

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANA CAROLINA MANFRINATO

***BACHIANAS BRASILEIRAS N.4, DE HEITOR VILLA-LOBOS:*
UM ESTUDO DE INTERTEXTUALIDADE**

**CURITIBA
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANA CAROLINA MANFRINATO

***BACHIANAS BRASILEIRAS N.4, DE HEITOR VILLA-LOBOS:*
UM ESTUDO DE INTERTEXTUALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Interpretação/Processos Criativos

Linha de Pesquisa: Teoria, Criação e Estética Musical

Orientador: Norton Dudeque

Coorientador: Daniel Quaranta

**CURITIBA
2013**

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Manfrinato, Ana Carolina

Bachianas brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos : um estudo de
intertextualidade. / Ana Carolina Manfrinato. – Curitiba, 2013.
110 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Norton Dudeque
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1.Villa-Lobos,Heitor,1887-1959. 2. Bachianas brasileiras.
3.Música – Análise. 4.Música – Intertextualidade. 5.Musicologia.
I.Título.

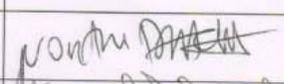
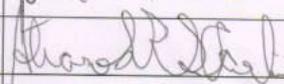
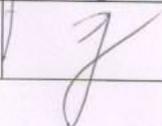
CDD 781.68

PARECER

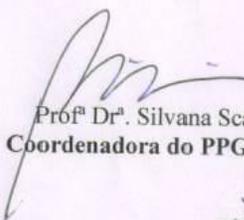
Defesa de dissertação de mestrado de **Ana Carolina Manfrinato** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Norton Dudeque**, **Álvaro Carlini** e **Paulo de Tarso Salles**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **Bachianas Brasileiras nº 4, de Heitor Villa-Lobos: um Estudo de intertextualidade**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Norton Dudeque (UFPR)		Aprovado
Álvaro Carlini (UFPR)		Aprovado
Paulo de Tarso Salles (USP)		Aprovado

Curitiba, 22 de fevereiro de 2013.


 Profª Drª. Silvana Scarinci
 Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
 - Coordenadora
 Pós-Graduação em Música
 UFPR
 SAPE 1667827
 ppgmusica@ufpr.br

*A Maria, Advino,
José Antonio e Lucimara,
com toda minha admiração
e eterna gratidão.*

AGRADECIMENTOS

Escrever sobre música é comparável à performance musical, em ambos os casos é necessário muitas horas de trabalho atrás da cena. Assim como os ensaios, treinos e estudos prolongados são praticamente invisíveis ao público quando um artista sobe ao palco, as horas de pesquisa, análise e revisão são invisíveis para os leitores da versão final de um texto analítico.

(William Marvin, 2005, p.xi, tradução da autora).

A minha jornada por trás da versão final deste texto analítico não começou agora; todos os professores que tive em minha formação me influenciaram e, principalmente, todos os professores de música com os quais tive contato. De alguns adotei a vontade de buscar sempre mais; de outros, assimilei o conhecimento empírico que conseguiram transmitir. Assim, agradeço aos professores do Departamento de Música da Universidade Estadual de Londrina – UEL, onde tive o privilégio de conhecer o mundo acadêmico musical e por ele me encantar. Agradeço, em especial, aos professores do Departamento de Música da UFPR, por me haverem feito perceber que esse encantamento não era passageiro e que, de fato, eu estava onde queria estar; dentre eles destaco o meu Professor Orientador Norton Dudeque, por ter confiado em meu projeto de estudo, apoiado a minha pesquisa e pela forma gentil e enriquecedora – intelectualmente falando – pela qual, sabiamente, me orientou; e o Professor Daniel Quaranta que, no decorrer desta pesquisa, se tornou meu Coorientador.

Agradeço aos professores membros da minha banca: Álvaro Carlini e Paulo de Tarso Salles, que foram mais que membros de banca; “atrás da cena” sempre estiveram presentes me ajudando e desfazendo dúvidas durante toda a trajetória desta pesquisa.

Agradeço também aos professores suplentes da minha banca de qualificação e, posteriormente, de defesa: André Acastro Egg e Roseane Yampolschi.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sou grata pelo apoio financeiro concedido para que eu realizasse este trabalho.

Infelizmente, é impossível mencionar o nome de todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram e estiveram presentes em minha vida durante a realização desta pesquisa. Entretanto, agradeço ao Professor Paulino Manfrinato, que me ajudou com correções gramaticais.

A minha família: Maria, Advino, José Antonio e Lucimara, sou grata por tanta coisa que este trabalho é apenas mais uma das boas consequências geradas em minha vida graças ao incentivo, amor e ensinamentos que me deram.

Por fim, agradeço a Deus por minha existência terrena... Se o meu eu não fosse eu, este trabalho seria outro.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

Com esta pesquisa, através de elementos musicais relevantes que possam ser comparados entre si, tem-se a intenção de exemplificar as referências que Heitor Villa-Lobos faz à música de Johann Sebastian Bach e à música brasileira nos quatro movimentos que compõem a *Bachianas Brasileiras n.4*. Tais referências, por sua vez, são interpretadas como intertextualidades utilizadas por Villa-Lobos na composição dessa obra. Logo, essas intertextualidades são classificadas e discutidas sob a ótica de categorias intertextuais atreladas a estudos tradicionais de análise musical; porque, de acordo com Salles (2009, p.245), “a abordagem analítica tradicional, baseada no conceito de lógica formal clássica, pouca utilidade terá não só para a música de Villa-Lobos, como para grande parte da música do início do século XX.” Desta maneira, o uso da análise musical ligada a intertextualidade é a ferramenta analítica utilizada para suprimir a necessidade de se ter argumentos concretos e uma classificação sólida a respeito dos elementos e estruturas musicais observados, ou seja, a pesquisa se realiza por meio de uma análise musical intertextual. Além disso, neste trabalho, busca-se compreender o ambiente histórico e social em que Villa-Lobos estava inserido ao compor esta obra e como tal ambiente pode tê-lo influenciado. Desta forma, o objetivo que se tem com o presente trabalho é demonstrar as citações, alusões e estilizações feitas à obra de J. S. Bach, a estética barroca e a música popular do Brasil do início do século XX presentes na *Bachianas Brasileiras n.4*, de Heitor Villa-Lobos.

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos, Análise Musical, Musicologia, Intertextualidade em Música.

ABSTRACT

This research, through relevant musical elements that can be compared, there is intention of the references that exemplify Heitor Villa-Lobos is the music of Johann Sebastian Bach and Brazilian music in four movements that comprise the *Bachianas Brasileiras no. 4*. Such references, in turn, are interpreted as intertextuality used by Villa-Lobos in the composition of this work. Soon, these intertextualities are classified and discussed from the perspective of intertextual categories tied to traditional studies of musical analysis, because, according to Salles (2009, p.245), "the traditional analytical approach based on the concept of classical formal logic, not only have little use for the music of Villa-Lobos, as for much of the music of the early twentieth century." Thus, the use of music analysis linked intertextuality is the analytical tool used to suppress the need to have solid and concret arguments and a rank about the elements and structures musical observed, i.e., the search is performed by a intertextual music analysis. Furthermore, this study seeks to understand the historical and social environment in which Villa-Lobos was inserted to make this work and how such an environment could have influenced him. Thus, the goal, here, is to demonstrate the quotations, allusions and stylizations made to the work of J. S. Bach, Baroque aesthetics and popular music of Brazil from the early twentieth century in present *Bachianas Brasileiras no. 4*, by Heitor Villa-Lobos.

Key-words: *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos, Music Analysis, Musicology, Intertextuality in Music.

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E TABELAS

Figura 1- Entidades musicais elementares e compostas	29
Quadro 1- Tipos de intertextualidades descritos por BARBOSA e BARRENECHEA (2003)	30
Tabela 1- Fases composicionais de Heitor Villa-Lobos de acordo com os estudos realizados para este trabalho	41
Tabela 2- Tonalidades sobrepostas na seção politonal	66
Tabela 3- Seções em <i>Coral (Canto do Sertão)</i>	72
Tabela 4- Forma da <i>Dança (Miudinho)</i>	80
Tabela 5- Semelhança entre os andamentos dos movimentos de uma suíte barroca e a <i>Bachianas Brasileiras n.4</i>	91

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1- Citação do tema popular <i>Frère Jacques</i> no 3º Movimento da 1ª Sinfonia de Mahler, c. 1- 16	51
Exemplo 2- Tema <i>Frère Jacques</i>	51
Exemplo 3- Motivo principal do <i>Prelúdio (Introdução)</i> , c. 1	53
Exemplo 4- Tema real: tema utilizado por Bach na composição da Oferenda Musical	53
Exemplo 5- Motivo principal do tema real.....	54
Exemplo 6- Motivo principal do tema real presente no <i>Prelúdio (Introdução)</i> , c.1	54
Exemplo 7- O tema <i>Ó mana deix'eu ir</i> presente na <i>Ária- (Cantiga)</i> , c. 1- 24	56
Exemplo 8- O tema <i>Ó mana deix'eu ir</i> presente em <i>Itabaiana</i> , c. 1- 16	57
Exemplo 9- Tema <i>Vamos Maruca</i> . Extraído da voz soprano do <i>Guia Prático</i>	59
Exemplo 10- Tema <i>Vamos Maruca</i> presente em <i>Dança- (Miudinho)</i> , c. 11- 26	59
Exemplo 11- Coda de <i>Dança- (Miudinho)</i> - exemplo de utilização do fragmento do tema, c. 190- 195	60
Exemplo 12- Alusão ao <i>minimalismo</i> , violão	62
Exemplo 13- <i>Prelúdio n.2</i> de <i>O Cravo Bem Temperado</i> - reutilização reordenação de um mesmo elemento, c.1-3	64
Exemplo 14- <i>Prelúdio (Introdução)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n.4</i> reutilização e reordenação de um mesmo elemento, c. 1-4	64
Exemplo 15- Gráfico de simetrias de frases da primeira seção do <i>Prelúdio (Introdução)</i> elaborado para este trabalho	65
Exemplo 16- Contracanto no baixo interligando frases e definindo a tonalidade de Si menor, c. 5-8	65
Exemplo 17- Contracanto no baixo interligando seções e transpondo a harmonia, c. 18-19	65
Exemplo 18- Baixo cromático no <i>Ricercar</i> da <i>Oferenda Musical</i> , c. 24-29	67
Exemplo 19- Baixo cromático no <i>Prelúdio (Introdução)</i> , c. 18-27	67
Exemplo 20- Ponto pedal, Si bemol repetitivo aludindo ao grito de uma araponga.....	70
Exemplo 21- Tema de <i>Coral (Canto do Sertão)</i> , c. 1-16	72

Exemplo 22- <i>Coral (Canto do Sertão)</i> , c. 17- 22. Inserção de melodia em meio a plano textural de colcheias	73
Exemplo 23- <i>Variação 5 das Variações Goldberg</i> , c. 1- 7. Inserção de melodia em um plano textural de semicolcheias	73
Exemplo 24- Início da seção 4 do <i>Coral (Canto do Sertão)</i> , c. 71-73. Alusão à sonoridade sustentada	74
Exemplo 25- Textura com ambientações de melodias folclóricas, c. 62- 68	76
Exemplo 26- Cadência da coda e início da codeta, c. 112- 122	77
Exemplo 27- <i>Ostinato</i> funciona como figura na introdução e como fundo na apresentação do tema, c. 1-19	79
Exemplo 28- Ressurgimento enfático da nota Fá, c. 107-110	81
Exemplo 29- Primeira variação de dinâmica da peça e melodia com caráter clássico, c. 87- 96.....	82
Exemplo 30- Utilização de agrupamentos de semicolcheias para deslocar os acentos métricos em <i>Dança (Miudinho)</i> , c. 1-4	82
Exemplo 31- Tema reapresentado com terças dobradas, c. 48-66	83
Exemplo 32- Fim do tema exposto em terças dobradas e figura sincopada de cadenciação, c. 63-64	84
Exemplo 33- Nota contra nota até a defasagem em polirritmia, c. 115-118	84
Exemplo 34- Nota contra nota no <i>Prelúdio n.2</i> de J. S. Bach, c. 1-3	85
Exemplo 35- <i>Prelúdio n.2</i> de J. S. Bach. Troca de registro entre melodia e <i>ostinato</i> , c. 1- 15	85
Exemplo 36- Seção 11 do <i>Dança (Miudinho)</i> . Tempos que se defasam em síncopes, c. 127-139	86
Exemplo 37- Tema principal de <i>Gavota- Choro</i> apresentado em forma de sentença, peça da primeira fase villalobiana, c. 1- 8	104
Exemplo 38- Início do <i>Estudo n.10</i> , peça da segunda fase villalobiana, c. 1- 8 ..	104
Exemplo 39- Início do <i>Prelúdio n.1</i> , peça composta na terceira fase de Villa-Lobos, c. 1- 15	105
Exemplo 40- Trecho composto em textura de acordes do <i>Prelúdio n.1</i> , c. 33- 39.....	106
Exemplo 41- Início do terceiro movimento do <i>Concerto para Violão e Pequena Orquestra</i> , peça de sua quarta fase composicional, sem demarcação de compassos	107

Exemplo 42- Tema real	108
Exemplo 43- <i>Ricercar</i> - exemplo de utilização do tema real	109
Exemplo 44- <i>Ricercar</i> a 6 vozes- exemplo de utilização do tema real	109
Exemplo 45- <i>Canon</i> a 2 vozes- Violin in uníssono- exemplo de variação do tema real.....	110

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Influência e intertextualidade	20
1.1 Intertextualidade <i>stricto sensu</i>	25
1.2 Abordagens intertextuais em música.....	29
2. Contexto histórico-musical: retorno a Bach	32
2.1 Heitor Villa-Lobos e suas fases composicionais.....	38
2.2 Terceira fase composicional e a série <i>Bachianas Brasileiras</i>	44
3. Análise intertextual da <i>Bachianas Brasileiras n.4</i>	49
3.1 Citações: temas musicais.....	50
3.1.1. Tema real: citação motívica.....	53
3.1.2. <i>Ó mana deix'eu ir</i> : citação literal.....	55
3.1.3. <i>Vamos Maruca</i> : variação temática.....	58
3.2 Alusões: técnicas/ procedimentos composicionais e associações extramusicais.....	61
3.2.1. Alusões em <i>Prelúdio (Introdução)</i>	64
3.2.2. Alusões em <i>Coral (Canto do Sertão)</i>	68
3.2.3. Alusões em <i>Ária (Cantiga)</i>	75
3.2.4. Alusões em <i>Dança (Miudinho)</i>	78
3.3 Estilizações: releituras estéticas.....	87
3.3.1. <i>Bachianas Brasileiras n.4 e suas estilizações</i>	89
Conclusão	92
Referências	95
Apêndice 1- Fases villalobianas: análise comparativa entre peças para violão	103
Apêndice 2- Oferenda Musical: o encontro de J. S. Bach e Frederico, o Grande ..	108

INTRODUÇÃO

*Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo
todo e salto fora,
(Heitor Villa-Lobos)¹*

Partindo do enunciado, percebe-se o anseio de Heitor Villa-Lobos de se desvincular da influência de outros compositores. Entretanto, ele não poderia saber que isso é algo improvável. Na verdade, os primeiros estudos acerca dessa improbabilidade são contemporâneos à juventude de Heitor Villa-Lobos e foram liderados pelos teóricos literários russos Iuri Tynianov e Mikhail Bakhtin². O assunto só foi se concretizar³ na linguística, na década de 1960, por meio do trabalho de Júlia Kristeva e também, em 1973, por Harold Bloom, crítico literário que influenciou teóricos musicais a adaptarem à música esses pensamentos linguísticos e literários. Contudo, essas adaptações para a música só começaram a acontecer na década de 1990 por meio dos trabalhos de Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991); no Brasil, em campo musical, esse assunto só passou a entrar em pauta depois do ano 2000. Ou seja, Villa-Lobos estava temporalmente longe de toda essa recente discussão, à qual tem-se acesso. Em sua época, a crítica se utilizava da Música e da Literatura Comparadas – que identificam semelhanças, diferenças ou paralelismos entre obras, ou seja, o comparativismo estabelece semelhanças de crédito ou débito entre as obras comparadas. (CORRALES, 2010, p.5). Com isso, a melhor maneira para um autor ou compositor era tentar fugir da influência para evitar ser comparado a alguém e, assim, caracterizar-se como único. Dessa maneira, “sacudindo-se todo e pulando fora”, Villa-Lobos criou seu próprio espaço de fabulação. Para Bloom (1991, p.33) somente os “poetas fortes” fazem isso. “Poetas fortes” são aqueles que aceitam a “perfeição” de seus antecessores e, dessa maneira, lutam para transcendê-la. Contudo, ao contrário do que Villa-Lobos pensava, ele não estava “pulando fora”, pois não há como escapar dessas influências; mas sim, se destacar no meio delas, e isso Villa-Lobos conseguiu como compositor forte que fora, mesmo quando se utilizava, por vontade própria, de

Nota da autora: Todas as citações em português utilizadas no presente trabalho foram atualizadas segundo as normas ortográficas vigentes.

¹ Extraído de Kiefer (1986, p.34).

² No capítulo 1 desta dissertação, encontram-se mais informações a respeito destes teóricos.

³ No sentido de se consolidar enquanto campo de estudo, visto que o estudo continua e, provavelmente, não se fechará em conhecimento estanque de mudança.

elementos musicais alheios a ele, como ocorre, por exemplo, na série de *Bachianas Brasileiras*.

Como se pode perceber, as discussões a respeito da intertextualidade são atuais e estão em constante desenvolvimento no campo da Linguística Textual e da crítica literária que são, originalmente e, como citado, a base de todo o estudo intertextual. O estudo da intertextualidade, todavia, difundiu-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. Essas áreas, por sua vez, não são capazes de explicar com suas próprias terminologias esse fenômeno, ou seja, faz-se necessário recorrer ao estudo da intertextualidade. No caso deste trabalho, somente com a análise musical não se tem argumentos concretos para justificar as similaridades existentes entre a *Bachianas Brasileiras n.4* e a obra de Johann Sebastian Bach ou a música brasileira. Com um referencial teórico intertextual, entretanto, isso se torna possível. Porém, o estudo a respeito da intertextualidade é tomado de uma gama de confluências e divergências entre autores. Por neste trabalho a intertextualidade ser utilizada como uma ferramenta analítica, o aprofundamento nessas discussões se tornou algo secundário; o que aqui será levantado é a intertextualidade como fenômeno textual e como esta ocorre em música; para isso, muitas vezes serão focalizados autores que estudaram as fontes primárias – por exemplo, autores que estudaram Bakhtin, Kristeva ou Bloom – a fim de se ter as informações necessárias ao entendimento dos conceitos abordados⁴.

Da Linguística Textual, este trabalho se baseia nos estudos de Kristeva (1974), Genette (2006) e nos trabalhos brasileiros de Fávero e Koch (1983), Kock, Bentes e Cavalcante (2012), Val (1991), Barros (1994), Brait (1994), Duarte (2010), Sant’Anna (2003) e Fiorin (1994), cujas categorias intertextuais, propostas por este último, são utilizadas como suporte essencial para esta pesquisa. Para Fiorin (1994, p.29-36), tanto em sentido amplo, como em sentido estrito pode haver três classificações básicas: a *citação*, a *alusão* e a *estilização*. Neste trabalho, atem-se ao sentido estrito desses termos; em meio a tantas possibilidades, essa escolha veio

⁴ O estudo aprofundado do pensamento desses autores ultrapassa o limite desta dissertação e adentra campos filosóficos que levariam a outros focos de atenção.

pelo fato de tais categorias conseguirem classificar, de modo simples e direto, os elementos e estruturas musicais observados na *Bachianas Brasileiras n.4*, como se pode verificar no capítulo 3 deste trabalho.

Há, também, a utilização de Bloom (1991) e, conseqüentemente, seus seguidores no campo musical: Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991). A respeito de música e intertextualidade, além de Straus e Korsyn, foi utilizado o trabalho de Michael Klein (2005). No Brasil, os trabalhos de Tarcísio Gomes Filho, Lúcia Silva Barrenechea, Ilza Nogueira, Rodolfo Coelho de Souza, Eugênio Souza, Roseane Yampolshi, Lucas de Paula Barbosa, Esthefania Ribeiro Campos, Lara Greco e Daniel Alexander de Souza Escudeiro contribuíram para que os aspectos intertextuais levantados nesta pesquisa fossem consolidados.

A respeito das obras de Heitor Villa-Lobos e o seu contexto histórico e social, neste trabalho destacam-se dois autores cuja obra serviu de fonte para o desenvolvimento desta pesquisa: Paulo de Tarso Salles (2009) e Paulo Renato Guérios (2009). Nóbrega (1976), Palma e Chaves Jr. (1971), Peppercorn (1992 e 2000), França (1969), Appleby (1983), Wright (1992), Béhague (1994), Silva (2011) e Tarasti (1995) também contribuíram para a compreensão da vida e obra de Heitor Villa-Lobos. Contier (1998), Cherñavski (2003) e Egg (2010) foram utilizados para interpretar a cena política brasileira na qual Heitor Villa-Lobos estava inserido.

Embora neste trabalho sejam citados alguns autores, é impossível mensurar a quantidade de trabalhos a respeito de Heitor Villa-Lobos. Desde a publicação de sua primeira biografia, em 1949, de Vasco Mariz, tem-se escrito muito material sobre sua vida e obra. Contudo, em parte dessas publicações predominam livros e relatos que enaltecem e, em alguns casos, até fantasiam a pessoa de Villa-Lobos. De acordo com Arcanjo Jr. (2007, p.13),

estes textos promovem, na maioria das vezes, uma narrativa biográfica sobre o compositor, recheada com o que se convencionou chamar "contexto histórico". Este contexto é descrito sem que para isto o escritor utilize uma perspectiva crítica para discutir as relações entre a produção do músico em questão e seu universo cultural.

A forma de narrativa biográfica depende mais da maneira com que o narrador descreve do que do material pesquisado⁵. Assim, o próprio Vasco Mariz na introdução da 6ª edição de seu livro, em 1989, afirma que o livro era imaturo pois sofria influências de conselhos de amigos e colegas interessados no assunto e que as entrevistas realizadas com Villa-Lobos o impressionavam: “achei melhor, por prudência, qualificar os elogios e até agravar as restrições, a fim de não parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado” (MARIZ, 1989, p.7).

Na área musical, baseados nessa vertente biográfica de escrita, certos trabalhos analíticos das obras de Villa-Lobos são, na realidade, relatos descritivos das peças, como se pode avaliar na análise sobre o fim do primeiro movimento, a *Ária*, da *Bachianas Brasileiras n.6*:

o movimento finaliza, depois de preparado pela “coda”, com uma reminiscência do tema principal, cantada pelo fagote, alargando a partir do último quarto compasso e concluindo num piano sob suspensão com efeito de intensidade diminuindo. (PALMA; CHAVES JR. 1971, p.120).

Para enfatizar suas descrições, é comum encontrar análises musicais realizadas com argumentos extramusicais baseados na escuta e percepção do próprio autor; como exemplo tem-se o seguinte trecho de análise do segundo movimento, *Fantasia*, também da *Bachianas Brasileiras n.6*:

Daí parte a flauta para sucessivos mergulhos e escaladas que vão até os superagudos, enquanto o fagote permanece no abismo no seu si bemol grave, como um velho ranzinza que ralha contra as diabruras de um menino travesso. (NÓBREGA, 1976, p.99).

Isso acontece porque

as dificuldades encontradas pelos musicólogos e principalmente pela historiografia que tratou das relações entre Villa-Lobos e o universo político e social dos anos 1930 e 1940, são resultado, ora da exclusão do material musical (notação musical, partituras e gravações das obras) de suas

⁵ Baseado em *Fundamentos de la historia de la música* de Carl Dahlhaus (2003). O início da nova historiografia, se deu a partir da “Escola de Annales” e seus fundadores: Marc Bloch e Lucien Febvre. “A Escola de Annales possibilitou ao historiador de hoje buscar fontes variadas, múltiplas, de origens diferentes, que exprimam os diversos aspectos das manifestações humanas, para se aproximar mais do seu objeto.” Trecho extraído do texto: A proposta da Escola de Annales e a “História Nova” de Alexandre Trad Viera. Disponível em: <<http://historiacsd.blogspot.com.br/2011/04/proposta-da-escola-dos-annales-e.html>> Acesso em: 01/03/2013.

análises, ora da utilização exclusiva destes elementos musicais por parte da musicologia. **O sucesso da análise musical só poderá ser observado quando os documentos musicais forem efetivamente incorporados às pesquisas.** (ARCANJO JR., 2007, p.119, grifo da autora)

Assim, com o presente trabalho, tem-se a intenção de, criticamente, analisar uma obra musical sem desconsiderar o seu contexto histórico. Kiefer (1986, p.9), em relação às pesquisas sobre a vida e obra de Heitor Villa-Lobos, afirma que “o estudo de sua produção musical, de suas atividades didáticas, de sua vida, da repercussão, pelo mundo afora, de suas criações, é uma tarefa que supera a capacidade de trabalho de um indivíduo só, por mais bem preparado que seja”. Dessa forma, a realização deste trabalho se justifica pelo anseio de ampliar a literatura crítica a respeito da obra de Heitor Villa-Lobos e isso acontece em dois planos:

Primeiro é a escolha criteriosa da peça. Em geral, tem-se uma grande quantidade de estudos puramente históricos a respeito de Villa-Lobos; quando se adentra pelo âmbito teórico-musical, destacam-se os trabalhos acerca de suas obras para violão, devido ao impacto técnico instrumental que estas provocam; e sobre as suas peças do segundo período composicional⁶, em especial os *Choros*, devido a suas minúcias experimentais na maneira de compor. Entretanto, ainda há poucas pesquisas analíticas sobre a poética villalobiana a partir da década de 1930.

O segundo fator de relevância é a metodologia intertextual utilizada para analisar a obra escolhida. Por estas razões, este trabalho contribui em ambos os aspectos:

1. pela obra analisada e
2. pelo modelo analítico intertextual proposto.

A respeito da obra escolhida, sabe-se que entre 1930 e 1945 Villa-Lobos compôs a série de nove suítes intitulada *Bachianas Brasileiras* organizadas através da sequência de um a nove; cada suíte é constituída por dois, três ou quatro movimentos, sendo que para cada movimento, Villa-Lobos atribuiu dois nomes:

a) o primeiro alude à ideia da suíte barroca associada à obra de Johann Sebastian Bach; assim, diversos movimentos apresentam designações como “Prelúdio”, “Giga”, “Fuga”, “Ária”, etc.;

⁶ Assunto abordado no segundo capítulo desta dissertação.

b) o segundo alude a canções e danças do universo popular brasileiro, como “Embolada”, “Modinha”, “Quadrilha Caipira” e “Ponteio”.

Percebe-se que essa ligação nominal é estendida para o próprio nome da série: *Bachianas*, referindo-se a Bach; *Brasileiras*, associando-se ao Brasil.

Sendo assim, este trabalho, somente se atém à versão original para piano⁷ da *Bachianas Brasileiras n.4*, composta em quatro movimentos:

1. *Prelúdio (Introdução)*, de 1941;
2. *Coral (Canto do Sertão)*, de 1941;
3. *Ária (Cantiga)*, de 1935 e
4. *Dança (Miudinho)*, de 1930.

A partir desse objeto de estudo apresentam-se, portanto, duas questões principais:

1. Como um compositor faz referências a outro compositor ou estética musical?
2. Essas referências são apenas nominais ou podem ser observadas enquanto aspectos musicais?⁸

Para responder a tais questionamentos, considera-se que, durante a época da composição das *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos desenvolvia projetos educacionais e, nesse contexto, a obra de Bach possuía, para ele, caráter pedagógico (ARCANJO JR, 2007 p.84). O programa de canto orfeônico nas escolas, por exemplo, pode ser entendido como um projeto estético-pedagógico. (WISNIK, 2001, p.179). No entanto,

o público brasileiro, “inculto” musicalmente não estava preparado para compreender um compositor tão “erudito”, “civilizado” e complexo quanto Bach. Desta forma, na sua concepção, a música bachiana poderia ser um instrumento pedagógico que, mistura tradição musical “primitiva” do Brasil, por meio de “pequenas dosagens” como nas *Bachianas Brasileiras*, poderia produzir o efeito desejado para uma cultura em “desenvolvimento.” (ARCANJO JR., 2007, p.69).

⁷ Em 1942, Villa-Lobos orquestrou a *Bachianas Brasileiras n.4*.

⁸ Essas questões, em âmbitos gerais, acompanham a história da música. Todavia, neste trabalho, esse ancestral e, paradoxalmente, atual questionamento foi aplicado em um objeto de estudo específico: a *Bachianas Brasileiras n.4*.

Dessa forma, coube a Heitor Villa-Lobos o papel – que ele assumiu – de intermediar o acesso do “povo inculto” à música bachiana através de composições que remetessem a J. S. Bach, mas que também fossem acessíveis ao universo musical da nação brasileira. Para essa intermediação Villa-Lobos se utiliza, dentre outros procedimentos, de diversas relações de intertextualidade.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, a intertextualidade é o foco abordado. Há um breve levantamento bibliográfico a respeito do que é a intertextualidade, como esta se aplica no campo da linguística e como fora utilizada na área musical.

Sobre a série de *Bachianas Brasileiras*, sabe-se que

até 1929, Villa-Lobos empenhou-se na composição dos “Choros”. De 1930 até 1945, descoberto um novo filão criador, enveredou pela série das “Bachianas Brasileiras” em número de nove. [...] Trata-se da descoberta da similitude de procedimentos melódicos, harmônicos e contrapontísticos entre certas modalidades da música popular instrumental brasileira e a música de Bach. Um “ovo de Colombo”, apenas isso. (NÓBREGA, 1969, p.16)

Além do mais,

há uma unanimidade em se situar as *Bachianas Brasileiras* como um retrocesso estético na trajetória artística de Villa-Lobos que passou dos modernos *Choros* compostos na década de 1920 para uma década mais contida, na qual uma estética clássico-romântica passou a ditar a escrita musical do compositor brasileiro a partir de suas relações com a política nacionalista. Com as *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos passou a produzir uma obra mais contida, em conformidade com o “equilíbrio” da nacionalidade enquanto “um todo típico” de uma nação consolidada. (ARCANJO JR., 2007, p.17).

Partindo das palavras de Nóbrega e Arcanjo Jr., o segundo capítulo traz diferenças estéticas entre as fases composicionais de Villa-Lobos, enfatizando-se a terceira fase, período em que foi composta a *Bachianas Brasileiras n.4*. Nesse capítulo, tem-se uma pequena exposição a respeito da música modernista e o “retorno a Bach”, tendência que provavelmente influenciou Heitor Villa-Lobos a fazer essas referências bachianas.

O terceiro e último capítulo traz as citações, alusões e estilizações como resultados obtidos por meio da análise musical intertextual realizada na *Bachianas Brasileiras n.4*, de Heitor Villa-Lobos.

1. INFLUÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE

Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.
(Gérard Genette, 2006, p.5)

Como mencionado na introdução deste trabalho, os estudos acerca da intertextualidade inspiraram-se nas ideias dos teóricos Iuri Tynianov⁹ (1894- 1943) e Mikhail Bakhtin¹⁰ (1895- 1975) por volta dos anos de 1920. Entretanto, foi a pesquisadora Júlia Kristeva¹¹ (nascida em 1941) que, na década de 1960, introduziu a expressão “intertextualidade” em seu trabalho *Introdução à semântica* (1969), termo desenvolvido a partir das noções de dialogismo e polifonia formuladas por Bakhtin em *Problemas da obra de Dostoiévski*, publicado em 1928. (GOMES, 2010, p.1-2, 8).

Resumidamente,

Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. [...]

O dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto. [...]

Concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Exemplificam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que **nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz**. (BARROS, 1994, p.2-3, grifo da autora)

Emprega-se o termo polifonia, por sua vez, para caracterizar

um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso.

⁹ Escritor, crítico literário e membro do formalismo russo que na década de 1910-1920 propôs novos conceitos de história literária e novas técnicas de leitura do texto poético e da prosa. O formalismo russo é o berço do estruturalismo, que se configura nos anos 50 e 60, sobretudo na França. (SANT'ANNA, 2003, p.92).

¹⁰ Filósofo russo e pesquisador da linguagem humana. Seus escritos, em uma variedade de assuntos, inspiram trabalhos de estudiosos em diversas áreas, por exemplo: marxismo, semiótica, estruturalismo e crítica religiosa. Foi líder intelectual de estudos científicos e filosóficos desenvolvidos por um grupo de estudiosos russos que ficou conhecido como o "Círculo de Bakhtin".

¹¹ Búlgara que vive na França desde os anos 60 se tornando uma das representantes do estruturalismo (corrente de pensamento que apreende a realidade social como um conjunto formal de relações). É professora e seus trabalhos abordam intertextualidade, semiótica, teoria e crítica literária, psicanálise e análise política e cultural da sociedade.

Em outras palavras, **o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos** (...). No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. **Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem no entanto, produzir efeitos de polifonia**, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, **ou de monofonia**, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1994, p.6, grifo da autora).

Dessa maneira, o conceito de polifonia, “é apenas um outro termo para dialogismo e para o conceito das diferentes vozes instauradas num discurso” (BRAIT, 1994, p.22). Na visão de Kristeva, Bakhtin desenvolveu as suas observações e categorizou o discurso como dialógico, ou seja, todo o discurso monológico, conseqüentemente tornar-se-ia dialógico (CORRALES, 2010, p.6-7). Contudo, o que diferencia os estudos de Bakhtin de Kristeva é o “eu autor”. Segundo Christofe (1996, p.61- 62), em Bakhtin o sujeito perde a unicidade, há um “desmantelamento do eu”; já em Kristeva, esse “eu” desaparece e o foco é apenas textual. Isso acontece, pois

em *Introdução à Semanálise* (1969), Kristeva propõe a intertextualidade como trabalho de transposição e absorção de vários textos na constituição de todo texto literário. Apresenta o texto como um mosaico de citações, trabalho de absorção e transformação de um texto em outro. A linguagem poética surge como um diálogo de textos, sendo que toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus. A proposta de Kristeva se opõe ao que até então era conhecido como “crítica das fontes”, o estudo da gênese literária, da psicologia da criação. Procurava-se descobrir a obra anterior que forneceu ao escritor a ideia ou tema de sua obra, através de levantamento biográfico e da correspondência entre a obra em questão e as demais obras lidas pelo escritor. Enquanto a crítica das fontes se voltava para o escritor, **a intertextualidade se volta para o texto**, num quadro de indeterminações históricas e sociais onde **a noção de sujeito não tem lugar**. (CHRISTOFE, 1996, p.62, grifo da autora):

Em contraponto à intertextualidade de Kristeva, tem-se *A Angústia da Influência* formulada em 1973, por Harold Bloom¹², que parte da ideia de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura que os poetas fortes¹³ fazem da obra de seus precursores. (DUARTE, 2010, p.21).

¹² Professor e crítico literário estadunidense cujo estudo é voltado para a influência literária.

¹³ Os poetas fortes são aqueles que conseguem abrir um espaço próprio de fabulação na história (BLOOM, 1991, p. 33).

De acordo com Bloom (1991), a desleitura (no original: *misreading*) é um processo de “correção criativa” feito pelos poetas fortes dos poemas de seus precursores. Bloom (1991, p.43- 45), em sua introdução, traz uma sinopse sobre cada uma das “Seis Razões Revisionárias” que são, para ele, os caminhos mediadores para se entender o processo de desleitura:

1. *Clinamen*, que é a leitura ou desapropriação poética, propriamente dita; [...]. Um poeta se desvia ao ler o poema de seu precursor de tal forma a executar um *clinamen* com relação a ele. Isto aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema [...];
2. *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 [...];
3. *Kenosis*, que é um mecanismo de ruptura semelhante aos mecanismos de defesa empregados pela psiquê contra as compulsões de repetição; *kenosis*, portanto, é um movimento na direção de uma descontinuidade com relação ao precursor [...];
4. *Demonização* [...]. O poeta posterior se apresenta aberto ao que acredita ser uma potência no poema-ascendente que não pertence, de fato, a este, mas sim a uma extensão ôntica imediatamente além do precursor. É isto o que faz, então, em seu poema, ao postar-se com relação ao poema-ascendente de tal forma que, ao generalizá-lo, despreza o que existe de único no trabalho do precursor;
5. *Askesis* [...]. O poeta mais recente não passa aqui, como a *kenosis*, por um movimento revisionário de esvaziamento, mas sim de diminuição; renuncia a uma parcela de suas virtudes humanas e imaginativas, de maneira a se separar de todos, incluindo o precursor, e o faz, no poema, ao postar-se com relação ao poema-ascendente de tal forma que este também deve sofrer uma *askesis*; as virtudes do precursor também se vêem truncadas.
6. *Apophrades* [...]. O poeta mais recente, em sua própria fase final [...], sustenta seu próprio poema de tal forma aberto à obra do precursor que, inicialmente, poderíamos pensar ter-se completado a volta ao círculo, nos transportando de volta aos dias sufocantes de seu aprendizado, antes que sua força tivesse começado a se fazer sentir nas razões revisionárias. Mas o poema agora é *sustentado* em aberto, enquanto que outrora *fora*, de fato, aberto e o efeito estranhíssimo [*unheimlich*] é que o sucesso do novo poema faz com que este nos apareça, agora, não como obra do ascendente, mas como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor.¹⁴

Dessa maneira,

enquanto a teoria de **Kristeva prioriza o aspecto textual**, o que aparece na obra, despessoalizando o processo criador, a teoria de Bloom, ao focalizar a influência poética, deixa de contemplar os aspectos formais dos textos e volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores. Desse modo, **Bloom recupera o autor**. (DUARTE, 2010, p.22, grifo da autora)

¹⁴ A tradução utilizada neste trabalho de *A Angústia da Influência*, de Harold Bloom, é de Arthur Nestrovski.

Percebe-se que ambos os autores analisam a relação entre textos. Kristeva, enfatizando o texto pelo texto e Bloom, embora trate da relação entre textos, dá enfoque aos autores como sendo figura de papel fundamental nesse processo. Dessa maneira, constata-se que as discussões a respeito do dialogismo, polifonia e, conseqüentemente, intertextualidade tratam de um fenômeno intrínseco a qualquer texto. Nesse sentido, a intertextualidade, relacionada a todo e qualquer discurso, compreende um aspecto intertextual em sentido amplo, o que Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p.85-86) denominam intertextualidade em sentido *lato sensu*.

Assim, a intertextualidade *lato sensu* abarca questões referentes a influências estilísticas, como por exemplo: a influência da obra de determinado autor na obra de outro, a influência de fatores sociais e políticos em um autor ou grupo de autores, práticas comuns de uma determinada época, dentre outras. (GOMES, 2010, p.18).

A este tipo de fenômeno discursivo e textual, Fiorin chama de interdiscursividade. Segundo ele (1994, p.29- 30), o pensamento de Bakhtin chegou empobrecido ao Ocidente e a rica e multifacetada concepção do dialogismo de Bakhtin foi substituído pelo conceito pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade de Kristeva. Para Fiorin, o conceito de intertextualidade, ao contrário da interdiscursividade, concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido, ou seja, o que Koch, Bentes e Cavalcante (2012) denominam intertextualidade *stricto sensu*.

Klein (2005), que dedica um livro à questão da intertextualidade musical baseada na teoria de Harold Bloom, afirma que a intertextualidade é, com frequência, sinônimo de influência – como apresentado neste trabalho. Para ele faz-se necessário haver uma diferenciação entre “influência” e “intertextualidade” – como também proposto neste trabalho; contudo, para Klein (2005, p. 139), a influência é uma forma estrita de intertextualidade, enquanto que a intertextualidade é a relação ampla entre textos. Percebe-se, então, que a proposta de Klein é o sentido inverso dos estudos de Koch, Bentes, Cavalcante e Fiorin apresentados anteriormente; para eles, a intertextualidade, passível de análise comparativa de intertextos¹⁵, acontece em sentido estrito. Todavia, todos esses teóricos da linguística não se baseiam em Bloom, conseqüentemente, desconsideram a

¹⁵ O texto absorvendo outro(s) texto(s). (DUARTE, 2010, p. 27).

importância do autor, ou compositor¹⁶, na criação de um texto. Em contrapartida, um argumento que apoia a visão estrita do termo intertextualidade – e não influência como propõe Klein – é o apresentado por Arthur Netrovski na apresentação da edição brasileira de *A Angústia da Influência* de Harold Bloom. Netrovski (1991, p. 20- 21) afirma que “a teoria da influência não é uma teoria da alusão. O reconhecimento e identificação de alusões de um poema a outro poema não é, em si, de interesse para Bloom”. Todavia, a própria utilização dos padrões de apropriação, ou melhor, desapropriação¹⁷ (BLOOM, 1991, p. 19) de uma obra em outra – que Bloom faz em seus exemplos – pode ser entendida como estrita, assim como as análises musicais do próprio Klein (2005).

Dessa forma, compreende-se que essas terminologias não são fechadas em si, tanto a intertextualidade como a influência são passíveis de duas interpretações: tanto macro quanto micro. O que justifica as suas utilizações é o contexto no qual são aplicadas e, conseqüentemente, a justificativa dos autores que as usam.

Para o contexto deste trabalho, o termo intertextualidade é utilizado para reconhecer e identificar semelhanças comparativas em sentido estrito. Para a intertextualidade *lato sensu*, ou interdiscursiva como chama Fiorin; neste trabalho, utiliza-se o termo “influência”, devido à relação com o autor que esse termo traz consigo e que é desconsiderada na visão da interdiscursividade ou de intertextualidade *lato sensu*.

¹⁶ Como o presente trabalho tem foco musical o “autor” do texto é o “compositor”.

¹⁷ Para Bloom os poetas fortes buscam se distanciarem de seus precursores.

1.1. INTERTEXTUALIDADE *STRICTO SENSU*

Para Fiorin (1994, p.35), “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto¹⁸, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta”. Como dito, neste trabalho, para interdiscursividade ou intertextualidade *lato sensu*, utilizar-se-á o conceito “influência”. Dessa forma, a intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade – a influência –, ao contrário, é inerente à constituição do discurso. (FIORIN, 1994, p.35).

Assim, a intertextualidade *stricto sensu* – denominada nesta pesquisa apenas como “intertextualidade” – é aquela que se caracteriza pela necessária presença de um intertexto, ou seja, “é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.” (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2012, p.17). A intertextualidade, nesse sentido, “é um processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. (FIORIN, 1994, p.30)

Para esse tipo de ocorrência intertextual, *stricto sensu*, existem abordagens teóricas. Aqui, para efeito de exemplificação, examinaremos o objeto de estudo desta pesquisa, a *Bachianas Brasileiras n.4* de Heitor Villa-Lobos, sob a óptica de Val (1991).

Val (1991, p.10-16), baseada nos estudos dos teóricos Beaugrande e Dressler, considera a intertextualidade um fator pragmático¹⁹, para ela pode haver até cinco fatores pragmáticos em um único texto, estes fatores são: a intencionalidade, a *aceitabilidade*, a *situacionalidade*, a *informatividade* e a *intertextualidade*. Resumidamente:

1. a *intencionalidade* relaciona-se ao objetivo que o produtor do texto ou, no caso, o compositor tem em mente;

¹⁸ Neste trabalho a obra musical é considerada um texto musical: “*Texto*, em sentido *lato*, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado a partir de um sistema de signos”. (FÁVERO; KOCH, 1983, p.25).

¹⁹ Para a linguística, de acordo com Fávero e Kock (1983, p.12), cabe na *pragmática do texto* dizer qual é a função do texto em um contexto (extralinguístico). Dessa forma, a utilização da pragmática tem o intuito de fortalecer o argumento de que considerando-se a obra musical como texto, inúmeras novas possibilidades se abrem. Neste caso, a pragmática contribui para que se entenda a relação da *Bachianas Brasileiras n.4* e o seu contexto histórico-social.

2. a *aceitabilidade* se refere ao conjunto de informações que podem ser relevantes, úteis ou não a quem vai receber;
3. a *situacionalidade* significa que o receptor precisa identificar o emprego da linguagem em um determinado contexto;
4. a *informatividade* está relacionada ao grau de informações que o texto contém e
5. a *intertextualidade* se relaciona aos fatores que levam um texto a se utilizar de outro texto.

Sobre o contexto histórico em que as *Bachianas Brasileiras* foram compostas, sabe-se que Villa-Lobos estava empenhado em criar uma metodologia de transmissão da prática coral, em formar repertório adequado ao “caso nacional” e em construir um “corpo de educadores especializados”. (WISNIK, 2001, p.182). Sabe-se também que

na época em que Villa-Lobos compôs sua série de *Bachianas Brasileiras*, ele estava envolvido em projetos de transcrição de obras de Bach. Em 1938, ele arranhou para orquestra a Fantasia e Fuga n.6 para órgão; e entre 1932 e 1937, ele arranhou vários Prelúdios e Fugas do *Cravo bem Temperado* para coro misto. A maioria desses arranjos tinha como objetivo as práticas orfeônicas iniciadas em 1931, ano que Villa-Lobos assumiu a direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Ademais, o “Curso de Pedagogia em Música e Canto Orfeônico” e o “Orfeão dos Professores do Distrito Federal”, em 1932, propiciou o meio para divulgar e executar estes arranjos, ou melhor, arranjos de uma música imbuída de valores artísticos, “folclóricos”, éticos e morais de escopo universal (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 72-73, 78). As *Bachianas Brasileiras* ainda podem ser vistas como parte de um programa de educação musical imposto por Villa-Lobos e Getúlio Vargas. (DUDEQUE, 2008, p.138)

Assim,

a ideia de Villa-Lobos era principalmente a de que ele deveria levar as grandes massas a apreciar a música mais séria através da música folclórica – ideia que havia sido realizada cerca de 20 anos antes em determinadas partes da Europa, e que também teve uma reação favorável nos Estados Unidos. Em certos aspectos, era uma atitude revolucionária no que se referia ao conceito clássico de professor de música, e de educação musical em geral, mas Villa-Lobos estava sempre pronto para lutar e provocar discussões. Ele tinha não só o apoio da geração mais jovem de músicos como também das autoridades que estavam ansiosas para criar uma nova mentalidade depois da revolução de 1930. (PEPPERCORN, 2000, p.115)

Desta maneira,

ao compreender os anseios de Villa-Lobos, percebe-se que o “povo brasileiro”, apesar de ser um “auditório inculto”, apesar de ocupar uma

posição “bem inferior”, poderia encontrar na música uma esperança de educação e, por consequência, “modernização”. A música universal de Bach deveria promover, pôr em prática e acelerar o processo educacional e civilizador no Brasil. Esta música, se aplicada didaticamente, aos poucos e lentamente, poderia retirar o povo daquela situação de “atraso” na qual se encontrava. (ARCANJO JR., 2007, p.89-90)

Em uma entrevista, em 1934, a respeito dos planos da SEMA, Heitor Villa-Lobos afirma que

o objetivo que temos em vista ao realizar esse trabalho, é permitir que as novas gerações se formem dentro dos bons sentimentos estéticos e cívicos e que a nossa Pátria, como sucede as nacionalidades vigorosas, possa ter uma arte digna da grandeza e vitalidade de seu povo. (VILLA-LOBOS, 1969, p.113)

Com as citações acima, percebe-se que pode haver uma *intencionalidade* e a *informatividade* de Villa-Lobos ao se utilizar de J. S. Bach. A mistura bachiana com elementos brasileiros pode vir do anseio de criar *aceitabilidade* e *situacionalidade* no povo brasileiro.

A *intertextualidade*, por sua vez, pode ser a forma pela qual Villa-Lobos propõe a escuta de Bach – por meio de elementos musicais bachianos²⁰ – para o “público inculto” brasileiro²¹.

Para Genette (2006) a intertextualidade não é um fator pragmático como propõe Val, mas sim, uma transcendência textual. A transtextualidade é tudo aquilo presente no texto que o coloca em relação a outros textos. (DUARTE, 2010, p.25). Partindo deste princípio Genette (2006) identifica cinco tipos de relações transtextuais: a *arquitextualidade*, a *hipertextualidade*, a *metatextualidade*, a *paratextualidade* e a *intertextualidade*.

²⁰ Como se pode conferir no capítulo 3 desta dissertação.

²¹ Sob o título *Obras de J. S. Bach para auditórios incultos*, Villa Lobos (1971, p.95-129), no texto que originalmente foi publicado no Boletim Latino-americano de Música de 1946, afirmou: “A música de J. S. Bach é incontestavelmente a mais sagrada dádiva do mundo artístico. Mas sendo tão imensa e tão profunda, torna-se perigosa a sua divulgação nos meios incultos que não estejam devidamente iniciados para senti-la. Tendo Bach pensado em Deus e no Universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência”. Assim, a música de Bach, na concepção de Villa-Lobos, não poderia ser divulgada nos “meios incultos”, “não civilizados”, onde os ouvintes não possuíssem suportes intelectuais para compreendê-la. A compreensão da música de Bach seria, portanto, privilégio de uma sociedade civilizada; dessa forma, para Villa-Lobos, a música bachiana poderia ser utilizada para a educação musical no Brasil (ARCANJO JR., 2007, p. 86). Nesse sentido, a terminologia “público inculto” está relacionada a um Estado Paternalista, como parece ter sido o governo de Getúlio Vargas durante esse período. Ou seja, Villa-Lobos, através de seu cargo, era um guia e mentor dessa nação.

Escudeiro (2012, p.33- 34), resumiu as definições dessas categorias da seguinte maneira:

1) a *arquitextualidade* – indicação de relação genérica (relativa a gênero) com outro texto, “completamente silenciosa” ou superficialmente deliberada e às vezes puramente taxonômica (poemas, bilhete, ensaio, para citar alguns), não obrigatoriamente seguindo na mesma direção;

2) a *hipertextualidade* – relação que um texto B (hipertexto) mantém com um texto A (hipotexto) e do qual ele “brota”, seja por “transformação” (transformação simples) ou por “imitação” (transformação indireta)²⁷;

3) a *metatextualidade* – relação crítica, mais ou menos aberta, entre textos, de um comentário sem necessariamente citá-lo;

4) a *paratextualidade* – disposições gráficas formais que dão acabamento ao texto, indicam sua corporalidade e/ou o complementam. O paratexto compõe-se de elementos que dão suporte, auxiliam, embelezam, titulam ou argumentam o texto, podendo ou não participar ativamente da composição textual; a exemplo do título (a mais forte); do subtítulo; do prólogo; das advertências; das notas de rodapé; das ilustrações; da orelha; da errata; da capa;

5) a *intertextualidade* – estrutura que evidencia a “copresença entre dois ou vários textos”. Sendo a mais restritiva, apresenta-se como citação, plágio ou alusão a um texto.

No caso da *Bachianas Brasileiras n.4*, as citações, alusões e estilizações que serão mostradas no capítulo 3 desta dissertação, evidenciam o que para Genette é a copresença entre dois ou mais textos, ou seja, a intertextualidade.

Percebe-se assim, que embora Val considere a intertextualidade um fator pragmático e Genette uma transcendência textual; ambos consideram a intertextualidade como uma maneira estrita de se utilizar um texto em outro, e é nesse sentido estrito, de inter-relações evidentes, que este trabalho é baseado. Dessa maneira, para as diferentes formas de como se “reutilizar” estritamente de um texto em outro, existem os estudos a respeito das categorias intertextuais como se pode ler a seguir.

1.2. ABORDAGENS INTERTEXTUAIS EM MÚSICA

Até aqui, embora tenha-se adaptado os estudos de Val à *Bachianas Brasileiras n.4*, argumentou-se, basicamente, sobre a intertextualidade no campo literário e linguístico, seria possível continuar este trabalho sobre esse viés, porém para poupar tempo e adentrar ao campo musical, que é o foco deste estudo, falaremos sobre as categorias intertextuais relacionando-as em pesquisas musicais já realizadas. Se na linguística há controvérsias no modo de se usar o conceito de intertextualidade, no campo musical as diferentes abordagens se multiplicam. No Brasil, como exemplo, tem-se a abordagem de Barbosa e Barrenechea²² (2003) que propõem modelo analítico com terminologias próprias a fim de reconhecer a intertextualidade em música.

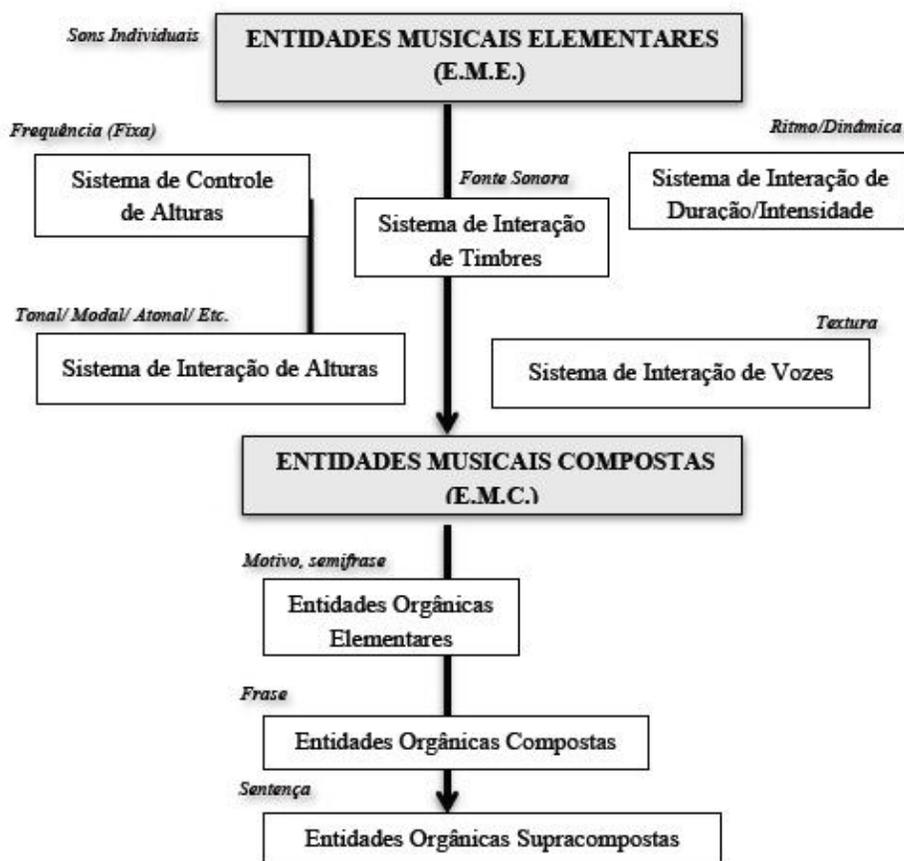


Figura 1- Entidades musicais elementares e compostas.

Fonte: Adaptação: ESCUDEIRO, 2012, p. 43 (Baseado em: BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p.132)

²² Que se baseiam em Harold Bloom, Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991) e Charles Rosen (1980).

A figura 1 mostra a proposta das entidades sonoras de Barbosa e Barrenechea (2003) com suas respectivas designações técnico-musicais (palavras em itálico acima de cada retângulo). De acordo com Escudeiro (2012, p.44),

o objetivo do seguinte modelo é viabilizar uma classificação e análise musical de elementos e sistemas fundamentais, que são utilizados posteriormente para averiguar uma intertextualidade musical com a adoção de terminologia própria.

Barbosa e Barrenechea (2003), partindo dessas entidades comparativas, sugerem algumas categorizações intertextuais. O quadro 1 traz essas categorias que foram resumidas no estudo de Escudeiro (2012).

1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares: 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 o seu efeito sonoro.
2. Extrato: intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
3. Idiomática: intertextualidade em que 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.
4. Paráfrase: citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
5. Estilo: entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
6. Paródia: intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
7. Reinvenção: tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Quadro 1- Tipos de intertextualidades descritos por BARBOSA e BARRENECHEA (2003).

Fonte: Adaptação: ESCUDEIRO, 2012, p. 45 (Baseado em: BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p.133-134)

Do mesmo ano do trabalho de Barbosa e Barrenechea, encontra-se *A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas*, artigo publicado por Ilza Nogueira. Nogueira (2003) propôs categorizar diferentes intertextualidades de acordo com o linguista Affonso Romano de Sant'Anna, tais categorias são: apropriação, paródia, estilização e paráfrase. De acordo com Nogueira (2003, p.3-4, grifo da autora), as descrições das categorias propostas por Sant'Anna são:

A **apropriação** é uma técnica de articulação de textos alheios num contexto diverso, como numa colagem ou montagem. Desvinculados de seus contextos originais, tratados como material, os textos apropriados estão sujeitos a uma nova leitura. Ao contrário do que acontece nos outros modelos de trabalho intertextual, não há inserção do apropriador no objeto apropriado.

A **paródia** é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação. O deslocamento entre o texto original e o texto paródico é, portanto, completo. Com o deslocamento, temos um produto com a memória de dois; ambíguo, portanto. Libertada do código e do sistema paradigmáticos, a paródia estabelece novos padrões sintáticos, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É o texto do filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. Podemos defini-la, portanto, como a intertextualidade das diferenças.

Já a **estilização** anda na mesma direção do objeto estilizado, pois se mantém fiel ao paradigma inicial, sem trair a organização ideológica do sistema, como ocorreria na paródia. Inovando sem subverter, perverter ou inverter o sentido, possibilita a introdução de um tratamento pessoal no discurso, uma reforma, sem modificação essencial da estrutura. Há, portanto, numa atitude criativa.

Quanto à **paráfrase**, é a reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido de uma obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais. Ocultando-se atrás de uma linguagem já estabelecida, de um velho paradigma, pode-se dizer que a paráfrase é o recalque da linguagem própria, um discurso sem voz, pois quem está falando está dizendo o que o outro já disse, revalidando um discurso oficial. Define-se portanto, como intertextualidade das semelhanças.

Estes são alguns exemplos resumidos de como algumas categorias intertextuais são trabalhadas em música no Brasil²³. Nota-se que essas categorias ora se complementam, ora se contradizem e podem até ser usadas concomitantemente. Este trabalho, por sua vez, é baseado nas categorias intertextuais propostas pelo linguista José Luiz Fiorin (1994, p.29-36) devido a sua clareza e objetividade na utilização dos conceitos. Para ele, as categorias intertextuais podem²⁴ ser a citação, a alusão e a estilização. As especificidades de cada uma delas serão abordadas adiante, no capítulo 3 desta dissertação.

²³ Para exemplos mais detalhados de outras abordagens analítico-musicais, sugiro a leitura dos levantamentos bibliográficos realizados por Gomes (2010) e Escudeiro (2012).

²⁴ O autor se utiliza da expressão: "Há de haver três processos de intertextualidade" (FIORIN, 1994, p.30). Ou seja, o autor abre espaço para outras abordagens, entretanto, para ele, a intertextualidade ocorre por meio desses três processos básicos.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL: RETORNO A BACH

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.
(Julio Plaza, 1987, p.2)

Em seus últimos anos de vida, Johann Sebastian Bach não compartilhava das ideias composicionais da jovem geração de compositores de sua época que, de acordo com Geiringer (1985, p.100-101), em uma revolta contra os princípios do Barroco musical, enfatizavam o prazer para os sentidos e a simplicidade de expressão como objetivos primordiais de uma composição musical. Para Geiringer (1985, p.103), os adeptos do novo “estilo galante” ridiculizavam o emprego das antigas e intrincadas formas do Barroco que, dentre outros fatores, podem ter contribuído para que a obra de J. S. Bach perdesse a notoriedade após sua morte em 28 de julho de 1750.

Muitos fatores influenciam para que acontecimentos se tornem marcos históricos. A eleição destes está atrelada à construção de um cânone estético, cuja determinação muitas vezes se deixa escapar pelos fios da história. Na verdade, acontecimentos semelhantes são concomitantes, contudo um determinado evento, por inúmeras razões que são variantes de caso para caso, é escolhido como sendo o ponto demarcador da linha histórica de ocorrência dos fatos. Para o retorno da obra de Bach ao meio musical, atribui-se nos livros de história da música, essa demarcação temporal ao compositor Felix Mendelssohn (1809-1847).

De acordo com Wolff et al (1983, p.167-172), Carl Friedrich Zelter, professor de música de Felix Mendelssohn, possuía uma cópia da *Paixão segundo São Mateus* e sugeriu a Mendelssohn que ele a regesse na Singakademie²⁵ em Berlim. Mendelssohn aceitou a sugestão e, durante dois anos, fez seu próprio arranjo da cópia; ele a cortou, copiou, trocou e adicionou elementos musicais (WOLFF et al,

²⁵ Carl Friedrich Zelter era o então diretor da *Singakademie zu Berlin*.

1983, p.171) e em 11 de março de 1829, Mendelssohn apresentou sua releitura da *Paixão segundo São Mateus* em uma sala de concerto, liberada do contexto de veneração e devoção da igreja luterana do qual, na época de J. S. Bach, suas obras faziam parte.

O concerto de Mendelssohn, em 1829, talvez tenha ajudado a despertar uma consciência da música como manifestação estilística e histórica. Entretanto, foi a conscientização da música como manifestação estilística e história que levou à fundação da Musicologia como disciplina e esta, por sua vez, se concretizou a partir da absorção do conceito de estilo e sua periodização; logo, o estudo e interesse pela História da Música se tornou prática comum entre os compositores.

Desta maneira,

a redescoberta da música de Bach no início do século XIX marcou a primeira vez que um grande compositor, após um período de esquecimento, foi consagrado ao seu legítimo lugar por uma geração posterior. Palestrina, Lully, Purcell e Händel nunca foram completamente esquecidos pelo público musical, mas Bach era apenas conhecido por um pequeno círculo de alunos e devotos até que o movimento romântico estimulou um interesse crescente por sua arte²⁶. (WOLFF et al, 1983, p.167-168, tradução da autora).

Esse interesse pela história e pela arte bachiana fez com que os compositores românticos considerassem Bach como mestre e profundo conhecedor musical e, conseqüentemente, passaram a estudá-lo e utilizá-lo como modelo durante o século XIX através de uma “romantização” da figura e da música de Bach” (DUDEQUE, 2008, p.132). De acordo com Wolff (1991, p.384), Bach, o “Pai da Harmonia”, assumiu posição no campo musical comparável à de Shakespeare na literatura ou a Michelangelo nas artes visuais, atribuindo-lhe, pois, o conceito de expoente máximo.

Dessa forma, após o exacerbado uso de cromatismos e harmonias flutuantes²⁷ do fim do século XIX e início do XX utilizados, por exemplo, por Richard Wagner, Gustav Mahler, Claude Debussy e até mesmo por Arnold Schoenberg em obras como *Pelleas e Melisande* e *Noite Transfigurada*, encontra-se a música

²⁶ No original: The rediscovery of Bach's music in the early 19th century marked the first time that a great composer, after a period of neglect, was accorded his rightful place by a later generation. Palestrina, Lully, Purcell and Handel had never been quite forgotten by the musical public, but Bach was know only to a small circle of pupils and devotees until the romantic movement stimulated a growing interest in his art.

²⁷ Que pode ser considerado o uso extremo e esmiuçado de toda uma prática musical iniciada com J. S. Bach por meio de *O Cravo Bem Temperado*.

moderna, cuja principal característica, segundo Griffiths (1998, p.7), “é a sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII” correspondente ao período de prática comum da história da música. Para Blume e Weiss (1964, p.293) o romantismo retrata o esquizofrênico adoecer do artista que foge de si mesmo na busca por sua salvação na herança do passado que tem ordem estabelecida e segurança, assim, as obras de Bach se transformaram em um espelho para a era romântica. O movimento moderno, por sua vez, “buscará atualizar-se como técnica, ou enfoque, trazendo o universo estético para mais próximo das realizações das ciências naturais, enquanto ainda conserva a noção do ‘gênio’ criador como herança do romantismo.” (SALLES, 2005, p.26).

Dessa maneira, o pensamento modernista, assim como todas as correntes artísticas de pensamentos ocidentais anteriores a esse, visa ao progresso. Quando no início deste capítulo foi mencionado que Bach estava distante dos jovens compositores de sua época, é porque os jovens estavam tentando avançar na história, renová-la ou modernizá-la e, para isso, diferenciavam-se do pensamento “ultrapassado” de Bach. De acordo com Barrenechea e Gerling (2000, p.15), “a história mostra que os filhos de Bach reagem ao estilo do pai, Haydn reage ao estilo de C. P. E. Bach, Beethoven reage ao estilo de Haydn e assim por diante”. O próprio Villa-Lobos afirmou: “Sinto e compreendo o século XX, como de um progresso amadurecido das artes dos séculos passados” (VILLA-LOBOS, 1969, p.120). Contudo, segundo Messing (1996, p. 152), no início do século XX, o sentido de tradição uniforme começou a se desintegrar e variar rapidamente. Para Straus (1990, p.1, tradução da autora),

os séculos XVIII e XIX podem ser descritos como uma época de prática musical comum, pois compositores de diferentes nacionalidades e temperamentos escreviam músicas que, estilística e estruturalmente, eram semelhantes em muitos aspectos. O século XX, ao contrário, parece ter sido um período de grande aumento da diversidade de estilo e estrutura.²⁸

Segundo ele (1990, p.1-2), tradicionalmente, o início do século XX tem sido dividido em dois grupos:

²⁸ No original: The eighteenth and nineteenth centuries are reasonably described as an era of musical common practice, when composers of different nationalities and temperaments nonetheless wrote music that was stylistically and structurally similar in important respects. The twentieth century, in contrast, has apparently been a period of great and increasing diversity of both style and structure.

1. os neoclássicos, relacionados aos compositores Igor Stravinsky e Paul Hindemith, que buscam restaurar e reviver aspectos da música tradicional e

2. os progressistas, relacionados a Arnold Schoenberg e a Segunda Escola de Viena com Alban Berg e Anton Webern, que seguem nova direção determinada pelo desenvolvimento do cromatismo do fim do século XIX.

Para Straus (1990, p.2) essa divisão acaba obscurecendo uma unidade fundamental entre as duas práticas: a comum preocupação com a música do passado, tendo como característica principal sua incorporação e reinterpretação dessa música.

Salles (2005, p.97), em relação a essa comum e oposta divisão do início do século XX, afirma que

pode-se entender o neoclassicismo como uma “nova” forma de ver a música barroca e clássica. O próprio tempo se encarregou de demonstrar que Schoenberg e Stravinsky não eram polos opostos, se não manifestações superficialmente distintas da modernidade musical.

Ou seja, em ambos os casos, tanto na vertente tradicionalmente chamada de neoclássica, como na progressista, observa-se a direta ligação com o passado: seja dissolvendo o sistema tonal e transformando-o em um novo sistema, o dodecafonismo, por exemplo; seja transfigurando e remodelando o já existente por meio de renovações ou, até mesmo, como sarcasmo ao passado. Pois, de acordo com Griffiths (1998, p.66; 78), o início do neoclassicismo é marcado pela satirização; os compositores se utilizavam de formas e materiais da tradição para ironizá-la; um exemplo disso é a corrupção da harmonia diatônica pela ironia, procedimento que fez com que a utilização de alguma tonalidade no contexto moderno se tornasse um gesto anacrônico.

Percebe-se que

os atrativos para um retorno ao século XVIII eram muitos. As músicas do barroco e do classicismo ofereciam como modelos formas claras e concisas, tão opostas quanto possível ao que havia de longo e complexo em Mahler, ou imponderável em Debussy. Os compositores também identificavam no “velho estilo” uma vivacidade rítmica e uma nitidez de ideias que podiam tentar igualar na criação de música apropriada ao ritmo veloz e às emoções canalizadas de sua própria época. Além disso, a música de Bach, em especial, podia ser considerada um modelo de construção objetiva. (GRIFFITHS, 1998, p.62)

Dessa forma, os “experimentalismos” em busca do progresso e a “mitificação” da figura de Bach pelos compositores do século XIX, desencadearam-se, no início do século XX, através de uma tendência denominada “retorno a Bach”.

Em Paris, o *retour à Bach* tornou-se predominante entre os compositores devido à influência e liderança de Stravinsky. Já no mundo germânico, de acordo com Dudeque (2009, p.66), pode-se identificar duas tendências decorrentes do “retorno a Bach”:

1. a tendência composicional de se considerar a adaptação de elementos bachianos à linguagem musical;
2. uma tendência de se teorizar a música de Bach como uma justificativa histórica para a prática musical.

No primeiro caso, está o compositor Hindemith, que liderou o movimento representado pelo slogan *zurück zu Bach* (retorno a Bach), cuja intenção é semelhante à de Stravinsky em Paris: *tornate all'antico e sarà uno progresso*²⁹. No segundo caso, destaca-se a vertente progressista de Schoenberg; para ele (1950, p.42, tradução da autora), “Bach algumas vezes manipulava os doze sons de tal forma que alguém poderia chamá-lo de o primeiro compositor dodecafônico³⁰”. De acordo com Straus (1990, p.21-25), Schoenberg, em suas análises de música pertencentes ao período de prática comum, coloca em segundo plano a harmonia e condução de vozes, que são a base teleológica³¹ do sistema tonal, e enfatizava o motivo como sendo prioridade do discurso musical de toda a história de até então.

Quando Schoenberg refere-se à aplicação do critério motivico para Bach, ele relê Bach por meio da motivização de sua música. Há muitos caminhos para escutar a música de Bach. Schoenberg, por causa de sua própria produção composicional, encoraja-nos a ouvir Bach motivicamente. Dessa forma, ele afirma a sua posição de ponto culminante de uma longa linha histórica de compositores motivicos³². (STRAUS, 1990, p.48, tradução da autora)

²⁹ “Volte para o antigo e será um progresso” (tradução da autora). Frase escrita em 1871 por Giuseppe Verdi em uma carta a Francesco Florimo e utilizada no discurso da segunda lição – o fenômeno da música – de Igor Stravinsky (1996, p.47) ao se referir ao progresso composicional em Música.

³⁰ Embora a edição utilizada neste trabalho de *Style and Idea* seja de 1950, essa declaração integra o texto *New Music, Outmoded music, Style and Idea* de 1946. No original: “Bach sometimes operated with the twelve tones in such a manner that one would be inclined to call him the first twelve-tone composer”.

³¹ Termo relacionado à direcionalidade da música tonal causada pela funcionalidade da harmonia: eixos de tensão e repouso.

³² No original: “When Schoenberg speaks of applying the motivic yastick to Bach, he acknowledges misreading Bach by motivicizing his music. There are many ways to hear Bach's music. Schoenberg, because of his own compositional commitments, encourages us to hear it motivically. In this way, he asserts his position as the culmination of a long historical line of motivic composers”.

Por essas razões, compreende-se que o início do século XX estava dividido em diferentes tendências composicionais que se utilizavam, cada uma a sua maneira, do passado, da tradição musical e, em especial, da estética composicional da obra de Johann Sebastian Bach.

2.1. HEITOR VILLA-LOBOS E SUAS FASES COMPOSICIONAIS

É certo que os compositores mudam ou podem mudar seu estilo de compor de acordo com suas experiências. Assim, ao citar *Noite Transfigurada* de Schoenberg, leva-se em conta que ele estava em uma fase composicional anterior a *Pierrot Lunaire*; da mesma forma, Stravinsky, compositor de *Sagração da Primavera*, não foi o mesmo, em termos estéticos e composicionais, que Stravinsky, compositor de *Pulcinella*.

Em Villa-Lobos constatam-se divisões ao longo de sua trajetória composicional, porém menos sistematizadas quando comparadas aos compositores europeus retro mencionados. Em geral, atribui-se a Villa-Lobos o rótulo de compositor modernista, ou compositor nacionalista ou, mais simples ainda em termos estético-musicais, Villa-Lobos: o compositor brasileiro.

Isso acontece devido à dificuldade de se estabelecer uma linha cronológica entre as obras de Villa-Lobos. Para Ivo Silva (2011, p.28),

a grande variedade estilística e as mudanças repentinas presentes em suas composições são, sem dúvida, os primeiros fatores de dificuldade para traçar uma possível linearidade ou uma cronologia clara. No entanto, as alterações de datas em várias de suas obras são o fator de maior dificuldade.

Kiefer, em seu livro *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*, dividiu a vida de Villa-Lobos entre antes e depois da Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, ele afirma que

o estudo que faremos da produção de Villa-Lobos anterior a 1922 não significa, de modo algum, que estejamos dividindo a obra do compositor em duas fases do ponto de vista estético: uma anterior a 1922 e outra posterior. O que pretendemos, por ora, é estudar o Modernismo no campo da música, bem como seus antecedentes. Conforme já vimos, isto tem de ser feito, basicamente, em termos de Villa-Lobos. De resto, o problema das fases estéticas de Villa-Lobos é tudo, menos simples – se é que tem sentido colocá-lo. (KIEFER, 1986, p.13)

Dessa maneira, Kiefer deixou claro que seu foco não é a estética composicional; logo, sua divisão villalobiana não é um bom parâmetro para trabalhos cujo objetivo esteja atrelado à análise de obras de Villa-Lobos.

Com uma divisão semelhante, encontra-se Gil Jardim em seu livro *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*; para ele (2005, p.15), “dos 72 anos vividos pelo compositor, destacam-se dois períodos

de indiscutível relevância, tanto para a sua produção musical, como para a sociedade, do ponto de vista sociopolítico e cultural.” Jardim (p. 15-16) relaciona a obra de Villa-Lobos dos anos 20 como um período e, de 1930 a 1945, como outro, afirmando que (p. 44) “a partir dos anos 30, quando a ligação de Villa-Lobos com a estrutura governamental do Estado Novo acontece, evidencia-se uma mudança na perspectiva estética do compositor”. Entretanto, Villa-Lobos compunha antes dos anos 20 e suas últimas obras são datadas do ano de sua morte, 1959; sendo assim, dos 72 anos divididos pelo autor, utiliza-se apenas 25 anos intermediários de uma produção artística que ultrapassa esse período.

Relacionada à segunda fase identificada por Jardim, Palma e Enos Jr. (1971, p.10) chamam o mesmo período, após 1930, de “terceira e triunfal fase da criação villalobiana, o que se pode chamar a 'era das Bachianas'.” Entretanto, os autores só referem essa suposta terceira fase, não informando qual foi a primeira e a segunda e qual o motivo de essa ser a terceira.

Para França (1969, p.76),

de Villa-Lobos se pode dizer que a música se demarca em três períodos. O primeiro, de juventude, em que absorveu influências, a exemplo do que se observa na ópera *Izath*, há pouco levada no Municipal. O segundo, é o das mais importantes afirmações de brasilidade criadora, com os Choros e as Cirandas. Houve, após, uma pausa sensível, que coincide com a instauração do ensino da música nas escolas. E é então que se inicia a série das suas composições que se tornariam universalmente, das mais famosas: as Bachianas, em meio a sempre fertilíssima invenção musical que o maestro não deixou de prodigalizar, em todos os gêneros, dia após dia, ano após ano, enquanto lhe restou um alento daquela vida preciosa que os médicos do “Memorial Hospital” de Nova York lhe prometeram para a vida inteira...

Peppercorn no artigo *The fifteen-year-periods in Villa-Lobos's life*³³, dividiu a vida de Villa-Lobos em ciclos de 15 em 15 anos, com exceção do primeiro, que durou 13 anos, de 1887 até 1900, baseada em acontecimentos externos:

O primeiro período (1887-1900) abrange a infância e adolescência. Durante o segundo período (1900-1915), após a morte do pai (em 1899), Villa-Lobos ficou sem recursos financeiros para uma educação formal. Ele se movimentou numa roda de compositores e intérpretes de música popular, e como membro de orquestra do Teatro Municipal no Rio de Janeiro, aprendeu a música erudita. O terceiro período (1915-1930) [...] marcou os

³³ Originalmente publicado na *Ibero-Americanisches Archiv*, 5(2), 1979, 179-97, mas também disponível em: PEPPERCORN, L. M. *Villa-Lobos: collected studies*. Cambridge: Scolar Press, 1992. p.69- 88.

anos mais importantes de sua vida, durante os quais ele criou composições de grande relevo, que, no futuro, contribuíram a fazê-lo famoso dentro e fora do Brasil. O quarto período (1930-1945), iniciado pela revolução no Brasil, está marcado pela nomeação do compositor para o cargo de Superintendente da Educação Musical e Artística do departamento de Educação da prefeitura do (então) Distrito Federal, onde exerceu grande influência sobre a vida educacional e musical do Rio de Janeiro. O quinto e último período, que começou pouco antes do fim da Segunda Guerra Mundial, destacou-se da grande fama mundial do Villa-Lobos, alcançada nos EE.UU. e na Europa.³⁴ (PEPPERCORN, 1992, p.87)

Paulo de Tarso Salles no livro *Villa-Lobos: processos composicionais* e Paulo Renato Guérios em *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* tem a mesma visão dos períodos composicionais de Villa-Lobos, porém não compartilham das mesmas datas para delimitá-los. Guérios, antropólogo, privilegia fatores históricos e geográficos para as mudanças de fases, por exemplo: a segunda fase se inicia em Paris, quando Villa-Lobos já estava lá; enquanto Salles, musicólogo, destaca os aspectos composicionais e aponta para as mudanças estéticas que já ocorriam antes de sua viagem, para ele (2009, p.39)

novos procedimentos emergiram nas obras de Villa-Lobos a partir de aproximadamente 1917, evidenciando que um novo ciclo criativo estava iniciando-se. Os modelos composicionais consagrados já não despertavam maior interesse para ele [...] um marco nesse sentido é sem dúvida a *Prole do bebê nº1* (1918).

Dessa forma, as datas sugeridas por Guérios (2009), Peppercorn (1992) e Salles (2009) são muito próximas, entretanto Guérios e Peppercorn enfatizam fatores externos à música enquanto

a visão de Salles oferece uma divisão mais próxima das mudanças objetivas empreendidas na produção musical e na estrutura das obras do compositor brasileiro, exceto as considerações sobre a última fase, quando aponta um fato externo como determinante para o período em questão [...]. Assim, para definir esse último período, propõe-se uma aproximação com a última fase descrita por Peppercorn, isto é, a partir de 1945, pouco tempo depois de sua primeira viagem aos Estados Unidos e após o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, que terá como marco inicial a realização de suas primeiras encomendas para instituições norte-americanas.” (SILVA, 2011, p.30)

Por essa razão, a tabela abaixo apresenta a divisão das fases villalobianas utilizadas nesse trabalho baseando-se nas datas de Paulo de Tarso Salles, com exceção da última fase que é baseada nos estudos de José Ivo da Silva (2011).

³⁴ Copiado como a autora escreveu em português.

FASE/ PERÍODO	CARACTERÍSTICAS	EXEMPLOS DE OBRAS³⁵
1ª fase- de 1900 a 1917	- Peças compostas no Brasil. - Formas e estruturas harmônicas tradicionais.	- <i>Sonata-Fantasia nº1</i> para violino e piano (1912) - <i>Pequena Suíte</i> para violoncelo e piano (1913) - <i>Sinfonia nº1</i> (1916)
2ª fase- de 1918 a 1929	- Peças compostas no Brasil e, a partir de 1922, na França. - Sonoridades experimentais desprendidas de padrões tradicionais.	- <i>Prole do Bebê nº1</i> (1918) - A série de <i>Choros</i> , o <i>Choro Bis</i> e a <i>Introdução aos Choros</i> (entre 1920 e 1929) - <i>Noneto</i> (1923)
3ª fase- de 1930 a 1945	- Retorno de Villa-Lobos ao Brasil e a sua ligação com projetos educacionais do Estado Novo. - Retorno de formas e elementos da tradição.	- A série de <i>Bachianas Brasileiras</i> (entre 1930 e 1945) - <i>Rudepoema</i> (1932) - <i>Melodia da Montanha</i> (1938)
4ª fase- de 1945 até a morte de Villa-Lobos em 1959	- Villa-Lobos compositor de encomendas e “embaixador da arte”. - Uso de elementos experimentais e tradicionais.	- <i>Erosão</i> (1950) - <i>Fantasia Concertante</i> (1953) - <i>Gênesis</i> (1954)

Tabela 1- Fases composicionais de Heitor Villa-Lobos de acordo com os estudos realizados para este trabalho.

Partindo dos dados acima, compreende-se que a primeira fase, entre 1900 a 1917, é o período em que Villa-Lobos surgiu como compositor; nessa fase ele compunha, basicamente, em moldes tradicionais europeus, entre eles: formas convencionais, harmonia tonal, padrões rítmicos subordinados à melodia, e sua textura, geralmente, é de melodia acompanhada. Para Guérios (2009, p.128)

Villa-Lobos era, na década de 1910, um dos jovens vanguardistas que compunham músicas “modernas”, ou seja, inspiradas nas ideias do compositor mais “avançado” com que os músicos do Rio de Janeiro tinham contato – Claude Debussy.

A propósito, Salles (2009, p.14) também afirma que nessa fase há influência de modelos franceses, em especial o compositor Debussy, e também wagnerianos na obra villalobiana. Para Contier (1988, p.527), nessa fase, Villa-Lobos escrevia peças românticas, impressionistas e, muitas vezes, calcadas em temas de músicas

³⁵ As peças escolhidas têm apenas a função de exemplificar as respectivas fases composicionais de Villa-Lobos. O estudo detalhado de cada uma delas é algo que ultrapassa os limites deste trabalho.

populares, para ele, “a obra villalobiana representava uma síntese da Arte Culta (burguesa) e da arte popular (proletariado urbano e rural)”.

Na segunda fase, entre 1918 e 1929, percebe-se um experimentalismo sonoro nas obras de Villa-Lobos: as texturas buscam coloridos diferenciados e se baseiam em texturas de acordes; há uma grande manipulação timbrística resultante de experimentalismo acerca das possibilidades sonoras dos instrumentos e de combinações entre eles; há a utilização de polirritmias e politonalidades e as formas são livres, não se prendendo aos padrões formais da tradição. Por essas razões,

a segunda fase criativa de Villa-Lobos é considerada como a mais experimental de toda sua carreira, e sua forma peculiar de tratar a disposição das camadas textuais demonstra o grau de autonomia a que esses experimentos o levaram. Essas técnicas, no entanto, jamais foram abandonadas por ele e se tornaram as bases de seu estilo composicional em épocas posteriores. (SALLES, 2009, p.96)

Nessa fase, dá-se destaque aos dois períodos em que Villa-Lobos viveu em Paris³⁶, pois

Villa-Lobos pôde se descobrir brasileiro no espelho fornecido pelos franceses. Paradoxalmente, sua admiração pela França e seu reconhecimento da legitimidade da opinião dos artistas e críticos franceses transformaram-no em compositor brasileiro – um compositor que retratou um Brasil conforme à imagem europeia de uma nação selvagem e *exótica*. (GUÉRIOS, 2009, p.236)

A terceira fase, entre 1930 a 1947, é o período em que Villa-Lobos retornara ao Brasil. Aí se percebe uma volta ao caráter tradicional de sua primeira fase, contudo, utiliza-se também de elementos recorrentes de sua segunda fase. Historicamente, esse período está diretamente relacionado ao governo de Getúlio Vargas, para Cherñavski (2003, p.69),

o relacionamento estabelecido entre governo e compositor, gerava benefício para ambos os lados. Prestígio e glória foram divididos pelos personagens, cada qual distinguindo-se em seu âmbito de atuação. Ações foram planejadas visando conquistas para um e para outro lado. Percebe-se uma espécie de “negociação” pautando essa relação e conformando um verdadeiro “jogo de forças” entre as partes. Dentro desse jogo existem duas esferas de poder, onde cada um dos agentes atinge, de modo específico, seu objeto: a *massa*. No espaço de interseção entre as duas esferas – ou

³⁶ Nessa fase há a relação de influências stravinskianas na obra de Villa-Lobos. Embora alguns autores compreendam essa influência como algo que ocorreu após a ida dele a Paris, outros retratam que essa influência já havia acontecido com a estada de Darius Milhaud no Brasil. O estudo de Manoel Aranha Correa do Lago (2010), *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo Musical no Rio de Janeiro antes da semana*, aborda essa questão.

seja, quando a atuação de Villa-Lobos e a do Estado caminham em um sentido comum – ampliam-se os benefícios para ambos.

Sobre a quarta e última fase, sabe-se que

o governo norte-americano decidiu organizar uma aproximação com os países do continente, e para isso desenvolveu políticas de fomento e cooperação que se tornaram muito fortes no âmbito cultural e da música – os agentes mobilizados para essa tarefa fizeram viagens ao Brasil e à América do Sul para sondar possíveis colaboradores [...]. Camargo Guarnieri emergiu como o nome a ser privilegiado nas relações de boa vizinhança no âmbito da música [...].

Mignone e Villa Lobos também fizeram visitas de boa vizinhança aos EUA. Mas durante o Estado Novo, ambos estavam por demais ligados aos interesses de trabalho nas instâncias do regime varguista. Villa-Lobos só iria investir mais seriamente nas possibilidades de sua carreira norte-americana após 1945, quando ficaria mais livre de suas responsabilidades como agente do governo brasileiro. (EGG, 2010, p.138)

Ou seja, a destituição de Getúlio Vargas e o fim da Segunda Guerra Mundial, ambos em 1945, marcaram uma mudança de direção no estilo de vida de Villa-Lobos e suas atividades. Para Cherñavski (2003, p.130),

com o término do Estado Novo tiveram fim também as megaconcentrações de canto orfeônico promovidas pelo Ministério da Educação e Saúde. Villa-Lobos foi se afastando das atividades de caráter educativo para dedicar-se cada vez mais a atividades puramente artísticas, incluindo a composição de peças e a direção de Orquestras e corais.

Dessa forma, Villa-Lobos passou seus últimos anos dedicando-se ao cargo brasileiro não oficial de "embaixador da arte" (como ele se autorreferia) criando contatos com grandes orquestras, solistas e regentes da Europa e da América (WRIGHT, 1992, p.119). A quarta e última fase, de acordo com Salles (2009, p.14), ocorre com Villa-Lobos atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa. Assim, as obras comissionadas são o ponto de referência na produção musical desse período (SILVA, 2011, p.33). Nessa fase, percebe-se o uso de várias paletas estéticas utilizadas por Heitor Villa-Lobos durante suas outras fases composicionais³⁷.

³⁷ O apêndice 1 deste trabalho contém uma análise musical comparativa entre as fases composicionais de Villa-Lobos.

2.2. TERCEIRA FASE COMPOSICIONAL E A SÉRIE *BACHIANAS BRASILEIRAS*

Com base no anterior levantamento bibliográfico a respeito das fases villalobianas, percebe-se que os autores citados, com exceção de Kiefer, têm um aspecto em comum: todos apontam o ano de 1930 como sendo ponto de ruptura entre fases. Relacionando a segunda fase com a terceira – que se inicia em 1930 – Guérios (2009, p.236) considera que “Villa-Lobos teve que compor um certo tipo de música no Rio de Janeiro e outro tipo de música em Paris. Teve que se apresentar como um explorador do *exótico* na França e como um civilizador vindo do Velho Mundo no Brasil”, ou seja, os fatores externos contribuíram para uma mudança de estética composicional a partir dessa data.

Sobre esse período, Travassos (2000, p.62-63) afirma que

Villa-Lobos deu início à campanha pela educação musical, que recebeu apoio do presidente Getúlio Vargas. Sua estratégia foi disseminar o canto coral nas escolas, mobilizando alunos e professores, estes últimos preparados num curso especializado destinado a multiplicar a ideia que unia educação musical e cívica. Com apoio do governo paulista, Villa-Lobos criou e dirigiu a Superintendência de Educação Musical e Artística, depois Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. As apresentações monumentais que promoveu, regendo dezenas de milhões de vozes, inscrevem-se nas grandes manifestações coletivas patrióticas que utilizavam a música como mecanismo integrador.

Este trabalho é baseado nessa terceira fase, cujo ambiente político e a ideia de construção da nacionalidade do povo brasileiro³⁸ influenciaram a poética villalobiana. Sendo assim, os fatores históricos e sociais aqui discutidos derivam da intenção de contextualizar a *Bachianas Brasileiras n.4*, a fim de embasar a análise musical que será apresentada no capítulo 3.

De acordo com Peppercorn (2000, p.112),

a ideia das “Bachianas” inspirou-se provavelmente nas tendências neoclássicas europeias, embora talvez Villa-Lobos a tenha desenvolvido em uma época bem posterior. Essas tendências devem também ter chamado a atenção no Brasil, no início dos anos 30, porque outros compositores brasileiros tinham acabado de se voltar para um outro tipo de composição, introduzindo elementos e músicas folclóricas em suas obras mais sérias. Villa-Lobos já havia passado por esta fase com muito mais originalidade, particularmente na época em que experimentava as novas técnicas em

³⁸ Renato Almeida e Mário de Andrade, que são os intelectuais que tomaram a frente do movimento nacionalista no Brasil, “admitiam a inexistência de um “povo brasileiro” durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, devido à não integração das massas no processo político e cultural.” (CONTIER, 1992, p.273).

moda em Paris. Agora, de volta ao Brasil, ele começava a expressar as tendências europeias mais recentes em suas obras.

Em outras palavras, Villa-Lobos estava de volta ao Brasil, após residir³⁹ alguns anos em Paris durante a década de 1920, em que seu grande projeto de composição foi a série de *Choros*, no qual ele trabalhou a

matriz popular urbana, amalgamada com blocos de outras informações primitivas negras e indígenas, rurais, subordinadas e cosmopolitas – da vanguarda europeia –, fazendo dela o centro de uma confluência diferida de tempos culturais que focalizava da sua perspectiva o *problema* brasileiro (a sinfonização e a ordenação do tumulto musical nacional). (WISNIK, 2001, p.136).

Se comparadas aos *Choros*, as *Bachianas Brasileiras* refletem o uso de um vocabulário harmônico mais tradicional e tonal e não há uso de instrumentos nativos. (APPLEBY, 1983, p. 135). Isso acontece porque os *Choros*, escritos uma década antes das *Bachianas*, explicitaram um compositor revolucionário, cuja linguagem é particular e inovadora. Esse ciclo de composições parecia apontar para um compositor cada vez mais “moderno”, visto que, além da linguagem inovadora, ele também se utilizava de uma instrumentação “exótica” que abrangia, por exemplo, violão solo, cuíca, reco-reco e tam-tam (ARCANJO JR., 2007, p.77).

As *Bachianas Brasileiras*, em contrapartida, explicitaram a utilização de instrumentação e de materiais musicais próprios da tradição musical “romântica” da qual faz parte a leitura da obra de J. S. Bach por Villa-Lobos. Assim, a busca por materiais da tradição explicam este “retrocesso” em sua trajetória musical (ARCANJO JR., 2007, p.77-78) e o porquê de esta fase, por alguns autores, ser chamada de neoclássica.

Salles (2009, p.100) acrescenta que “a série de *Bachianas Brasileiras* representa em termos estéticos a adesão de Villa-Lobos a um movimento de retorno à música barroca (principalmente) e clássica, chamado de Neoclassicismo”. Para ele (p.97), Villa-Lobos em sua terceira fase criativa, divide seu tempo entre a composição e o projeto de educação musical para o Estado Novo. Ou seja, Villa-Lobos acaba de retornar ao Brasil e começa uma nova fase, tanto composicional, quanto de vida. A ele foi atribuído o cargo de diretor da SEMA – Superintendência

³⁹ Villa-Lobos viveu em Paris durante dois períodos dos anos 20. O primeiro foi de 1923 a 1924 e o segundo entre 1926 a 1930.

de Educação Musical e Artística- e também de chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico, cuja pedagogia coral emanava do artista a serviço do Estado-Nação (WISNIK, 2001, p.138).

Segundo Wright (1992, p.108), a evolução da cultura brasileira foi reconhecida por Villa-Lobos; a música sob a orientação do governo de Getúlio Vargas era vista como uma forma de ordem moral, cultural e também de unificação nacional. Para Contier (1988, p.528), “tratava-se de um momento histórico em que o nacional-populismo harmonizava-se com o projeto modernista no campo da música”. Para isso, utilizavam-se da educação musical, pois

a investida educacional encabeçada por Villa-Lobos, visava a formação de um público capaz de apreciar a “música elevada”, a “música séria”. Para formar tal público foram adotados métodos de disciplina coletiva cujo objetivo era sensibilizar as pessoas, docilizando-as para a recepção a uma mensagem, cujo emissor era uno e onipotente. E a voz que transmitia essa mensagem se transfigurava ora na pessoa de Villa-Lobos ora na de Vargas. À medida em que as relações entre estes foram se estreitando, seus discursos foram tomando a mesma direção, e, unidos, ganharam força suficiente para transformar uma simples mensagem numa poderosa arma doutrinadora. (CHERÑAVSKI, 2003, p.131)

Segundo Contier (1988, p.251-252),

o projeto traçado por Villa-Lobos sobre o canto orfeônico foi inspirado nos exemplos alemães, por ocasião de suas visitas a algumas cidades da Alemanha, nos anos 20. Lá, ele havia assistido a diversas concentrações corais, reunindo, aproximadamente, 20.000 pessoas. [...]. Villa-Lobos pensou aplicar, aqui, o mesmo procedimento dos alemães.

Dessa forma, nota-se uma troca de interesses entre Heitor Villa-Lobos e Getúlio Vargas. Por um lado (CONTIER, 1988, p.249), o sentido disciplinador do canto orfeônico poderia trazer as massas à cena política; por outro (CONTIER, 1988, p.248), as massas poderiam ser um novo público para as obras de Villa-Lobos.

Em termos de composição musical, percebe-se que ocorreu uma espécie de “retorno a Bach” tardio nas composições da terceira fase de Villa-Lobos, pois

os muitos arranjos de música barroca feitos por Villa-Lobos durante o período Vargas para vozes, instrumentos e em particular a notável série de transcrições (1941) dos Prelúdios e Fugas de Bach para a mais típica combinação instrumental de Villa-Lobos, a orquestra de violoncelos, podem ser considerados uma preocupação com a antiguidade, um classicismo fundido com a identidade brasileira. Esta fusão psicológica resultou mais

notoriamente na composição do ciclo de nove *Bachianas brasileiras*.⁴⁰
(WRIGHT, 1992, p.81, tradução da autora)

O papel da obra de J. S. Bach, na concepção de Villa-Lobos, transformou-se em um instrumento de “modernização” musical para um País considerado “atrasado” artística e musicalmente. Analisada dessa maneira, a apropriação da música de Bach por Villa-Lobos redesenha novas possibilidades de análises (ARCANJO JR., 2007, p.66). Percebe-se assim que, a partir de 1930, a presença da obra bachiana nas atividades político-culturais das quais Villa-Lobos fazia parte se intensificou. As obras de Bach começaram a fazer parte dos repertórios de concertos que Villa-Lobos organizava e também passaram a ser arranjadas por ele. Dessa maneira, as composições de Bach apareciam de diferentes formas no cenário musical de que Villa-Lobos participava, cujas apresentações auxiliavam-no a difundir a obra bachiana, seja por meio de arranjos para cantos corais infantis, seja por peças para violão solo, pelo próprio discurso de Villa-Lobos ou mesmo por obras de Bach como parte integrante dos programas de concerto (ARCANJO JR., 2007, p.95).

Ou seja, Villa-Lobos

faz uma bem sintomática analogia entre a “mentalidade ingênua, espontânea e primária do povo”, e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva. Povo, criança e índio se equivalem no sentido de que precisariam ser catequizados pela “cultura” para se converterem, de massa inculta e desordenada, em povo adulto, ordeiro e civilizado. (WISNIK, 2001, p.186)

França (1969, p.76) afirma que “Villa-Lobos considerava Bach a fonte universal da música, de modo que achou possível estabelecer relações entre o instintivo contraponto popular e a sábia polifonia bachiana”. Dessa forma, compreende-se o porquê de Villa-Lobos utilizar-se de Bach como ferramenta catequizadora e não outro compositor.

Constata-se então que a ideia de se seguir a figura de Bach como modelo utilizada por alguns compositores no século XIX e que se desencadeou na tendência de “retorno a Bach” no início do século XX, é algo que também pode ser observado

⁴⁰ No original: “The many arrangements of baroque music made by Villa-Lobos during the Vargas period, for voices, for instruments, and particularly the remarkable series of transcriptions (1941) of Bach Preludes and Fugues for that most typical Villa-Lobos combination, the orchestra of cellos, can be regarded preoccupation with antiquity, a classicism inextricably fused with the Brazilian identity. This psychological fusion resulted most famously in the composition of the cycle of nine *Bachianas brasileiras*”.

nas obras e no discurso da década de 1930 do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

3. ANÁLISE INTERTEXTUAL DA *BACHIANAS BRASILEIRAS N.4*

*Os grandes mortos retornam, mas retornam com
nossas cores e nossas vozes, ao menos em parte,
ao menos em alguns momentos – momentos que
são um testemunho de nossa persistência e não
da dos precursores.
(Harold Bloom, 1991, p.183- 184)*

Chega-se assim ao capítulo principal desta dissertação. Aqui, o objetivo é utilizar os conceitos intertextuais abordados no capítulo 1, considerando-se o panorama histórico e social que Heitor Villa-Lobos vivenciou, como discutido no capítulo 2, visto que o artista, no caso, não está desvinculado de uma sociedade; porém

com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. (ELIAS, 1995, p.53).

Dessa maneira, considerando-se a inserção de Villa-Lobos em um âmbito histórico e social, os conceitos intertextuais são utilizados a fim de mostrar o retorno de Johann Sebastian Bach à música de Villa-Lobos. Como é sabido, a série de *Bachianas Brasileiras* contém referências à música de Bach e à música brasileira. Assim, além das referências à música de Bach, as referências à música brasileira também serão observadas sob a óptica das categorias intertextuais utilizadas nesta análise musical da *Bachianas Brasileiras n.4*, de Heitor Villa-Lobos.

3.1. CITAÇÕES: TEMAS MUSICAIS

*Só me interessa o que não é meu.
(Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago)*

Sobre citação, Gouvêa (2007, p.60-62) afirma que ela é uma das formas de intertextualidade. Ela traz um trecho, ou mesmo trechos, de outros textos incorporados ao novo texto. Tais trechos podem ou não ser cópias literais; em geral, as citações tendem a levar o receptor do novo texto a se reportar ao anterior, caso este conheça. Para Zani (2003, p.123), “a *citação* firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente”.

Há muitas composições que contêm citações a outros textos musicais. Na *Abertura 1812* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, por exemplo, tem-se a citação do Hino Nacional da França, *La Marseillaise*, e de *Deus, salve o czar*, hino do Império Russo. Empregando-se os fatores pragmáticos: *intencionalidade*, *aceitabilidade*, *situacionalidade*, *informatividade* e *intertextualidade*; percebe-se que Tchaikovsky utiliza a *intertextualidade* com a *intenção* de comemorar os 70 anos de vitória da Rússia sobre *La Grande Armée*, exército francês liderado por Napoleão Bonaparte, por meio de sonoridades que *informam* a relação de guerra entre França e Rússia. A *situacionalidade* se dá quando o receptor consegue identificar o assunto em questão, no caso, essa guerra. A *aceitabilidade* está relacionada a todas essas informações contidas no texto; o compositor as informa, inclusive o nome da peça direcionando-a para esse acontecimento⁴¹, porém, elas só farão sentido, para reconhecimentos das citações, se, necessariamente, o receptor conhecer o assunto.

⁴¹ O que Genette (2006) chama de *paratextualidade*. Assunto que será tratado no subtítulo 3.3 desta dissertação.

Outro exemplo da literatura musical em que há citação é o 3º Movimento, *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*⁴², da 1ª Sinfonia de Gustav Mahler. Nesse texto há citação do cânone popular francês *Frère Jacques*. O exemplo 1 mostra uma variação do tema original (exemplo 2) executado pelo contrabaixo. Ressalte-se que a mudança de tonalidade entre o original e sua citação não interfere na percepção da citação.

Exemplo 1- Citação do tema popular *Frère Jacques* no 3º Movimento da 1ª Sinfonia de Mahler, c. 1- 16.

Exemplo 2- Tema *Frère Jacques*.

A utilização de citações, por sua vez, é uma prática comum na música villalobiana. Como exemplo constatam-se temas de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner em *Uirapuru*; citações a Ernesto Nazaré no *Choros n.8* e na *Suíte Sugestiva*, assim como citações de *Guilherme Tell* de Gioachino Rossini também estão presentes na *Suíte Sugestiva* (SALLES, 2009).

⁴² Em português: *Solene e moderado, sem arrastar*. (Tradução da autora)

Dessa maneira, em relação ao ciclo de *Bachianas Brasileiras*, Piedade e Moreira (2007, p.3) afirmam que Villa-Lobos procurou fazer uma síntese de elementos da música brasileira do início do século XX e de elementos da música de J. S. Bach. Segundo eles, Villa-Lobos “não faz citações de melodias de Bach, e se utiliza muito pouco de citações da música popular que se inspirou”. Nóbrega (1976, p.16), em relação a essas possíveis citações, informa que a *Ária (Cantiga)* apresenta o tema nordestino *Ó mana deix’eu ir* e o movimento *Dança (Miudinho)* inclui *Vamos Maruca*, tema recolhido no Estado de São Paulo.

A propósito, quando um compositor compõe um tema com variações, em suas próprias variações já está utilizando a intertextualidade, visto que para isso ele sempre utiliza uma citação do tema principal. Souza afirma essa relação entre tema musical e intertextualidade em música, porém enfatizando compositores diferentes. Para ele,

o tema com variações é, talvez, o exemplo mais significativo do uso da intertextualidade na música. O compositor pode fazer variações de um material próprio, mas, na maioria das vezes, ele se apropria de um tema alheio. O importante é que o compositor do novo texto encontre possibilidades de desenvolvimento que o autor do texto de partida nem tenha cogitado. Podemos citar como exemplo o Capricho 24 de Paganini que foi tomado como tema por Liszt, em seu Estudo n.6; por Brahms, em suas Variações Op.35 I e II e também por Rachmaninov, em sua Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 para piano e orquestra. (SOUZA, 2008, p.323)

Complementando, as variações de um tema musical são a forma mais clara de reconhecer a intertextualidade em música. Dessa maneira, compreende-se que a citação e, conseqüentemente, a intertextualidade explícita em música está relacionada à reutilização de um tema ou à variação deste.

Assim, pelos motivos expostos neste trabalho, confirma-se que Villa-Lobos utiliza citações. Com efeito, na *Ária (Cantiga)* vê-se que Villa-Lobos usa uma citação literal⁴³. Já na *Dança (Miudinho)*, o tema *Vamos Maruca* sofre alterações e, portanto, é denominado variação temática, enquanto que no *Prelúdio (Introdução)* ocorre uma citação motívica.

⁴³ Por citação literal, entende-se que não há mudança no texto original e que ele é reutilizado no novo texto da mesma maneira que o texto antecessor, lembrando que a mudança de tonalidade e a utilização de fórmulas de compasso equivalentes continuaram sendo consideradas citações literais, visto que o tema sempre será reconhecido.

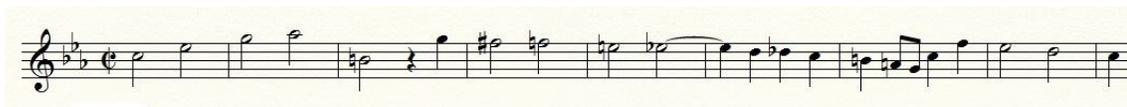
3.1.1. TEMA REAL: CITAÇÃO MOTÍVICA

O primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n.4*, denominado *Prelúdio (Introdução)*, de 1941, foi dedicado a Tomás Terán, pianista espanhol, amigo e intérprete especialista em obras de Villa-Lobos, a quem também dedicou o *Choros n.8*. Sobre esse movimento, Piedade e Moreira (2007, p.6) afirmam ser estabelecido na tonalidade de Si menor e que o motivo inicial (exemplo 3) é a fonte geradora de todo o desenvolvimento da peça.



Exemplo 3- Motivo principal do *Prelúdio (Introdução)*, c. 1.

Percebe-se que esse motivo inicial, e também principal, provém do *thema regium* ou tema real (exemplo 4), que foi utilizado na composição de todas as peças que compõem a *Oferenda Musical*⁴⁴ de Bach.



Exemplo 4- Tema real: tema utilizado por Bach na composição da *Oferenda Musical*.

Comparando-se o motivo utilizado por Villa-Lobos ao motivo inicial do tema real (exemplos 5 e 6), percebe-se que existe uma mesma ideia musical: o motivo de Bach é formado por uma terça menor e uma terça maior ascendente, uma segunda menor ascendente e uma sétima diminuta descendente, enquanto que o motivo de Villa-Lobos é formado pelos mesmos intervalos, diferenciando-se apenas pela sétima, que é menor. No tema empregado por Bach os intervalos estão dispostos em uma única linha melódica com figuras rítmicas de mesmo valor. Embora altere a tonalidade e a fórmula de compasso, Villa-Lobos inicia com a mesma ideia

⁴⁴ A *Oferenda Musical* é formada por 16 movimentos: dois *ricercares*, um a três vozes e outro a seis; dez cânones e uma sonata trio em quatro movimentos para flauta. Todas essas peças são compostas em uma espécie de tema com variações, pois são desenvolvidas a partir do mesmo tema, o tema real. O Apêndice 2 deste trabalho traz um breve resumo histórico a respeito dessa obra.

intervalar, respeitando a proporcionalidade rítmica através de figuras de menor valor, porém, no terceiro tempo, o último intervalo do motivo, a sétima descendente, é deslocado para a voz secundária (nota circulada no exemplo 6). Sonoramente, essas relações tornam-se mais claras, pois percebe-se a mesma configuração de alturas, o mesmo desenho melódico, a mesma *gestalt*⁴⁵ sonora, porém, transposta para Si menor; isso deve-se ao fato de as vozes começarem em uníssono e nesse momento a melodia, que até então se deslocava, se mantém estática, por meio da ligadura e dá espaço para que a nota da voz inferior tenha destaque, nota esta ritmicamente situada no ponto que esse intervalo, em comparação à melodia de Bach, deveria estar.



Exemplo 5- Motivo principal do tema real.



Exemplo 6- Motivo principal do tema real presente no *Prelúdio (Introdução)*, c. 1.

Assim, o motivo de *Prelúdio (Introdução)* ser em tonalidade menor deve-se a Villa-Lobos aludir⁴⁶ ao caráter sonoro da maioria das peças da *Oferenda Musical*. Ao se ouvir tais peças, percebe-se a presença enfática e marcante do tema real que frequentemente ressurgue através das exposições originais ou variadas do tema. Villa-Lobos apropriou-se do motivo inicial desse tema porque, segundo seus biógrafos, era profundo conhecedor de Bach e suas obras. Sendo assim, provavelmente, a *Oferenda Musical* integrava seu repertório de estudo e escuta⁴⁷.

⁴⁵ “De acordo com a teoria gestáltica, não se pode ter conhecimento do ‘todo’ por meio de suas partes - e sim das partes pelo todo, pois o todo é maior que a soma de suas partes. Isso equivale a dizer que ‘A + B’ não é simplesmente ‘(A+B)’, mas sim um terceiro elemento ‘C’, que possui características próprias”. Trecho extraído do texto: *Primórdios da Psicologia da Forma* de Helmut E. Lück. Disponível em: < <http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html> > Acesso em: 24/10/2012.

⁴⁶ Outra categoria intertextual que será abordada adiante neste trabalho.

⁴⁷ É provável que a *Oferenda Musical* estivesse em evidência durante o período da composição das *Bachianas Brasileiras*, posto que a versão de Anton Webern para o *Ricercar* a 6 vozes é de 1935. É até possível que Villa-Lobos tenha ouvido essa versão.

3.1.2. Ó MANA DEIX'EU IR: CITAÇÃO LITERAL

Terceiro movimento da *Bachianas Brasileiras n.4*, a *Ária (Cantiga)*, de 1935, é dedicada a Sylvio Salema, cantor que trabalhava para Villa-Lobos como intérprete desde a década de 1910. Assim, em 1932, esse cantor foi designado pela Superintendência de Educação Artística e Musical – SEMA, como assistente técnico de Villa-Lobos e professor de canto orfeônico.

Segundo o catálogo digital atualizado em 2009: *Villa-Lobos: sua obra*, a canção *Itabaiana*⁴⁸, de 1935, integra o ciclo de *Canções Típicas Brasileiras*, composto por treze canções baseadas no folclore brasileiro. Entretanto, três delas não foram impressas no ciclo, inclusive a *Itabaiana* que, de acordo com o referido catálogo, foi baseada de um tema sertanejo de origem indígena da Paraíba, que é *Ó mana deix'eu ir*⁴⁹.

A *Ária (Cantiga)* é composta em forma ternária ABA com introdução, coda e codeta⁵⁰. A seção A é o tema *Ó mana deix'eu ir*, a seção B é um desenvolvimento feito através da variação desse tema e o A que retorna é idêntico ao A da exposição. A coda também é uma variação do mesmo tema. A seção A é composta por 32 compassos, correspondentes aos 32 compassos de canto da *Itabaiana*. Por isso, aqui se constata uma citação literal. Na *Ária (Cantiga)*, Villa-Lobos utiliza a mesma distribuição de vozes de *Itabaiana*, além de que tonalidade e fórmula de compasso persistem idênticas. Pode-se comparar os exemplos 7 e 8, em que somente as notas circuladas na *Ária* são acréscimos ou sofreram alterações em relação a *Itabaiana*. Em geral, tais notas são alteradas para preencher a harmonia. Para não se perder na comparação, é necessário atentar-se ao *ritornello* do exemplo 7.

⁴⁸ Ou *Itabayana*, como está no manuscrito de autoria não identificada fornecido, gentilmente, pelo Museu Villa-Lobos. O manuscrito é dedicado a Sylvio Salema, assim como o terceiro movimento da *Bachianas Brasileiras n.4*. Entretanto, Nóbrega (1976, p.73) informa que José Vieira Brandão tem uma peça coral também denominada *Itabaiana* e baseada no mesmo tema *Ó mana deix'eu ir*. Apesar da insistente procura, não foi encontrada nenhuma versão impressa de *Itabaiana* durante a realização desta pesquisa.

⁴⁹ Na pesquisa feita, não foram encontrados registros dessa canção anteriores a Villa-Lobos. Posteriormente, entretanto, *Ó mana deix'eu ir* também é conhecida pelo nome de *Caicó- (Cantiga)* devido a uma gravação no CD *Sentinela* de Milton Nascimento em 1980 e depois regravação pela dupla Pena Branca e Xavantinho e também por Ney Matogrosso. Além disso, há a utilização do refrão de *Ó mana deix'eu ir* pelo cantor e compositor pernambucano Alceu Valença na canção *Porto da Saudade* de 1981 e esse mesmo refrão reaparece em uma canção interpretada por dois grupos de forró, um cearense e outro baiano, intitulada *Forrobodó*, na qual introduzem esse refrão numa espécie de “algo comum” que dá familiaridade ao regionalismo da canção.

⁵⁰ Há mais informações sobre a forma desse movimento na seção 3.2.2 deste trabalho.

Em razão deste trabalho, ficou-nos a impressão de que a *Ária (Cantiga)* foi criada a partir de *Itabaiana*, visto que a seção B da *Ária* é um desenvolvimento extremamente trabalhado desse tema; enquanto que em *Itabaiana*, após apresentar o tema, a peça é encerrada com uma pequena coda executada ao piano. Por esses argumentos, comparando as partituras, percebe-se a inserção literal de *Itabaiana* na *Ária (Cantiga)*.

ARIA - (Cantiga)

No. 3 from
Bachianas Brasileiras No. 4

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1935

MODERATO 84 = ♩

Início do Tema

88 = ♩

a tempo

a tempo

Exemplo 7- O tema *Ó mana deix'eu ir* presente na *Ária- (Cantiga)*, c. 1- 24.

À Sylvio Salena
Itabayana

Andante

mf

Início do Tema

rall.

Ó ma-na-dei-xe-u i, ma na eu vou

só Ó ma-na-dei-xe-u i pa-r'a se-tão do Cai...

có! có!

Eu tou dan-sar com a Chris-tó nos-seu sa-cri

mi. 92. 21. 309

Exemplo 8- O tema *Ó mana deix'eu ir presente em Itabayana*, c. 1- 16.

3.1.3. VAMOS MARUCA: VARIAÇÃO TEMÁTICA

O quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n.4*, de 1930, denominado *Dança (Miudinho)*, foi dedicado a Antonietta Rudge⁵¹.

Se o movimento é dedicado a uma pianista virtuosa, compreende-se então o caráter virtuosístico da peça em andamento *muito ritmado e animado*⁵², característico da dança “miudinho”, que é uma espécie de samba de roda em andamento acelerado. Outra característica do “miudinho” é a constância rítmica que Villa-Lobos também emprega nesse movimento por meio do uso enfático de semicolcheias em toda a peça.

Esta última inicia-se com uma introdução vigorosa de baixos atacados firmemente e sustentados enquanto a mão direita se ocupa das semicolcheias em um registro médio agudo em forma de arpejos. No décimo segundo compasso o tema aparece destacado em uma região abaixo do *ostinato* de semicolcheias. Tal tema é apresentado e logo é encoberto pelo emaranhado denso de arpejos que vem desde a introdução. A peça toda se baseia nesses arpejos e às vezes a citação, ou fragmento dela, ressurgem entre eles.

Em *Dança (Miudinho)* nota-se novamente a utilização de um tema popular brasileiro que também se encontra em outra obra de Villa-Lobos. Desta vez a peça é *Vamos Maruca*, publicada dois anos após *Dança (Miudinho)* no *Guia Prático* de 1932. Porém, todas as canções do *Guia Prático*, segundo Villa-Lobos (2009, p.27), são um aglomerado de trabalhos de Frederico Santa-Anna Nery, Guilherme de Melo, Mário de Andrade, Alexina Magalhães Pinto, João Gomes Júnior, João Batista Julião e o Cancioneiro pessoal de Villa-Lobos. Trabalhos esses anteriores a tal data. Por essa razão, acredita-se que o arranjo de *Vamos Maruca* para três vozes e piano fora composto antes do quarto movimento de *Bachianas Brasileiras n.4*.

Apesar disso, em oposição a *Ó Mana deix’eu ir*, encontra-se, anteriormente a Villa-Lobos, a gravação de 1918, *Vamo Maruca Vamo*⁵³, de Orlando Silva. No *Guia*

⁵¹ Antonietta Rudge Müller foi pianista brasileira, amiga e intérprete de Villa-Lobos, participou da “Excursão Artística” organizada por ele, que percorreu 54 cidades brasileiras entre janeiro e abril de 1931. (GUÉRIOS, 2009, p.202).

⁵² Indicação de andamento feita por Villa-Lobos no início desse movimento.

⁵³ Canção carnavalesca composta a partir dos temas *Vamos Maruca* e *Có-có-có*, cujas autorias são atribuídas a Juca Castro e Paixão Trindade.

Prático de Heitor Villa-Lobos essa canção é classificada como catira⁵⁴ e de acordo com o catálogo *Villa-Lobos: sua obra*, esse é um tema popular do Estado de São Paulo.

O tema em *Dança (Miudinho)*, exemplo 10, está transposto em relação ao *Vamos Maruca* do *Guia Prático* (exemplo 9); as síncopes características da catira foram retiradas, porém o que nos remete à canção é o contorno melódico intervalar que foi mantido por toda a frase como se pode observar através das demarcações dos exemplos. Para melhor visualização das semelhanças intervalares, estão omitidas as outras duas vozes e o acompanhamento de piano no exemplo 9. No exemplo 10 estão suprimidos o baixo e o *ostinato* da mão direita.



Na *Dança*, esse tema é fragmentadamente reexposto na peça. No entanto, há um momento em que atrai mais a atenção por ser rerepresentado com intervalos de terças dobradas abaixo, o que é comum nas canções populares brasileiras, inclusive na catira, ou seja, é uma alusão⁵⁵ à sonoridade brasileira. Após essas pequenas reexposições, a peça recebe uma pontuação através de longas e ligadas figuras de valores. Depois dessa pontuação, ela retorna à introdução e o tema é recapitulado exatamente como no início até chegar a uma coda que também cita o tema como se pode observar no exemplo 11, em que a clave de sol é dobrada em oitava na clave de fá e se compara à primeira marcação dos exemplos 9 e 10.

⁵⁴ De acordo com Mário de Andrade no *Dicionário Musical Brasileiro* (1989, p.120; 122), catira é o mesmo que cateretê: dança praticada nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerias, Mato Grosso e Goiás.

⁵⁵ Termo adiante exemplificado.

Meno

The musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Meno'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'fff' (fortississimo). The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and phrasing.

Exemplo 11- Coda de *Dança (Miudinho)*- exemplo de utilização do fragmento do tema, c. 190- 195.

3.2. ALUSÕES: TÉCNICAS/ PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS E ASSOCIAÇÕES EXTRAMUSICAIS

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, verte-as como pode e vai levá-las a feira onde todos a têm por suas.
(Machado de Assis, *Esaú e Jacó*)

Entende-se que alusão é uma forma de intertextualidade representativa de sutil referência a um texto conhecido. Ela difere da citação, aproveitada de um texto para figurar como exemplo em outro. Desta maneira, a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral (ZANI, 2003, p.123). Para Genette (2006, p.8) a intertextualidade menos explícita e menos literal é a alusão que, segundo ele, é “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.” Gomes (2010, p.34), em outras palavras, acrescenta que “a alusão é uma espécie de citação em que o conteúdo citado fica implícito, cabendo ao leitor-receptor decodificá-la. Pode ser pensada como uma citação indireta, em que apenas o intertexto é lembrado ‘nas entrelinhas’”.

Desta maneira, percebe-se que a alusão musical se relaciona a técnicas e procedimentos composicionais reutilizados pelos compositores. Compor à maneira de determinado compositor ou de determinada estética musical remete a esse compositor ou estética sem, contudo, deixar transparecer explicitamente a fonte original.

Um exemplo de alusão em música é a peça *Chopin* do *Carnaval Op. 9* de Robert Schumann. Para Gomes (2010, p.45),

a peça propõe ser uma homenagem a Chopin, por meio da alusão ao seu estilo. É o que Schumann tentou imitar, ao criar uma linha *cantabile* em um ritmo lento, com acompanhamento arpejado em ritmo rápido, similar ao comportamento composicional bastante recorrente em Chopin, como acontece, por exemplo, na parte central da *Fantasia-Improviso*, opus póstumo.

Outro exemplo que Gomes traz, é a *Sonata para viola e piano Op.147* de Dmitri Shostakovich; para Gomes (2010, p.56), “nesta Sonata para viola e piano, Shostakovich fez uma alusão ao mestre de Bonn. Por meio dos motivos utilizados na melodia e no acompanhamento, fez uma referência paródica a *Sonata Op.27 n.2* de Beethoven”.

Escudeiro (2012, p.91), ao explicar como foi o seu processo composicional ao compor intertextualmente a peça *Aporia*, informa que “na seção B do primeiro movimento destaca-se um procedimento de alusão ao *minimalismo*⁵⁶”. A indicação nº 12 aponta o exemplo que o autor usa em sua dissertação para mostrar esse trecho que alude a técnica composicional do minimalismo.

89 *legato* (a) *legato* (b) *legato+estacato*
mf *p < f > p* *mf*
 94 (c) *legato+staccato+acentuação*
f *pp*

Exemplo 12- Alusão ao *minimalismo*, violão.
 Fonte: ESCUDEIRO, 2012, p. 92)

Barrenechea e Gerling (2000), ao analisarem as relações entre *Hommage à Chopin* de Villa-Lobos e a música do compositor homenageado: Frédéric Chopin, afirmam que

Villa-Lobos apresenta uma interpretação pessoal e única dos gestos chopinianos ouvidos, filtrados e traduzidos sem contudo apresentar modificações significativas ao seu estilo pessoal. Permanece o mesmo compositor em cuja obra já havia ocorrido um transplante de grandiosidade retórica e uma síntese de múltiplas possibilidades que transcende os limites temporais. Os gestos que escolhe manter, adaptar e revestir de acordo com os limites harmônicos e tímbricos da sua época e da sua inventividade estão intimamente relacionados com os que conferem uma unidade singular à sua obra anterior. Ao longo de sua produção Villa-Lobos escolhe contornos melódicos cuja origem é indiscutivelmente encontrada na música de concerto do século precedente. A preservação destes gestos cruciais na peça de homenagem atestam o entrosamento entre dois ícones de nacionalismos distintos. **Nesse tributo musical o compositor brasileiro,**

⁵⁶ Técnica musical cuja principal característica é a repetição de pequenos trechos com pouca variação durante um longo período de tempo. Segundo CERVO (2005, p.47), o minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal, repetir à exaustão, além de introduzir conceitos filosóficos do Oriente.

com rara felicidade, **emula o estilo brilhante e ornamental do homenageado.** (BARRENECHEA; GERLING, 2000, p.66, grifo da autora)

Embora as autoras não se utilizem dessa terminologia, percebe-se que Villa-Lobos, sem deixar de lado a sua singularidade, alude a gestos chopinianos na homenagem que presta.

Além de aludir à maneira de compor de outro compositor ou estética musical, um compositor também pode aludir a sonoridades extramusicais⁵⁷. Como exemplo, tem-se o próprio Villa-Lobos e a *Tocata da Bachianas Brasileiras n.2, O Trenzinho do Caipira*. Nessa peça, ele simula a sonoridade produzida por um trem. Outra alusão do repertório villalobiano, que pode exemplificar essa prática, é a imitação do canto do uirapuru na obra *Uirapuru*. Oliver Messiaen é outro compositor que aludiu a sons de pássaros em suas composições. Assim como também encontram-se alusões a pássaros na *Primavera*, de *As Quatro Estações*, de Antonio Vivaldi, ou alusões às sonoridades produzidas em um campo de batalha, como se observa em *La Guerre* de Clement Janequin. Aqui, citam-se apenas alguns exemplos; entretanto, há uma interminável quantidade de peças compostas a partir desse tipo de prática alusiva.

Desta forma, entendendo que a alusão relaciona-se a técnicas ou procedimentos composicionais e sonoridades extramusicais, a seguir busca-se mostrar as alusões que Villa-Lobos faz à música de Bach e a música brasileira – ou ambiente sonoro brasileiro – nos quatro movimentos que compõem a *Bachianas Brasileiras n.4*.

⁵⁷ Neste caso, a alusão está relacionada ao conceito de *mimesis* – representação da natureza – ou referencial externo.

3.2.1. ALUSÕES EM *PRELÚDIO (INTRODUÇÃO)*

Conforme Dudeque (2008, p.139), “uma característica frequentemente observada na música de Bach está relacionada a uma técnica utilizada em que os mesmos elementos constituintes são reorganizados e reordenados”. Como exemplo para esse procedimento técnico/composicional, o autor apresenta o *Prelúdio n.5* do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado*. Entretanto, esse procedimento é recorrente em outros prelúdios dessa obra. O exemplo 13 menciona os três primeiros compassos do *Prelúdio n.2*, cujo motivo “a”, elemento principal, é reutilizado e reordenado por meio da variação de alturas nos motivos “a1” e “a2”.



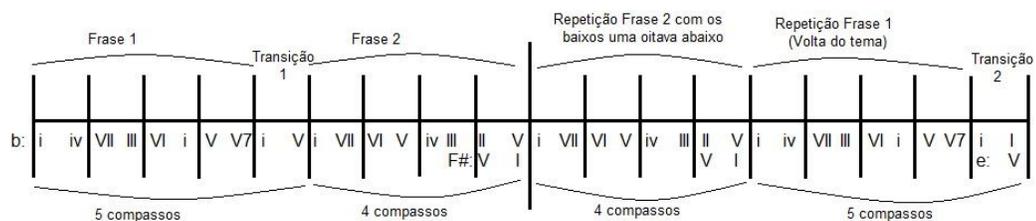
Exemplo 13- *Prelúdio n.2* de *O Cravo Bem Temperado*- reutilização reordenação de um mesmo elemento, c.1-3.

O exemplo 14 mostra que o *Prelúdio (Introdução)* é composto a partir dessa mesma técnica de reutilização e reordenação de um único elemento, ou seja, aqui há uma alusão ao procedimento composicional de Bach, utilizando-se do motivo inicial do tema real, como visto.



Exemplo 14- *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas Brasileiras n.4*- reutilização e reordenação de um mesmo elemento, c. 1-4.

A primeira seção do *Prelúdio* é uma seção simétrica. De acordo com Salles (2009, p. 45), “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana, embora comentada com muita parcimônia.” O exemplo 15 demonstra a simetria entre os 9 primeiros compassos e os 9 compassos seguintes; os baixos da primeira e a quarta frases ocorrem em ciclo de quintas enquanto que as frases centrais desse trecho estão em escala descendente.



Exemplo 15- Gráfico de simetrias de frases da primeira seção do *Prelúdio (Introdução)* elaborado para este trabalho.

Embora a harmonia desse trecho seja de melodia acompanhada, usam-se pequenos contracantos entre as frases. O exemplo 16 demonstra a imitação da antecipação do baixo em relação à melodia que se inicia na frase 2. O exemplo 17 revela a utilização desse procedimento intensificado e ornamentado, o que pode aludir ao tratamento dado pelos chorões em linhas de baixo. Esse procedimento no exemplo 17 direciona o tema para Mi menor no início da seção 2.

Exemplo 16- Contracanto no baixo interligando frases e definindo a tonalidade de Si menor, c. 5-8. A imagem mostra a partitura musical com o baixo antecipando a melodia da frase 2.

Exemplo 16- Contracanto no baixo interligando frases e definindo a tonalidade de Si menor, c. 5-8.

Exemplo 17- Contracanto no baixo interligando seções e transpondo a harmonia, c. 18-19. A imagem mostra a partitura musical com o baixo antecipando a melodia da seção 2.

Exemplo 17- Contracanto no baixo interligando seções e transpondo a harmonia, c. 18-19.

Depois dessa primeira seção, inicia-se no compasso 19 uma seção modulante em Mi menor que logo se transforma em um trecho politonal⁵⁸ e contrapontístico. Ou seja, nesse trecho da peça deixa-se de usar padrões tradicionais de tonalidade e ocorre mudança de textura. Em tal seção, as vozes agudas, nos três primeiros tempos de cada compasso; estão em tonalidade maior um tom acima do baixo contínuo e da voz secundária que estão em tonalidade menor. O quarto tempo das vozes agudas soa uma sexta em relação aos acordes com quinta diminuta dos terceiros tempos do baixo de cada compasso, essa sexta é uma marca do colorido sonoro da peça que logo no motivo inicial já foi apresentada como se pode notar no Sol em relação ao Si do exemplo 6. A tabela 2 mostra cada compasso da seção politonal e as tonalidades nela presentes. A segunda coluna traz as vozes agudas, enquanto a terceira aponta os dois acordes presentes do baixo e na voz intermediária de cada compasso: atentando-se somente a essa coluna, percebe-se que o grave descende cromaticamente. A utilização desse cromatismo alude ao motivo cromático do tema real (exemplo 4). Observando o emprego desse tema na primeira peça da *Oferenda Musical*, o *Ricercar*, nota-se que o tema transita entre as vozes. O exemplo 18 indica um trecho dessa peça em que esse cromatismo, assim como em Villa-Lobos (exemplo 19), está no baixo.

Compasso	Vozes agudas	Baixo e voz intermediária
23	Mib	Réb e Dóm5-
24	Réb	Dóbm e Sibm5-
25	Si	Lám e Sol#m5-
26	Lá	Solm e Fá#5-
27	Fá#	Mim e Ré

Tabela 2- Tonalidades sobrepostas na seção politonal.

⁵⁸ De acordo com Noronha (1998, p.28), “a politonalidade - ao contrário da Tonalidade, que lida com um único eixo harmônico (direcionalidade harmônica) de cada vez - trabalha com mais de um eixo simultaneamente.”



Exemplo 18- Baixo cromático no *Ricercar da Oferenda Musical*, c. 24-29.

Exemplo 19- Baixo cromático no *Prelúdio (Introdução)*, c. 18-27.

No compasso 33, inicia-se a seção final com um fragmento do tema apresentado em Si menor no grave e depois em Mi menor. É a primeira vez, no decorrer da peça, que o baixo está com a melodia e, conseqüentemente, deixa de ser o apoio para as outras vozes. Após essas representações, o grave continua em destaque, mediante variações do motivo principal (extraído do início do tema real), até cadenciar em Si menor.

3.2.2. ALUSÕES EM CORAL (CANTO DO SERTÃO)

O segundo movimento da *Bachianas Brasileiras n.4, Coral (Canto do Sertão)*, de 1941, foi dedicado a José Vieira Brandão, amigo, assessor e intérprete de obras de Villa-Lobos.

De acordo com Tarasti (1995, p.203), esse movimento é baseado em uma canção católica do nordeste brasileiro⁵⁹. Além disso, Tarasti observa que o tema principal é harmonizado com uma textura simples de coral, um acorde para cada nota da melodia e o ponto pedal (notas circuladas no exemplo 20) na nota Si bemol, a araponga, acontece em quase todos esses compassos.

Para Wright (1992, p.92), esse movimento “é uma canção nostálgica do sertão, reforçado pela chamada onipresente e solitária da araponga, o pássaro ferreiro do sertão, ouvido como um contínuo Si bemol agudo⁶⁰”.

No programa da temporada de abril de 2010, período em que a *Bachianas Brasileiras n.4* foi executada pela Osesp – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo –, há a informação de que nesse movimento “a cada compasso a nota Si bemol é percutida, sugerindo o canto da araponga, o pássaro ferreiro do sertão (a orquestração, aliás, dá uma ideia bastante fiel do ruído ensurdecedor dessa ave)”⁶¹.

Nóbrega (1976, p.68), em seu livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, em relação a esse movimento, diz que “deitado em sua rede, na tarde modorrenta, o sertanejo ouve um canto dolorido, sem brilho e sem paixão, quase indiferente, enquanto a araponga pontilha a melodia com a sua percutida voz”.

Ao analisarem a versão orquestral desse movimento, Palma e Chaves Jr. (1971, p.81) também referem o canto de uma araponga⁶².

⁵⁹ Com essa informação pode-se imaginar a existência de mais uma citação feita por Villa-Lobos na *Bachianas Brasileiras n.4*. Entretanto, de acordo com os estudos realizados para o presente trabalho, não encontramos registros sobre a possível canção até o término desta pesquisa.

⁶⁰ No original: is a nostalgic song of backlands, enhanced by the omnipresent and lonely call of the araponga, the blacksmith bird of the sertão, heard as a continuous B flat.

⁶¹ Disponível em: < <http://www.osesp.art.br/portal/concertoseingressos/concerto.aspx?c=1435>> Acesso em: 30/10/2012.

⁶² No site <www.wikiaves.com.br/araponga> é possível acessar a gravação do som produzido por pela araponga.

A estrofe abaixo, extraída da canção *Sabiá* de Maurício Tapajós e Joaquim Cardoso que ficou conhecida na voz de Clementina de Jesus exemplifica a notoriedade da ave perante os sertanejos⁶³:

*Oh! Minha ave araponga
Ferreiro deste sertão
Teu canto bate na serra
Responde o meu coração*

A araponga é um pássaro cujo canto é alto e estridente. Em algumas regiões brasileiras, essa ave é conhecida como ferreiro ou ferrador devido a semelhança de seu grito com a batida de martelo sobre uma bigorna. Pela alta sonoridade produzida, em meio a tantas aves, esse som “martelado e percutido” se sobressai.

Como se pode ver no exemplo 20, o Si bemol destaca-se aos outros elementos musicais devido ao seu ataque acentuado e repetitivo, assim como o grito da araponga. Para esta pesquisa não se encontrou discursos villalobianos de referência a tal ave, entretanto, essa hipótese é plausível de sentido visto que o canto da araponga pode ser considerado o “canto do sertão”. Aceitando-se essa hipótese, a utilização constante dessa nota pode ser considerada uma alusão à araponga e, conseqüentemente, à paisagem sonora⁶⁴ sertaneja. Neste caso, a alusão é feita a um elemento sonoro extramusical.

⁶³ Não no sentido geográfico de sertão brasileiro, mas no sentido de zona de mata afastada de centros urbanos.

⁶⁴ O conceito de paisagem sonora tornou-se conhecido após os trabalhos do canadense Murray Schaffer. Na contracapa de seu livro *A afinação do mundo* (2001) encontra-se a seguinte conceituação: “A paisagem sonora é o nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos. Do zumbido das abelhas ao ruído da explosão, esse vasto compêndio, sempre em mutação, de cantos de pássaros, britadeiras, música de câmara, gritos, apitos de trem e barulho de chuva tem feito parte da existência humana”.

The image shows a musical score for piano, Example 20. It consists of three systems of music. The first system is marked *LARGO* and *mf*. The second system is marked *a tempo* and *mf*, with *rall.* and *Pesante* markings. The third system is marked *Più mosso* and *poco rall.*. Handwritten annotations include circles around specific notes and a note marked "8ª abaixo...!".

Exemplo 20- Ponto pedal, Si bemol repetitivo aludindo ao grito de uma araponga.

Curiosamente, essa referência é componente significativo do *style-oiseaux*⁶⁵ de Villa-Lobos, pois suas frequentes apropriações de cantos de pássaros podem ser considerados como sinédoques⁶⁶ em relação à natureza do Brasil e sua ideia mais abrangente de fazer “música nacional”. Como exemplo, tem-se o texto abaixo de Manuel Bandeira que Villa-Lobos usou em Dança (*Martelo*) da *Bachianas Brasileiras n.5*, os grifos no texto foram feitos para este trabalho com a intenção de exemplificar as referências ao canto do sertão.

⁶⁵ Estilo de pássaros: relacionado a um possível estilo ornitológico de composição. Villa-Lobos com frequência utilizava alusões a cantos de pássaros, como exemplo podemos destacar *Uirapuru*, *Choros n.3*, *Choros n.10*, entre outros.

⁶⁶ A sinédoque é aparentada com a metonímia e consiste numa figura de linguagem onde a parte representa o todo. Neste caso, o canto de uma ave típica pode representar toda a fauna e, por extensão, os recursos naturais de um país.

Irerê, meu passarinho **do sertão** do Cariri,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola? Cadê meu bem? Cadê Maria?
Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
Ah! Sem a viola em que cantava o seu amô,
Ah! Seu assobio é tua flauta de Irerê:
Que tua flauta do sertão quando assobia,
Ah! A gente sofre sem querê!
Ah! Teu **canto** chega lá do fundo **do sertão**,
Ah! Como uma brisa amolecendo o coração,
Ah! Ah!
Irerê, solta o teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Prá alembra o Cariri!

Canta cambaxirra! Canta juriti!
Canta Irerê! Canta, canta sofrê
Patativa! Bem-te-vi!
Maria acorda que é dia
Cantem todos vocês
Passarinhos do sertão!
Bem-te-vi! Eh! Sabiá!
La! liá! liá! liá! liá! liá!
Eh! Sabiá da mata cantadô!
Liá! liá! liá! liá!
Lá! liá! liá! liá! liá! liá!
Eh! Sabiá da mata sofredô!
O vosso **canto** vem **do fundo do sertão**
Como uma brisa amolecendo o coração

Irerê, meu passarinho **do sertão** do Cariri...
Ai!

Nota-se que, no texto de Manuel Bandeira, a ave que simboliza o “canto do sertão” é o irerê⁶⁷, cujo canto, assim como a araponga, também consiste na repetição de sons agudos. Vale ressaltar que o Irerê é encontrado em todo o Brasil, inclusive na região do Crato (Ceará), perto do sertão do Cariri ao qual o texto faz referência.

Além da alusão ao canto de um pássaro, pode-se entre ouvir nessa nota constantemente repetida o *Prelúdio Op. 28 n.15, Gota d'água*, de Frédéric Chopin, compositor que também fora influenciado pela estética composicional de Bach.

Já a forma musical, *Coral (Canto do Sertão)* pode ser disposta em 4 partes, de acordo com as suas mudanças de andamento ou caráter, mais uma coda como descrito na tabela 3:

Seção	Compassos	Indicação de Andamento ou Caráter
Seção 1	1-16	<i>Largo</i>
Seção 2	17- 32	<i>Più mosso</i>
Seção 3	33- 70	<i>Largo</i>
Seção 4	71- 86	<i>Grandeoso</i>
Coda (ou seção 5)	87- 92	<i>A tempo</i>

Tabela 3- Seções em *Coral (Canto do Sertão)*.

Observando o exemplo 20, nota-se que há uma melodia *cantabile* entre os acordes. Segundo Tarasti (1995, p.181-182), todas as *Bachianas* de Villa-Lobos seguem uma ideia de entonação *cantabile*. De acordo com ele, este é um aspecto que contrasta com o vanguardismo dos *Choros*. Para melhor visualização, o exemplo 21 mostra apenas a melodia extraída da seção 1.



Exemplo 21- Tema de *Coral (Canto do Sertão)*, c. 1-16.

⁶⁷ Ouvir seu canto em: <www.wikiaves.com.br/irere>

Na seção 2, essa mesma melodia aparece em um registro grave, na clave de fá, abaixo de um plano textural de grupos de colcheias (exemplo 22). A princípio esses grupos são acéfalos mas depois complementam-se. Esse tipo de construção sonora alude a maneira de compor do início da *Varição 5* das *Varições Goldberg* de Bach, como se pode notar no exemplo 23.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a texture of chords. A bracket above the first two measures of the treble staff indicates a first ending. A box labeled "Início Seção 2" and "Più mosso" is placed over the second system, which begins with a melodic line in the bass clef. The tempo marking "poco rall." is written above the first measure of the second system. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Exemplo 22- *Coral (Canto do Sertão)*, c. 17- 22. Inserção de melodia em meio a plano textural de colcheias.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a texture of semicolcheias. The tempo marking "Allegro vivace. (♩ = 120.)" is written above the first measure. The dynamic marking "mf" is written below the first measure. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4. The second system continues the melodic line in the treble staff and the semicolcheias in the bass staff. The dynamic marking "f" is written below the first measure of the second system.

Exemplo 23- *Varição 5* das *Varições Goldberg*, c. 1- 7. Inserção de melodia em um plano textural de semicolcheias.

A seção 3 é uma espécie de variação da seção 1, que novamente enfatiza a nota Si bemol aguda e brinca com a disposição do tema, inclusive dobrando-o em

oitavas. A ausência da nota Si bemol na seção 2, remete à ausência do “canto do sertão”, dando a essa seção um caráter de maior urbanidade e erudição.

Outra seção que se ausenta do Si bemol é a seção 4, nela tem-se a indicação para se tocar “como um órgão”, para isso, em algumas notas pede-se “afundar as teclas sem deixar os martelos baterem nas cordas” como se pode observar no exemplo 24. Ou seja, tem-se uma alusão à sonoridade produzida por um órgão – instrumento preferido de Bach – através de acordes sustentados. Tal seção termina em uma dominante que se resolve no primeiro tempo da coda. Esta é composta de 6 compassos e termina fortemente em um único “Dó 1”.

Grandeoso

(*) como um órgão

fff

7

7

7

(*) Afundar as teclas sem deixar bater os martelos nas cordas.
Press the keys down without letting hammers strike the strings.

Exemplo 24- Início da seção 4 do Coral (*Canto do Sertão*), c. 71-73. Alusão à sonoridade sustentada.

3.2.3. ALUSÕES EM *ÁRIA (CANTIGA)*

Como apresentado, a *Ária (Cantiga)* é uma peça com forma ternária, ABA com introdução mais coda e codeta. A introdução, nesse movimento, alude à introdução de *Itabaiana* (comparar exemplos 7 e 8). A seção A é a citação literal repetida após a seção central (B). Já a seção B é um desenvolvimento em que o tema sempre reaparece variado. Essa seção pode ser considerada composta pela superposição de processos composicionais que não engendram um sentido único entre si, mas estabelecem uma noção de massa sonora manipulável (SALLES, 2009, p.82-83). A propósito, Salles (p. 82), baseado em Jakobson, afirma que “os processos por onde Villa-Lobos introduz temas folclóricos ou de inspiração popular em texturas ruidosas seriam como os ‘planos sinedóquicos⁶⁸’ observados na pintura surrealista ou no cinema”. O exemplo 25 mostra um trecho dessa seção em que o tema (notas acentuadas) está inserido em um plano harmônico “ruidoso”. Salles (p.82) classifica esse tipo de processo como textura com ambientações de melodias folclóricas utilizado por Villa-Lobos.

⁶⁸ Como mencionado anteriormente, procedimento de apresentar os objetos por meio de alguns dos fragmentos, suprimindo outros.

Exemplo 25- Textura com ambientações de melodias folclóricas, c. 62- 68.

Outra característica que distingue as partes desse movimento é o andamento; as seções A e introdução são moderadas, enquanto que B é um *vivace*. É interessante notar que o retorno da seção A, após todo o desenvolvimento contrastante e em andamento *vivace*, acontece na seção áurea⁶⁹ do movimento. A coda, por sua vez, de 4 compassos é moderada e se transforma em um *meno* na codeta. A coda é uma repetição do tema que alude à maneira de terminar canções populares – é comum em repertório popular as canções cadenciarem com o início do tema. Dessa forma, a peça poderia terminar nesse ponto, como se pode observar no círculo do exemplo 26, entretanto Villa-Lobos não coloca um Fá menor, como esperado, após a dominante final da coda. Ele adiciona uma codeta e cadencia em Fá menor, tonalidade da peça, apenas em seu último compasso.

⁶⁹ A seção áurea é uma proporção matemática que está relacionada à percepção do belo coletivo. De acordo com estudos filosóficos e matemáticos, grandes artes da história possuem proporções áureas. O quadro de *Monalisa* de Leonardo da Vinci e, também, as pirâmides do Egito, são exemplos da presença dessa seção. Inobstante, é comum a busca da seção áurea em obras musicais a fim de demonstrar a sua lógica intrínseca e, talvez assim, explicar a sua notoriedade em meio a outras obras. De acordo com Assis (2009, p.66), “define-se Seção Áurea como a divisão de um segmento de tal forma que o segmento menor está relacionado ao segmento maior na mesma proporção em que o segmento maior”. Dessa forma, o cálculo se faz pela quantidade de compassos presentes na peça.

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two systems. The first system is labeled "CODA a tempo" and "CODETA Meno 84". The Coda section begins with a *rall.* (ritardando) and transitions into an *allarg.* (allargando). The Codetta section starts with a tempo change to "Meno 84". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions like "8º m.g.m.d." and "8º abaixo".

Exemplo 26- Cadência da coda e início da codeta, c. 112- 122.

3.2.4. ALUSÕES EM DANÇA (MIUDINHO)

O quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n.4, Dança (Miudinho)*, tem caráter virtuose e foi escrito em andamento muito ritmado e animado, característico da dança miudinho⁷⁰, espécie de samba de roda em andamento acelerado. Esse movimento inicia-se com uma introdução vigorosa de baixos atacados firmemente e sustentados na mão esquerda, enquanto a mão direita se ocupa de semicolcheias em um registro médio agudo em uma figuração de *ostinato*. No décimo segundo compasso o tema aparece destacado em uma região abaixo dessa figuração. A peça toda se baseia nesse *ostinato* e nos ressurgimentos desse tema, ou fragmentos dele, entre os *ostinati*.

Os *ostinati*, ora aparecem como “figura”, ora como “fundo”. O exemplo 27 mostra o início desse movimento em que o ostinato, na introdução, aparece como “figura” e quando o tema se inicia, no compasso 11, aparece como “fundo”. As notas circuladas demonstram o término das frases e a polarização da nota Fá natural que ocorre na introdução.

⁷⁰ Dança individual brasileira muito dançada no séc. XIX nas salas burguesas. (ANDRADE, 1989, p. 338).

MUITO RITMADO e ANIMADO

The musical score consists of four systems of piano music. The first system is marked *sfz* and *mf*. The second system is marked *sfz*. The third system is marked *sfz* and *en dehors*, with a bracketed section labeled "Inicio do Tema". The fourth system continues the piece. The score features a rhythmic ostinato in the bass line and a melodic line in the treble.

Exemplo 27- *Ostinato* funciona como figura na introdução e como fundo na apresentação do tema, c. 1-19.

De acordo com Salles (2009, p.69), os “músicos do século XX estavam buscando outros modelos de composição musical que, embora até possam ter material gerado a partir da improvisação, envolvem uma elaboração criteriosa da *montagem*, como um cineasta faz com o filme”. Isso quer dizer que

o ato de harmonizar uma melodia nem sempre é encarado por Villa-Lobos de um ponto de vista tradicional, em que a harmonização implica a escolha de acordes que conduzam a melodia num plano subalterno. Em muitas das suas peças com temas folclóricos o que seria um “pano de fundo” para a melodia ganha contornos extremamente expressivos. (SALLES, 2009, p.102)

Desta forma, entende-se o porquê da quantidade de seções distintas nessa peça. A tabela 4 menciona a forma de *Dança (Miudinho)* com suas respectivas seções e principais características.

Parte A	Seção 1- Comp. 1- 10 Introdução- Polarização em Fá
	Seção 2- Comp. 11-28 Apresentação do Tema
	Seção 3- Comp. 29-35 Ênfase na sonoridade da escala de Dó menor diminuta
	Seção 4- Comp. 36- 42 Cromatismo descendente
	Seção 5- Comp. 43-48 Ênfase na nota Sol (Dominante) por 6 compassos
	Seção 6- Comp. 49- 64 Tema reexposto em terças dobradas
	Parte B
Seção 8- Comp. 75- 88 Transição para a sonoridade clássica	
Seção 9- Comp. 89-110 Início de dinâmicas- Sonoridade clássica- Retorno da nota Fá natural	
Seção 10- Comp. 111-128 Nota contra nota até se converter em polirritmia	
Seção 11- Comp. 129- 139 Tempo contra tempo até se converter em síncopes	
Parte A'	Seção 12- Comp. 140- 150 Reapresentação da introdução
	Seção 13- Comp. 151-174 Reapresentação do tema
	Seção 14- Comp. 175-180 Ênfase na sonoridade da escala de Dó menor diminuta
	Seção 15- Comp. 181-189 Cromatismo descendente
Coda	Seção 16- Comp. 190-195

Tabela 4- Forma da *Dança (Miudinho)*.

Tendo por base a tabela 2, percebe-se que a peça tem forma ternária ABA', dividida em seções. Na primeira seção há a polarização da nota Fá (notas circuladas no exemplo 27), como introdução. Depois desta, a nota Fá só é retomada com destaque no compasso 107, como se vê no exemplo 28. A nota Fá enfatiza-se pelos *sforzandos* feitos nela. Isso torna-se mais claro ao se ouvir esta peça, porque

uma forma curiosa de chamar atenção sobre um determinado som é excluí-lo durante certo tempo para então voltar a ele. Se a eficácia dessa técnica pode ser discutível para quem escuta a obra, especialmente se houver estruturas harmônicas muito densas, ela pelo menos revela uma forma de dispor os sons ao longo do tempo, de conduzir o fluxo sonoro até determinado objeto. (SALLES, 2009, p.151).



Exemplo 28- Ressurgimento enfático da nota Fá, c. 107-110.

Como mencionado, este movimento inicia-se com uma introdução vigorosa de baixos atacados firmemente. Para Salles (2009, p.227), um elemento harmônico que dá sustentação harmônica e interliga seções e *ostinati*, é a nota pedal. Para ele, os pedais são um aspecto característico da técnica villalobiana em várias obras. Entretanto, além de ser um aspecto característico de Villa-Lobos, esses ataques também são enfatizados por meio de *sforzandos* que aludem à sonoridade do cravo barroco em que os acordes executados nesse instrumento, naturalmente soam *sforzados*. Sendo assim, também aludindo à sonoridade de músicas barrocas, percebe-se que a peça, até a seção 8, não sofre variação de dinâmica, ou seja, todas as seções até o compasso 88 soam *mezzo-forte*, como se fossem executadas por um cravo. A seção 9, entretanto, alude ao classicismo, além da variação de dinâmicas (a primeira variação de dinâmica da peça é o piano do exemplo 29), recorrente nesse período, Villa-Lobos emprega uma melodia, acima dos *ostinati*, com uma sonoridade de caráter clássico devido à rítmica e ao contorno melódico que lhe é próprio (exemplo 29). Resumindo, nota-se que Villa-Lobos inicia a peça aludindo à sonoridade sem a dinâmica do barroco, passa por um trecho voltado à sonoridade clássica e termina sintetizando e fundindo essas duas sonoridades.

The image shows a musical score for piano. The top system features a bass clef staff with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and a bracketed section labeled "Início Seção 9". The dynamic then changes to *p* (piano). A melodic line in the treble clef is labeled "Melodia com caráter clássico" and features a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The bottom system continues the piano accompaniment with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 29- Primeira variação de dinâmica da peça e melodia com caráter clássico, c. 87- 96.

A respeito do *ostinato* aplicado em toda a peça, percebe-se que é um meio adaptado à rítmica brasileira através do agrupamento de três semicolcheias em compassos binários, o que provoca o deslocamento do acento métrico. De acordo com Seixas (2007, p.102), as derivações do padrão 3+3+2 – como se pode observar no exemplo 30, em que o primeiro compasso é o padrão e o segundo uma derivação deste – encontradas na música popular e folclórica do Brasil, podem ser consideradas um signo de brasilidade, adotado por compositores nacionalistas. Os círculos no exemplo 30 mostram o início desses agrupamentos e, conseqüentemente, os deslocamentos métricos que geram uma base rítmica de 3+3+3+3+2; as demarcações maiores são a acentuações anacrústicas causadas pelos *sforzandos*. Para Salles (2009, p.170), “o método de acentuação irregular tornou-se prática comum de vários compositores modernos, e é explorado por Villa-Lobos na construção de vários *ostinati*”.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The top staff features a melodic line with eighth notes grouped in a 3+3+2 pattern, indicated by a bracket and the numbers "3 + 3 + 2". The dynamic markings alternate between *sfz* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The bottom staff shows a simple piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm.

Exemplo 30- Utilização de agrupamentos de semicolcheias para deslocar os acentos métricos em *Dança (Miudinho)*, c. 1-4.

Sobre o tema utilizado na composição dessa peça, como mencionado, a base é a canção *Vamos Maruca*, tema que ressurgue fragmentado em toda a peça. Contudo se destaca sua reapresentação em terças dobradas (exemplo 31), no compasso 49, seção 6. *Vamos Maruca* foi categorizada por Villa-Lobos, em seu *Guia Prático*, como uma catira. Desta forma compreende-se que o aproveitamento da melodia dobrada em terças está diretamente relacionado à sonoridade típica interiorana de alguns gêneros musicais do Sudeste e Centro-Oeste do Brasil; ou seja, Villa-Lobos alude a tal sonoridade.

Início da reexposição do tema em terças

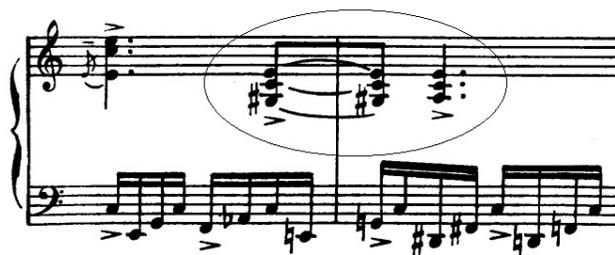
Fim da reexposição

Exemplo 31- Tema reapresentado com terças dobradas, c. 48-66.

Sobre as especificidades de cada seção da peça, após a introdução (seção 1) e a apresentação do tema (seção 2), percebe-se que a seção 3 enfatiza a sonoridade da escala de Dó menor diminuta por meio de uma linha melódica acentuada que na seção 4 descende cromaticamente até o Sol natural (Dominante) que é estendido na seção 5 por 6 compassos e, por essa razão, dizemos que há ênfase na nota Sol nessa seção. A seção 6 (iniciada em Dó maior que é a resolução da Dominante enfatizada) é a reapresentação do tema em terças dobradas

cadenciando a parte A por meio de uma figura rítmica sincopada que alude a cadências de choro, maxixe e samba (exemplo 32).

A parte B é contrastante em todas as suas seções; a primeira, seção 7, é desenvolvida sobre o que Oliveira (1984, p.33-47) explica em seu artigo *Black key versus white key: A Villa-Lobos device*, para Oliveira (1984), Villa-Lobos recorrentemente, em suas obras para piano, usa tocar, simultaneamente, notas brancas em uma mão e pretas na outra. A seção 8 é uma transição para a seção 9, esta, por sua vez, é a seção que traz a maior quantidade de novas informações da peça; nela inicia-se o emprego de dinâmica, refere-se à sonoridade do período clássico e recupera-se o Fá polarizado na introdução. A relação da seção 10 é de nota contra nota até se defasar a polirritmia por meio de tercinas executadas ao mesmo tempo que semicolcheias, como podemos ver no exemplo 33. O exemplo 34 refere-se ao início do *Prelúdio n.2* do primeiro livro de *O Cravo Bem Temperado* de Bach em que este também produz a sonoridade de nota contra nota, percebendo-se, assim, mais uma alusão à sonoridade bachiana.



Exemplo 32- Fim do tema exposto em terças dobradas e figura sincopada de cadenciação, c. 63-64.



Exemplo 33- Nota contra nota até a defasagem em polirritmia, c. 115-118.



Exemplo 34- Nota contra nota no *Prelúdio n.2* de J. S. Bach, c. 1-3.

Outra alusão à música de Bach, semelhante, é a seção 2 em relação a seção 6, que é a apresentação e a reapresentação do tema. Na apresentação, o tema é exposto abaixo do *ostinato*, enquanto que na seção 6, o tema é exposto acima dele. Essa troca de registro, entre o *ostinato* e a melodia, também ocorre no *Prelúdio n.3* de Bach, como se observa no exemplo 35.

Exemplo 35- *Prelúdio n.2* de J. S. Bach. Troca de registro entre melodia e *ostinato*, c. 1- 15.

A seção 11(exemplo 36) enfatiza o primeiro e segundo tempo do compasso binário por meio de *sforzandos* acentuados em cada tempo, que depois se defasam em síncopes até se estabilizarem em um acorde sustentado por três compassos e fermata que cadencia a parte B.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Dança (Miudinho)'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system, titled 'Início Seção 11', shows a treble staff with triplets and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system, titled 'Início da defasagem rítmica', features a treble staff with dynamic markings like *sfz p* and a bass staff with a more complex rhythmic pattern. The third system, titled 'Estabilização', includes a treble staff with a *cresc.* marking and a bass staff with a *sfz* marking. The score is in 2/4 time and D major.

Exemplo 36- Seção 11 do *Dança (Miudinho)*. Tempos que se defasam em síncope, c. 127-139.

A parte A', formada pelas seções 12, 13, 14 e 15, corresponde à repetição de A com variações, inclusive de dinâmica. A coda, seção 16, é uma reexposição do início do citado tema, *Vamos Maruca*, como referido no exemplo 11, em uma cadência de Dominante-Tônica em Dó maior.

3.3. ESTILIZAÇÕES: RELEITURAS ESTÉTICAS

[...] a humanidade, que descobre sem cessar o
sentido, não pode inventar sempre novas formas,
e precisa muitas vezes investir de sentidos novos
formas antigas.
(Gerárd Genette, 2006, p.47)

A última categoria intertextual utilizada neste trabalho é a estilização. De acordo com Zani (2003, p.123), “a estilização é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo”.

Para Fiorin (1994, p.31), “a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem”. Para ele (1994, p.31-32) a estilização pode ser polêmica ou contratual. A polêmica ridiculariza o passado. O autor traz como exemplo a “Carta pras Icamíabas”, do livro *Macunaíma* de Mário de Andrade. Após demonstrar as recorrências formais que permitem confirmar que o trecho trata de uma estilização, Fiorin afirma (1994, p.32) que Mário de Andrade “ridiculariza a literatura brasileira do período anterior do modernismo e, por conseguinte, toda a cultura brasileira, já que esse estilo correspondia ao gosto dominante da época”. Ao contrário da estilização polêmica, encontra-se a estilização contratual que mantém relações com o passado. De acordo com ele (1994, p.32) os poemas de Manuel Bandeira, por exemplo, foram escritos “a maneira de” Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt, ou seja, vê-se uma estilização contratual entre os poemas de Manuel Bandeira e esses poetas.

Nogueira (2003, p.5), baseada em Sant’Anna, cujo sentido de estilização embora semelhante a Fiorin tem suas próprias especificidades⁷¹, mostra um exemplo de estilização em música. Segundo ela, o *Quinteto de Sopros* (1994) de José Alberto Kaplan é modelado a partir da *Sonata para piano n.1, Op.22* (1952) de Alberto Ginastera. De acordo com Nogueira (2003, p.5),

a estrutura formal do Quinteto corresponde literalmente ao modelo, enquanto o plano tonal, harmonias, contorno melódico, planos dinâmicos e organização rítmica e métrica correspondem a uma ordem decrescente de correspondências [...]. A modelagem, portanto, caracteriza-se por um trabalho de mutação estilística.

⁷¹ Sant’Anna trabalha com a noção de desvio do texto paradigmático. Para ele surgem: a *paráfrase* como um desvio mínimo, a *estilização* como um desvio tolerável, a *paródia* como um desvio total e a *apropriação* como uma reinvenção. (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

Desta maneira, percebe-se que a estilização, em campo musical, está relacionada a mudanças e releituras estéticas de padrões preestabelecidos.

Um outro exemplo que pode ser entendido como estilização é a comparação formal que Rodolfo Coelho de Souza (2008, p. 58) faz entre a *Suíte antiga* (1893) de Alberto Nepomuceno e a *Suíte Holberg* (1884) de Edward Grieg. O autor apresenta, em quadro comparativo, indício de quais “aspectos da composição de Nepomuceno são tributários do modelo de Grieg e que partes incorporam elementos que são originais ou que dialogam com outras fontes”. Por essa comparação, vê-se que Alberto Nepomuceno oferece uma estilização formal da *Suíte Holberg* de Grieg⁷².

Assim, percebe-se que as formas musicais são um padrão preestabelecido em música, portanto, plausível de estilização e, conseqüentemente, o reconhecimento da estilização feita sobre ela deve-se ao fato de a estilização despadronizar ou reafirmar a fôrma até então proposta.

Padrões harmônicos, melódicos, dinâmicos ou mesmo de andamento também podem ser estilizados; entretanto, a percepção destes é mais complexa e talvez passem despercebidos por não serem padronizados tão rigorosamente como a forma musical tradicional.

O autor do texto, por sua vez, comumente deixa informações de que certas ocorrências podem estar presentes, e isso acontece através do que Genette (2006) chama de *paratextualidade*. A *paratextualidade*, como mencionada no capítulo 1,

compõe-se de elementos que dão suporte, auxiliam, embelezam, titulam ou argumentam o texto, podendo ou não participar ativamente da composição textual; a exemplo do título (a mais forte); do subtítulo; do prólogo; das advertências; das notas de rodapé; das ilustrações; da orelha; da errata; da capa. (ESCUDEIRO, 2012, p.34).

Aqui se volta à questão inicial apresentada neste trabalho a respeito das referências que Villa-Lobos faz, se elas são apenas nominais ou se podem ser observadas enquanto aspectos musicais. Ou seja, Villa-Lobos nos deixou referências verbais de possíveis relações da música de Bach e da música brasileira nesta obra, visto que tal composição denomina-se *Bachianas Brasileiras*; assim, é a partir dessas referências que se baseia a análise musical das estilizações a seguir.

⁷² Cabe ressaltar que Villa-Lobos compôs uma *Pequena Suíte* (1913-4) para cello e piano, a qual dialoga estilisticamente com a *Suíte antiga* e a *Suíte Holberg*.

3.3.1. BACHIANAS BRASILEIRAS N.4 E SUAS ESTILIZAÇÕES

O primeiro movimento da *Bachianas Brasileira n.4* denomina-se *Prelúdio (Introdução)*, como mencionado. Villa-Lobos, neste movimento, alude à técnica de reutilização e reordenação de um mesmo elemento, utilizada por Bach em vários dos seus prelúdios dos livros de *O Cravo Bem-Temperado*. Percebe-se então que, além de aludir à técnica bachiana, Villa-Lobos estilizou o que seria um prelúdio propriamente dito e também o denomina *Prelúdio*.

No início desse movimento, verifica-se que Villa-Lobos maneja a harmonia tradicional para compor suas frases mediante progressões harmônicas em ciclo de quintas descendentes – ou quartas ascendentes – comumente encontradas em obras de Bach. Nesse caso, a estilização ocorre devido ao uso da progressão harmônica sob um novo tratamento composicional: em Villa-Lobos a progressão é empregada por meio da textura de melodia acompanhada, diferenciando-se das progressões bachianas que mantêm o mesmo padrão harmônico mas são utilizadas através de textura contrapontística.

O segundo movimento, *Coral (Canto do Sertão)*, estiliza o encadeamento harmônico de corais; logo, seu nome é *Coral*. Para Wright (1992, p.87), nesse movimento, Villa-Lobos mantém a estrita aplicação barroca de um *cantus firmus* (ver exemplo 20). Como já citado, Tarasti (1995, p.203) afirma que o tema principal é harmonizado com uma textura simples de coral. Essa harmonia, entretanto, só ocorre nas seções 1 e 3. A estilização acontece porque nessa harmonia não há tratamento de dissonâncias; utilizam-se movimentos paralelos entre os intervalos e muitas notas são repetidas. Assim, diferenciando-se de uma harmonia coral bachiana, em que as regras do contraponto são rigorosamente cumpridas.

Os termos *ária*, *cantiga* ou *canção* são muito próximos em seus significados. A estilização feita em *Ária (Cantiga)* torna-se algo mais livre, visto que uma ária pode ser considerada apenas uma peça para instrumento solo. Todavia, juntamente com o termo “ária”, Villa-Lobos emprega a palavra “cantiga”. Como visto nas alusões presentes nesse movimento, a peça tem a forma ternária, nada além que a forma comum de cantiga ou canção popular, em que as partes são um refrão A, uma estrofe B e a repetição idêntica do refrão A. Ou seja, a estilização da forma de uma cantiga. Outra indicação é a dedicatória desse movimento, enquanto os outros foram

dedicados a um pianista, *Ária (Cantiga)* é o único movimento da *Bachianas Brasileira n.4* que foi dedicado a um cantor, Sylvio Salema.

Observando a tabela 4, percebe-se que o movimento *Dança (Miudinho)* também possui forma ternária ABA'; entretanto, cada parte é subdividida em pequenas seções contrastantes entre si, diferenciando-se da forma ternária tradicional que possui três grandes partes. Ou seja, em relação à forma desse movimento, há uma estilização da forma ternária.

Com relação à série de *Bachianas Brasileiras*, os catálogos *Villa-Lobos: sua obra* (1965, p.143; 1972, p.187), baseados nas palavras dele, de 4 de maio de 1947, informam que as *Bachianas Brasileiras* constituem nove suítes. Embora esse termo, após o classicismo, possa ser usado para se referir a um conjunto de peças instrumentais, devido Villa-Lobos mencionar Bach, um compositor barroco, pode-se entender que, ao compor a *Bachianas Brasileiras n.4*, o compositor brasileiro estiliza a forma da suíte barroca pois, embora os quatro movimentos da peça façam parte de uma suíte, eles diferem dos movimentos do modelo de suíte barroca por:

1. não terem todos os movimentos na mesma tonalidade;
2. seus movimentos não serem em forma binária e

3. suas danças não serem a dança original da suíte barroca – no caso, o *Prelúdio (Introdução)* está no lugar da *allemande*; o *Coral (Canto do Serão)* da *courante*, a *Ária (Cantiga)* da *sarabanda* e a *Dança (Miudinho)* está no lugar da tradicional *giga*⁷³.

Apesar das diferenças retro citadas, percebe-se uma alusão⁷⁴, no caso, estilística, aos andamentos dessas danças, como se pode observar na tabela 5, em que todas as danças lentas estão relacionadas a um andamento lento na *Bachianas Brasileiras n.4*, enquanto que a única dança rápida é a última – *giga*, assim como o último movimento dessa *Bachiana*.

⁷³ *Allemande, courante, sarabanda* e *giga* são danças populares do barroco e, tradicionalmente, aparecem nesta ordem em uma suíte barroca.

⁷⁴ Categoria intertextual já discutida.

Movimentos da Suíte Barroca e seus andamentos tradicionais:	Movimentos da <i>Bachianas Brasileiras n.4</i> e seus andamentos descritos na partitura:
<i>Allemande</i> – Lento	<i>Prelúdio (Introdução)</i> – Lento
<i>Courande</i> – Lento	<i>Coral (Canto do Sertão)</i> – Largo
<i>Sarabanda</i> – Lento	<i>Ária (Cantiga)</i> – Moderato
<i>Giga</i> – Rápido	<i>Dança (Miudinho)</i> – Muito ritmado e animado

Tabela 5- Semelhança entre os andamentos dos movimentos de uma suíte barroca e a *Bachianas Brasileiras n.4*.

Desta maneira, compreende-se que o formato da *Bachianas Brasileiras n.4* pode ser considerado uma estilização da forma de suítes, ou seja, uma releitura da forma de suíte barroca original⁷⁵.

⁷⁵ Villa-Lobos (1965, p.143) considera a série de *Bachianas Brasileiras*, uma série de nove suítes, talvez a estilização da forma suíte abordada neste trabalho complementado por estudos acerca das outras *Bachianas Brasileiras*. Entretanto, para confirmar tal hipótese, seria necessário analisá-las sob essa perspectiva.

CONCLUSÃO

Após levantamento bibliográfico, discutiu-se no primeiro capítulo desta dissertação algumas terminologias intertextuais e como estas foram aplicadas em pesquisas musicais. Com isso, teve-se a intenção de esclarecer os termos e conceitos utilizados na análise musical proposta no terceiro capítulo. Entretanto, uma consideração importante de Sant'Anna deve ser aproveitada: a intertextualidade é um fenômeno que depende do receptor (leitor, ouvinte ou apreciador). Se o receptor não tiver a informação *a priori*, não reconhecerá o texto original; logo, não poderá apreciar um recurso intertextual como tal (NOGUEIRA, 2003, p.4).

Assim, no capítulo 2, o ambiente histórico e social que Villa-Lobos viveu foi colocado em pauta com o objetivo de contextualizar e dar suporte à obra analisada. Como visto, os textos antecessores sempre influenciam os novos textos, assim como o contexto em que uma obra é escrita também influencia o compositor e, conseqüentemente, o resultado final dessa obra. No caso, a *Bachianas Brasileiras n.4* foi composta sob influências do "retorno a Bach" e do movimento político de nacionalização da Era Vargas.

Com a análise musical realizada no capítulo 3, pôde-se constatar que a intertextualidade é, de fato, uma ferramenta para a análise musical tradicional quando se tem a intenção de comparar peças, estilos, semelhanças e diferenças entre obras e compositores. Pois foi a partir da intertextualidade que se pôde classificar e conceituar elementos musicais que não teriam classificação com as ferramentas da teoria e análise tradicional da música. Dessa forma, utilizou-se as três categorias básicas de reconhecimento intertextual propostas por Fiorin (1994): citação, alusão e estilização. Partindo dessas categorias, chegou-se à conclusão de que Heitor Villa-Lobos fez três citações na *Bachianas Brasileiras n.4*: uma no primeiro movimento, *Prelúdio (Introdução)*; uma no terceiro, *Ária (Cantiga)* e a última no quarto movimento, *Dança (Miudinho)*. Apurou-se também que Villa-Lobos fez alusões à música de J. S. Bach e também à música brasileira; tais alusões vão desde técnicas semelhantes de se aproveitar um motivo – como, por exemplo, J. S. Bach e alguns prelúdios de *O Cravo Bem Temperado* – até o uso de padrões rítmicos recorrentes da música brasileira ou mesmo deslocamentos de acentos que causam sínopes características de muitos gêneros brasileiros, mencionando-se

também, alusões extramusicais como, por exemplo, a relação da nota constantemente repetida no segundo movimento, comparada ao som produzido por uma araponga. Quanto às estilizações, verificou-se que na *Bachianas Brasileiras n.4* a sua maior recorrência dá-se nas formas musicais que foram estilizadas.

De acordo com Salles (2009, p.204), “podemos falar que o processo resulta da soma de vários *procedimentos* composicionais. Portanto, a *complexidade* de Villa-Lobos não reside na dificuldade isolada de seus procedimentos criativos, mas sim na sobreposição combinatória desses elementos”, e isso pôde, também, ser constatado a partir da análise realizada neste trabalho. De acordo com ele (2009), o uso de politonalidade em planos texturais é um dos processos composicionais utilizados na poética villalobiana durante sua trajetória. Tal processo, desconsiderando-se a obra e analisando somente como técnica, pode ser comparado com outros compositores, e sob influência de outros, como, por exemplo, Igor Stravinsky. Contudo, quando ouvimos o trecho politonal no *Prelúdio (Introdução)*, por exemplo, não escutamos Stravinsky relido por Villa-Lobos, mas Villa-Lobos reafirmando: aqui estou eu, Villa-Lobos, compositor, ainda reutilizando e reordenando um mesmo elemento como J. S. Bach faria, porém, sob outra perspectiva composicional. Dessa forma, Villa-Lobos, ao escrever a série *Bachianas Brasileiras*, presta homenagem duplamente vantajosa em relação a J. S. Bach. "Por um lado é uma homenagem segura ou mesmo cômoda por tratar-se de um compositor historicamente consagrado e, por outro, valoriza sua produção elevando-a ao patamar dos grandes mestres." (BARRENECHEA; GERLING, 2000, p.17). Ou seja, apesar das referências a J. S. Bach e ao Brasil, percebe-se a presença do próprio Villa-Lobos como compositor "forte" – usando a terminologia de Bloom (1991) – que fora na história da música ocidental. Dessa maneira, através desta pesquisa, foi possível perceber que as referências à música de Bach e à música brasileira ultrapassam o campo nominal da *Bachianas Brasileiras n.4* e os títulos de seus movimentos como questionado no início desta dissertação. Essas referências puderam ser observadas como aspectos musicais concretos por meio de citações a temas ou motivos musicais, alusões a técnicas, procedimentos composicionais e elementos extramusicais e estilizações de padrões preexistentes em Bach, no período barroco e, também, na música urbana do Rio de Janeiro do início do século XX; isto é, as referências foram constatadas por meio de análise musical sobre as ocorrências intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras n. 4*.

Assim, percebe-se o pioneirismo deste trabalho ao analisar uma das *Bachianas Brasileiras* sob a óptica da intertextualidade. Embora haja análises comparativas de obras de Heitor Villa-Lobos, poucos trabalhos são baseados nas teorias sobre a intertextualidade como fonte para esse tipo de prática. Quando se adentra em pesquisas a respeito da série de *Bachianas Brasileiras*, verifica-se inexistir uma abordagem como esta. Por outro lado, ousa-se afirmar que esta pesquisa, por sua vez, aponta uma abertura para subsequentes estudos em que as influências villalobianas, sobretudo em relação às obras da década de 1930-40, que trazem referências a J. S. Bach, possam ser estudadas à luz da intertextualidade.

REFERÊNCIAS

Livros, capítulos de livros e catálogos

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Technoprint. MCMLXVII.

ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. (Org.) Oneyda Alvarenga e Fália Camargo Toni. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

APPLEBY, David P. The Nationalist Composers. In: _____. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983, p.116- 155.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p.1- 9.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin America Studies, 1994.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

BRAIT, Beth. As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p.11-27.

CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Modernismos e brasilidade: Música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.259- 287.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la história de la música*. Trad. de Néida Machain. Barcelona: Gedisa, 2003.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingerode G. Villaça. *Linguística Textual: Introdução*. São Paulo: Cortez Editora, 1983.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p.29-36.

GAINES, James R. *Uma Noite no Palácio da Razão: O encontro de Bach e Frederico, o Grande na era do Iluminismo*. Trad. de Antonio Braga. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: O apogeu de uma Era*. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 1985.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação*. 2.ed., Curitiba: Edição do autor, 2009.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2.ed., Porto Alegre: Movimento, 1986.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed., São Paulo: Cortez, 2012.

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

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. 11.ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

MARVIN, William. Introduction to Writing Analytical Essays. In: STEIN, Deborah. *Engaging Music: Essays in Music Analyses*. 1ª Edição, New York: Oxford, 2005. p.xi-xiv.

MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1996.

NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 2.ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. A Politonalidade. In: _____. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. p.19-60.

PALMA, Enos da Costa; CHAVES JR., Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

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

_____. *Villa-Lobos: Collected studies*. Cambridge: Scolar Press, 1992. p.69- 88.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. de Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophica Library, 1950.

SILVA, José Ivo da. *Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período: análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros (1958)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Havard University Press, 1990.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Editor, 1996.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1987-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 2000.

VAL. Maria da Graça Costa. *Redação e Textualidade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

WOLFF, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, Massachusetts: Havard University Press, 1991.

_____, et al. Johann Sebastian Bach. In: _____. *The New Grove: Bach Family*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1983. p.44- 237.

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. New York: Oxford University Press, 1992.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1. Volume: estudo folclórico musical. (Org.) Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. Catálogo. 1ª Edição. Museu Villa-Lobos, 1965.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. Catálogo. 2ª Edição. Museu Villa-Lobos, 1972.

Revistas e periódicos indexados

ASSIS, Carlos Alberto. Fatores de coerência nos Choros nº 5 (“Alma brasileira”), de H. Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, p.64-73, 2009.

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. *Série Estudos 5- Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*, Porto Alegre, p. 11- 73, dez. 2000.

BLUME, Friederich; WEISS Piero. Bach in the Romantic Era. *The Musical Quarterly*, v. 50, n. 3, p.290- 306, 1964.

CAMPOS, Esthefania Ribeiro; BARRENECHEA, Lúcia Silva. Processos de intertextualidade na homenagem musical: um estudo sobre Homenagem a Camargo Guarnieri de Almeida Prado. *Revista da Pesquisa*, Florianópolis, n. 8, p.404-417, ago. 2010.

CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. In: 70 anos : a FALE fala. 10 Semana de Letras, 2010, Porto Alegre. *Recurso eletrônico...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

DUDEQUE, Norton. Revisando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n.5 (1938) de Villa-Lobos. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I n. 2, p.131-157, out. 2008.

_____. Influências nas *Bachianas Brasileiras: A Cantilena da Bachianas Brasileiras* n.5 e no “Trenzinho do Caipira”. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2009. p.65-74.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. O Princípio da Intertextualidade Como Fator de Textualidade. *Cadernos UniFOA*, Volta Redonda, ano II- n. 4, p.57-63, agosto 2007.

GRECO, Lara; BARRENECHEA, Lúcia. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical. *Ictus*, Salvador, v. 09 n.1, p.39-56, 2008.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Do Orfeão as Bachianas. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC- Museu Villa-Lobos, 1969, p.75- 77.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, p.3-72, 1991.

PIEPADE, Acácio Tadeu de Camargo; MOREIRA, Gabriel. Estrutura em Villa-Lobos: Uma Análise das Bachianas Barsileiras Nr.IV. *Revista da Pesquisa*. Florianópolis, v. 3, n. 1, jul. 2007. p.1-24.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. *Brasiliana*. Revista da Acadêmia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 13, p.2-12, jan. 2003.

OLIVEIRA, Jamary. Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device. *Latin American Music Review*. v. 5, n. 1, p.33-47, Spring/Summer 1984.

ROSEN, Charles. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th- Century music*. University of California Press. v. 4, n. 2, p.87-100, 1980.

SEIXAS, Guilherme Bernstein. Guerra-Peixe e o nacionalismo dodecafônico vistos pelo Divertimento nº1. *Cadernos do Colóquio 2004-2005*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.95- 106, maio 2007.

SOUZA, Eugênio. A Intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para Violão de José Alberto Kaplan. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XVIII, 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: ANPPOM, 2008. p.321-328.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Influência e intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v.1 n.2, p.53-82, out. 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: *Presença de Villa-Lobos*, v.6. Rio de Janeiro: MEC- Museu Villa-Lobos, 1971, p.95- 129.

_____. Entrevista. In: *Presença de Villa-Lobos*, v.3. Rio de Janeiro: MEC- Museu Villa-Lobos, 1969, p.109- 113.

_____. Minha Filosofia. In: *Presença de Villa-Lobos*, v.3. Rio de Janeiro: MEC- Museu Villa-Lobos, 1969, p.119- 120.

YAMPOLSCHI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: ANPPOM, 2006. p.448-253.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p.121-132, jan./jun. 2003.

Teses e dissertações

ARCANJO JR., Loque. *O Ritmo da Mistura e o Compasso da História: O Modernismo Musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 162 p. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CHERÑAVSKI, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Campinas: UNICAMP, 2003. 267 p. Dissertação (Mestrado)- Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

CHRISTOFE, Lilian. *Intertextualidade e plágio: questões de linguagem e autoria*. Campinas: UNICAMP, 1996. 192 p. Tese (Doutorado)- Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: Os anos 20 e 30*. São Paulo: USP, 1988. 670 p. Tese (Livre docência)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

DUARTE, Carina Marques. *Do criador de civilização ao eu-abismo: uma leitura palimpsestosa de Fausto de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. 142 p. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

EKG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. São Paulo: USP, 2010. 212 p. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para a composição musical intertextual*. Salvador: UFBA, 2012. 306 p. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GOMES, Tarcísio Filho. *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance*. Campinas: UNICAMP, 2010. 364 p. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Textos veiculados em endereços eletrônicos

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>> Acesso em: 27/06/2012.

ARAPONGA. WikiAves. Disponível em: <www.wikiaves.com.br/araponga> Acesso em: 27/10/2012.

IRERÊ. WikiAves. Disponível em: <www.wikiaves.com.br/irere> Acesso em: 04/03/2013.

LÜCK, Helmut. *Primórdios da Psicologia da Forma*. Disponível em: <<http://www.methodus.com.br/artigo/84/primordios-da-psicologia-da-forma.html>> Acesso em: 24/10/2012.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Programa de concerto. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/portal/concertoseingressos/concerto.aspx?c=1435>> Acesso em: 30/10/2012.

VIERIA, Alexandre Trad. *A proposta da Escola de Annales e a "História Nova"*. Disponível em: <<http://historiacsd.blogspot.com.br/2011/04/proposta-da-escola-dos-annales-e.html>> Acesso em: 01/03/2013.

VILLA-LOBOS, SUA OBRA. Catálogo. Versão 1.0 baseada na versão de 1989. Museu Villa-Lobos, 2009. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf> Acesso em: 25/02/2012.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. *Das wohntemperierte Klavier I, BWV 846- 869*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866. Domínio Público.

_____. *Goldberg-Variationen, BWV 988*. Leipzig: C. F. Peters, No.209, n.d. (ca. 1850). Domínio Público.

_____. *Musikalisches Opfer, BWV 1079*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885. Domínio Público.

MAHLER, Gustav. *Symphony No.1*. Vienna: Universal Edition, 1967. Domínio Público.

Villa-Lobos, Heitor. *Ária – (Cantiga)*. In: *Bachianas Brasileiras n. 4*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.

_____. *Concerto pour Guitare & Petit Orchestre*. Editions Max Eschig, 1955.

_____. *Coral – (Canto do Sertão)*. In: *Bachianas Brasileiras n. 4*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.

_____. *Gavota- Chôro*. In: *Suíte Popular Brasileira*. Editions Max Eschig, 1955.

_____. *Dança – (Miudinho)*. In: *Bachianas Brasileiras n. 4*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.

_____. *Étude nº 10*. In: *Douze Études*. Editions Max Eschig, 1953.

_____. *Itabayana*. Manuscrito, 1935.

_____. Prelúdio – (Introdução). In: *Bachianas Brasileiras n. 4*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.

_____. *Prélude n°1 (pour guitare)*. Editions Max Eschig, 1954.

_____. Vamos Maruca. In: *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1. Volume: 3. Caderno. (Org.) Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009. p. 50-51.

APÊNDICE 1- FASES VILLALOBIANAS: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE PEÇAS PARA VIOLÃO

Para efeito de comparação estética entre os as fases composicionais de Heitor Villa-Lobos, utiliza-se, neste apêndice, peças escritas para um mesmo instrumento: o violão⁷⁶.

O quarto movimento da *Suíte Popular Brasileira, Gavota-Choro*, foi composto em 1912 e, portanto, faz parte da primeira fase villalobiana. Observando-se o exemplo 37, percebe-se que Villa-Lobos apresenta o tema na forma de uma sentença⁷⁷. A sentença, assim como toda a peça, baseia-se na quadratura clássica de proporções, a textura é de melodia acompanhada e a sua forma é de um *rondó de cinco partes*⁷⁸, o ABACA.

Comparando-se o exemplo 37 com o exemplo 38, início do *Estudo n.10* para violão, composto em sua segunda fase, 1929, percebe-se uma mudança de estética. Enquanto o exemplo 37 é proporcional, o exemplo 38 traz variações de fórmulas de compasso e células rítmicas constituídas por fusas desestabilizam a proporcionalidade. Apesar de o exemplo 38 estar aparentemente composto em Si menor, ele não está ajustado sobre estruturas harmônicas tradicionais, esse Si aparenta ser um Si Frígio devido ao Dó natural recorrente que enfatiza a sonoridade de caráter mouro. Nessa seção, não há uma linha melódica *cantabile* como na música tradicional europeia, e a textura é de acordes. A segunda seção não tem armadura de clave; apesar disso, ela não está em Dó maior nem na sua relativa; nessa seção a música transita em diversas tonalidades, porém com um padrão rítmico mais estável em relação à primeira. Na última seção, é retomado o Si Frígio, numa espécie de volta temática modificada.

⁷⁶ As peças utilizadas foram escolhidas com o objetivo de demonstrar que há diferenças marcantes entre um período e outro; não há, aqui, a intenção de analisá-las profundamente. Assim, a análise comparativa entre suas fases é um estudo amplo que ultrapassa consideravelmente os pequenos exemplos deste apêndice.

⁷⁷ De acordo com Caplin (1998, p.35-48), a sentença é uma forma clássica de apresentar o tema principal. Ela é constituída de uma *frase de apresentação* composta por uma ideia básica e sua repetição e por uma *frase de continuação* composta por um desenvolvimento da ideia e cadencial.

⁷⁸ Nomenclatura utilizada por Caplin (2008, p.231).

The image shows a musical score for the main theme of Gavota-Choro. It consists of two staves of music in D major and 4/4 time. The first staff is annotated with 'Ideia básica' (Basic idea) and 'Repetição da ideia básica' (Repetition of the basic idea). The second staff is annotated with 'Desenvolvimento da ideia básica' (Development of the basic idea) and 'Ideia cadencial' (Cadential idea). Chord symbols are placed below the notes: D: I, vi, IV, V, I, 17, IV, I, vi, ii, V. The key signature has two sharps (F# and C#).

Exemplo 37- Tema principal de *Gavota-Choro* apresentado em forma de sentença, peça da primeira fase villalobiana, c. 1- 8.

The image shows the beginning of the first section of Estudo n. 10. It consists of two staves of music in D major and 4/4 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like accents and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

Exemplo 38- Início do *Estudo n. 10*, peça da segunda fase villalobiana, c. 1- 8.

The image displays five staves of musical notation for the beginning of Villa-Lobos's *Prelúdio n. 1*. The music is in G minor (one sharp) and 2/4 time. The first staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. A slur under the first two measures is labeled 'e: i Tema apresentado no baixo'. The second staff continues the melodic line with a slur under the last two measures labeled 'p.'. The third staff features a rhythmic accompaniment of chords, with 'IV' and 'III7' labeled below. The fourth staff shows a melodic line with 'II B: V' and 'V I' labeled below, and a box labeled 'Repetição do tema' around the final measure. The fifth staff returns to the initial melodic pattern, with 'i' labeled below.

Exemplo 39- Início do *Prelúdio n. 1*, peça composta na terceira fase de Villa-Lobos, c. 1- 15.

Comparando-se os exemplos 38 e 39, novamente pode-se perceber uma mudança estética entre as partituras, enquanto que o exemplo 38 tem caráter de escrita moderna. O exemplo 39, *Prelúdio n. 1* para violão, datado de 1940, aparenta-se à escrita do exemplo 37. Isso deve-se à proporcionalidade entre os compassos e o molde tradicional que está presente nesse trecho; há ainda uma linha *cantabile* executada pelo baixo e a harmonia presente é tradicional em Mi menor. Contudo, nessa mesma seção da peça encontra-se um trecho de textura de acordes que se assemelha mais ao exemplo 38. Isso ocorre porque esse trecho também tem relação com a estética composicional de Villa-Lobos de sua segunda fase; todavia, a utilização desse recurso é sutil em relação à segunda fase propriamente dita, como se pode observar no exemplo 40.



Exemplo 40- Trecho composto em textura de acordes do *Prelúdio n.1*, c. 33- 39.

A forma do *Prelúdio n.1* também é tradicional; trata-se da forma ternária cuja seção B está em Mi maior, e a terceira parte, o A que retorna, é um A reduzido, quando comparado ao A da apresentação. A peça encerra-se com uma coda.

Na sua quarta fase, Villa-Lobos não compôs obras para violão solo. Em 1951⁷⁹, compôs o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, organizado em quatro movimentos cuja composição nos remete tanto aos padrões de sua escrita da primeira fase, como da segunda. Vê-se nessa obra, diferenciando-se dos *Cinco Prelúdios* para violão da terceira fase, que Heitor Villa-Lobos novamente se utiliza dos experimentalismos sonoros de sua segunda fase, sem, contudo, poli-los ou camuflá-los, como se pode ver no exemplo 41, que é um trecho do terceiro movimento do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, denominado *Cadência* e escrito sem fórmula de compasso.

⁷⁹ Em 1955, Villa-Lobos fez uma versão reduzida para violão e piano.

Quasi allegro

f rapido

trb

harm

a T rit.

rit.

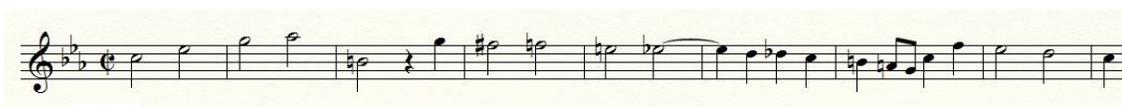
Exemplo 41- Início do terceiro movimento do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, peça de sua quarta fase composicional, sem demarcação de compassos.

APÊNDICE 2- OFERENDA MUSICAL: O ENCONTRO DE J. S. BACH E FREDERICO, O GRANDE

Em 7 de maio de 1747, Johann Sebastian Bach foi convidado pelo então rei da Prússia, Frederico II – Frederico, o Grande – para conhecer o piano moderno que ainda se mantinha em estado experimental. “Frederico tinha ficado tão enfeitiçado com os novos instrumentos, que queria todos para sua coleção, e naquele instante tinha 15 pianos espalhados pelo ‘palácio da cidade’ de Postdam” (GAINES, 2005, p.228). Após fazer com que Bach experimentasse os instrumentos, Frederico, o Grande sentou-se diante de um dos teclados e tocou uma melodia de 21 notas (exemplo 42) e pediu que Bach improvisasse uma Fuga a três vozes a partir daquele tema⁸⁰.

Por todos os relatos e pela evidência da transcrição que Bach finalmente publicou da improvisação daquela noite, que é o primeiro movimento de sua *Oferenda Musical*, o resultado foi deslumbrante, uma fuga que superou quaisquer expectativas razoáveis. Poucas pessoas no seu tempo poderiam ter conseguido até mesmo uma improvisação competente num tema assim, sem mencionar uma improvisação brilhante, mas Bach era um improvisador reconhecidamente engenhoso. (GAINES, 2005, p.232)

Não satisfeito, Frederico pediu que J. S. Bach improvisasse uma fuga a seis vozes com o tema. Vê-se aí que mais que apresentar Bach ao novo instrumento, Frederico também queria testar as habilidades dele.



Exemplo 42- Tema real.

Após tal encontro, Bach compôs a *Oferenda Musical*, de cuja versão impressa, datada de 7 de julho de 1747, encaminhou uma cópia a Frederico, o Grande.

A *Oferenda Musical* de Bach é uma obra composta de dezesseis movimentos: dois *ricercares*, sendo um a três vozes, produzido na noite do encontro, e um a seis vozes, atendendo ao pedido “impossível” do rei; dez cânones e uma

⁸⁰ Cabe ressaltar que o filho de J. S. Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, era empregado de Frederico, o Grande. Acredita-se que Emanuel Bach tenha sido o compositor do tema dado por Frederico a J. S. Bach.

sonata trio em quatro movimentos para flauta⁸¹. Todas essas peças, que compõem a *Oferenda Musical*, são desenvolvidas a partir do mesmo tema, o *thema regium*, tema real ou tema do rei.

Nos *ricercares*, Bach se utiliza do tema da exata maneira que o rei propôs, sem alterar o ritmo ou a tonalidade (exemplos 43 e 44), apenas omitindo o lá natural no sétimo compasso do exemplo 44. Por se tratar de *ricercares*, o tema é reexposto nas vozes seguintes.



Exemplo 43- *Ricercar*- exemplo de utilização do tema real.

Exemplo 44- *Ricercar* a 6 vozes- exemplo de utilização do tema real.

Nos cânones e na sonata trio os temas são apresentados de maneira variada. Em alguns há a variação métrica, como no exemplo 45, que é um dos cânones do *Canones diversi- super thema regium* da *Oferenda Musical*, em que o tema é apresentado em compasso quaternário na voz inferior.

⁸¹ Instrumento que Frederico II tocava.



Exemplo 45- *Canon a 2 vozes- Violin in unísono*- exemplo de variação do tema real.

Há ainda os que são apresentados em outra tonalidade e outros que sofrem variações mais drásticas, como acréscimo ou omissões de notas e uma grande variedade rítmica nas figuras de valor, fazendo com que o tema da nova peça se distancie mais do tema original. Dessa forma, percebe-se que o tema real foi minuciosamente trabalhado por J. S. Bach ao compor a *Oferenda Musical* ao rei.