmente mais impressionante na adaptação feita para as cordas. O colorido sonoro etéreo das cordas se ajusta melhor à serenidade da peça, sua calma majestática e monotemática fica ainda melhor com os arcos do que ao piano. A forma é um A-B-A que consiste na repetição infundável de uma frase [...]. A estrutura da frase é estritamente simétrica – assim como o arpejo ascendente e sustentação da nota mais aguda fazem lembrar o início da *Partita em Mi menor*, BWV 830, de Bach [...]. (Tarasti, 2021, p. 231).

Observe o excerto abaixo:

EXEMPLO 56 - PRELÚDIO (INTRODUÇÃO) DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 DE HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSOS 1 A 4.

Fonte: Pupia (2021).

Ouçã:



Para comprovar as relações entre as obras, Pupia (2021) elaborou um comparativo intervalar entre os dois excertos. Observe abaixo como as alturas são construídas e como apresentam similaridades intervalares e estruturais:

EXEMPLO 57 - COMPARATIVO INTERVALAR DO *PRELÚDIO (INTRODUÇÃO) DA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4* COM O *LENTO (ASSAI) DA SINFONIA N. 8* DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO.

Prelúdio (Introdução) - Bachianas Brasileiras n. 4

3ªm 3ªM 2ªm 2ªm 3ªM 2ªM 3ªm 2ªM 3ªm 3ªM 2ªM 2ªM 3ªm 3ªm 3ªM 2ªm

Lento (Assai) - Sinfonia n. 8

3ªm 3ªm 3ªm 2ªm 3ªm 3ªM 3ªm 2ªM 3ªM 3ªm 3ªm 2ªm 3ªM 3ªm 3ªm 2ªm

Fonte: Pupia (2021).

Ouça:



A análise intervalar dos excertos acima permite verificar, de forma clara, as relações entre as obras por meio do sistema de interação de alturas. Embora os intervalos não coincidam integralmente, observa-se uma organização proporcional semelhante entre os contornos melódicos, o que evidencia a manutenção de uma mesma lógica de direcionamento das notas. Do mesmo modo, ao se realizar uma comparação rítmica, notam-se diferenças pontuais nos valores das notas; contudo, há uma correspondência proporcional — com figurações rápidas nos trechos ascendentes e notas longas nas passagens descendentes —, o que reforça o vínculo entre os dois excertos no âmbito do sistema de interação de durações e intensidades.

Outra similaridade significativa ocorre no âmbito do timbre: em ambos os casos, o material é apresentado pela seção de violinos, o que configura uma correspondência no sistema de interação de timbres e contribui para a manutenção da identidade sonora do gesto musical. Em nível estrutural, os dois excertos constituem uma frase completa, enquadrando-se, portanto, nas entidades orgânicas compostas. A convergência desses aspectos, isto é, das relações identificadas tanto nas entidades musicais compostas quanto nas entidades musicais elementares, confirma a presença de um vínculo intertextual consistente entre as composições, conforme já observado por Pupia (2021).

De acordo com as categorias de intertextualidade propostas por Barbosa e Barrenechea (2003), este caso pode ser classificado como uma paráfrase, uma vez que se trata de uma citação reelaborada livremente. Tal ocorrência configura um exemplo de autotextualidade, visto que as obras analisadas pertencem a diferentes contextos composicionais da produção de Villa-Lobos.

5.9 RELAÇÕES ENTRE *SINFONIA N. 8* (1950) E *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5* (1938)

Pupia (2021) destacou outra passagem da *Sinfonia nº 8* que apresenta uma relação intertextual com a *Bachianas Brasileiras n. 5*. Trata-se de um gesto melódico cadencial, realizado pelos contrabaixos nos compassos 57, 58 e 59 do movimento *Lento* da sinfonia. Observe o recorte a seguir:

EXEMPLO 58 - GESTO MELÓDICO CADENCIAL DOS CONTRABAIXOS NO *LENTO (ASSAI)* DA *SINFONIA N. 8* DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 57 A 59.



Fonte: Pupia (2021).

Ouçã:



Pupia (2021) nos mostra que, na *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n. 5*, Villa-Lobos escreve, em uma das linhas de violoncelo, uma sequência melódica similar. Observe-se o destaque abaixo:

EXEMPLO 59 - GESTO MELÓDICO CADENCIAL DOS VIOLONCELOS 5 E 6 DA *ÁRIA (CANTILENA)* DA *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5* DE HEITOR VILLA-LOBOS. REDUÇÃO. COMPASSOS 33 E 34.

Fonte: Pupia (2021).


Ouçã:




Para demonstrar as relações intervalares entre os dois exemplos, Pupia (2021) organiza o comparativo abaixo, transpondo a linha de contrabaixo da sinfonia. Desta forma, o sistema de interação de alturas nos mostra que os saltos intervalares são exatamente os mesmos nas primeiras 7 notas e muito similares nas 7 notas seguintes.

EXEMPLO 60 - COMPARATIVO INTERVALAR DOS EXCERTOS DA *ÁRIA (CANTILENA)* DA *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5* COM O *LENTO (ASSAI)* DA *SINFONIA N. 8* DE HEITOR VILLALOBOS.

Bachianas Brasileiras n. 5



Lento - Sinfonia n. 8



transposto

Fonte: Pupia (2021).

Ouça:



Outra semelhança entre os excertos manifesta-se no sistema de interação de timbres. Embora sejam executados por instrumentos distintos — violoncelo e contrabaixo —, ambos executam a passagem em pizzicato, o que gera uma afinidade timbrística perceptível. No que diz respeito ao sistema de interação de vozes, observa-se que os dois fragmentos atuam em segundo plano, exercendo o papel de acompanhamento dentro da textura orquestral. Assim, desempenham funções equivalentes na construção do tecido sonoro em ambas as composições.

Em termos estruturais (entidades musicais compostas), os fragmentos analisados se enquadram nas entidades orgânicas elementares, pois correspondem a unidades musicais de proporções reduzidas, sem desenvolver uma estrutura completa de frase ou sentença. Ainda que breves, essas unidades mantêm coesão interna e desempenham papel significativo que permitem traçar um paralelo entre as duas obras.

Quanto ao tipo de intertextualidade, as relações observadas podem ser classificadas na categoria 5 – Estilo, conforme Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133-134), que a definem como o caso em que “o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical”. Nesse contexto, o “antecessor” é o próprio Villa-Lobos, em um momento anterior de sua trajetória. Assim, as comparações revelam mais um exemplo de autotextualidade.

5.10 RELAÇÕES ENTRE *CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA* (1951), *BACHIANAS N.3* (1938) E *ETUDE 9* (1929)

O *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, já abordado neste capítulo, apresenta outra passagem que pode representar relações intertextuais. Como visto anteriormente, Rievers (2014) demonstra que essa composição utiliza procedimentos empregados por Villa-Lobos em outras obras anteriores para violão. Considerando esse contexto, um dos momentos destacados para a presente análise é o excerto abaixo:

EXEMPLO 61 - *CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA* (COMPASSOS 39 AO 43)

Poco meno

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and Cordas (Strings). The Violão part is written in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The Cordas part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides a harmonic accompaniment with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The score is labeled 'Poco meno' at the top.

Fonte: Villa-Lobos (1971).

Ouçã:



Uma passagem que utiliza técnicas composicionais semelhantes pode ser observada no *Estudo n. 9* dos *12 Estudos para Violão* (1929 – vide Anexo C), obra concluída ao final da segunda fase criativa de Villa-Lobos. Esses estudos representam um avanço significativo nos níveis expressivo e técnico do compositor. Foram dedicados ao violonista espanhol Andrés Segovia, a quem Villa-Lobos conheceu em Paris, em 1923, embora o primeiro encontro entre ambos não tenha sido agradável. Os estudos constituem uma síntese do pensamento estético de Villa-Lobos, especialmente no que se refere à escrita violonística.

Em relação a essa obra, Tarasti afirma que “não surpreende que Villa-Lobos tenha escrito estudos justamente para o violão, já que esse foi um dos instrumentos que ele primeiro aprendeu a tocar” (Tarasti, 2021, p. 269). Especificamente sobre o nono estudo, o autor ressalta que se trata de “uma variação sobre um tipo de *chaconne* ou *passacaglia*, baseada no movimento de semínimas acentuadas na região grave” (Tarasti, 2021, p. 135).

Observe abaixo um excerto do Estuno nº 9.

EXEMPLO 62 - ETUDE 9 PARA VIOLÃO (COMPASSO 1, 2, 3 E 4)

Fonte: Villa-Lobos (1928c).

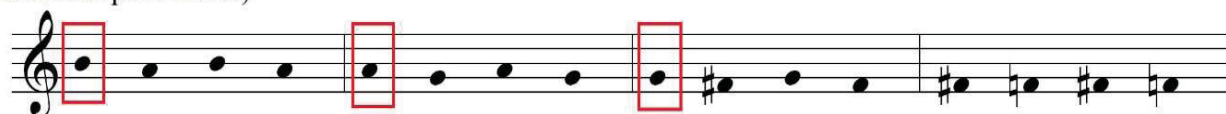
Ouçã:



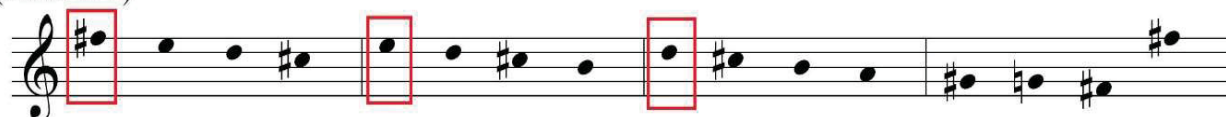
As relações entre estas duas obras podem ser verificadas através do sistema de interação de alturas. Apesar das notas não serem as mesmas, nem repetirem os saltos intervalares, a comparação entre os dois fragmentos apresenta alguns padrões em comum. Observe o exemplo a seguir:

EXEMPLO 63 - COMPARAÇÃO DO DESENHO MELÓDICO DO *CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTR* E *ETUDE 9*.

(Concerto para violão)



(Etude n. 9)



Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



No exemplo acima, as tercinas do *Concerto para Violão* foram suprimidas, destacando-se a nota situada na cabeça do tempo. Com isso, verifica-se que as notas assinaladas em vermelho seguem um padrão de segundas descendentes. Do mesmo modo, cada compasso repete o padrão do compasso anterior por meio da transposição descendente das notas. Assim, observam-se semelhanças intervalares entre os dois exemplos.

As duas obras, por serem escritas para o mesmo instrumento, o violão, permitem a verificação de relações intertextuais por meio do sistema de interação de timbres. No que se refere ao sistema de durações e intensidades, ambas apresentam um padrão rítmico semelhante: a melodia é destacada em semínimas, enquanto o acompanhamento é escrito em colcheias nos contratempos. Observe-se a comparação abaixo.

EXEMPLO 64 - COMPARAÇÃO RÍTMICA DO *CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA* E *ETUDE 9*.

The image displays two musical systems for comparison. The top system features a melody in 4/4 time, with semibreves (half notes) and a triplet accompaniment of eighth notes. The bottom system shows a similar melody in 4/4 time, with semibreves and a triplet accompaniment of eighth notes. The notation is presented in a standard musical score format with a treble clef and a 4/4 time signature.

Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



Quanto ao aspecto estrutural, os exemplos formam frases musicais, ou seja, configuram entidades orgânicas compostas. A semelhança estrutural, combinada às entidades orgânicas elementares apontadas anteriormente, permite classificar o exemplo como uma paráfrase — o quarto tipo de intertextualidade —, bem como como uma intertextualidade do tipo idiomática — a terceira categoria —, uma vez que se observa “um tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado

o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento” (Barbosa e Barrenechea, 2003, p. 133–134). Trata-se, ainda, de um caso de autotextualidade, visto que as obras analisadas não pertencem a um mesmo *corpus*.

O mesmo material melódico que Villa-Lobos utilizou no *Estudo n.º 9*, pode ser encontrado nos compassos 9, 10, 11 e 12 do Prelúdio da *Bachianas Brasileiras n.º 3*. Observe o fragmento abaixo com foco para as semínimas:

EXEMPLO 65 - PRELÚDIO DA BACHIANAS N. 3 (COMPASSOS 9 AO 12)

The image shows a musical score for piano, measures 9 to 12 of the Prelúdio da Bachianas N. 3. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melodic line consists of eighth notes with accents, and the bass line consists of quarter notes with accents. The dynamic marking is *mf*.

Fonte: Villa-Lobos (1953a).

Ouça:

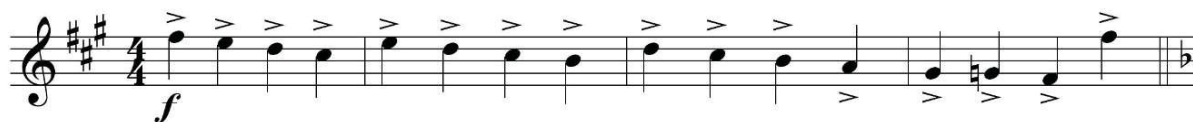


Ao isolar as notas da melodia, é possível verificar semelhanças na disposição intervalar (sistema de interação de alturas), uma vez que os saltos intervalares são

praticamente idênticos e diferem apenas no final da frase. Observe-se a comparação abaixo:

EXEMPLO 66 - COMPARAÇÃO ENTRE *BACHIANAS N. 3* E *ETUDE 9*.

Etude 9



Prelúdio (Bachianas n. 3)



Fonte: O autor (2025).

Ouça:



As semelhanças entre os excertos também podem ser observadas por meio do sistema de interação de durações e intensidades, uma vez que ambos apresentam melodias construídas predominantemente por semínimas. Além disso, em ambos os casos, essas semínimas são acentuadas por sinais de ataque, o que evidencia uma correspondência no plano dinâmico e expressivo e reforça a relação entre os excertos no âmbito da intensidade e da articulação.

Do ponto de vista estrutural, a organização do material sonoro permite enquadrar a construção da frase na categoria das entidades orgânicas compostas, uma vez que se trata de unidades estruturais completas e autônomas no interior do discurso musical.

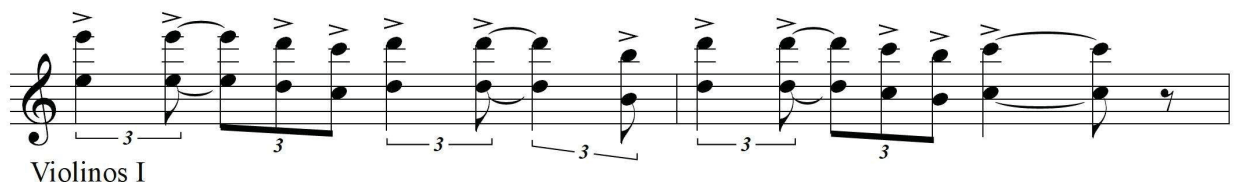
As comparações entre o *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n.º 3* e o *Estudo n.º 9* revelam similaridades mais acentuadas do que aquelas observadas entre o *Concerto para Violão* e o mesmo *Estudo n.º 9*, demonstrando que o compositor retoma e transforma de modo mais direto o material temático inicial. Ainda assim, o caso enquadra-se na categoria de paráfrase, uma vez que a citação não é reproduzida integralmente, mas mantém sua identidade estrutural e expressiva.

Trata-se, portanto, de mais um exemplo de autotextualidade, visto que a relação se estabelece entre obras distintas de Villa-Lobos.

5.11 RELAÇÕES ENTRE *LEMBRANÇAS DO SERTÃO* (1930 - *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2*) E *O TRENZINHO DO CAIPIRA* (1930 - *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2*)

A seguir, analisarei as relações que ocorrem no âmbito de uma mesma obra, mais especificamente o reaproveitamento de uma melodia em diferentes movimentos da *Bachianas Brasileiras n.º 2* (Vide ANEXO D). É importante lembrar que a reutilização de um mesmo elemento musical em distintos movimentos é um procedimento composicional que visa conferir unidade e coesão ao conjunto. Um exemplo clássico é a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, em que o compositor emprega o motivo inicial em diversas seções da obra. No entanto, o caso apresentado a seguir aponta para relações que vão além do simples desenvolvimento ou variação motívica. Observe, abaixo, a melodia dos primeiros violinos em *Lembranças do Sertão*:

EXEMPLO 67 - LEMBRANÇAS DO SERTÃO – DANSA (COMPASSOS 8 E 9)



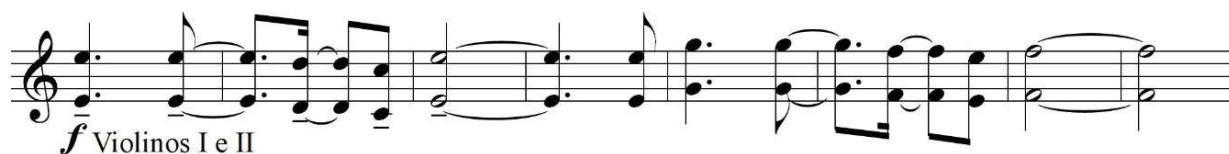
Fonte: O autor (2025), transcrito de Villa-Lobos (1949).

Ouçã:



Agora compare com a melodia dos primeiros e segundos violinos em *O Trenzinho do Caipira*:

EXEMPLO 68 - O TREZINHO DO CAIPIRA – TOCCATA (COMPASSOS 27 AO 34)



Fonte: O autor (2025), transcrito de Villa-Lobos (1949).

Ouça:



Analisando sob a perspectiva do sistema de controle de alturas, é possível identificar algumas similaridades nas frequências: as primeiras notas, por exemplo, são as mesmas (Mi, Mi, Ré e Dó). No que se refere ao sistema de interação de alturas, as melodias apresentam uma construção intervalar semelhante, o que pode ser verificado na comparação a seguir:

EXEMPLO 69 - COMPARAÇÃO DOS DESENHOS MELÓDICOS DE *DANSA* E *TOCCATA*

Dansa

Toccata

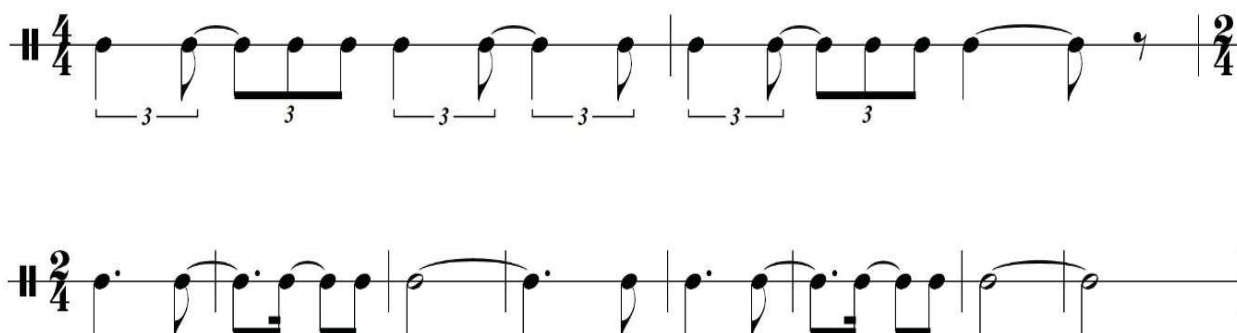
Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



Avaliando as relações rítmicas através do sistema de interação de durações e intensidades, podemos observar que apesar dos valores não serem os mesmos, as proporções entre as durações apresentam similaridades. Dentre os aspectos em comum estão as notas sincopadas, a finalização dos motivos em notas longas, o gesto anacrústico no meio da frase e a finalização da frase em nota longa. Observe a comparação abaixo:

EXEMPLO 70 - COMPARAÇÃO DO RITMO DE *DANSA* E *TOCCATA*



Fonte: O autor (2025).

Ouçã:



Os exemplos acima também revelam correspondências no sistema de interação de timbres, uma vez que ambos são executados por seções de violinos, mantendo assim uma homogeneidade timbrística que reforça a proximidade sonora entre os excertos. Além disso, há semelhanças no sistema de interação de vozes,

pois em ambos os casos as melodias aparecem em primeiro plano, sustentada por um tecido harmônico e rítmico de função secundária. No que se refere à estrutura, os dois excertos configuram frases completas, enquadrando-se, portanto, na categoria das entidades orgânicas compostas, conforme a tipologia adotada nesta pesquisa.

As relações apresentadas permitem classificar o exemplo como uma paráfrase, entendida, segundo Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133-134), como uma “citação reelaborada livremente”. No presente caso, a paráfrase ocorre em movimentos distintos da mesma obra, configurando, portanto, um caso de intratextualidade, já que a relação intertextual se estabelece dentro do mesmo *corpus* composicional.

5.12 RELAÇÕES ENTRE *MAGDALENA* (1948) E *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4* (1941)

As relações entre *Magdalena* (1948 – vide ANEXO M) e *Bachianas Brasileiras* n.º 4 (1941 – vide ANEXO F), que analisarei a seguir, foram apontadas por Eero Tarasti (2021) no livro *Heitor Villa-Lobos: Vida e Obra (1887–1959)*. *Magdalena* é uma obra da última fase criativa de Villa-Lobos e, segundo Tarasti, nessa obra o compositor reaproveitou diversos temas de outras composições.

O produtor teatral estadunidense Homer Curran merece crédito pela existência dessa obra. Ele programou *Magdalena* na temporada de 1948 da Light Opera Companies em São Francisco e em Los Angeles. Posteriormente, ele realizou a montagem na Broadway. (Tarasti, 2021, p. 437).

Ao analisar o tema *Seed of God* de *Magdalena*, Tarasti (2021) afirma que o compositor fez um reaproveitamento do motivo coral da *Bachianas n.º 4*. Observe abaixo o excerto, cantado por Padre José:

EXEMPLO 71 - COMPASSOS INICIAIS DE *THE SEED OF GOD* (MAGDALENA).

Padre José:

mf

Smil - est thou as thy chil - dren bring off rings

5 Solis: *p*

Ah!

like to a seed in small - ness?

Fonte: Tarasti (2021, p. 439).

Ouçã:



Compare agora com o coral da *Bachianas Brasileiras nº 4*, observe a melodia da mão direita do piano:

EXEMPLO 72 - INÍCIO DO CORAL, DA BACHIANAS N. 4.

LARGO

mf

a tempo

rall.

Pesante

mf

8ª abaixo...!

Fonte: Villa-Lobos (1953b).

Ouçã:

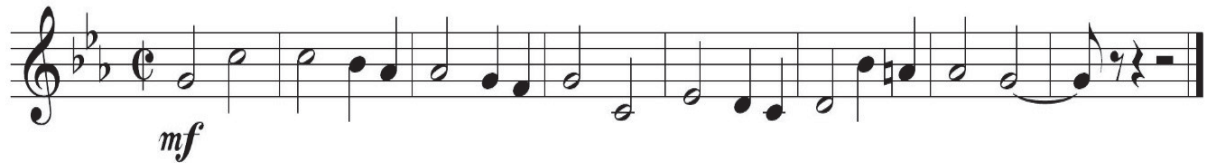


Em relação a esse movimento, Tarasti afirma que “se baseia em cantos religiosos das mulheres sertanejas, enquanto se ouve o canto triste da araponga, em contínuo diálogo com os trovadores”. Sobre o fragmento acima, o autor destaca ainda que “é harmonizado com textura coral simples, um acorde para cada nota da melodia. A nota pedal em Sib, o canto da araponga (!), recorre em quase todos os compassos” (Tarasti, 2021, p. 232).

Isolando a melodia, é possível realizar a comparação sob diferentes aspectos. No que se refere ao sistema de controle de alturas, observa-se que ambas apresentam as mesmas frequências, construídas a partir da escala de dó menor. Quanto ao sistema de interação de alturas, verificam-se exatamente os mesmos

intervalos. Em relação ao sistema de durações e intensidades, ambas apresentam o mesmo ritmo e a mesma indicação dinâmica (*mf*). Além disso, o exemplo reproduz integralmente a frase, isto é, as entidades orgânicas compostas. Observe-se o exemplo a seguir:

EXEMPLO 73 - TEMA USADO EM *MAGDALENA* E *BACHIANAS N. 7*.



Fonte: O autor (2025).

Ouça:



As relações observadas entre as duas obras, evidenciadas por meio dos sistemas musicais — especialmente aqueles relacionados à altura, duração e intensidade — permitem classificar o caso na categoria extrato, correspondente ao segundo tipo de intertextualidade proposto por Barbosa e Barrenechea (2003). Essa categoria caracteriza-se pela citação literal ou pela inserção direta de um trecho musical em outro, preservando a identidade do material original sem alterações substanciais. Trata-se, nesse caso, de um exemplo de autotextualidade, por se referir a relações estabelecidas entre diferentes obras de Villa-Lobos.

5.13 UMA ASSINATURA VILLA-LOBIANA PRESENTE EM DIVERSAS OBRAS

Para finalizar este capítulo analítico, optei por abordar um fragmento musical que se apresenta em diversas composições de Villa-Lobos. Por manifestar-se em variadas obras, esse fragmento funciona como uma espécie de assinatura do compositor e revela uma intrincada rede de autotextualidade, que será abordada a seguir.

Em minha dissertação de mestrado (2016), ao analisar o movimento *A Cigarra no Inverno*, de *O Martírio dos Insetos* (1917–1925), obra da segunda fase criativa de Villa-Lobos, observei que, a partir do compasso 28, um material temático passa a apresentar-se de forma destoante do restante da obra. Trata-se de um fragmento de caráter marcial, que pode ser observado no exemplo a seguir:

EXEMPLO 74 - COMPASSOS 28, 29 E 30 DE *CIGARRA NO INVERNO*

The image shows a musical score for three instruments: Fagote (Bassoon), Trombone, and Trompa (Trumpet). The Fagote part is in bass clef and begins with a dynamic marking of *p*. The Trombone and Trompa parts begin with a dynamic marking of *mf*. The Trompa part has a flat key signature and a natural sign on the first note. The music consists of a descending sequence of four notes in each instrument's part.

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (2003).

Ouçã:



Quando ouvi a passagem acima pela primeira vez, tive imediatamente a sensação de já ter escutado essa sequência de notas em outras composições de Villa-Lobos. Um exemplo notável ocorre na famosa *Toccata* (1930) — *O Trenzinho do Caipira*, da *Bachianas Brasileiras n.º 2* —, na qual essa mesma sequência pode ser observada. Nesse caso, as relações estabelecem-se tanto no plano timbrístico — sistema de interação de timbres —, pelo uso característico do trombone, quanto no plano intervalar — sistema de interação de vozes —, uma vez que o fragmento inicial é construído a partir de uma sequência descendente de quatro notas. Observe o fragmento abaixo:

EXEMPLO 75 -TEMA DO TROMBONE NO COMPASSO 72 DE O TRENZINHO DO CAIPIRA

Trombone solo *mf*

ff Trompas a 2

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (1949).

Ouçã:



O mesmo material melódico pode ser encontrado, ainda que de forma modificada, em outras obras de Villa-Lobos compostas na década de 1920 — período em que provavelmente foi escrita *A Cigarra no Inverno*. Esse reaproveitamento evidencia a recorrência de determinados gestos musicais característicos da linguagem do compositor, revelando uma unidade estética entre obras distintas. Entre os exemplos mais significativos dessa reutilização estão *Rudepoema* (1921/1926 – Vide ANEXO P), *Choros n.º 8* (1926 – Vide ANEXO J) e *Choros n.º 10* (1926 – Vide ANEXO K), peças em que o mesmo material aparece transformado, seja por meio de variações rítmicas, harmônicas ou timbrísticas. A seguir, observam-se alguns trechos que ilustram a presença e as diferentes formas de tratamento desse material nas obras mencionadas:

EXEMPLO 76 - COMPASSO 85 DE *RUDEPOEMA*, ORIGINALMENTE ESCRITA PARA PIANO 1921/1926 E TRANSCRITA PARA ORQUESTRA EM 1932.

Piano

8^{va}

p

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (1928c).

Ouçã:



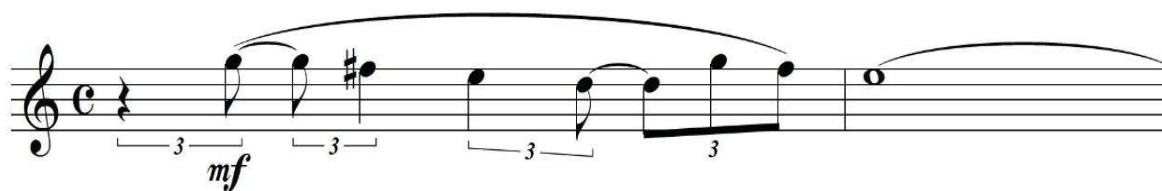
EXEMPLO 77 - MADEIRAS NO COMPASSO 145 DO *CHOROS 8*. (COMPOSTO EM 1925)

fff

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (1928a).

Ouçã:



EXEMPLO 78 - FRAGMENTO DO COMPASSO 163 DO *CHOROS 10*. (COMPOSTO EM 1926)

Fonte: O autor (2025), baseado em Villa-Lobos (1928b).

Ouçã:



Apesar das diferenças observadas em diversos parâmetros, dois tipos de entidades musicais estabelecem conexões entre os exemplos analisados. O primeiro diz respeito ao sistema de interação de alturas, e o segundo às entidades orgânicas elementares. Ao comparar os cinco trechos, nota-se que a semelhança entre os materiais está no uso de uma figura melódica descendente que abrange um intervalo de quarta justa, formando motivos recorrentes, conforme ilustrado a seguir:

EXEMPLO 79 - COMPARAÇÃO ENTRE O MATERIAL MOTÍVICO NAS DIFERENTES OBRAS.

A) A Cigarra no Inverno



B) O Trenzinho do Caipira



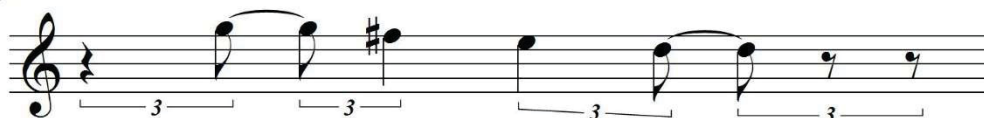
C) Rudepoema



D) Choros 8



E) Choros 10



Fonte: O autor (2025).

Ouça:



Os excertos de obras variadas demonstrados acima, mostram as relações autotextuais que formam uma rede de conexões entre diversas obras de Villa-Lobos. No caso específico de *Choros 8* e *Choros 10*, por serem obras com uma temática que as unem, isto é, são de um mesmo *corpus*, resulta em um caso de intratextualidade. Dadas as proporções reduzidas do fragmento destacado, podemos considerar este tipo de intertextualidade na primeira categoria descrita por Barbosa e Barrenechea (2003): entidades orgânicas elementares.

5.14 OBSERVAÇÕES SOBRE AS ANÁLISES

A partir das análises apresentadas, torna-se evidente que a autotextualidade e a intratextualidade se configuram como processos composicionais recorrentes na escrita de Heitor Villa-Lobos. Tais fenômenos não se manifestam apenas como coincidências estilísticas, mas como resultados de procedimentos conscientes de elaboração e reelaboração musical, que perpassam diferentes fases criativas do compositor.

No caso da autotextualidade, observam-se inúmeros exemplos em que Villa-Lobos retoma materiais de obras anteriores, atribuindo-lhes novos contextos. Esse reaproveitamento de fragmentos, gestos ou mesmo seções inteiras evidencia uma prática composicional em que o compositor revisita seu próprio repertório como fonte de criação. Casos como os de *O Martírio dos Insetos* e o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, ou ainda entre *Tédio de Alvorada* e *Uirapuru*, demonstram claramente esse procedimento. Nesses exemplos, o material não é apenas citado, mas transformado à luz de novas concepções estéticas e de novos contextos instrumentais, o que confirma a presença do fenômeno autotextual em sua obra.

Já a intratextualidade, relações estabelecidas dentro de um mesmo *corpus* composicional, pode ser observada em casos como *Lembranças do Sertão* e *O Trenzinho do Caipira*, ambos integrantes da *Bachianas Brasileiras n.º 2*, nos quais o reaproveitamento de um mesmo gesto melódico demonstrou mais do que coesão entre os movimentos, evidenciou uma citação deliberada.

Essas práticas dialogam diretamente com os processos composicionais descritos por Paulo de Tarso Salles (2009), tais como as figurações em dois registros (ziguezaque), as estruturas simétricas, os blocos sonoros, e o idiomatismo instrumental. Assim, a reincidência de determinados padrões melódicos, rítmicos, texturais e harmônicos, observada em diferentes obras, confirma que a autotextualidade e a intratextualidade não constituem eventos isolados, mas fazem parte de um mesmo modo de pensar e organizar o material musical.

Portanto, a escrita villalobiana revela um caráter autorreferencial. A recorrência de temas, gestos e estruturas evidencia um compositor que dialoga constantemente consigo mesmo, reelaborando ideias e recriando sua própria linguagem. Assim, a autotextualidade e a intratextualidade devem ser compreendidas como processos composicionais estruturantes da obra de Villa-

Lobos, funcionando como mecanismos de continuidade e identidade dentro de sua vasta criação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao fim deste trabalho, notei que aquela preocupação inicial, apresentada na introdução, acerca do papel multifacetado que desempenho na construção desta pesquisa se confirmou. Contudo, exercer tais funções mostrou-se um desafio particularmente instigante. Agir simultaneamente como receptor e autor responsável pela construção de uma nova mensagem implicou elevada responsabilidade. Da mesma forma, ouvir, interpretar e pôr em diálogo as múltiplas vozes que se manifestaram na fundamentação teórica revelou-se uma importante ferramenta de aprendizagem acerca da intertextualidade. Por fim, trazer todas essas questões para o estudo da música de Villa-Lobos constituiu a parte mais empolgante dessa trajetória.

Ao realizar o estudo sobre as origens e os desdobramentos da intertextualidade, foi possível observar a variedade de terminologias adotadas pelos pesquisadores. Em muitos casos, um mesmo termo pode assumir significados distintos, a depender do autor que o emprega. Diante desse emaranhado de nomenclaturas, optei por adotar a definição proposta pela própria autora que cunhou o termo intertextualidade, uma vez que sua formulação é aquela que se consolidou no senso comum — refiro-me a Kristeva (1969). Da mesma forma, as definições adotadas para os termos autotextualidade e intratextualidade foram aquelas apresentadas por Vasconcellos (2001) e Ugartemendía (2017).

As pesquisas realizadas até o momento evidenciam uma grande quantidade de autores e propostas de categorização voltadas à identificação dos processos intertextuais na música. Entre os principais pesquisadores, destacam-se Joseph Straus (1990), Lucas de Paula Barbosa e Lucia Barrenechea (2005), Leonard Meyer (1989), López-Cano (2007), Omar Corrado (1992) e Kevin Korsyn (1991). Verificou-se que a maioria dessas abordagens mantém forte vínculo com a teoria literária, inclusive por meio da adoção de terminologias herdadas desse campo. Considerando essa limitação, voltei-me à busca de uma ferramenta analítica mais diretamente orientada à música e fundamentada em conceitos propriamente musicais, chegando, assim, ao modelo proposto por Barbosa e Barrenechea.

O modelo analítico de Barbosa e Barrenechea (2003) mostrou-se fundamental para responder à questão norteadora desta tese — como analisar e discutir, dentro dos constructos teóricos da intertextualidade, as ocorrências

intratextuais e autotextuais nas obras de Heitor Villa-Lobos? A resposta desenvolvida ao longo desta pesquisa consistiu na realização de análises comparativas de exemplos musicais, fundamentadas nos sistemas musicais e nos tipos de intertextualidade propostos pelos autores, o que possibilitou a identificação e a compreensão dos processos autorreferenciais presentes na obra de Villa-Lobos.

Em relação à temática levantada nesta pesquisa, vale frisar que as leituras realizadas levaram à constatação de que a autotextualidade e a intratextualidade são aspectos pouco abordados nos estudos do campo da música. Por esse motivo, tais fenômenos despontam como possibilidades a serem exploradas por pesquisadores interessados em compreender como um compositor constrói sua própria linguagem e de que modo revisita a si mesmo em diferentes períodos de sua trajetória criativa.

Quanto aos objetivos apresentados no início deste trabalho — sendo o objetivo geral investigar os processos de construção das referências intratextuais e autotextuais nas obras de Heitor Villa-Lobos, e os objetivos específicos: 1) realizar um estudo aprofundado acerca do fenômeno da intertextualidade; 2) analisar obras de Villa-Lobos considerando aspectos inerentes à intratextualidade e à autotextualidade; e 3) buscar, no referencial teórico, um modelo analítico que possibilitasse a realização dessas análises —, considero que todos foram atendidos de forma satisfatória, inclusive contribuindo para a confirmação da hipótese apresentada na introdução.

A hipótese de que a autotextualidade e a intratextualidade constituem práticas recorrentes na obra de Heitor Villa-Lobos, configurando-se como processos composicionais centrais em sua produção, confirmou-se diante do expressivo número de recorrências identificadas e analisadas ao longo desta pesquisa. As análises demonstraram que tais procedimentos não se restringem a casos isolados, mas revelam uma estratégia criativa consistente em diferentes períodos da produção do compositor. É plausível supor, inclusive, que outras obras de Villa-Lobos ainda possam revelar esse mesmo tipo de relação autorreferencial, permanecendo à espera de novas investigações que ampliem esse campo de estudo.

Embora os processos autorreferenciais em Villa-Lobos já tenham sido abordados por pesquisadores como Peppercon (1991) e Tarasti (2021), esta é a primeira pesquisa a demonstrar, de forma sistemática, a autotextualidade e a intratextualidade como processos criativos em sua obra. Ainda que os resultados

fossem esperados diante de indícios anteriormente apontados, tornou-se necessária uma investigação que os comprovasse de maneira analítica e fundamentada — objetivo que esta tese se propôs a alcançar.

A principal contribuição desta pesquisa para o campo da análise musical e da musicologia como um todo consiste na aplicação dos conceitos de autotextualidade e intratextualidade à obra de Heitor Villa-Lobos. Além disso, a adaptação do modelo de Barbosa e Barrenechea (2003) mostrou-se decisiva para este estudo, ampliando o alcance da teoria intertextual na música e oferecendo novas ferramentas para a compreensão dessas relações no contexto da criação musical.

Esta pesquisa revelou possibilidades de desdobramentos, que poderão ser exploradas em investigações futuras. Considerando que a autotextualidade e a intratextualidade ainda constituem campos pouco investigados nos estudos de análise musical, abre-se um espaço fértil para a aplicação desses conceitos à obra de outros compositores, pertencentes a diferentes períodos e estilos. A partir do viés analítico aqui proposto, torna-se possível aprofundar a compreensão dos processos de reescrita, autorreferência e coerência estética que atravessam a criação musical de um determinado compositor.

Outra possibilidade relevante identificada nesta pesquisa é a criação de uma terminologia específica para tratar dos casos de autotextualidade e intratextualidade. Embora os tipos de intertextualidade propostos por Barbosa e Barrenechea (2003) tenham se mostrado adequados para explicar as ocorrências encontradas nas obras de Villa-Lobos, em diversos momentos tornaram-se necessárias ressalvas e adaptações, uma vez que o modelo original foi concebido para analisar relações intertextuais entre obras de autores distintos. Assim, o desenvolvimento de uma terminologia própria, ajustada às particularidades observadas nesta tese, poderia tornar a compreensão e a classificação dessas ocorrências mais precisas e operacionais.

Ao fazer um retrospecto do processo de desenvolvimento desta tese, percebo que as dificuldades de um trabalho árduo e, por vezes, monótono foram amenizadas pelo próprio Villa-Lobos. Considerando que o compositor entendia suas obras como cartas endereçadas à posteridade, nos momentos mais desafiadores essas “cartas” pareciam chegar até mim como fonte de luz e inspiração. Cada nova descoberta despertava um sentimento de gratidão pela compreensão de suas

mensagens, e cada escuta de sua obra proporcionava momentos de deleite, em que o tempo parecia suspenso e apenas a grandeza de sua música importava. Sou profundamente grato a Villa-Lobos por sua gentileza e por sua presença constante ao longo desse percurso.

Por fim, retorno à epígrafe desta tese com o intuito de fechar — ou talvez reiniciar — um ciclo. É notável o consenso, entre os autores citados neste texto, de que as obras artísticas, de uma forma ou de outra, acabam por refletir o passado, seja ao fazer ressoar as vozes de outros autores, seja ao resgatar a voz de um outro eu. Comprova-se, dessa forma, que *ex nihilo nihil fit, et in nihilum nihil potest reverti*.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, Luíza Beatriz A. M. Reempregos da música de Villa-Lobos e intertextualidades entre filmes de Humberto Mauro e o Cinema Novo. **Galáxia** (São Paulo, online), n. 46, p. 1–23, 2021.
- ANDRADE, Oswald de. Canção de regresso à pátria. In: _____. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945.
- APPLEBY, David P. **Heitor Villa-Lobos: a life (1887–1959)**. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002.
- ARAÚJO, Renata Lopes. Breve discussão sobre a intertextualidade. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 21(2), 2020.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. **La poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.
- BARBOSA, Lucas de Paula. **Música e contexto de pensamento: uma proposta de abordagem crítico-interpretativa sobre a interação entre o mecanicismo e o simétrico no classicismo**. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. **Em Pauta**, v. 16, n. 26, jan./jun. 2005.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 8, p. 125–136, 2003.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva. GERLING, Cristina Capparelli. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. In: GERLING, Cristina Capparelli (org.). **Três estudos analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri**. Porto Alegre: UFRGS, 2000. v. 1, p. 11–73.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: The Key Concepts**. New York: Routledge, 2005.
- BÉHAGUE, Gerard. **Villa-Lobos: The Search of Brazilian Soul**. Austin: University of Texas at Austin, 1994.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover, 1987.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2022.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BURKHOLDER, Peter. Making old music new: performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. In: KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo F.; EVERETT, William A. (org.). **Intertextuality in Music: Dialogic Composition**. London; New York: Routledge, 2021. p. 68–84.

CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: CORRADO, O.; KREICHMAN, R.; MALACHEVSKY, J. (ed.). **Migraciones de Sentidos: Tres Enfoques sobre lo intertextual**. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1992. p. 33–51.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e intertextualidade na Suite Antiga de Alberto Nepomuceno. **Música em Perspectiva**, v. 1, n. 2, p. 53–82, 2008.

DAVIDOVICH, Luiz. As ciências humanas e sociais ensinam a pensar, condição necessária para a construção de uma sociedade ilustrada, democrática e produtiva. **Carta do Presidente da Associação Brasileira de Ciências ao Presidente da República**. 2019. Disponível em: <http://www.abc.org.br/2019/05/01/as-ciencias-humanas-e-sociais-ensinam-a-pensar-condicao-necessaria-para-a-construcao-de-uma-sociedade-ilustrada-democratica-e-produtiva/>. Acesso em: 9 set. 2021.

DEUNÍZIO, Edmar. **O Martírio dos Insetos (1917–1925) de Heitor Villa-Lobos: Análise e Fases Criativas do Compositor**. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

DUDEQUE, Norton. **Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization**. New York: Routledge, 2022.

DUDEQUE, Norton. Intertextuality and stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras nº 1. **Musica Theorica**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 19–51, 2017.

DUDEQUE, Norton. **Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: Um Caso de Intertextualidade**. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39–56, dez. 2013.

DUDEQUE, Norton Eloy. Revisitando a Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 (1938) de Villa-Lobos. **Música em Perspectiva**, v. 1, n. 2, p. 131–157, 2008.

DUDEQUE, Norton Eloy. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas Brasileiras. In: **Anais do IV Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo: USP, 2018. p. 237–265.

FILHO, Airton Jordani Jardim; OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. Estudos intertextuais na visualidade: uma abordagem para o ensino de Arte? In.: **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.609-622.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003a.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense**: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81–108, 2003b.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**: O caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

HYDE, Martha. **Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music**. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOŁODZIEJSKI, Alan. **O fenômeno da intertextualidade e influência em Heitor Villa-Lobos**: Estudo analítico sobre o Sexteto Místico e obras dos anos iniciais. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, v. 10, n. 1–2, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotikè**: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena Ferraz. 3 ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Música e intertextualidad. **Pauta**: Cuadernos de Teoría y Crítica Musical, p. 30–36, 2007.

LIAN, Henrique. **Sinfonia Titã**: Semântica e Retórica. São Paulo: Perspectiva, 2005

MAHLER, Gustav. **Symphony nº 1**: Titan. [S.l.]: Noah Bradley, 2021.

MAHLER, Gustav. **Symphonie nº 1**. Vienna: Universal Edition, 1906.

MAHLER, Gustav. **Lieder eines fahrenden Gesellen**. Viena: Josef Weinberger, 1897.

MAN, Alfred (ed.). 1971. **The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum**. 3º ed. Traduzido por Jmary Oliveira New York, London: W. W. Norton.

MANFRINATO, Ana Carolina. **Bachianas brasileiras nº 4, de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de intertextualidade.** Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

MANFRINATO, Ana Carolina; DUDEQUE, Norton. Intertextualidade em Dança (Miudinho) da Bachianas brasileiras nº 4, de Heitor Villa-Lobos. In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 3., 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: Compositor brasileiro.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MELO, Cleisson de Castro. Semiótica existencial: Uma proposta de reflexão em Villa-Lobos. In: **Anais do I Simpósio Nacional Villa-Lobos: Obra, Tempo e Reflexos**, p. 147–156, 2015.

MELO, Cleisson de Castro. **Saudade: Representação e semiótica em Villa-Lobos.** Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MENEZES, Fabiano. **A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro, 2010.

MEYER, Leonard B. **Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture.** Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MEYER, Leonard B. **Style and Music: Theory, History, and Ideology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MESQUITA, Gabriel. **A acústica da influência: Uma recomposição da intertextualidade na música.** Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MESQUITA, Gabriel de Mesquita Maddalena. **||: (À) Bússola Intertextual (é) o Estranho Retorno Infinito :||.** Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023a.

MESQUITA, Gabriel de. A intertextualidade e o estranho retorno infinito. **Opus**, v. 29, p. 1–33, 2023b.

MESQUITA, Marcos. Desconstruindo o **Ursozinho de Algodão** de Heitor Villa-Lobos. **Revista Opus**, v. 12, 2006.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos: Sua obra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

NASSER, Nívea Abujamra. **Villa-Lobos e a elaboração de linguagem e estilo característicos**. Tese de doutorado. São Paulo, ano V, n. 10, p. 48–62, 1º semestre, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Fondements d'une sémiologie de la musique**. Paris: UGE, 1975.

NOBRE, Kennedy Cabral. **Critérios classificatórios para processos intertextuais**. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

NÓBREGA, Adhemar. **Presença de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2–12, jan. 2003.

PAES, José Paulo. Canção do exílio facilitada. In: _____. **Antologia poética**. São Paulo: Ática, 1997.

PEPPERCORN, Lisa M. *The Fifteen-Year Periods in Villa-Lobos's Life*. **Ibero-Amerikanisches Archiv**, v. 5, n. 2, p. 179-197, 1979.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Publicações S.A., 2000.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos, The Music: An Analysis of his Style**. London; White Plains, NY: Kahn & Averill; Pro/Am Music Resources, 1991.

PETRI, Ariane Isabel. As camadas de intertextualidade das XIV Variações sobre o tema de Xangô de Almeida Prado. **Opus**, v. 26, n. 2, p. 1–25, maio/ago. 2020.

PETRI, Ariane. A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 2–37, ago. 2024.

PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. Tópicos em Villa-Lobos: O excesso bruto e puro. In: **Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos**. São Paulo: ECA/USP, 2009. p. 127–134.

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

PUPIA, Adailton Sérgio. **Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº 2 de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017a.

PUPIA, Adailton Sérgio. Intertextualidade no Lento (Assai) da Sinfonia nº 8 de Heitor Villa-Lobos. **Orfeu**, v. 2, n. 1, 2017b.

PUPIA, Adailton Sérgio. **Intertextualidade na Sinfonia nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos**. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

QUINTANA, Mário. Uma canção. In: _____. **Esconderijos do tempo**. São Paulo: Globo, 1980.

RIBEIRO, João Paulo. **Villa-Lobos**. São Paulo: Martins, 1987.

RIEVERS, Henrique. O nacionalismo brasileiro e o Estudo seresteiro de Carlos Alberto Pinto Fonseca. **Modus**, v. 9, n. 15, p. 81–102, nov. 2014.

RIPKE, Juliana. Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. In: **Anais do III Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo: ECA/USP, 2017. p. 1–21.

RIPKE, Juliana. As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões. In: **Anais do IV Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo: USP, 2018a. p. 103–123.

RIPKE, Juliana. **Villa-Lobos e Tom Jobim**: uma análise de influências. *Revista da Tulha*, v. 4, n. 1, p. 35–68, 2018b.

ROSÁRIO, Ana Cláudia Trevisan. **Refletindo sobre as cartas sem resposta de Villa-Lobos**: Semiótica e filosofia na criação villa-lobiana. Dissertação (Mestrado em Música) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

ROSEN, Charles W. **Critical Entertainments**: Music Old and New. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000.

SALLES, Paulo de Tarso. Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 2–9, maio 2005.

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

SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia nº 1 (O Imprevisto) de Villa-Lobos. **Musica Theorica**, v. 5, n. 1, p. 53–118, 2020a.

SALLES, Paulo de Tarso. Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima. **Orfeu**, v. 5, n. 3, dez. 2020b.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os quartetos de cordas de Villa-Lobos**: Forma e função. São Paulo: Edusp, 2018.

SANCHES, Daniel Felipe Leite; BARRENECHEA, Lúcia Silva. Estudo nº 4 de José Vieira Brandão: Aspectos intertextuais na homenagem musical a Heitor Villa-Lobos. In: **Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical**. Vitória/ES, 2014.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia.** São Paulo: Ática, 2007.

SANTEE, Nellie Rego. TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. A Linguística de Roman Jakobson: Contribuições para o Estudo da Comunicação. IN. **UNOPAR Científica**. Ciências Humanas e da Educação. Londrina, v. 12, n. 1, p. 73-82, Jun. 2011.

SANTOS, Daniel Zanella dos. **Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos.** Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Níveis de significação musical em **Uirapuru** de Heitor Villa-Lobos. In: **Anais do IV SIMPOM** – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música., 2016.

SANTOS, Daniel Zanella dos. O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características. In: **Anais do IV Simpósio Villa-Lobos.** São Paulo: USP, 2018. p. 138–158.

SANTOS, Daniel Zanella dos. **O indianismo em cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos (1887–1959).** Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Paraná, 2020.

SHARROCK, Alisson. How do we read a (w)hole? Dubious first thoughts about the cognitive turn. In: **Intratextuality and Latin Literature.** Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.

SOUZA, Pedro de Grammont. Villa-Lobos cancionista: as letras na Ária da Bachianas Brasileiras nº 5. **Revista Música**, v. 19, n. 2, USP, dez. 2019.

STRAUSS, Joseph. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.** Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos e Strawinsky. In. **Revista do Brasil.** (Ano 4, nº 1/88). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rio Arte/Fundação Rio, 1988, 100-7.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: Vida e obra (1887–1959).** Trad. Paulo de Tarso Salles *et al.* São Paulo: Contra Corrente, 2021.

TEIXEIRA, Thiago Praça. Narratividade e intertextualidade nas paráfrases operísticas de Franz Liszt sobre as óperas de Vincenzo Bellini. **Musica Theorica**, v. 7, n. 1, 2022.

UGARTEMENDÍA, C. M. **A exemplaridade do abandono: Epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio.** Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Universidade de São Paulo, 2017.

VALENTE, Helóisa de Araújo Duarte. Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos. **Revista Música**, v. 19, n. 2, USP, dez. 2019.

VASCONCELLOS, P. S. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, 2001.

VICENTE, Alberto. **Biografia de Heitor Villa-Lobos: Vida, principais obras e curiosidades**. Biografia Resumida, 2024. Disponível em: <https://biografiaresumida.com.br/biografia-heitor-villa-lobos/>. Acesso em: 2 jan. 2025.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas brasileiras nº 2**. Milão: Ricordi, 1949.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas brasileiras nº 3**. Nova Iorque: Ricordi, 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas brasileiras nº 4**. Nova Iorque: Ricordi, 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas brasileiras nº 5**: Para soprano e 8 violoncelos. s.l.: Daniel Balparda de Carvalho, 2020.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas brasileiras nº 7**: Para orquestra. Paris: Max Eschig, 1978.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Carnaval das crianças**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1920.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Chôros nº 8**: Para dois pianos e orquestra. Paris: Max Eschig, 1928a.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Chôros nº 10**: Para coro misto e orquestra. Paris: Max Eschig, 1928b.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto pour guitare et petit orchestre**. Paris: Max Eschig, 1971.

VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos: Para violão solo**. Paris: Max Eschig, ca. 1928c.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Momoprecoce**. Paris: Max Eschig, 1934.

VILLA-LOBOS, Heitor. **O Martírio dos Insetos**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Rudepoêma**: Para piano solo. Paris: Max Eschig, 1928d.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Tédio de Alvorada**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1916. Manuscrito.

WADY, Juliana. As Cirandas de Heitor Villa-Lobos: uma análise à luz das relações transtextuais de Gérard Genette. **Revista Música**, v. 22, n. 1, USP, 2022.

WHITESELL, Lloyd. **Men with a Past: Music and the "Anxiety of Influence"**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121–132, jan./jun. 2003.

ANEXO A: CRONOLOGIA DE VILLA-LOBOS

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**: Sua obra. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

HEITOR VILLA-LOBOS – CRONOLOGIA

1887

Nasce **Heitor Villa-Lobos**, no dia 5 de março, no Rio de Janeiro, filho de **Noêmia** e **Raul Villa-Lobos**.

1892 e 1893

Devido a um desgastante processo judicial sofrido por **Raul Villa-Lobos**, a família se ausenta por seis meses do Rio de Janeiro. Nesse período, viaja pelo interior dos estados do Rio de Janeiro (Sapucaia) e de Minas Gerais (Bicas e Santana de Cataguases).

Datam dessa época as primeiras impressões musicais e o início do aprendizado do violoncelo, através de uma viola adaptada.

1880 (fins da década) e 1890 (início da década)

Frequenta, com o pai, a casa de **Alberto Brandão**, onde trava contato com a música nordestina. Ali reúnem-se cantadores, seresteiros e folcloristas como **Silvio Romero** e **Barbosa Rodrigues**.

1899

Morre de malária, no Rio de Janeiro, **Raul Villa-Lobos**.

1900

Compõe, para violão, sua primeira peça – Panqueca – em homenagem à mãe, **Noêmia**.

1902

Participa como violoncelista, em dezembro, de um concerto no extinto Bogary Club, no bairro do Andaraí, Rio de Janeiro. Esta é primeira apresentação de **Villa-Lobos** registrada na imprensa.

1903

Vai morar no bairro carioca do Catete com **Josefina de Carvalho**, a tia Fifina, prima de **Noêmia**, para ter maior liberdade de contato com os chorões.

1904

Matricula-se no curso noturno do Instituto Nacional de Música para tomar aulas de violoncelo e solfejo. No mesmo ano, os cursos noturnos

foram suspensos por decisão do novo diretor, o compositor **Henrique Oswald**.

1905-1906

Vende os livros mais caros herdados de seu pai e parte para o Nordeste do Brasil, passando pelo Espírito Santo e chegando até os estados da Bahia e de Pernambuco. Além das capitais desses últimos, embrenha-se nos seus sertões, passando pequenas temporadas em engenhos e fazendas. Ainda de acordo com suas narrativas *a posteriori*, ouve e recolhe muitos temas e canções populares que, futuramente, viriam compor, em parte, o *Guia Prático - 1º Volume*.

1907

Inscribe-se em concurso para guarda da Alfândega, conforme lista de candidatos publicada pelo jornal *Correio da Manhã* do dia 19 de setembro.

1908

Vive alguns meses em Paranaguá, no Paraná – sua primeira viagem documentada –, onde trabalha como comerciante e caixeiro viajante. No dia 26 de abril, atua como violoncelista num concerto no Teatro Santa Celina, e rege a obra *Recouli*, de sua autoria. Retorna ao Rio de Janeiro em agosto.

Compõe "Mazurka-Choro", a primeira das peças que formarão a *Suíte Popular Brasileira*, concluída em 1923.

1909

Participa de um concerto no Instituto Nacional de Música, onde apresenta a obra *O Cisne*, de **Camille Saint-Saëns**, acompanhado ao piano pelo compositor **Ernesto Nazareth**.

1910

Acompanha, ao violão, o poeta e compositor **Catulo da Paixão Cearense**, em uma palestra deste sobre a modinha brasileira no salão da Associação dos Empregados do Comércio.

1912

É contratado como violoncelista de uma companhia de operetas que se dissolve no Recife. A bordo de navios costeiros, passa por Salvador, Fortaleza, Belém e Manaus e, de acordo com suas narrativas, chega até a ilha de Barbados, onde teria começado a escrever as *Danças Características Africanas*.

Em Belém, apresenta-se no Teatro da Paz no dia 15 de abril. Em Manaus, participa de pelo menos três recitais como músico convidado, no dia 7 de setembro, no Teatro Amazonas, organiza um "grandioso festival lítero-musical", com obras de outros autores, patrocinado pelo governador do Estado, **Antonio Bittencourt**.

No Rio de Janeiro, conhece a pianista **Lucília Guimarães**.

Compõe sua primeira grande ópera, *Izalt*, com libreto de **Fernando Azevedo Júnior** e do próprio **Villa-Lobos**, que o assina sob o pseudônimo de **Epaminondas Villalba Filho**. A obra é resultado da fusão de duas outras óperas de sua autoria, *Aglaia* e *Elisa*.

1913

Em 12 de novembro, casa-se com **Lucília Guimarães**, que vem a ser uma grande colaboradora sua.

1915

Realiza em 29 de janeiro, no Teatro Dona Eugênia, em Nova Friburgo, estado do Rio de Janeiro, o primeiro recital com obras de sua autoria. Ao violoncelo, o Autor, e, ao piano, **Lucília Villa-Lobos**.

Na então capital do Brasil – a cidade do Rio de Janeiro –, promove o primeiro concerto com obras de sua autoria no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio, causando reações de espanto em críticos de renome da época, pelo ousado tratamento harmônico empregado em suas obras.

1915-1957

Compõe o ciclo de 17 quartetos de cordas, sendo o compositor do século XX que mais produziu para essa formação.

1916-1957

Cria suas doze sinfonias e as dirige pelas Américas e Europa.

1917

Conhece o compositor **Darius Milhaud** – então secretário de **Paul Claudel** na Legação da França no Rio de Janeiro –, que chega a ir à casa de **Villa-Lobos** na Rua Dídimo e ouvir suas primeiras composições.

Compõe os balés *Amazonas* e *Uirapuru*, duas de suas mais importantes produções sinfônicas, baseadas em argumentos escritos, respectivamente, por **Raul Villa-Lobos** e pelo próprio Autor.

1918

Conhece o pianista **Arthur Rubinstein**, de quem se torna amigo e de quem recebe grande apoio para sua projeção internacional.

Compõe *A Prole do Bebê N° 1* para piano solo.

1919-1935

Compõe as *Canções Típicas Brasileiras* para canto e piano. Para escrevê-las, o Autor se utiliza das gravações de canções indígenas realizadas por **Edgar Roquette-Pinto**, quando da viagem deste pelo interior do Amazonas em 1911.

1920

Escreve *Choros N° 1*, para violão, dando início à criação do monumental ciclo de 14 *Choros* (concluído em 1929), escritos para as mais diversas formações camerísticas e sinfônicas, e com dedicatórias, entre outros, a figuras importantes do mundo das artes: **Ernesto Nazareth**, **Mário de Andrade**, **Tarsila do Amaral**, **Oswald de Andrade**, **Arthur Rubinstein** e **Tomás Terán**.

1921

Dá início à composição do *Rudepoema*, obra concluída em 1926. Partitura das mais complexas da literatura pianística villa-lobiana, é dedicada a **Arthur Rubinstein**.

1922

No Theatro Municipal do Rio de Janeiro, **Arthur Rubinstein** faz a estreia de *A Prole do Bebê N° 1*.

A convite do escritor e diplomata **Graça Aranha**, **Villa-Lobos** participa, como único compositor, da *Semana de Arte Moderna*, ou *Semana de 22*, como

Cronologia

também fica conhecida, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, com o objetivo de mudar conceitos estéticos e lançar as sementes de uma arte genuinamente brasileira. Dela tomam parte, entre outros, artistas e intelectuais como **Mário de Andrade**, **Tarsila do Amaral**, **Oswald de Andrade**, **Menotti Del Picchia**, **Ronald de Carvalho** e **Guilherme de Almeida**.

1923

Subsidiado pela Câmara dos Deputados, faz sua primeira viagem à Europa, desacompanhado (sem **Lucília Villa-Lobos**), a bordo do navio *Groix*, tendo como destino final Paris, onde permanece até 1924, com a ajuda de um grupo de amigos: **Carlos Guinle**, **Araldo Guinle**, **Laurinda Santos Lobo**, **Graça Aranha**, **Olívia Guedes Penteado**, **Paulo Prado**, **Conselheiro Antônio Prado** e **Geraldo Rocha**. Nesse mesmo ano, a soprano **Vera Janacópulos** e a violonista **Yvonne Astruc** apresentam, em concerto, algumas de suas criações.

Escreve o *Noneto* – subtítulo "Impressão Rápida de Todo o Brasil" – e o dedica a **Olívia Guedes Penteado**.

1924

Na Salle des Agriculteurs, sob o patrocínio da Embaixada do Brasil na França, acontece o primeiro concerto dedicado, exclusivamente, a obras de sua autoria, em solo francês. Do evento participa, entre outros, **Arthur Rubinstein**. Nessa ocasião, estreiam duas de suas obras escritas em 1923, em Paris: o *Poème de l'Enfant et Sa Mère* e o *Noneto*.

Conhece o violonista espanhol **Andrés Segovia**.

1925

Regressa ao Brasil, realizando concertos no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em Buenos Aires, com o patrocínio do embaixador brasileiro na Argentina, **Pedro de Toledo**, e a convite de instituições locais, realiza três concertos – na embaixada do Brasil, no Salón La Argentina e no Teatro Odeon – com obras camerísticas de sua autoria, com destaque para *Noneto* e *Choros Nº 2*.

1926-1943

Com textos de **Manuel Bandeira**, **Carlos Drummond de Andrade**, **Ronald de Carvalho** e **David Nasser**, entre outros, dá início à composição das *Serestas*, para canto e piano.

1927

Realiza sua segunda viagem à Europa, desta vez em companhia de **Lucília Villa-Lobos**, residindo por três anos em Paris, onde, inclusive, promove a primeira audição mundial de algumas obras suas, como o *Rudepoema*, por **Arthur Rubinstein**, e os *Choros* de número 4 e 8.

Arthur Rubinstein convence o mecenas **Carlos Guinle** a patrocinar a publicação de obras de Villa-Lobos pela editora **Max-Eschig**.

1928-1929

Compõe os 12 *Estudos* para violão e os dedica a **Andrés Segovia**.

1929

Compõe o *Momoprecoce*, fantasia para piano e orquestra baseada em sua série para piano solo *Carnaval das Crianças*. A obra é dedicada a **Magda Tagliaferro**.

Faz uma rápida viagem ao Brasil, onde realiza alguns concertos no Rio e em São Paulo, com o intuito de angariar recursos para se manter em Paris.

1930

De volta à Europa, apresenta-se em Barcelona e retorna a Paris.

Regressa ao Brasil no navio *Araçatuba*, dirigindo-se a São Paulo, e dá início a dois marcos de sua criação artística: a composição das nove *Bachianas Brasileiras* (dedicadas, entre outros, a nomes como o violoncelista **Pablo Casals** e o compositor **Aaron Copland**) e o projeto de educação musical. Este último é levado a cabo graças ao conhecimento travado com o interventor do estado de São Paulo, **João Alberto**, um dos protagonistas da chamada "Revolução de 1930", sobre a qual Villa-Lobos se manifestou positivamente poucos dias depois, por meio do artigo "A arte, poderoso fator revolucionário".

1931

Excursiona com a *Caravana de Arte Brasileira*, com a finalidade de levar música a 54 cidades do interior paulista. Fazem parte da Caravana os pianistas **Lucília Villa-Lobos**, **Guiomar Novaes**, **Antonietta Rudge Müller** e **João de Souza Lima**; o violinista belga **Maurice Raskin**, e as cantoras **Nair Duarte Nunes** e **Annita Gonçalves**.

Realiza, na cidade de São Paulo, a primeira grande concentração orfeônica, chamada de Exortação Cívica, reunindo cerca de 12 mil vozes.

1932

Anísio Teixeira, secretário de Educação do Distrito Federal (Rio de Janeiro), convida **Villa-Lobos** para organizar e dirigir o Serviço de Música e Canto Orfeônico. Tal convite é consequência do trabalho iniciado pelo Autor em São Paulo e levado ao conhecimento do presidente **Getúlio Vargas** e do prefeito do Distrito Federal **Pedro Ernesto**, através de **João Alberto**. É instituído o ensino obrigatório de música e canto orfeônico nas escolas.

São criados o curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, por ele ministrado, e o Orfeão de Professores do Distrito Federal.

Conhece **Arminda Neves d'Almeida**, a **Mindinha**, que viria a ser sua segunda mulher e a quem dedicaria mais de 50 de suas composições.

É instituído o ensino obrigatório de música e canto orfeônico nas escolas.

Empreende uma demonstração pública de 13 mil vozes, constituída por alunos das escolas primárias, secundárias e do Instituto de Educação do Distrito Federal, além do Orfeão de Professores. Esses espetáculos corais ao ar livre, mais conhecidos como "concentrações orfeônicas", chegaram a reunir até 44 mil vozes.

Promove, pela primeira vez no Brasil, uma série de concertos didáticos, voltados para a juventude, realizados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro sob a regência de **Walter Burle-Marx**.

Organiza o *Guia Prático – 1º Volume*, contendo 137 canções folclóricas por ele arranjadas, destinadas à iniciação musical nas escolas.

1933

O Serviço de Música e Canto Orfeônico converte-se em SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística.

Com letra de **C. Paula Barros**, compõe o *Canto do Pajé*, música emblemática de seu trabalho de educação musical.

1935

Participa da comitiva do presidente **Getúlio Vargas** na viagem oficial à Argentina, por ocasião do Terceiro Congresso Pan-Americano de

Comércio. No Teatro Colón, em Buenos Aires, sob sua regência, é apresentado o balé *Uirapuru*, em estreia mundial.

1936-1937

Compõe o *Ciclo Brasileiro* para piano solo, formado pela peças "Plantio do Caboclo", "Impressões Seresteiras", "Festa no Sertão" e "Dança do Índio Branco".

1936

Viaja à Europa, como representante do Brasil, para o Congresso de Educação Musical, em Praga. No entanto, por problemas mecânicos no dirigível Hindenburg, no qual havia embarcado, não chega a participar do evento. Ainda assim, lhe é dada uma sessão extra, na qual promove uma conferência sobre o ensino musical no Brasil e rege um coral de estudantes locais.

De Berlim escreve a **Lucília**, encerrando o relacionamento do casal, em seu retorno, une-se à sua ex-aluna e colaboradora **Arminda Neves d'Almeida**.

Sob sua regência, estreia o bailado *Amáia*, de **Lorenzo Fernandez**.

1937

Compõe, sob encomenda do Instituto de Cacau da Bahia, *Descobrimento do Brasil*, que serve de trilha sonora para o filme homônimo de **Humberto Mauro**.

1940

Compõe os 5 *Prelúdios* para violão solo.

Cria o bloco "Sôdade do Cordão", revivendo manifestações carnavalescas de sua infância.

Com turnê pela América Latina patrocinada por instituições governamentais dos EUA, no âmbito da Política da Boa Vizinhança, chegam ao Brasil o maestro **Leopold Stokowski** e a **All American Youth Orchestra**, para concertos no Rio e em São Paulo. Na sua curta estadia na capital federal, Stokowski reúne, com a ajuda de **Villa-Lobos**, reconhecidos representantes da música popular do momento, como **Pixinguinha**, **Donga**, **João da Baiana**, **Cartola** e a dupla **Jararaca e Ratinho**, entre outros. Esse encontro é registrado em dois álbuns de quatro discos cada, sob o título *Native Brazilian Music*.

Cronologia

1943

É nomeado diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado em 1942 pelo Governo Federal.

1944

Faz sua primeira viagem aos EUA, onde é convidado a dirigir algumas das mais importantes orquestras do país.

Recebe do Occidental College, de Los Angeles, o título de doutor em Música.

1945

Escreve o primeiro dos cinco concertos para piano e orquestra. Concluídos em 1957, são dedicados, respectivamente, aos pianistas **Ellen Ballon**, **João de Souza Lima**, **Arnaldo Estrella**, **Bernardo Segall** e **Felicja Blumental**.

Funda a Academia Brasileira de Música e é eleito seu primeiro presidente.

Grava, com a soprano **Bidu Sayão** (1902-1999), a "Ária (Cantilena)" da *Bachianas Brasileiras N° 5*. Esta gravação, em 1983, viria a ser agraciada com o "Hall of Fame" do Grammy Awards.

1946

Falece **Noêmia Villa-Lobos**.

1947

Volta aos EUA, pela segunda vez, para escrever, em colaboração com os libretistas **Robert Wright** e **George Forrest**, o musical *Magdalena*, uma encomenda de **Edwin Lester**, presidente da Los Angeles Civic Light Opera Association.

Ainda nos EUA, dirige a primeira audição da *Bachianas Brasileiras N° 3*, à frente da **Orquestra da CBS**, tendo o pianista **José Vieira Brandão** como solista.

Dirigindo a **Orquestra da Academia de Santa Cecilia de Roma**, faz estrear a *Bachianas Brasileiras N° 8*.

Dirige, em Roma, a estreia da *Sinfonia N° 2* de **Lorenzo Fernandez**, inspirada no poema épico *O Caçador de Esmeraldas*, de **Olavo Bilac**.

1948

É eleito membro correspondente da Academia de Belas Artes do Institute de France.

Descobre sofrer de um câncer na bexiga e realiza uma primeira e bem sucedida cirurgia no Memorial Hospital de Nova York.

Encerra a composição do musical *Magdalena*. A estreia acontece nesse mesmo ano em Los Angeles. Críticos aplaudem entusiasticamente a música, fazendo, contudo, restrições ao libreto.

1951

O Teatro Alla Scala de Milão encomenda-lhe um balé. Escreve, então, *Rudá*.

Erosão, primeira encomenda que lhe é feita pela **Orquestra de Louisville** – à qual dedica a obra –, faz sua estreia mundial nos EUA, sob a direção de **Robert Whitney**.

1952

Retorna ao Memorial Hospital de Nova York para nova cirurgia.

1953

Dirigindo a **Orquestra Sinfônica de Pittsburgh**, apresenta nos EUA, em primeira audição mundial, o *Concerto N° 4 para Piano e Orquestra*, tendo como solista **Bernardo Segall**.

É composta e estreada nos EUA a *Alvorada na Floresta Tropical*. A obra, uma encomenda da **Orquestra de Louisville**, à qual é dedicada, é executada pelo próprio conjunto, dirigido por **Robert Whitney**.

1954

Em fevereiro, recebe o título de "Doctor of Music" na Universidade de Miami, EUA.

Odisséia de uma Raça, obra dedicada ao Estado de Israel, é apresentada em Haifa, em primeira audição mundial, pela **Filarmônica de Israel**, sob a regência de **Michael Taube**, e, no Brasil, sob a regência do próprio Autor.

1954-1958

Grava, para a EMI da França, diversas obras de sua autoria, entre elas: as nove *Bachianas Brasileiras*, as quatro suítes do *Descobrimento do Brasil*, o *Choros N° 10*, o *Momoprecoce* e o *Concerto N° 5 para Piano e Orquestra*, contando com a participação de solistas como a soprano **Victoria de Los Angeles** e as pianistas **Magda Tagliaferro** e **Felicja Blumental**. Essas gravações fariam parte de uma coleção de discos intitulada *Villa-Lobos par Lui-Même*.

1955-1956

Estreiam o *Concerto para Harpa e Orquestra* e o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, escritos para dois dos mais importantes instrumentistas de todos os tempos: o harpista **Nicanor Zabaleta** e o violonista **Andrés Segovia**, que são os solistas dos concertos dirigidos pelo Autor, à frente, respectivamente, da **Orquestra da Filadélfia** e da **Sinfônica de Houston**.

1955

No Carnegie Hall de Nova York faz ouvir, pela primeira vez, sua *Sinfonia Nº 8*, dirigindo a **Orquestra da Filadélfia**.

A Sociedade Alemã de Proteção aos Direitos Autorais dos Músicos e Compositores confere-lhe a medalha Richard Strauss.

Recebe do presidente da República, **Café Filho**, juntamente com **Ary Barroso**, a Ordem do Mérito. **Villa-Lobos**, no grau de comendador; **Ary Barroso**, no grau de oficial.

1956

Sob a sua direção, estreiam, nos EUA: o balé *The Emperor Jones*, escrito neste mesmo ano por encomenda do Empire State Music Festival (Nova York) e coreografado e dançado por **José Limón**; e a *Sinfonia Nº 11*, com a **Orquestra Sinfônica de Boston**, composta por encomenda desta para seu 75º aniversário e dedicada a **Nathalie** e **Serge Koussevitzky**.

Encerra a composição de seu *Concerto para Harmônica e Orquestra*, encomendada pelo gaitista **John Sebastian** e a este dedicado.

1957

A *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*, composta em 1945 e dedicada a **Serge Koussevitzky**, faz sua estreia norte-americana, mais precisamente em Nova York, tendo como solista o violoncelista brasileiro **Aldo Parisot** e o autor como regente, à frente da **Stadium Symphony Orchestra** (nome da **Filarmônica de Nova York** enquanto contratada da CBS – Columbia Broadcasting System).

Em comemoração ao seu 70º aniversário, recebe várias homenagens:

- No Brasil, é declarado o Ano Villa-Lobos, por iniciativa do ministro da Educação e Cultura, **Clóvis Salgado**.

- A cidade de São Paulo promove uma Semana Villa-Lobos, com conferências e concertos, da qual o Autor toma parte como regente.
- Na Inglaterra, em concerto especial, dirige a **Orquestra Sinfônica de Londres**.
- Em Nova York, recebe a citação por Serviços Meritórios e Excepcionais da Municipalidade daquela cidade, e, no *New York Times*, um editorial em sua honra.

1958

Dirige, em Bruxelas, a **Orquestra Sinfônica da Bélgica**, sendo recebido pela **Rainha Elizabeth** daquele país.

Três momentos de **Villa-Lobos** nos EUA:

Compõe, sob encomenda da MGM – Metro Goldwyn Mayer –, música para o filme *Green Mansions*, estrelado por **Audrey Hepburn** e **Anthony Perkins** e dirigido por **Mel Ferrer**.

Recebe o título de "Doutor Honoris Causa" da Universidade de Nova York, ocasião em que assiste à estreia de sua *Bendita Sabedoria*, obra para coro dedicada àquela Universidade.

Compõe, por encomenda da **Violoncello Society**, a *Fantasia Concertante* para orquestra de violoncelos, cuja estreia acontece no Town Hall de Nova York, sob a batuta do Autor.

1959

Grava, com a soprano **Bidu Sayão** e a **Symphony of The Air**, a *Floresta do Amazonas*, título dado pelo Autor à partitura sinfônica de *Green Mansions*.

Em 12 de julho, em Nova York, no Empire State Music Festival, dirige a **Symphony of the Air**, naquele que seria seu último concerto. Fazem parte do programa: *Choros Nº 6*, *Papagaio do Moleque*, *Uirapuru*, *Descobrimiento do Brasil - 1ª Suíte* e, em primeira audição mundial em concerto, as quatro canções da *Floresta do Amazonas*, interpretadas pela soprano **Ellinor Ross**.

Falece no Rio de Janeiro, aos 72 anos, no dia 17 de novembro, sendo velado no Theatro Municipal e enterrado no Cemitério São João Batista. Na lápide de seu túmulo lê-se: "Considero minhas obras como cartas que escrevi à Posteridade sem esperar resposta".

ANEXO B: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE VILLA-LOBOS

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**: Sua obra. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS¹

S.t.l.

A Caxias
 Alegria de Viver
 Alerta
 Ao Estudo
 Ave Maria [Arnaldo Sodoma da Fonseca]
 Ave Maria [Furio Franceschini]
 Ave Maria (coro a 2 vozes)
 Ave Maria (canto e acompanhamento)
 Ave Maria (canto e teclado)
 Bailado Infantil
 Bailado Infernal
 Balão do Bitu, O
 Brasil (cânone a 6 vozes)
 Brasil Unido
 Brilha, Brilha
 Canção a José de Alencar
 Canção a Silva Jardim
 Canção Cívica do Rio de Janeiro
 Canção da Folha Morta (coro e orquestra)
 Canção do Artilheiro de Costa
 Canção do Ginásio do Estado da Cidade de Araras
 Canção dos Caçadores de Esmeraldas
 Canção Escolar
 Canções de Cordialidade (piano)
 Canção Fraternal
 Cântico do Pará [1]
 Cantiga de Roda (coro feminino e orquestra)
 Canto Guerreiro do Amazonas
 Cantos de Çairé N° 2
Capriccio N° 2
 Carnaval do Brasil
 Ciranda das Sete Notas (coro misto) (coro a 2 vozes) (coro a 2 vozes e piano)
 Clap Trap
 Coleção Brasileira (canto e orquestra)
 Companheiros, Companheiros!
Cromo N° 2
 Danças Características Africanas (octeto)
 De Pé Brasil
 Desafio

¹ Os títulos marcados em **italico** são os que pertencem ao grupo de obras não localizadas.

Lista cronológica de obras

- S.O. **Ena-mô-kocê** (canto, coro e percussão)
Epigramas Irônicos e Sentimentais (canto e orquestra)
Francette et Pia (piano)
Gravador, O
Herói Brasileiro
Hino a Honduras
Hino à Vitória (coro e piano)
Hino ao Trabalho
Imitação
Improviso Sacro
Lamento
Lindas Laranjas
Marcha Escolar [1]
Marcha Escolar [2]
Marcha Religiosa Nº 6
Mazurleska
Meu Jardim
Momoprecoce (piano e banda)
Mottetto
Natal
Na Bahia Tem (banda)
Onde o Nosso Amor Nasceu (canto e orquestra)
Poema de Palavras (canto e orquestra)
Quando uma Estrela Sorri
Quarteto de Cordas Nº 18
Rêverie
Sanfona, A
Sertão no Estio (canto e orquestra)
Solfejos - 1º Volume
Solfejos - 2º Volume
Suíte Oriental
Suíte Pitoresca
Suíte Típica
Tarantela (piano)
Tiradentes (canto, coro e orquestra)
Valsa
Valsa-Choro (piano)
Verde Pátria
Vidapura (solistas, coro e órgão)
Viola (canto e octeto)
Viola (canto e quarteto de cordas)
Viola Quebrada (canto e orquestra)
Vocalismo [1][2]
Xangô (2ª versão) (canto e orquestra)

Lista cronológica de obras

- S.d./1926 *Serestas* (canto e orquestra)
- 1899 *Sedutores, Os*
- 1900 *Panqueca*
- 1901 *Dimmi Perché...* [Dime Perché...]
Mazurka em Ré Maior
- 1904 *Nuvens*
Paraguai
Valsa Concerto N° 2
- 1905 *Brasil*
Brasil (de Thiers Cardoso)
Imploro
O Salutaris (coro e piano ou coro e harmônio)
- 1907 *Cânticos Sertanejos* (flauta, clarinete e quinteto de cordas) (quinteto de cordas e piano)
- 1908 *Confidência*
Recouli
- 1908/1923 *Suíte Popular Brasileira*
- 1909 *Aglaia*
Ave Maria (canto, violoncelo e órgão)
Beijo, Um
Fantasia
História de Pierrot
- 1909/1912 *Dobrados*
- 1910 *Canção Brasileira*
Carnaval de Pierrot
Dobrado Pitoresco
Elisa
Fuga (violoncelo e piano)
Padre Nosso
Prelúdio em F# Menor
Quadrilha
Tarantela
Tristorosa

Lista cronológica de obras

- 1911** *Canto Oriental* (canto e piano)
 Coleção Infantil
Comédia Lírica
Mazurleska
Num Berço de Fadas
 Simples
 Trio N° 1 (violino, violoncelo e piano)
 Valsa Lenta
- 1912** *Ave Maria* (canto e órgão)
 Brinquedo de Roda
 Crianças, As (coro a 4 vozes) (solista, coro e piano)
 Japonesa (canto, flauta e piano)
 Noite de Luar
 Petizada
 Pro-Pax
 Sonata Fantasia N° 1
Suíte Brasileira
Suíte da Terra
 Suíte Infantil N° 1
 Valsa Romântica
- 1912/1913** Suíte para Quinteto Duplo de Cordas
- 1912/1914** Izaht
- 1912/1917** Miniaturas
- 1913** *Ave Maria* (canto e cordas)
 Fleur Fannée
 Louco (canto e piano)
 Mal Secreto
Marcha Solene N° 3
 Oiseau, L'
Pequena Sonata
 Prelúdio N° 2 (violoncelo e piano)
 Suíte Infantil N° 2
 Suíte para Piano e Orquestra
Trio (flauta, violoncelo e piano)
 Valsa Scherzo
 Virgem, A

- 1913/1914 Pequena Suíte
- 1914 Ave Maria (Nº 6)
Ave Maria (Nº 19)
Canção Ibérica
Danças Aéreas
Ibericarabe
Fábulas Características
Lenda Árabe [Canção Árabe]
Mères, Les
Octeto
Ondulando
Padre Nosso (canto e órgão) (canto e quarteto de cordas)
Sonhar
Sonata Fantasia Nº 2
- 1914/1915 Danças Características Africanas (piano)
- 1915 Berceuse
Capriccio
Cegonha, A
Élégie (orquestra)
Grande Concerto Nº 1 para Violoncelo e Orquestra
Improviso Nº 7
Marcha Religiosa Nº 1
Nome di Maria, Il
Quarteto de Cordas Nº 1
Quarteto de Cordas Nº 2
Sonata Nº 1 (violoncelo e piano)
Tantum Ergo (coro e orquestra de câmara)
Trio Nº 2 (violino, violoncelo e piano)
- 1915 e 1916 O Salutaris [Hostia]
- 1916 Ave Maria (coro a 2 vozes)
Bove, Il
Centauro de Ouro
Crianças, As (canto, coro e orquestra)
Danses Africaines [Danças Características Africanas] (orquestra)
Élégie (violoncelo e piano)
Myremis
Naufrágio de Kleônico

Lista cronológica de obras

- 1916 Quarteto de Cordas Nº 3
Quinteto
 Sinfonia Nº 1
 Sinfonietta Nº 1
Sino da Aldeia (canto e quarteto de cordas)
 Sonata Nº 2
 Tédio de Alvorada
- 1916/1917 Miniaturas
- 1916/1918 Suíte Floral
- 1917 Amazonas
 Ave Maria (canto e órgão ou canto e piano)
 Ave Maria (canto e piano ou canto e harmônio)
 Ave Maria (reza)
 Ave Maria (Nº 18)
 Canto do Cisne Negro, O
 Canto Oriental (violino e acompanhamento)
 Cascavel
Fantasia Concertante (orquestra)
Iara
Lobisomem
 Louco (canto e orquestra)
Memorare
 Quarteto de Cordas Nº 4
Saci Pererê
 Sexteto Místico
 Sinfonia Nº 2
 Uirapuru (orquestra)
- 1917/1919 Simples Coletânea
- 1917/1925 Martírio dos Insetos
- 1918 Amor y Perfídia
 Ave Maria Nº 17
Fantasma
Goyescas, 3
 Jesus
Marcha Religiosa
 Marcha Religiosa Nº 3

Lista cronológica de obras

- 1918 *Marcha Religiosa N° 7*
Marcha Religiosa N° 8
 Prole do Bebê N° 1, A
 Tantum Ergo (coro a capela)
 Trio N° 3
Valsa Brasileira
- 1919 Canção dos Artistas
 Dança Frenética
 Festim Pagão
 Folia de um Bloco Infantil (piano e orquestra)
 Histórias da Carochinha
 Meu País (canto e coro) (canto, coro e piano)
Meu País (coro e orquestra)
 Sertão no Estio (canto e piano) (canto, flauta, clarinete, piano e quinteto de cordas)
 Sinfonia N° 3
 Sinfonia N° 4
 Vidapura
- 1919/1920 Carnaval das Crianças
- 1919/1935 Canções Típicas Brasileiras
- 1920 Bailado Infernal (piano)
 Choros N° 1
Lenda do Caboclo, A (orquestra)
Lenda do Caboclo, A (piano)
 Marcha Solene N° 6
Marcha Triunfal
 Poema do Menestrel
Sinfonia N° 5
 Sonata N° 3
 Zoé
- 1920/1921 Fantasia de Movimentos Mistos

Lista cronológica de obras

- 1921 A Phidylé
 Canção do Pescador Brasileiro
Cantiga Boêmia
 Fiandeira, A
Malazarte
 Oração ao Diabo
Pierrot
 Poema Úmido
 Prole do Bebê N° 2, A
 Quatuor (coro feminino, flauta, sax alto, celesta e harpa)
 Trio (oboé, clarinete e fagote)
 Trovas
- 1921/1923 Epigramas Irônicos e Sentimentais (canto e piano)
- 1921/1926 Rudepoema (piano)
- 1922 Brasil Novo
 Dança dos Mosquitos
 Verde Velhice
- 1923 Noneto
 Poema da Criança e Sua Mamã [Poème de l'Enfant et sa Mère]
 Sertaneja
 Suíte para Canto e Violino
- 1924 Choros N° 2
 Choros N° 7
- 1925 Canção do Pára-choque
Canção da Terra
 Cantiga de Roda
 Choros N° 3
 Choros N° 5
 Choros N° 12
 Cirandinhas
 Coleção Brasileira (canto e piano)
Marcha Solene N° 8
 Sul América
- 1926/1943 Serestas (canto e piano)

Lista cronológica de obras

- 1926 Choros Nº 4
Choros Nº 6
Choros Nº 8
Choros Nº 10
Cirandas
Filhas de Maria
Modinha (canto e violão)
Na Bahia Tem
Prole do Bebê Nº 3
Três Poemas Indígenas
Vira (canto e piano)
- 1927 Saudade das Selvas Brasileiras
- 1928 Choros Nº 11
Choros Nº 14
Quatuor (flauta, oboé, clarinete e fagote)
Quinteto (em forma de choros)
- 1928/1929 Estudos, 12

Choros Bis
Choros Nº 9
Choros Nº 13
Fado
Francette et Pia (piano)
Funil
Introdução aos Choros
Momoprecoce
Possessão
Suite Sugestiva
Veículo
Vocalise-Étude
- 1930 Ave Verum
Bachianas Brasileiras Nº 1
Canções Indígenas
Canto do Capadócio, O (violoncelo e piano)
Dança da Terra
Lembrança do Sertão (piano)
Prelúdio Nº 8 (violoncelo e piano)
Ualalocê (canto e orquestra)
- 1930/1941 Bachianas Brasileiras Nº 4 (piano)

Lista cronológica de obras

1931 Ave Maria
 Bachianas Brasileiras Nº 2
 Balão do Bitu, O
 Caixinha de Música Quebrada
 Canto da Nossa Terra, O (violoncelo e piano)
 Fuga Nº 10
 Meu País (banda)
Noturno op. 9, Nº 2
 Pra Frente, Ó Brasil
 Preces sem Palavras
 Prelúdio Nº 14
 Quarteto de Cordas Nº 5
 Trenzinho do Caipira, O (violoncelo e piano)

1932 Ave Maria
 Caixinha de Boas Festas
 Canção do Marceneiro, A
 Canção do Norte
 Canção do Trabalho
 Canoa Virou, A (banda)
 Consolação
 Constância (banda)
 Distribuição de Flores
 Élegie (de Massenet)
 Entrei na Roda (banda)
Evolução dos Aeroplanos
 Ferreiro, O
 Fuga Nº 1 (coro a capela)
 Fuga Nº 5 (coro a capela)
 Fuga Nº 8 (coro a capela)
 Fuga Nº 21 (coro a capela)
 Guia Prático - 1º Volume
 Guia Prático - Álbum Nº 1
 Guia Prático - Álbum Nº 2
 Guia Prático - Álbum Nº 3
 Guia Prático - Álbum Nº 4
 Guia Prático - Álbum Nº 5
 Guia Prático - Álbum Nº 10
 Hino às Árvores
 Hino da Independência do Brasil
 Hino Nacional Brasileiro

- 1932 Juventude
 Lá na Ponte da Vinhaça (banda)
 Marselhesa, A
 Meu Benzinho
 Minha Mãe
 Nesta Rua (banda)
 Na Risonha Madrugada
 Na Roça
 Ó Ciranda, Ó Cirandinha (banda)
 Papagaio do Moleque, O
 Pátria (coro misto) (coro feminino)
 Prelúdio N° 8 (coro)
 Prelúdio N° 22 (coro)
 Rio, O
 Roseira, A
Roseira, A (quinteto de saxofones)
 Rudepoema (orquestra)
 Sementinha, A
 Sínos
 Tamborzinho, O
 Terezinha de Jesus (banda)
 Terra Natal
 Valsa da Dor
 Valsa op. 64, N° 2
 Vamos Crianças
 Vem Cá, Siriri (banda)
- 1933 Acalentando
Boris Gudonov
 Canção de Saudade
 Canide Ioune
 Canide Ioune-Sabath
 Cantar para Viver
 Canto do Lavrador
 Canto do Pajé, O
 Canto que Saiu das Senzalas, Um
 Ciranda das Sete Notas (fagote e orquestra de cordas)
 Concerto Brasileiro
 Contrabaixo, O
 Corrupio

Lista cronológica de obras

- 1933** Costureiras, As
 Dia de Alegria
 Esperança de Mãe Pobre
 Estrela é Lua Nova (canto e coro a capela)
Flor e a Fonte, A
 Fuga IV (George Friedrich Haendel)
 Invocação à Cruz
 Jaquíbau
 Marcha Escolar (Volta do Recreio)
 Marcha Escolar (Meu Sapinho)
 Maria
Noite de Insônia
 Papai Curumiassú (canto e coro a capela)
 Pátria (coro misto) (coro feminino a capela)
Pedra Bonita
Prólogo de Mefistófele
 Serenata (Franz Schubert)
 Trenzinho, O
Virgem dos Anjos, A

1933/1941 Modinhas e Canções - Álbum Nº 1 (canto e piano)

- 1934** **Abelhinha, A**
 Brincadeira de Pegar
 Cantiga de Rede
 Carneirinho de Algodão
 Ciranda das Sete Notas (coro a 2 vozes, fagote e quarteto de cordas)
Dança de Roda
Gavião de Penacho
 Heranças de Nossa Raça
 Infância, A
 Pátria (coro e orquestra)
 Prelúdio (Sergei Rachmaninoff)
Prelúdio Nº 4 (Johann Sebastian Bach)
 Remeiro de São Francisco
 Tico-tico

Lista cronológica de obras

- 1935 Aboios
 Argentina
 Ay-ay-ay
 Canarinho
Canção do Barqueiro do Volga, A
 Cântico do Pará [2]
 Guia Prático - Álbum Nº 6
 Guia Prático - Álbum Nº 7
 Guia Prático - Álbum Nº 8
 Guia Prático - Álbum Nº 9
 Hino Escolar (Custodio F. Goes)
 Hino Escolar (Ernesto Nazareth)
 Meu Brasil
 Meus Brinquedos
 Minha Terra Tem Palmeiras
 Pião, O
Roseira, A (*flautim, flauta, clarinete e saxofones*)
 Repiu, Piu-piu
 Sertanejo do Brasil
 Soldadinhos
 Tão Doce Luz
 Vamos Companheiros
 Vocalismo Nº 11
 Xangô (coro a capela)
- 1936 **Abertura**
 Bazzum
 Desfile aos Heróis do Brasil
Hino Acadêmico
 Primeira Missa no Brasil
 Quadrilha Brasileira (coro)
 Redemoinho
 Rumo à Escola
Valsa Sentimental
- 1936/1937 Missa São Sebastião
 Ciclo Brasileiro
- 1936/1939 Modinhas e Canções - Álbum Nº 1 (canto e orquestra)

Lista cronológica de obras

- 1937** **Canção do Marinheiro** (Antonio M. do Espírito Santo)
Curupira
 Descobrimento do Brasil, O
Gaita de Fole, A
 Luar do Sertão
 Marcha para Oeste
 Prelúdio Nº 14 (coro a capela)
 Regozijo de uma Raça
 Valsinha Brasileira
- 1938** Ave Maria (Nº 25)
 Bachianas Brasileiras Nº 3
 Bachianas Brasileiras Nº 5 (Ária) (canto e violão)
 Bachianas Brasileiras Nº 6
 Chile-Brasil
 Fantasia e Fuga Nº 6
 Gavota-Choro (para "Marquesa de Santos")
 Mar do Brasil
 Melodia da Montanha
Prelúdio e Fuga Nº 4
 Prelúdio e Fuga Nº 6
 Quarteto de Cordas Nº 6
 Saudação a Getúlio Vargas (coro a capela)
 Tocata e Fuga Nº 3
- 1938/1945** Bachianas Brasileiras Nº 5 (canto e orquestra de violoncelos) (canto e piano)
- 1939** **Canção do Operário Brasileiro**
 New York Sky-line Melody
 Saudação a Getúlio Vargas (coro e orquestra)
 Tiradentes (canto e coro) (canto, coro e cravo) (canto, coro e orquestra)
Tiradentes (canto e piano)
 Três Marias, As

Lista cronológica de obras

- 1940 Canção da Imprensa
 Canção dos Caçadores de Esmeraldas
Canta, Canta Passarinho
 Canto Orfeônico - 1º Volume
 Mandú-Çará (coros e orquestra)
Mandú-Çará (coros, dois pianos e percussão)
 Marcha Escolar (Vocalismo)
 Prelúdios, 5
 Saudade da Juventude
Uruguaí-Brasil
- 1941 Bachianas Brasileiras Nº 4 (orquestra)
 Cantos de Çairé Nº 1
 Cantos de Çairé Nº 3
 Evocação
 Fuga Nº 1 (orquestra de violoncelos)
 Fuga Nº 5 (orquestra de violoncelos)
 Fuga Nº 8 (orquestra de violoncelos)
 Fuga Nº 21 (orquestra de violoncelos)
Gondoleiro
 Jangada, A
 Prelúdio Nº 8 (orquestra de violoncelos)
 Prelúdio Nº 14 (orquestra de violoncelos)
 Prelúdio Nº 22 (orquestra de violoncelos)
 Hino à Vitória (coro) (coro e orquestra) (coro e banda)
- 1942 Bachianas Brasileiras Nº 7
 Juramento
Nossa América
 Poema Singelo
 Quarteto de Cordas Nº 7
 Redondilhas de Anchieta
 Voz do Povo, A
- 1943 Hino da Juventude Brasileira
 Invocação em Defesa da Pátria
Minha Terra
 Modinhas e Canções - Álbum Nº 2 (canto e piano)
 Moinhos, Os
 Poema de Itabira

Lista cronológica de obras

- 1944 Bachianas Brasileiras Nº 8
 Fuga (Fuga IV Sobre um Tema de Caráter Popular Brasileiro)
 José
 Quadrilha das Estrelas no Céu do Brasil
 Quarteto de Cordas Nº 8
 Santos Dumont
 Sinfonia Nº 6
- 1945 Bachianas Brasileiras Nº 9
 Canções de Cordialidade (coro a capela) (orquestra)
Canções de Cordialidade (canto e piano) (canto e orquestra)
 Canto de Natal
 Concerto Nº 1 para Piano e Orquestra
 Fantasia para Violoncelo e Orquestra
 Madona
 Sinfonia Nº 7
 Quarteto de Cordas Nº 9
 Trio (violino, viola e violoncelo)
 Vira (coro)
- 1946 Cãnon de Broma
 Divagation [Divagação]
 Duas Paisagens
 Duo (violino e viola)
 Libro Brasileño, El
 Prelúdio em Ré Maior
 Quarteto de Cordas Nº 10
 Quero Amar-te
 Ratoeira
- 1947 Bachianas Brasileiras Nº 5 (Aria) (canto e violão)
Il Pleut, Il Pleut Bergère
 Quarteto de Cordas Nº 11
 Sinfonietta Nº 2
- 1947/1948 Magdalena
- 1948 Ave Maria Nº 26
 Big Ben
 Bon Soir Paris
 Canção do Poeta do Século XVIII (canto e piano)
 Concerto Nº 2 para Piano e Orquestra

Lista cronológica de obras

- 1948** *Conselhos*
 Coração Inquieto
 Emerald Song
 Fantasia para Saxofone Soprano ou Tenor e Pequena Orquestra
 Food for Thought
 My Bus and I
 Singing Tree, The
- 1949** Cortejo Nupcial
 Dinga-Donga
 Guia Prático - Álbum Nº 11
 Homenagem a Chopin [Homage a Chopin]
- 1950** Assobio a Jato
 Canção de Cristal
 Canto Orfeônico - 2º Volume
 Erosão
 Mês de Junho
 Pater Noster
 Quarteto de Cordas Nº 12
 Samba Clássico
 Sinfonia Nº 8
- 1951** Concerto para Violão e Orquestra
 Quarteto de Cordas Nº 13
 Rudá
- 1952** Cor Dulce, Cor Amabile
 Música Sacra - 1º Volume
 Sinfonia Nº 9
 Concerto Nº 4 para Piano e Orquestra
 Duas Lendas Ameríndias
 Hino a Santo Agostinho
 O Cor Jesu
 Ouverture de l'Homme Tel
 Panis Angelicus
 Praesepe
 Sub Tuum
- 1952/1953** Sinfonia Nº 10
- 1952/1957** Concerto Nº 3 para Piano e Orquestra

Lista cronológica de obras

- 1953** Alvorada na Floresta Tropical
 Canção do Poeta do Século XVIII (canto e violão)
 Concerto para Harpa e Orquestra
 Concerto Nº 2 para Violoncelo e Orquestra
 Fantasia Concertante (clarinete, fagote e piano)
 Odisseia de uma Raça
 Quarteto de Cordas Nº 14
- 1954** Cantilena da Paz
 Concerto Nº 5 para Piano e Orquestra
 Gênese
 Quarteto de Cordas Nº 15
- 1955** Feijoada Sem Perigo
 Quarteto de Cordas Nº 16
 Sinfonia Nº 11
- 1955/1956** Concerto para Harmônica e Orquestra
 Jardim Fanado
 Yerma
- 1956** Canção das Águas Claras (canto e piano)
 Emperor Jones, The
 Eu Te Amo
- 1956/1957** Canção das Águas Claras (canto e orquestra)
- 1957** Duo (oboé e fagote)
Izi
 Poema de Palavras (canto e piano)
 Quarteto de Cordas Nº 17
 Quinteto Instrumental
 Sinfonia Nº 12
- 1957/1958** Menina das Nuvens, A
- 1958** Cair da Tarde
 Canção do Amor
 (Cântico do) Colégio Santo André
 Fantasia Concertante (orquestra de violoncelos)
 Fantasia em 3 Movimentos (em forma de choros)
 Floresta do Amazonas
 Francette et Pia (orquestra)

Lista cronológica de obras

- 1958** Magnificat Aleluia
Melodia Sentimental
Sete Vezes
Veleiro
- 1959** Canção do Poeta do Século XVIII (canto e orquestra)
Concerto Grosso
Suite for Chamber Orchestra, I
Suite for Chamber Orchestra, II

ANEXO C: 12 ESTUDOS

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.X

CHOROS Nº1

Vide A.II

ESTUDOS, 12

(1928/1929, Paris)

1. *Allegro non troppo* (Em)
2. *Allegro* (A)
3. *Allegro Moderato* (D)
4. *Un peu Modéré* (G)
5. *Andantino* (C)
6. *Poco Allegro* (Em)
7. *Tres Animé* (E)
8. *Modéré-Lent* (C#m)
9. *Tres peu Animé. vif* (F#m)
10. *Tres Animé-Vif* (Bm)
11. *Lent - Più mosso - Animé* (Em)
12. *Animé - Più mosso - Un peu plus Animé* (Am)

AUTÓGRAFO (MVL):

- “Estudo Nº 1”, “Estudo Nº 2” e “Estudo Nº 3” - rascunho - MVL 1993-21-0217
- “Estudo Nº 2” - MVL 1993-21-0216*
- “Estudo Nº 5” - MVL 1993-21-0218
- “Estudo Nº 5” - rascunho - MVL 1993-21-0219
- “Estudo Nº 6” e “Estudo Nº 7” - rascunho - MVL 1993-21-0220**
- “Estudo Nº 4” e “Estudo Nº 9” - rascunho - MVL 1993-21-0221
- “Estudo Nº 10” - rascunho - MVL 1993-21-0222***
- “Estudo Nº 8”, “Estudo Nº 10” e “Estudo Nº 12” - rascunho - MVL 1993-21-0223
- “Estudo Nº 10” - MVL 1993-21-0224
- “Estudo Nº 11” - incompleto - MVL 1993-21-0225
- “Estudo Nº 11” - rascunho - MVL 1993-21-0226
- “Estudo Nº 12” - MVL 1993-21-0227

AUTÓGRAFO (ME):

- “Estudos Nº 1 a 12” - (1928, Paris) - 46 p.

DURAÇÃO: 35'**PUBLICAÇÕES:** ME**** e Amsco*******EXECUÇÕES:**

1ª 5/3/1947, Wellesley - Wellesley College. Estudos Nº. 1, 7 e 8. Andrés Segovia
1ª 21/11/1963, Rio de Janeiro - Auditório do Palácio da Cultura. Integral. Turibio Santos

OBSERVAÇÕES:

- Dedicada a Andrés Segovia;
- segundo indicações do Autor: “Estudos Nº 1, 2 e 3, de harpejos” e “Estudo Nº 4, de acordes repetidos”;
- * manuscrita pelo Autor até o primeiro sistema da p. 2. Daí em diante, manuscrita por copista não identificado;
- ** junto a “Schottisch-Choro” da “Suite Popular Brasileira”;
- *** junto a “Chorinho” da “Suite Popular Brasileira”;
- **** com prefácio de Andrés Segovia;
- ***** faz parte da publicação “Heitor Villa-Lobos, Collected Works for Solo Guitar”, de 1990, com introdução de Frederick Noad.

ANEXO D: *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2* FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.I

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2		(1931, RJ)
<p><i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> <i>Ária (O Canto da Nossa Terra)</i> <i>Dança (Lembrança do Sertão)</i> <i>Tocata (O Trenzinho do Caipira)</i></p> <p><i>pic, fl, ob, cl(Bb), sax tenor(Bb), sax bariton(Eb), fg, cfg, 2cor(F), trb, timp, ganzá, chocalhos, pandeiro, reco-reco, matraca, caixa clara, triângulo, prato, tam-tam, bombo, cel, pfe cordas</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL):</p> <ul style="list-style-type: none"> material temático de todas as Bachianas - MVL 1990-21-0006 <p>DURAÇÃO: 21'42" (<i>gravação do Autor</i>) <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> - 7'04" <i>Ária (O Canto da Nossa Terra)</i> - 5'38" <i>Dança (Lembrança do Sertão)</i> - 4'56" <i>Tocata (O Trenzinho do Caipira)</i> - 4'04"</p> <p>PUBLICAÇÕES: Ric</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>[1^a] 5/9/1938 Veneza - Teatro La Fenice. VI Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale d'Arte. Orquestra do Teatro La Fenice; Dimitri Mitropoulos, regente 4/5/1939, Nova York - World's Fair Hall. "Ária (O Canto da Nossa Terra)" e "Tocata (O Trenzinho do Caipira)". Orquestra Filarmônica de Nova York; Walter Burle-Marx, regente. [1^a audição nos EUA] 26/10/1940, Montevideu - Estudio Teatro. Festival Villa-Lobos. Orquestra Sinfônica do S.O.D.R.E.; Autor, regente. Segundo concerto sinfônico da Embaixada Artística Brasileira, presidida pelo Autor 31/8/1941, Rio de Janeiro - Escola Nacional de Musica. Edoardo de Guarnieri, regente. 1^a audição no Brasil 7/6/1953, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Balé do Theatro Municipal; Madeleine Rosay, coreografia; Autor, regente. Intitulada "Mancenilha (A Flor que Embriaga)". Argumento do Autor 15 e 16/11/1953, Porto Alegre - Teatro São Pedro. Festival Villa-Lobos. Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; Autor, regente 25/5/1955, Viena - Grosser Musikvereins-Saal. Orquestra Sinfônica de Viena; Autor, regente</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> Dedicada a Mindinha, conforme anotação da própria em cópia heliográfica do manuscrito de Ivan Azevedo pertencente ao acervo do Museu Villa-Lobos sob o número de registro MVL 1989-21-0008, e o catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2^a edição; redução para violoncelo e piano de "Prelúdio (O Canto do Capadócio)". Vide A.VIII.6; arranjo para violoncelo e piano de "Ária (O Canto da Nossa Terra)". Vide A. VIII.6; redução para piano de "Dança (Lembrança do Sertão)". Vide A. IX; versão para violoncelo e piano de "Tocata (O Trenzinho do Caipira)". Vide A. VIII.6.



Villa-Lobos com José Vieira Brandão - dedicatário do "Coral (Canto do Sertão)" (da *Bachianas Brasileiras Nº 4*) e do *Guia Prático - Álbum Nº 1* - e Oscar Borgerth - dedicatário de "A Cigarra no Inverno" (do *Martírio dos Insetos*)
 Acervo MVL 1983-16A-037

ANEXO E: *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3* FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.I

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 3 (1938, RJ)

*Prelúdio (Ponteio)**Fantasia (Devaneio)**Ária (Modinha)**Tocata (Poca-pau)**pf solista*

*pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), cl baixo, 2fg,
 cfg, 4cor, 2trp, 4trb, tuba, tím, tam-tam,
 bombo, xil e cordas*

AUTÓGRAFO (MVL):

- matriz fotostática (negativo) - MVL 1990-21-0012
- redução, matriz fotostática (negativo) - MVL 1990-21-0017
- redução, cópia fotostática (positivo) - MVL 1990-21-0014
- "Prelúdio (Ponteio)" - fragmento - MVL 1990-21-0007
- "Fantasia (Devaneio)" - fragmento - MVL 1990-21-0008
- "Fantasia (Devaneio)" - fragmento - MVL 1990-21-0009
- "Ária (Modinha)" - fragmento - MVL 1990-21-0010
- fragmento não identificado - MVL 1990-21-0011
- material temático de todas as Bachianas - MVL 1990-21-0006

DURAÇÃO: 27'33" (*gravação do Autor*)

Prelúdio (Ponteio) - 7'10"

Fantasia (Devaneio) - 5'57"

Ária (Modinha) - 7'49"

Tocata (Poca-pau) - 6'37"

PUBLICAÇÕES: Ric (Nova York)**EXECUÇÕES:**

1ª 19/2/1947, Nova York. Orquestra da CBS; José Vieira Brandão, solista; Autor, regente
13/9/1954, São Paulo - Teatro Cultura Artística. Felícia Blumental, solista; Autor, regente

OBSERVAÇÕES:

- Dedicada a Mindinha;
- redução para 2 pianos - Ric.



Villa-Lobos, Nair Duarte (esq), Lucília Villa-Lobos (dir) e Antonieta Rudge Müller (centro), dedicatária da "Dança (Miudinho)" da *Bachianas Brasileiras Nº 4* São Paulo, 1930
 Acervo MVL 1987-16A-059

ANEXO F: *BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4*

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.I

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 4		(1930/1941)
<p><i>Prelúdio (Introdução) (1941, RJ)</i> <i>Coral (Canto do Sertão) (1941, RJ)</i> <i>Ária (Cantiga) (1935, RJ)</i> <i>Dança (Miudinho) (1930, SP)</i></p> <p><i>pf</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL):*</p> <ul style="list-style-type: none"> • Prelúdio (Introdução) - MVL 1990-21-0018 • Dança (Miudinho), fotocópia incompleta - MVL 1999-21-0009 • material temático de todas as Bachianas - MVL 1990-21-0006 <p>DURAÇÃO: 20'</p> <p>PUBLICAÇÕES: CMP, IV, AN</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>27/11/1939, Theatro Municipal do Rio de Janeiro. José Vieira Brandão</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dedicatórias: <ul style="list-style-type: none"> - "Prelúdio (Introdução)" a Tomás Terán - "Coral (Canto do Sertão)" a José Vieira Brandão - "Ária (Cantiga)" a Sylvio Salema - "Dança (Miudinho)" a Antonietta Rudge Müller, conforme registro em partituras impressas • transcrição para orquestra; • data e local da composição (2º, 3º e 4º movimentos) registrados em partituras impressas.

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 4		(1941)
<p><i>Prelúdio (Introdução) (1941, RJ)</i> <i>Coral (Canto do Sertão) (1941, RJ)</i> <i>Ária (Cantiga) (1935, RJ)</i> <i>Dança (Miudinho) (1930, SP)</i></p> <p><i>pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor, 3trp, 3trb, tuba, timp, tam-tam, bombo, xil, cel e cordas</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL):*</p> <ul style="list-style-type: none"> • matriz fotostática (negativo), incompleta - MVL 1990-21-0020 • cópia fotostática (positivo), incompleta - MVL 2001-21-0002 • material temático de todas as Bachianas - MVL 1990-21-0006 <p>DURAÇÃO: 22'29" (<i>gravação do Autor</i>)</p> <p>Prelúdio (Introdução) - 8'36" Coral (Canto do Sertão) - 4'08" Ária (Cantiga) - 6'05" Dança (Miudinho) - 3'40"</p> <p>PUBLICAÇÕES: Ric (Nova York) e ABM</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1º 15/7/1942, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal; Autor, regente</p> <p>23/8/1958, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. "Prelúdio (Introdução)". Orquestra Sinfônica Brasileira, Autor, regente</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Escrita originalmente para piano.

ANEXO G: BACHIANAS BRASILEIRAS N. 5

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.1

BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 5

(1938/1945)

Ária (Cantilena) (1938, RJ) (Ruth Valadares Correa)

Dança (Martelo) (1945) (Manuel Bandeira)

soprano solista e orquestra de vlc

AUTÓGRAFO (MVL):

- "Ária (Cantilena)" - MVL 1990-21-0029*
- "Ária (Cantilena)" - fragmento - MVL 1990-21-0028**
- "Ária (Cantilena)" - rascunho - MVL 1994-21-0002
- material temático de todas as Bachianas - MVL 1990-21-0006

DURAÇÃO: 10'42" (*gravação do Autor*)

Ária (Cantilena) - 6'18"

Dança (Martelo) - 4'24"

PUBLICAÇÕES: AMP***

EXECUÇÕES:

1.º 25/3/1939, Rio de Janeiro. "Ária" (Cantilena). Ruth Valadares Correa, solista; Autor, regente

4/5/1939, Nova York - World's Fair Hall. "Ária (Cantilena)". Orquestra Filarmônica de Nova York; Bidu Sayão, solista; Walter Burle-Marx, regente. [1.ª audição nos EUA]

26/10/1940, Montevideu - Estudio Teatro. Festival Villa-Lobos. "Ária (Cantilena)". Ruth Valadares Correa, solista; Orquestra Sinfônica do S.O.D.R.E.; Autor, regente. Segundo concerto sinfônico da Embaixada Artística Brasileira, presidida pelo Autor

31/10/1940, Buenos Aires - Teatro Colón. "Ária" (Cantilena). Ruth Valadares Correa, solista; Autor, regente. 1.ª audição na Argentina

1.º 10/10/1947, Paris Integral. Hilda Ohlin, solista

18/5/1951, Helsinque. Orquestra Filarmônica de Helsinque, Lea Pitti, solista, Autor, regente

17/1/1956, New Orleans. New Orleans Philharmonic-Symphony Orchestra; Autor, regente

8/7/1957, Nova York - Lewisohn Stadium. Stadium Symphony Orchestra; Bidu Sayão, solista; Aldo Parisot, vlc; Autor, regente

11/1957, Paris - Teatro da Maison Internationale. Concerto em comemoração aos 70 anos do Autor, que contou com sua presença. Eda Pierre, solista; Pierre Chailé, regente

10/12/1958, Nova York - Town Hall. The Violoncello Society; Phyllis Curtin, solista; Autor, regente

OBSERVAÇÕES:

- * Este autógrafo apresenta letra original de Altamirando de Souza, adaptada do texto de "Fim de Arte" deste poeta. No entanto, o próprio autor acrescenta, abaixo desta, a lápis, a letra de Ruth Valadares Correa, que viria a ser a versão definitiva da "Ária".
- ** junto a anotações musicais sobre escalas ameríndias latino-americanas e escalas orientais;
- *** com versão para o inglês, de Harvey Officer;
- "Ária (Cantilena)" - adaptação para canto e violão;
- "Ária (Cantilena)" e "Dança (Martelo)" - redução para canto e piano;
- as informações sobre as primeiras execuções brasileira e francesa foram retiradas do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2.ª edição.



Villa-Lobos ao lado de Ruth Valadares Correa, autora da letra da "Ária (Cantilena)" (da *Bachianas Brasileiras N.º 5*). Por ocasião da execução da integral da ópera *Izahit* Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 6-4-1940. Acervo MVL 1977-16A-087

BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 5

(1938/1945)

Ária (1938, RJ) (Ruth Valadares Correa)

Dança (1945, RJ) (Manuel Bandeira)

soprano e pf

AUTÓGRAFO (MVL):

- "Ária (Cantilena)" - fragmento - MVL 1994-21-0003

DURAÇÃO: 11'

PUBLICAÇÕES: IV e AMP

EXECUÇÕES:

OBSERVAÇÕES:

- Dedicada a Mindinha;
- escrita originalmente para canto e orquestra de violoncelos;
- adaptação para canto e violão da "Ária (Cantilena)".

ANEXO H: **BACHIANAS BRASILEIRAS N. 7**

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.I

BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 7

(1942, RJ)

*(Prelúdio (Ponteio))**Giga (Quadrilha Caipira)**Tocata (Desafio)**Fuga (Conversa)*

pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor(F), 3trp(Bb), 4trb, tuba, timp, tam-tam, bombo, coco, xil, cel, hpe cordas

AUTÓGRAFO (MVL):

- MVL 1990-21-0039*
- material temático de todas as Bachianas - MVL 1990-21-0006

DURAÇÃO: 27'19" e 28'43"*(gravações do Autor)*

Prelúdio (Ponteio) - 7'11" / 7'49"

Giga (Quadrilha Caipira) - 4'26" / 4'19"

Tocata (Desafio) - 8'18" / 8'31"

Fuga (Conversa) - 7'24" / 8'04"

PUBLICAÇÕES: ME**EXECUÇÕES:**

1º 13/3/1944, Rio de Janeiro - Rádio Nacional. Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal; Autor, regente**

11/2/1945, New York - New York City Center. New York City Symphony; Leopold Stokowski, regente. 1ª audição nos EUA

21/2/1945, Boston - Sanders Theatre, Universidade de Harvard. "Tocata (Desafio)" e "Fuga (Conversa)" Orquestra Sinfônica de Boston; Autor, regente

26/10/1946, Buenos Aires. Orquestra do Teatro Colón; Autor, regente. 1ª audição na Argentina

29/4/1950, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal; Autor, regente (1ª audição integral no Brasil)

28/7/1953, Viena - Grosser Konzerthausaal. Orquestra Filarmônica de Viena; Autor, regente

29/11/1956, Cleveland - Severance Hall. Orquestra de Cleveland; Autor, regente. 1ª audição em Cleveland

26/9/1957, São Paulo - Theatro Municipal. Semana Villa-Lobos (em homenagem ao 70º aniversário do autor). Orquestra Sinfônica Municipal; Autor, regente

23/4/1959, Trieste - Teatro Comunale Giuseppe Verdi. "Prelúdio (Ponteio)", "Giga (Quadrilha Caipira)" e "Fuga (Conversa)". Orquestra Filarmônica Triestina; Autor, regente

OBSERVAÇÕES:

- Dedicada a Gustavo Capanema;
- o autógrafo apresenta a inscrição: "Copyright 1943 by Villa-Lobos na primeira página e carimbo da Associated Music Publishers);
- *apresenta duplicatas, em manuscrito do Autor, das p.s 90,99, 114, 125, 155 e 156;
- **informações retiradas do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição. No entanto, o programa do concerto de 29/4/1950, em que consta a *Bachianas Brasileiras N.º 7*, diz ter sido essa a estreia da obra em sua versão integral no Brasil. Esse dado entra em conflito com os comentários de Renato Almeida, publicados no jornal *A Manhã*, de 16 de março de 1944, sobre o que teria sido a estreia mundial da partitura completa (onde, inclusive, faz referência ao local: a Rádio Nacional), já que nele são citados os quatro movimentos.

Villa-Lobos e Aaron Copland, dedicatário da *Bachianas Brasileiras N.º 9*
Hotel Waldorf Astoria,
Nova York, 1945
Acervo MVL 1977-16A-045



ANEXO I: CARNAVAL DAS CRIANÇAS

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.IX

CARNAVAL DAS CRIANÇAS		(1919/1920, RJ)
<p>1. <i>O Ginete do Pierrozinho</i> (1920)</p> <p>2. <i>O Chicote do Diabinho</i></p> <p>3. <i>A Manha da Pierrete</i></p> <p>4. <i>Os Guizos do Dominozinho</i></p> <p>5. <i>As Peripécias do Trapeirozinho</i></p> <p>6. <i>As Traquinices do Mascarado Mignon</i></p> <p>7. <i>A Gaita de um Precoce Fantasiado</i></p> <p>8. <i>A Folia de um Bloco Infantil</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL):</p> <ul style="list-style-type: none"> • "A Manha da Pierrete" - MVL 1993-21-0048 • "A Gaita de um Precoce Fantasiado" - rascunho - MVL 1993-21-0049 • "A Folia de um Bloco Infantil" - fragmento - MVL 1993-21-0036* <p>DURAÇÃO: 15'</p> <p>PUBLICAÇÕES: AN e Kawai</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1º 17/9/1925, Rio de Janeiro - Salão do Instituto Nacional de Música. Integral. Antonietta Rudge Miller. Segundo o programa impresso, os números 1 a 7 foram apresentados em piano solo, e "A Folia de um Bloco Infantil" com o piano acompanhado de um "pequeno conjunto"</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dedicada aos sobrinhos do Autor; • "A Folia de um Bloco Infantil" é dedicada a Olivia Guedes Penteadó; • "A Folia de um Bloco Infantil" - escrita para piano a 4 mãos. Transcrição para piano e orquestra. Vide A.IV; • * junto a "Choros Nº 7" e "Canção da Terra"; • baseado nesta série, o Autor compôs o "Momoprecoce". Vide A.IV.

ANEXO J: CHOROS 8

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.II

CHOROS Nº 8

(1926, RJ)

pic, 2fl, 2ob, c ing, 2cl(Bb), cl baixo, sax alto(Eb), 2fg, cfg, 4cor(F), 3trp(Bb), 4trb, tuba, timp, bombo, tam-tam, tambourin de campagne, tamborim, caixa d'ara, triângulo, pratos, chocalho de metal (pequeno e grande), reco-reco, caracaxá, caraxá, puita, matraca, xil, cel, zhp, zpf e cordas

AUTÓGRAFO (MVL):

- redução, rascunho - MVL 1994-21-0015*
- rascunho, fragmento - MVL 1993-21-0070
- rascunho, fragmento - MVL 1990-21-0095**

AUTÓGRAFO (MVL):

- MS 25112***

DURAÇÃO: 22'05" (gravação do Autor)

PUBLICAÇÕES: ME

EXECUÇÕES:

1ª 24/10/1927, Paris - Sala Gaveau. Orquestra Colonne, Aline van Barentzen e Tomás Terán, pf, Autor, regente. Concerto dedicado às obras do Autor

12/4/1929, Filadélfia. Orquestra da Filadélfia, Aline van Barentzen e Tomás Terán, pf, Leopold Stokowski, regente. Concerto dedicado às obras do Autor. [1ª audição nos EUA]

7/5/1930, Paris. 2º Festival de Obras de Villa-Lobos, Janine Cools e Denise Cools, pf, Autor, regente

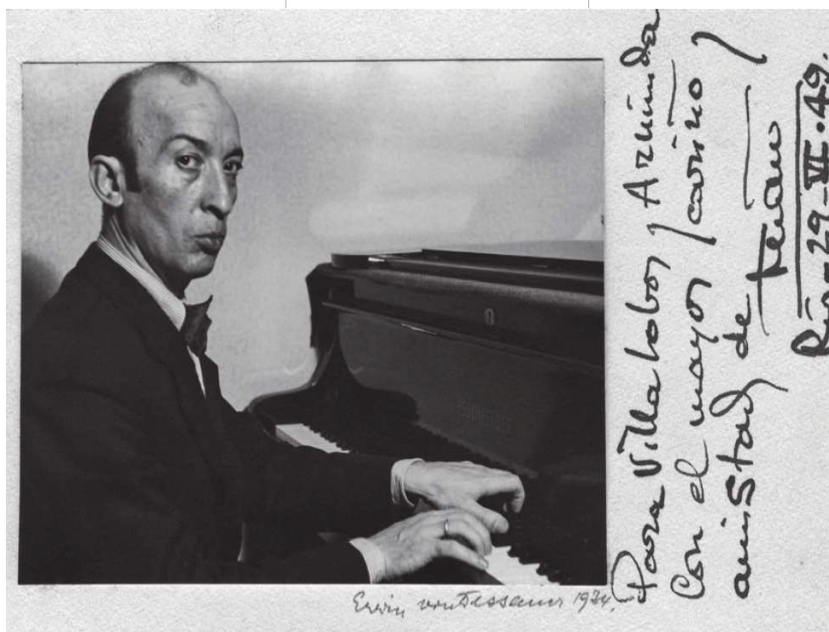
12/08/1930, Londres - Queen's Hall. Orquestra Sinfônica da BBC, Henry Wood, regente. 1ª audição na Inglaterra

8/2/1945, Nova York - Carnegie Hall. The Philharmonic-Symphony Society of New York; Raoul Spivak e Ignace Strassegger, Autor, regente

23/11/1963, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Festival Villa-Lobos. Orquestra Sinfônica Nacional; Luiz Carlos de Moura Castro e Luiz Medalha, pf, Isaac Karabtschewsky, regente. 1ª audição na América Latina

OBSERVAÇÕES:

- Dedicada a Tomás Terán;
- * junto a "Rudepoema";
- ** junto a "Prole do Bebê Nº 2", nº 2 de "Saudades das Selvas Brasileiras" e "Iara" de "Três Poemas Indígenas";
- *** com cópia no Museu Villa-Lobos sob o número de registro MVL 1993-21-0070;
- no catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição constam as observações: "em certo trecho da obra é colocada uma folha de papel entre as cordas do piano. A bateria [Nota: percussão] requer 8 executantes



Tomás Terán – dedicatário do "Prelúdio (Introdução)" (da *Bachianas Brasileiras* Nº 4) e do *Choros* Nº 8
Com a dedicatória "Para Villa-Lobos, Arminda, com el mayor cariño. Amistad de Terán"

[1949]

Acervo MVL 1985-16A-004

ANEXO K: CHOROS 10

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

CHOROS Nº 10	(1926, RJ) (Catullo da Paixão Cearense)	
<p>SATBB</p> <p><i>pic, 2fl, 2 ob, 2cl(A), sax alto(Eb), 2fg, cfg, 3cor(F), 2trp(Bb), 2trb, timp, tam-tam grande, gongo, 2bombos, tambourim de Provence, caixa clara, tambor, caxambu, caixa de madeira, 2puitas, reco-reco (grande e pequeno), chocalho de metal e de madeira, pf, hp e cordas</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL): • redução, fragmento - MVL 1990-21-0102*</p> <p>AUTÓGRAFO (BNF): • MS 25116**</p> <p>DURAÇÃO: 12'43" (<i>gravação do Autor</i>)</p> <p>PUBLICAÇÕES: ME e ABM</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1^o 11/11/1926*, Rio de Janeiro - Teatro Lírico. Grande Orquestra da Empresa Viggiani; Coro de artistas brasileiros e o Deutscher Männerchor***; Autor, regente</p> <p>24/11/1926, Rio de Janeiro - Teatro Municipal. Grande Orquestra da Empresa Viggiani; Coro de artistas brasileiros e o Deutscher Männerchor; Autor, regente</p> <p>3/12/1927, Paris - Sala Gaveau. Orquestra Colonne; L'Art Choral; Autor, regente. 2^o de dois concertos dedicados às obras do Autor. 1^a audição na França</p> <p>15/1/1930, Nova York - Carnegie Hall. The Philharmonic-Symphony Orchestra; Schola Cantorum; Hugh Ross, regente. 1^a audição nos EUA</p> <p>5/6/1933, Rio de Janeiro - Teatro Municipal. Orquestra Villa-Lobos; Autor, regente</p> <p>20/9/1934, Rio de Janeiro - Teatro Municipal. Balé Russo de Serge Lifar; Serge Lifar, coreografia e bailarino; Henrique Spadini, regente. Intitulada "Jurupari"</p> <p>17/3/1936, Paris. Orquestra Pasdeloup; Serge Lifar, Suria Magito, [Louis] Lebercher e Balé da ópera de Paris; Serge Lifar, coreografia; Joseph-Eugène Szyfer, regente</p> <p>10/4/1942, Boston - Symphony Hall. Orquestra Sinfônica de Boston; Cecilia Society Chorus; Serge Koussevitzky, regente</p> <p>26/10/1946, Buenos Aires - Teatro Colón. Coro e Orquestra do Teatro Colón; Autor, regente. 1^a audição na Argentina</p> <p>7/12/1952, Bruxelas. Orquestra Nacional da Bélgica; coros da Sociedade Filarmônica e das Juventudes Musicais de Bruxelas; Léon Fleisher, pf; Eleazar de Carvalho, regente. 1^a audição na Bélgica</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Subtítulo: "Rasga o Coração"; • o Autor utiliza, na segunda parte da obra, a canção "Rasga o Coração" - com melodia de Anacleto de Medeiros - o schottish "Yara" - e letra de Catullo da Paixão Cearense; além de texto onomatopaico de caráter indígena; • "O Choro representa uma nova forma de composição musical, na qual ficam sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente." Esta informação consta do programa de 24/11/1926; • * junto a "Na Bahia Tem"; • ** com cópia digital no Museu Villa-Lobos; • *** informação retirada do programa do concerto do dia 24/11, que é uma repetição do concerto do 11/11; • na orquestração aparece "gongo" como um dos instrumentos de percussão, informação que não consta da partitura impressa. No entanto, no exemplar de número MVL 1990-21-0105, pertencente ao acervo do Museu Villa-Lobos, no terceiro compasso da p. 92, há uma indicação à caneta, manuscrita por Arminda Villa-Lobos que diz "et gongo". Sendo ela assistente pessoal do Autor, presume-se tenha sido decidida a inclusão do instrumento a posteriori; • dedicada a Paulo Prado.

ANEXO L: CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA
FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.IV

CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA		(1951, RJ)
<p><i>Allegro preciso</i> <i>Andantino e Andante</i> <i>Cadência</i> <i>Allegro non troppo</i></p> <p><i>fl, ob, cl(Bb), fg, cor(F), trb e cordas</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL)</p> <ul style="list-style-type: none"> • vegetal - MVL 1992-21-0037 • redução, vegetal - MVL 1992-21-0038 • "Cadência" - vegetal - MVL 1992-21-0038 <p>DURAÇÃO: 18'</p> <p>PUBLICAÇÕES: ME e ABM</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1º 6/2/1956, Houston. Orquestra Sinfônica de Houston, Andrés Segovia, solista; Autor, regente</p> <p>20/11/1961, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra de Câmara da Rádio MEC, Maria Livia São Marcos, solista; Alceo Bocchino, regente. Concerto em memória do Autor pelo 2º aniversário de seu falecimento</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dedicada a Andrés Segovia; • inicialmente intitulada "Fantasia Concertante". A pedido de Andrés Segovia, o Autor incluiu a "Cadência", passando a ser denominada "Concerto para Violão e Pequena Orquestra"; • redução para violão e piano - ME.

ANEXO M: MAGDALENA

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

B.II

MAGDALENA		(1947/1948, RJ)
<p><i>solistas e coro</i></p> <p><i>pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), 2cl(A), cl baixo, sax sop, 2fg, sax alto, 4cor, 2trp(Bb), 2trp(A), 2trb, tuba, timp, tam-tam, castanholas, bombo, reco-reco, tambor indiano, surdo, tambour de basque, tamborim, caixa clara, matraca, pio, coco, sinos, chocalho de madeira e de metal, pratos, triângulo, glock, cel, xil, hp, pfe cordas</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL):</p> <ul style="list-style-type: none"> • cópia heliográfica, incompleta MVL 1992-21-0110 • redução - MVL 1992-21-0109 • redução, cópia heliográfica - MVL 1999-21-0362* <p>DURAÇÃO: 75'</p> <p>PUBLICAÇÕES: não publicada</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1^a 26/7/1948, Los Angeles – The Los Angeles Civic Light Opera. Dorothy Sarnoff (Maria), John Raitt (Pedro), Hugo Haas (General Carabaña), Irra Petina (Teresa), Gerhard Pechner (Padre José), Ferdinand Hilt (Major Blanco), John Schikling (Zoggie), Peter Fields (Manuel), Melva Niles (Solis), Henry Reese (Ramon), Carl Milletaire (Doctor Lopez), Betty Huff (Chanteuse), Christine Matsios (Cigarette Girl), Leonard Morganthaler (Juan), Lorraine Miller (Danseuse), Gene Curtisinger (The Old One), Marie Groscup (Bailadora) e Matt Mattox (Bailador), solistas: Arthur Kay, regente; Robert Zeller, diretor do coro; Jules Dassin, direção geral; Peter Bronte, produtor; Howard Bay, cenografia e iluminação; Irene Sharaf, figurinos; Jack Cole, coreografia</p> <p>26/4/2003, Manaus – Studio 5, VII Festival Amazonas de Ópera. Coral do Amazonas, Coro Infantil do Centro Cultural Claudio Santoro, Companhia de Dança do Amazonas e Amazonas Filarmônica. Rosana Lamosa (Maria), Fernando Portari (Pedro), Inácio de Nonno (General Carabaña), Magda Paino (Teresa), Homero Velho (Padre José), Murilo Neves (Major Blanco), Cláudio Galvan (Zoggie), David Assayag e Tamar Freitas, solistas; Ligia Amadio, regente; Zacarias Fernandes, regente do coro; Tiago Cardoso da Silva, regente do coro infantil; Charles Moeller, direção cênica, cenografia e figurinos; Tina Salles, assistente de direção; Cláudio Botelho, versão para o português; Caetano Vilela, iluminação. 1^a audição no Brasil</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Texto e adaptação musical de Robert Wright e George Forrest; • libreto de Frederick Hazlitt Brennan e Homer Curran; • escrita a partir de temas originais/folclóricos anteriormente compostos/utilizados pelo Autor; • dedicada a Mindinha; • encomendada e produzida por Edwin Lester, presidente da The Los Angeles Civic Light Opera Association; • com a indicação "Aventura Musical em 2 atos"; • sem indicação dos registros vocais; • personagens: PADRE JOSÉ MANUEL SOLIS RAMÓN MARIA PEDRO MAJORBLANCO DOCTOR LOPEZ GENERAL CARABAÑA CHANTEUSE CIGARETTE GIRL ZOGGIE DANSEUSE TERESA THE OLD ONE CHICO JUAN CONCHITA MAJORDOMO BAILADORA BAILADOR • redução para canto, coro e piano; • * contém texto da obra manuscrito a lápis pelo Autor; • excertos (canto e piano): "Bon Soir Paris", "The Emerald Song", "Food for Thought", "Magdalena", "My Bus and I" e "The Singing Tree". Vide B.III.1; • a obra possui duas suítes orquestrais. Vide AVI.

ANEXO N: MOMOPRECOCE

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.IV

MOMOPRECOCE

(1929, RJ)

pf solista

pic, fl, ob, cing, cl(Bb), sax alto, fg, cfg, 3 cor, trp(C), trb, timp, bombo, tambor, tambour de basque, tambourin de campagne, caixa clara, tambor infantil, chocalho de madeira e de metal, guizos, reco-reco, cel e cordas

AUTÓGRAFO (MVL)

- cópia heliográfica - MVL 1992-21-0125*
- MVL 1992-21-0131**
- redução, fragmento - MVL 1992-21-0129
- rascunho - MVL 1992-21-0130
- parte de cfg - MVL 2000-21-0089
- partes de pic, fl, ob, cing, sax alto, fg, trb, timp e vlc - MVL 1992-21-0127

DURAÇÃO: 22"13" (*gravação do Autor*)**PUBLICAÇÕES:** ME e ABM**EXECUÇÕES:**

1º 23/2/1930, Paris. Magda Tagliaferro, solista; Enrique Fernández Arbós, regente

4/4/1930, Paris - Sala Gaveau. Magda Tagliaferro, solista; Autor, regente

29/12/1931, Rio de Janeiro - Teatro João Caetano. Orquestra do Theatro Municipal; João de Souza Lima, solista; Autor, regente

20/6/1934, Rio de Janeiro - Teatro João Caetano. 2º dos "2 Grandes Concertos Históricos de Música Brasileira". João de Souza Lima, solista; Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Autor, regente

16/1/1940, Baltimore. Orquestra Sinfônica Nacional (EUA); Guiomar Novaes, solista; Hans Kindler, regente. 1ª audição nos EUA

18/11/1951, EUA. Orquestra Sinfônica de Indianápolis; Guiomar Novaes, solista; Faben Sevitcki, regente

8/3/1953, Barcelona - Gran Teatro del Liceo. Festival de Música Sul-americana. Ramón Castillo, solista; Autor, regente. 1ª audição na Espanha

12/1/1954, Los Angeles - University of California at Los Angeles. Los Angeles Chamber Symphony Orchestra, Maxim Schapiro, solista; Autor, regente

14 e 15/2/1954, Miami - Miami Beach Auditorium (14) e Dade County Auditorium (15). Orquestra Sinfônica da Universidade de Miami, Maxim Schapiro, solista; Autor, regente

24/8/1958, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra Sinfônica Brasileira; Sonia Maria Strutt, solista; Autor, regente

OBSERVAÇÕES:

- Fantasia para piano e orquestra sobre o "Carnaval das Crianças". Vide A.IX;
- dedicada a Magda Tagliaferro;
- * manuscrito do Autor e de Arminda Villa-Lobos;
- ** manuscrito do Autor, de Arminda Villa-Lobos e de copista não identificado;
- de acordo com a 2ª edição do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", a obra teria sido estreada pela pianista Magda Tagliaferro, em 1929, Amsterdã, sob a direção de Pierre Monteux. No entanto, Frank de Munnik, da Rádio Estatal da Holanda, em correspondência via e-mail ao Museu Villa-Lobos informa: "There's no mention of Villa-Lobos in 1929. No letters, no contract, no mention in the papers. Magda Tagliaferro was in Amsterdam, 1929, but she played a solo-recital, not in the Concertgebouw. The programma did not mention Villa-Lobos";
- transcrição para piano e banda (1931, SP). Vide D,
- redução para 2 pianos - ME (1929, Paris)

ANEXO O: O MARTÍRIO DOS INSETOS

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.IV

INTRODUÇÃO AOS CHOROS

Vide A.II

MARTÍRIO DOS INSETOS, O

(1917/1925)

A Cigarra no Inverno (1925, RJ)
O Vaga-lume na Claridade (1925, RJ)
A Mariposa na Luz (1917, RJ)

vl solista

pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), 2fg, cfg, 2cor,
 2trp, 2trb, tuba, timp, prato, cel, hpe
 cordas

AUTÓGRAFO (MVL):

- vegetal -
MVL 1992-21-0121
- redução, vegetal -
MVL 1992-21-0119*
- parte de vl solista, vegetal -
MVL 1992-21-0119

DURAÇÃO: 15'

PUBLICAÇÕES: ABM

EXECUÇÕES:

1ª 9/12/1922, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. "Mariposa na Luz". Paulina d'Ambrosio, solista; Autor, regente*

7/5/1930, Paris - Sala Gaveau. 2º Festival de Obras de Villa-Lobos "Mariposa na Luz" (apresentada sob o título "Le Papillon Autour de la Lumière". André Asselin, solista; Autor, regente

18/10/1940, Nova York - MoMA Festival de Música Brasileira. "Mariposa na Luz". 1ª audição nos EUA

1ª 1948, Rio de Janeiro. Integral. Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional; Oscar Borgerth, solista; Léo Peracchi, regente

OBSERVAÇÕES:

- Dedicatórias:
 - "A Cigarra no Inverno" a Oscar Borgerth
 - "O Vaga-lume na Claridade" a Mariuccia Iacovino
 - "Mariposa na Luz" a Mario Caminha
- * com a indicação "Poema para violino e orquestra";
- "Mariposa na Luz" consta do programa de 9/12/1922 como fazendo parte da "Fantasia de Movimentos Mistos";
- Mariposa na Luz" - 1ª (redução para vl e pf) 18/1/1917, Rio de Janeiro - Jornal do Commercio. Mario Caminha, vl; Lucília Villa-Lobos, pf;
- * este que seria o 4º dos quatro grandes concertos sinfônicos de composições do Autor antes de sua primeira viagem a Paris, realizados entre novembro e dezembro de 1922, não foi realizado "por grandes dificuldades", segundo Luiz Guimarães em seu livro "Villa-Lobos, Visto da Platéia e na Intimidade" (p. 85). No entanto foi encontrado um programa datado de 15/12/1922 que diz "Programa do terceiro e último concerto sinfônico" [sic] - com basicamente o mesmo repertório do concerto do dia 9/12 -, do qual não se tem confirmação de sua realização;
- redução impressa para violino e piano de "Mariposa na Luz" - AN e redução impressa integral (edição crítica de Ricardo Averbach) - TP.



Villa-Lobos e Mariuccia Iacovino, dedicatória de "O Vagalume na Claridade" (do *Martírio dos Insetos*) Paris, 1948
 Acervo MVL.1982-16A-050

ANEXO P: RUDEPOEMA

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

RUDEPOEMA		(1921/1926, RJ)
<p>AUTÓGRAFO (MVL):</p> <ul style="list-style-type: none"> • redução, rascunho - MVL 1994-21-0015* • rascunho - MVL 1993-21-0363** • rascunho - MVL 1993-21-0442 <p>DURAÇÃO: 20'</p> <p>PUBLICAÇÕES: ME</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1^o 24/10/1927, Paris - Sala Gaveau. Arthur Rubinstein. 1^o de dois concertos dedicados às obras do Autor</p> <p>29/5/1928, Rio de Janeiro - Salão do Instituto Nacional de Música. Arthur Rubinstein. 1^a audição no Brasil</p> <p>20/10/1940, Nova York - MoMA. Festival de Música Brasileira. Arthur Rubinstein</p> <p>25/6/1951, Rio de Janeiro - Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Arthur Rubinstein. Promovido pela Associação Brasileira de Concertos</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dedicada a Arthur Rubinstein. É a seguinte a dedicatória: "Meu sincero amigo, não sei se pude assimilar inteiramente tua alma com este Rudepoema, mas, juro, de todo o meu coração, que tenho a impressão no meu espírito de ter gravado teu temperamento e que maquinaalmente eu o transcrevi sobre o papel, como uma Kodak íntima. Por conseguinte, se eu tiver sucesso, tu serás o verdadeiro Autor desta obra." • * junto a "Choros N^o 8", • ** junto a "O Lobozinho de Vidro", • existe partitura impressa no acervo do Museu Villa-Lobos, sob o número MVL 1993-21-0441, que possui indicações de orquestração manuscritas pelo Autor, • transcrição para orquestra. Vide AVI.
	<p>Arthur Rubinstein - dedicatário de <i>Rudepoema</i> e <i>Choros N^o 11</i></p> <p>Com a dedicatória "Au grand génie et à l'ami Villa-Lobos son ferent admitateur" (Ao grande gênio e ao amigo Villa-Lobos, seu ferrenho admirador)</p> <p>[1920]</p> <p>Acervo MVL 1980-16A-006</p>	

ANEXO Q: TÉDIO DE ALVORADA
FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

TÉDIO DE ALVORADA

(1916, RJ)

*3fl, 2ob, cing, 2cl(A), cl baixo, 2fg, 2cor(F),
2cor(E), 2trp(Bb), 3trp(C), clarim, 3trb,
timp, pratos, xil, cel, hp e cordas*

AUTÓGRAFO (MVL):

- MVL 1990-21-0167*
- fragmento - MVL 1990-21-0166

DURAÇÃO: 15'

PUBLICAÇÕES: não publicada

EXECUÇÕES:

1º 15/5/1918 Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Orquestra formada por 85 professores, Soriano Robert, regente. Patrocinado pela ABL, em benefício do Retiro dos Jornalistas

21/4/1923 São Paulo - Theatro Municipal. Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, Autor, regente

19/4/1925 São Paulo - Theatro Municipal. Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, Autor, regente

OBSERVAÇÕES:

- Poema sinfônico;
- do programa do concerto de 15/5/1918 consta a informação: "Assunto do Dr. Teixeira Leite Filho";
- * manuscrito de copista não identificado, com intervenções e anotações do Autor;
- transformada, posteriormente, no bailado "Uirapuru";
- localizados, apenas, o autógrafo e cópia manuscrita incompleta.

ANEXO R: UIRAPURU

FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

A.III.1

UIRAPURU

(1917, RJ)

pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), cl baixo, 2fg, cfg, sax sop, 4 cor(F), 3trp(Bb), 3trb, tuba, timp, tam-tam, sinos, reco-reco, coco, surdo, tamborim, pratos, bombo, violonofone, xil, cel, glock, 2hp, pf e cordas

AUTÓGRAFO (MVL):

- MVL 1990-21-0172
- redução - MVL 1990-21-0176
- redução, fragmento - MVL 1990-21-0174
- partes de fg (manuscrito original somente trecho da p. 5), percussão (manuscrito original somente p. 1, 4, 5, 6, 7 e trecho da p. 3), hp (manuscrito original somente trecho da p. 4), pf (manuscrito original somente p. 8), vic e cb (manuscrito original somente p. 3, 4, 5, 6 e trecho da p. 2) - MVL 1990-21-0175

DURAÇÃO: 20'33" (gravação do Autor)

PUBLICAÇÕES: AMP e ABM

EXECUÇÕES:

1^a 25/5/1935, Buenos Aires. Orquestra e Corpo de Baile do Teatro Colón. Ricardo Nemanoff, coreógrafo; Hector Balsadúa, cenógrafo; Michel Borovsky e Dora del Grande, bailarinos; Autor, regente. Função de gala em honra do Presidente Getúlio Vargas à Argentina

6/11/1935, Rio de Janeiro - Teatro Municipal. Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal; Autor, regente. 1^a audição no Brasil

26/10/1940, Montevideu - Estudio Teatro. Festival Villa-Lobos. Orquestra Sinfônica do S.O.D.R.E.; Autor, regente. Segundo concerto sinfônico da Embaixada Artística Brasileira, presidida pelo Autor

13/2/1945, Nova York - City Center. Orquestra Sinfônica de Nova York; Autor, regente. 1^a audição nos EUA

12/7/1959, Nova York. Empire State Music Festival. Symphony of the Air; Autor, regente. Último concerto do Autor

OBSERVAÇÕES:

- Bailado e poema sinfônico;
- baseado em lenda indígena que trata o uirapuru um pássaro encantado;
- subtítulo: "O Passarinho Encantado";
- dedicada a Serge Lifar;
- derivada de "Tédio de Alvorada";
- redução para piano.

ANEXO S: SINFONIA N. 8
 FONTE: Museu Villa-Lobos (2021)

SINFONIA Nº 8		(1950, RJ)
<p><i>Andante</i> <i>Lento (assai)</i> <i>Allegretto scherzando</i> <i>Allegro (giusto)</i></p> <p><i>2pic, 2fl, 2ob, cing, 2cl(Bb), cl baixo, 2fg, cfg, 4cor, 4trp(Bb), 4trb, tuba, tímp, tam-tam, pratos, xil, cel, 2hp, pfe cordas</i></p> <p>AUTÓGRAFO (MVL):</p> <ul style="list-style-type: none"> • vegetal - MVL 1990-21-0149 • fragmento - MVL 1994-21-0066 <p>DURAÇÃO: 25'</p> <p>PUBLICAÇÕES: OSESP</p>	<p>EXECUÇÕES:</p> <p>1ª 14 e 15/1/1955, Filadélfia - Academy of Music. Orquestra da Filadélfia, Autor, regente</p> <p>18/1/1955, Nova York - Carnegie Hall. Orquestra da Filadélfia, Autor, regente. 1ª audição em Nova York</p> <p>25/1/1955, Washington - Constitution Hall. Orquestra da Filadélfia, Autor, regente. 1ª audição em Washington</p> <p>15/3/1955, Paris - Sala Gaveau. Orquestra da Sociedade de Concertos do Conservatório de Paris, Autor, regente. 1ª audição na Europa</p>	<p>OBSERVAÇÕES:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dedicada ao crítico musical Olin Downes.